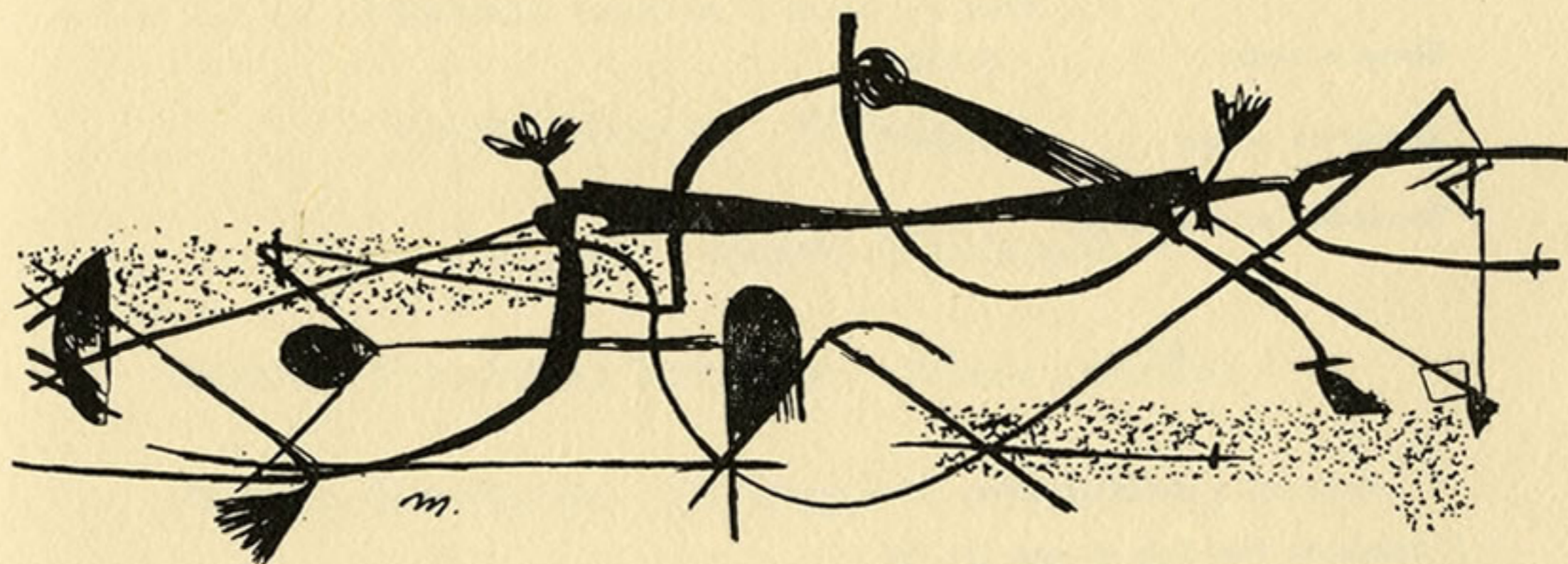


ORIGENES

REVISTA DE ARTE Y LITERATURA



S U M A R I O

RECUERDO DE PEDRO SALINAS

JOSÉ RODRÍGUEZ FEO: *Un excéntrico: Francisco Delicado*

LUIS CERNUDA: *Variaciones sobre tema mexicano*

JOSÉ LEZAMA LIMA: *Nuncupatoria de entrecruzados*

LORENZO GARCÍA VEGA: *Túnel*

ANDRÉ MASSON: *El instante*

MARIO PARAJÓN: *Delicia de proseguir*

ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR: *Palacio cotidiano*

MARCEL SCHNEIDER: *De Hoggarth a Strawinsky*

Portada de MARIANO

Biblioteca Nacional JOSÉ MARTÍ

HEMEROTECA

DUPLICADO #1

O R Í G E N E S

AÑO VIII

LA HABANA, 1951

NÚM. 29

Recuerdo de Pedro Salinas

Su corpachón de benevolencia humanista y de regustador, hacían presuponerlo como sedentario a la sombra de programas y literatura aplicada, cuando para negarlo, con un énfasis que ahora la ocasión de su muerte vuelve tierno, vemos a don Pedro soltando su caja de teatro por universidades norteamericanas, o en visitas, que en cada estación propicia reiteraba, a La Habana, o a San Juan o México, para mostrar un Góngora o un Darío, que habían sido temas de su adolescencia, y que después, en su madurez, volvía golosamente a repasar y acariciar. Pues muy cerca de su poesía, de aire brevemente arremolinado y traspasado, en pura ausencia de arenas y nieblas o en exquisitas enumeraciones, donde el poema gustaba de reducirse a una sola palabra, que se encogía como el placer de esas hojas marinas, turbado por la sombra de la mano o por una guija de río lanzada a su vegetativa carne; muy al lado de su calidad poética, estaban en don Pedro su afán de apresurada arribada para mostrar un tinglado de fin de año escolar o glosar una sentencia poética de Góngora o Darío, como descubriéndole nuevas intenciones y cercanos deseos, rodeado siempre de estudiantes, a los que después acompañaba, preguntaba por los usos de la nueva ciudad, e invitaba más tarde al diálogo y al ejercicio cortés. Pues así siempre lo vemos, como en esa su función de traducir, de transmutar, de allegarse, buscando permanecer en cercanía con los objetos más deliciosos y esquivados, con las palabras de más mantenida levitación, después de haberles secuestrado su gravitación inútil, su daño o su opacidad. Pues así, como un gesto sin subrayado, con el que entreabría su cordialidad y sus maneras, su poesía, que a veces parece huir de las palabras, para quedarse con una, que es el poema y

su hambre de permanencia. Así llegaba también brevemente y después se transmutaba su propia persona en recuerdo, en eco, en nostalgia verbal apenas entrevista y entreoída.

Su misma poesía, sombra inasible que pasa por un espejo entintándolo, marcándolo de fechas, hojas y aire reclamado, le había preparado esa presencia suspirada, rozada apenas, de la muerte. Ahora estará glosando las nuevas finezas que irá descubriendo, ahora tropezará con su propia poesía para añadirle nuevas enumeraciones y objetos de intrínseca, leve corporeidad. Lo vemos reencontrando así en su poesía, en su visita y en la inmediata pareja, como en uno de sus mejores poemas, que recreaba: la ciudad y los amigos, la ciudad y Jorge Manrique y Góngora.

Orígenes anota el tránsito de Pedro Salinas y lo transmuta en nueva, ya perdurable, compañía y ejemplar visita.

Un Excéntrico: Francisco Delicado

No sé si está justificado el silencio absoluto que rodea a *La Lozana Andaluza*; sí es cierto que su autor, el excéntrico Francisco Delicado, logró escapar del saqueo de Roma y llevar a las imprentas de Venecia el manuscrito de su extraña obra para que aquéllos que no pasaron por la ciudad corrompida vieran “lo que el vicio della causa”. No repararemos tan sólo en la vida desenfundada del vicario del Valle de Cabezuela; la intención de su libro fué moralizante. No se liberó de las supersticiones de la época; creyó ver en la entrada de los ejércitos imperiales el castigo providencial a las abominaciones de su tiempo. Tampoco escapó el lugar común—*vae tibi civitas meretrix*—que repetían Alfonso de Valdés y tantos otros españoles por aquellos días funestos; el final del libro alude al terror que la catástrofe desencadenaba sobre Europa. También padeció el extraño clérigo andaluz los rigores del *mal francés* a cuya curación dedicaría un rarísimo tratado basado en sus conocimientos del *guayaco* o palo santo de las Indias; para su impresión obtiene Delicado el privilegio de Clemente VII en 1526. Si la Medicina no le ha otorgado un sitio privilegiado en su historia, la literatura a menudo invoca su nombre. A veces, como un conocedor modelo de la lengua: Rodríguez Marín en su edición del *Quijote*. Eruditos infatigables le agradecen sus ediciones exquisitas del *Amadis* (1533) y del *Primaleon* (1534). Para el maestro Menéndez y Pelayo, la *Lozana Andaluza* no tiene precedente alguno; no hay en ella recuerdos de otros libros ni la imitación servil de modelos literarios. Pero el libro se le antoja “inmundo y feo”, un “producto mórbido de la corrupción romana”.¹ A examinarlo se detiene, pero sólo para subrayar los elementos folklóricos, las noticias curiosas que aporta sobre las costumbres de los españoles en Italia, y el estilo conversacional que revela un gran colorido y originalidad.

En 1888 Alcide Bonneau presenta a los lectores franceses con la primera traducción de *La Lozana Andaluza*, obra que había elogiado en su erudito tomo: *Curiosa, essais critiques de littérature ancienne ignorée ou mal connue*: “L’auteur, qui était doué d’une rare esprit d’observation, a dû passer de longues heures dans le bas quartiers de Rome...; il a rendu tout cela avec telle verité, ses personnages sont si réels, si vivants, de

physionomie, d'allure et de langage, qu'on croirait les entendre parler eux-mêmes et assister a leurs débats." (Liseaux, 1887). Cada generación de lectores revela en sus predilecciones literarias, en sus apasionadas búsquedas de la realidad, las ideas y los sentimientos que dan configuración a su visión del mundo. La época de M. Bonneau rendía culto fervoroso al realismo y al naturalismo; sus lectores tenían que interesarse por una obra donde abundan las descripciones minuciosas de los bajos fondos de Roma, se exhiben descarnadamente las pasiones más elementales del hombre y la mujer y se invoca veladamente un determinismo sexual. En la compañía de la *Lozana Andaluza*, la misma Naná se nos antoja figura irreal, un poco falsificada. En su entusiasmo novelístico, Delicado llega a transformar a su protagonista en una diosa, adorada y acatada por los grandes señores, los dignatarios de la Iglesia y el pueblo todo.

La predilección de Guillermo Apollinaire por todo lo raro y picaresco motivó la reedición de la obra en 1912. En el prólogo, el poeta de *Calligrammes* puntualiza las virtudes del clérigo español: "*La Lozana Andaluza* est une oeuvre d'exception et qui pouvait ne naître que de l'imagination picaresque d'un Espagnol cultivé, nourri de bonne lettres et de romans chevaleresques." ² Recordemos que Apollinaire compuso *La Vida Escandalosa de los Borgias*; su juicio no está justificado meramente por un gusto caprichoso por lo pornográfico. No vió solamente en la Andaluza una conciencia 'atrofiada por la vileza del oficio' (Menéndez y Pelayo); vió también otros atractivos e insinuaciones que hablaban muy alto de la imaginación y fantasía de Delicado. Como buen conocedor de las letras, nos recuerda que la *Lozana Andaluza* era mujer cultivada que gustaba de la buena literatura. Cosa que siempre agrada al francés cultivado. Así en una ocasión la Andaluza le ruega a un admirador que vuelva "porque quiero que me leáis, vos que tenéis gracia, las coplas de Fajardo y la comedia de Tinalaria y a Celestina, que huelgo de oír leer estas cosas mucho". Y a decir de otro caballero, que ha frecuentado su casa, "es pariente del Roperio, conterránea de Séneca, Lucano, Marcial y Avicena, la tierra lo lleva, está in agilibus, no hay su par, y tiene otra excelencia, que lustravit provincias".

No descubre la obra para el lector de hoy secretos históricos o filológicos; sí presenta elementos ocultos hasta hoy de impar novedad. Al-

gunos recuerdan las preferencias estéticas de la época que iban cuajando en los instantes en que Delicado tomaba la pluma para hacer el retrato de la famosa ramera; otros son aciertos del autor que anticipan posteriores innovaciones en la técnica del arte novelístico. Si estas innovaciones pasaron inadvertidas a los trabajadores de la novela que le siguieron (la obra de Delicado fué casi totalmente olvidada; hoy sólo podemos hojear un ejemplar de la primera edición que guarda celosamente la Biblioteca Imperial de Viena), no hay razón para dejar de hacer su elogio y examinar su posible influencia.

Escrita en un idioma hablado, de gran colorido y brillantez verbal, la *Lozana Andaluza* se encuentra dividida en diálogos—o mamotretos—. El autor califica su novela dialogada de *retrato* y añade: "Todos los artífices que en este mundo trabajan, desean que sus obras sean más perfectas que ningunas otras que no jamás fuesen. Y vése mejor esto en los pintores que no en otros artífices, porque cuando hacen un retrato, procuran sacallo del natural, é á esto se esfuerzan... Y porque este retrato es tan natural, que no hay persona que haya conocido la señora Andaluza en Roma, que no vea claro ser sacado de sus actos y meneos y palabras, y asimismo porque yo he trabajado de no escribir cosa primero que no sacase de mi dechado la labor, mirando en ella ó á ella." El orgullo de Delicado está en estas palabras iniciales y en ese "yo he trabajado" rotundo con que les pone fin. Si recordamos que la obra se imprimió en Italia (1528), comprendemos por qué el autor hace una defensa tan fervorosa de sus intenciones estéticas. Durante todo el siglo XVI la figura de Aristóteles reina suprema, y sólo algunas voces rompen la armonía tradicional de la *Poética*. El comediógrafo Il Lasca escribe en el prefacio a su *Strega* (c. 1555) en defensa de los nuevos tiempos y nos dice "que tenemos otras costumbres, otra religión y otras formas de vida". El mismo Aretino advierte a su público que no se asombre de su estilo cómico, pues "vivimos en tiempos distintos en la Roma moderna a los de la Atenas antigua" (1534). Igualmente, Gelli en la dedicación de *Sporta* (1543) trata de justificar el uso de un lenguaje más popular, basándose en el precepto de que "el lenguaje, como todas las cosas naturales, varía continuamente y se transforma". Estas citas pedantes sirven para realzar la originalidad y osadía que exhibe Delicado en su obra y explican el orgullo que sentía Delicado al dar a la estampa su retrato realista que ignora las reglas de Aristóteles por completo y

presenta innovaciones que los mejores escritores italianos ansiaban hacer suyas.

En el prólogo a la *Lozana Andaluza*, hay que destacar los siguientes conceptos literarios: (1) El concepto del escritor como artífice: como pintor de la realidad, perfeccionada en la alquimia del arte reflexivo. (2) La intención creadora y el orgullo por la obra acabada que caracteriza al hombre del Renacimiento—especialmente al pintor italiano—. ¿No sería la influencia de estos pintores decisiva en la estética de Delicado? (3) La teoría del realismo: copiar fielmente el modelo, pero también sus costumbres, su lenguaje, etc. Más tarde únicamente Cervantes ha de subrayar con tanta insistencia la veracidad de la existencia de sus personajes. (4) El sentido psicológico del personaje. Delicado insistirá en que reconoceremos a la *Lozana Andaluza* no sólo por sus “actos y meneos” (lo realista) sino también por su psicología subjetiva. Observará la superficie, pero no dejará de mirar *en ella*, dentro del alma, para ofrecernos una versión más completa. Al fin, tal es la fascinación de la *Andaluza* que todos los otros personajes pasan a ser sombras, un coro de ecos a sus andanzas y aventuras. El mismo Ramplín que parecía surgir como personaje autónomo al comienzo de la obra, recae al fin en un plano secundario frente a la vitalidad asombrosa de su amante.

Si en la obra se observa un pequeño conflicto dramático, se limita a la lucha de la bella *Andaluza* con la realidad circundante. Diríamos que ella más bien se mueve en el mundo de la imaginación de Delicado; no parece compartir el mundo de los otros personajes de la obra. Esto quizás explica en parte la innovación más original de Delicado: la intervención del autor en su propia novela. Rasgo sin paralelo en la literatura española hasta la publicación de *Niebla* de Unamuno.

Como posible explicación de esta irrupción del autor en la obra, podría señalarse la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro (1492). Que Delicado conocía bien la obra de San Pedro se desprende de los comentarios de un caballero que al hablar de la casa de la *Andaluza*, dice: “Monseñor, esta es cárcel de amor; aquí idolatró Calixto, aquí no se estima Melibea, aquí poco vale Celestina.” Obsérvese que en la *Cárcel de Amor*, el autor media entre sus personajes Leriano y Laureola, mas la técnica es radicalmente distinta: el héroe nos cuenta su historia desde el principio. Es un antiguo recurso estilístico en que el autor finge encontrarse en su

camino a un desdichado (el héroe) que nárrale sus penas y le hace compartir sus aventuras. Alfonso Reyes ha dado en llamar a esta técnica literaria *personalismo* porque el autor “ama tan entrañablemente a sus criaturas” que no las disfraza en oposición al impersonalismo que en vano intentara Flaubert en sus novelas. Elogia Reyes esta intervención del autor como provocador de las situaciones: “él cuenta que ha visto lo que narra: él cuenta que lo ha provocado”. “Es como un dios menor en el mundo de su novela: no hace destinos, no hace seres, pero accidentalmente los conduce... La novela, así, es un monólogo no disfrazado.”³

La diferencia entre la *Cárcel de Amor* y la *Lozana Andaluza* radica primordialmente en que San Pedro se sitúa desde el principio, *dentro* de su novela y desde allí nos narra lo que le acontece, después del encuentro con Leriano; Delicado considera siempre su obra objetivamente como un *retrato* que ha copiado del original. Pero la ficción de la *Lozana* es la más genuina, más producto de la imaginación ya que las aventuras que *ella* padece ocurren en un mundo observado por el autor. El mundo de San Pedro es un mundo alegórico que él quiere hacer real con su presencia y el testimonio de sus vinculaciones personales. El mundo de Delicado es copia fiel de la Roma de sus tiempos, pero sus testimonios de la existencias de la *Lozana Andaluza* son—según se desenvuelve la acción—más obra de la imaginación que de la fantasía alegórica. Delicado empieza copiando fielmente un trozo de la realidad que le tocó vivir; lo observa desde *afuera* con singular imparcialidad. Más según va cobrando forma su heroína, mas siente la necesidad de entrar en el mundo de ficción en el cual la ha colocado. Es decir, le pasa a Delicado en un plano mucho más ingenuo lo que a todo gran novelista, que sus personajes se le escapan y se transforman en seres de carne y hueso.

Veamos otras diferencias. Leriano *cuenta*, como se observa por sus palabras al principio de la obra: “Torna en ti tu reposo, sosiega tu iuyzio, porque estés atento a lo que *te quiero dezir*. Quien yo soy *quiero dezirte*, de los misterios que véas *quiero informarte*, la causa de mi prisión quiero que sepas”.⁴ Es evidente que Leriano no sólo va a narrarnos su historia, en vez de vivirla ante nosotros (la verdadera novela), sino que por un acto de voluntad insólita fuerza al autor a escucharle y a ayudarle dentro del marco de la novela. (De ahí la ausencia de verosimilitud de la obra de San Pedro.) En la novela de Delicado, la *Lozana Andaluza* no narra;

es el personaje narrado o *novelado* y como tal el autor ignora pormenores de su vida fuera del "tiempo narrado". Es decir, Delicado conoce lo que ocurre en el plano imaginado o ficticio; mas ignora la vida o las otras vidas de la Andaluza, que no ha pintado en el retrato que hace de ella. Si fué cierto que existió en la realidad un personaje como la Lozana Andaluza, Delicado tuvo que trabajar sobre pormenores recogidos aquí y allá y que le sirvieron para dar configuración a su retrato. Lo extraño es que al sentir tal curiosidad por conocerla a fondo idease el *tour de force* a que aludía en páginas anteriores: la irrupción en la novela. Esta intromisión del autor en su obra rompía el sentido objetivo que le era tan caro. Ya no nos está ofreciendo un retrato realista de un mundo observado en Roma; más bien está entrando subjetivamente en el mundo de su imaginación para conocer más a fondo una creación de su fantasía.

Aclaremos con algunos ejemplos. En el Mamotrero XIV, al acostarse la Lozana Andaluza por primera vez con Ramplín, el autor entra tímidamente como apuntador para aclarar la acción del diálogo, mostrando ya cierto interés emocional que Reyes calificaría de *personalismo*:

Autor: "Quisiera saber escribir un par de ronquidos a los cuales despertó él, y queriéndola besar, despertó ella, y dixo ¡Ay señor! ¿Es de día?" Y prosigue el diálogo hasta que el autor apunta, como en el teatro, lo que los personajes no podrían señalar: "Allí junto moraba un herrero, el cual se levantó a medianoche y no les dejaba dormir, etc.". Estas citas nada tiene de extraordinario; Delicado se limita a esclarecer la acción y muestra su complacencia con lo ocurrido a la Lozana Andaluza y a Ramplín. Tan misteriosamente como entró en escena, desaparece hasta que leemos, de pronto, en el Mamotrero XVII: "Información que interpone el autor para que se entienda lo que adelante ha de seguir." Y aquí, con las razones un poco injustificadas que acabamos de leer, vuelve a la escena. Pero en esta oportunidad ocurre lo inesperado—procedimiento ajeno por completo al empleado en la *Cárcel de Amor*. El autor, que había permanecido *fuera* del marco de la novela, interviene *personalmente* y empieza a dialogar con un personaje *ficticio* del libro. "*Autor*: El que siembra alguna virtud coge fama, quien dice la verdad cobra odio, por eso notad: estando *escribiendo el pasado capítulo*, del dolor de pie dexé este *cuaderno* sobre la tabla, y entró Ramplín y dixo: ¿Qué testamento es este? púselo a enxugar y dixo, etc."

No sólo aparece ahora el autor conversando con un personaje *creado* por su imaginación; también se da el caso, sin paralelo, de que este personaje descubra sobre la mesa de trabajo el manuscrito de la *Lozana Andaluza*, obra en la que él—Ramplín—figura como personaje. (Hasta la referencia personal al dolor del pie hace más vívido este pasaje insólito.) Basta observar cómo nos ha hablado Delicado otras veces de la Lozana Andaluza, en el Mamotrero XXIV, para rechazar su pretensión de ser ella una mera copia de la realidad: "Cómo comenzó a conversar con todos, y cómo el autor la conoció por intercesión de un su compañero..." De lo contrario, Delicado hubiera conocido *personalmente* a la Andaluza *fuera* del marco de su obra—es decir, históricamente—. De todo esto se desprende que el personaje sea una ficción, un sér imaginado en parte; que se identifica de tal forma con la vida íntima del autor, que para crear la ilusión de objetividad y verosimilitud, le es imprescindible a Delicado insistir en su intención realista, en la presentación de un retrato copiado del natural. Así podríamos explicarnos su teoría del retrato, pues la novela a la manera de Cervantes resultaba aún inconcebible. Para Delicado la denominación *novela* llevaba aún implícita un sentido fabuloso o alegórico. Y como nos dice en el prólogo, se esforzaba por hacer una obra perfecta en la cual los personajes fuesen representados desde el exterior e interior. Esto era posible únicamente si el personaje novelesco cobraba cierto parecido con uno de la vida real. Era lo que le impartía esa verosimilitud que todo buen novelista anhela.

Pero continuando mi argumento. En el Mamotrero XXIV, el autor se encuentra por primera vez con la Lozana, quien le dirige estas palabras: "Por mi vida, que tiene vuestra merced lindos ojos y esotro señor me parece conocer." (Es evidente que el autor jamás la había visto antes.) Ahora bien, *si* la conocía como creación propia, pues ya estaba actuando en la obra desde el primer Mamotrero. Por lo tanto, descubrimos dos planos de la realidad: (1) El plano de ficción en que la Lozana Andaluza y Ramplín son descriptos por Delicado y que encierra ese cuaderno que el mismo Ramplín descubre sobre la mesa de trabajo del autor. (2) El plano de la realidad *fingida* donde el autor se encuentra con la Lozana en el Mamotrero XXIV. En este segundo plano el autor está fingiendo no conocer *personalmente* al personaje que está describiendo con tantos detalles íntimos. ¿Es posible semejante cosa? Pero esto le sirve, aunque sea cosa absurda, para poner de relieve el realismo del personaje

novelesco, para reafirmar el hecho de que sí existió en Roma una mujer como la Lozana Andaluza. Como diría Unamuno la Lozana Andaluza se transforma en un sér de carne y hueso y el autor en un personaje de ficción. Pues Delicado va del mundo real al de la novela en una transición semejante a la efectuada en *Niebla*. Lo único que está ausente es el sentimiento metafísico que predomina en la obra de Unamuno.

Como si todo esto fuera poco, el asombroso clérigo andaluz va más lejos y nos lleva a otro mundo donde no aparece la Lozana Andaluza. En este mundo ficticio, los hechos son conocidos por el autor y los lectores solamente. A ellos alude Delicado cuando al encontrarse con la Lozana, la moza le empieza a hablar de su señora: "Señora Lozana, decíme vos a mi *cosas nuevas*, que eso ya me lo sé, y soyle yo servidor a esa señora." Según se desarrolla la acción, todos estos planos de referencia a distintos mundos imaginados se entrelazan y reconocemos la originalidad con que Delicado ha sabido tratar las peripecias de su personaje central. Se da el caso de que Delicado, en su obra, acuda a la Lozana Andaluza para saber sus opiniones sobre los más variados temas.

Pero siguiendo la búsqueda de precedentes insólitos que este libro nos ofrece, vemos como en el Mamotrero XLVII se nos da un caso que no creo se haya repetido en la historia de la novela: el de un personaje ficticio interesándose por la vida y costumbres de su autor. Así Silvano le dice a la Andaluza: "...y tornando a responderos de aquel señor que de vuestras cosas hace un retrato, quiero que sepáis que so estado en su tierra, y dareos señas della". Y a continuación se da una descripción minuciosa de la villa donde nació Delicado. Al enterarse, la Lozana Andaluza exclama: "Señor Silvano, ¿qué quiere decir que el autor de mi retrato no se llama Cordovés, pues su padre lo fué, y él nació en la diócesis?" Obsérvese aquí un punto de encuentro de los planos de realidades distintas a que me refería antes: aquel en que Silvano nos habla del autor, a quien conoce mejor, con ese otro de la Lozana quien sigue ignorando muchos pormenores de su retratista. Claro, que tenemos un tercer plano: ese desde el cual el autor contempla la escena entre Silvano y la Lozana. Este último es el que calificaríamos como el marco novelesco de Delicado.

Demás está añadir que la obra termina sin que la Lozana Andaluza logre enterarse de la vida del autor—quien se ausenta de la obra dejando que la acción prosiga ininterrumpidamente.

La obra de Delicado es de gran curiosidad para los estudiosos de la literatura española, y para los que gustan frecuentar la compañía de los libros raros. A veces, nos sentimos más a gusto leyendo a estos escritores, que no siendo precisamente adictos perpetuos del Arte, nos han dejado testimonios de sus vidas inquietas e inquietantes. La vida de este desenvuelto clérigo español revela esas cualidades hispánicas de ingenio y originalidad que tantas obras maestras han dado al mundo. En las innovaciones que he tratado de señalar brevemente Delicado surge ante nuestros ojos como una figura de gran atractivo e interés. Supo describir la realidad *a su manera*, muy personalmente como diría Reyes, anticipándose sin sospechárselo a técnicas novelísticas que más tarde Cervantes llevaría a la perfección en el *Quijote* y Unamuno a un personalismo más radical y metafísico en *Niebla*. Por primera vez, un escritor ve a sus personajes de ficción como *reales*, tan es así que saltan del marco de la novela para encararse al autor y pedirle cuentas del proceder estético que les está dando configuración artística. Al igual que Diego de San Pedro, pero buceando mucho más hondo en el significado y en las posibilidades de lo narrado, crea un tipo de *personalismo* literario que prescinde, o lo intenta, de la forma alegórica y de la fábula que todavía desfigura el sentido novelesco de la *Cárcel de Amor*. Sus dones de observación psicológica y la vivacidad y verosimilitud que reflejan sus descripciones no tienen paralelos anteriores. Por los elementos picarescos de su obra, Delicado se anticipa al *Lazarillo* y sus descripciones del hampa romana encabeza una literatura satírica que encuentra su perfección en el *Buscón* de Quevedo. Finalmente, su sentimiento de la vida, fruto del desengaño y la desilusión, le deja al lector un gusto amargo en la boca y la advertencia terrible que los tiempos de Felipe III no estaban tan lejos como muchos españoles creían.

JOSÉ RODRÍGUEZ FEO

¹ Menéndez y Pelayo, M., ORIGENES DE LA NOVELA. Emecé Editores. Buenos Aires, La Argentina, Vol. IV.

² "L'oeuvre de Francisco Delicado, *La Lozana Andaluza*", por Guillaume Apollinaire. París, 1912.

³ Reyes, Alfonso, "Cuestiones Estéticas". París, 1911.

⁴ Diego de San Pedro, "Cárcel de Amor". Barcelona, 1904.

Variaciones Sobre Tema Mexicano⁽¹⁾

EL TEMA

Ni Larra ni Galdós, quienes, aunque tan diferentes, tenían una conciencia igualmente clara, se preocuparon nunca por estas otras tierras de raigambre española. Ante su desgarramiento peninsular, Larra, contemporáneo, Galdós, casi contemporáneo, guardan silencio. ¿Por qué? A la visión nacional que uno y otro nos ofrecen, le falta así algo; algo que históricamente había sido parte de nuestra vida, y que se desintegra de ella durante el siglo mismo en que ambos vivieron y escribieron.

¿Cómo entender ese silencio? ¿Cómo indiferencia? En el caso de Larra, dada su complacencia en hurgar las llagas suyas y de su país, que son las mismas, sería raro otro motivo, para desperdiciar ocasión tan buena. En el caso de Galdós, además, acaso hubiera malicia, pues que el comentario atañía a un pasado demasiado vivo aun, para no suscitarle dificultades con sus lectores de este otro lado.

Unas primero, otras después, en brevísimo espacio, todas estas tierras se desprenden de España. Ningún escritor nuestro alude entonces a ello, no ya para deplorarlo, ni siquiera para constatarlo. Si la adhesión de ellas halló tan pocos ecos en nuestra literatura clásica, es lógico que su separación hallara menos en nuestra literatura moderna. Y como el español nunca dejó pasar sin protestas tormentosas eso que en la convivencia nacional va contra su sentir íntimo, si entonces no dijo palabra, ni se echó a la calle, es que nada le iba en ello.

España, pues, no había sido, ni era para la mayoría de nosotros, sino el territorio peninsular, y parece que los americanos, por su parte, se dieron cuenta de dicha actitud antes que nosotros. Acaso a los españoles no nos interesaron nunca estas otras tierras, que durante tres siglos fueron parte de nuestra nación. (Cervantes, aunque él mismo quiso venir, y no pudo, piensa de quienes acá venían: "Las Indias, refugio y amparo de los desesperados de España, iglesia de los alzados, salvoconducto de

(1) Del libro inédito del mismo título.

los homicidas, pala y cubierta de los jugadores a quien llaman cierto los peritos en el arte, añagaza general de mujeres libres, engaño común de muchos y remedio particular de pocos.").

Pero, ¿cómo conciliar nuestra evidente indiferencia nacional, si no desvío hacia estas tierras, con el esfuerzo realizado y la obra obtenida por los españoles en ellas? ¿Los ecos nuestros que aquí resuenan, intactos a pesar del tiempo y del extrañamiento, con tal familiaridad? ¿Acaso fué todo, como todo parece ser en la vida, obra de unos pocos, frente a la hostilidad de otros y la indiferencia de la mayoría?



En tu niñez y en tu juventud, ¿qué supiste tú, si algo supiste, de estas tierras, de su historia, que es una con la tuya? Curiosidad, confíesalo, no tenías. Culpa tuya, sin duda; pero nada en torno podía tampoco encaminarla. Lo que oías, cuando algo oías, frases políticas al uso, carentes por tanto de sinceridad y vacías de pensamiento, más era para matar toda curiosidad. Nada revivía ante tu imaginación, ahí indiferente, el acontecer maravilloso, obra de un puñado de hombres cuyo igual no parece haberse visto antes o después, ni la escena misma de sus actos, aunque ésta aquí estaba y está, tan viva, tan hermosa.

Esa curiosidad fué la vida con sus azares, quien mucho más tarde la provocó en ti, al ponerte frente a la realidad americana. Y tras la curiosidad vino el interés; tras del interés la simpatía; tras de la simpatía el amor. Mas un pudor extraño le dificulta su expresión a ese amor tardío. ¿Reconocimiento de su inutilidad? Pudor es, en todo caso, lo que en este punto, callándote ahora, te lleva a soslayar el tema.

LO NUESTRO

Apenas pasada la frontera, en el primer pueblo desastrado y polvoriento, donde viste aquellos niños pidiendo limosna, aquellas mozas con trajes y velos negros, comenzaron a despertar en ti, penosos, los recuerdos. Recuerdos de tu tierra, también pobre y también grave. Y te sentiste tentado de volver a cruzar, sin más, al otro lado de la frontera.

El primer contacto con aquel ambiente, que es tu ambiente, fué difícil después de tantos años. Sólo veías ya su desolación y su miseria, contra las cuales querías protegerte negando cuantas posibilidades, a pesar de todo, pudieran surgir tras ellas. Mas sobrepasado el primer momento de rencor atávico, comenzaste a entrever, a recobrar algo bien distinto.

Aquella tierra estaba viva. Y entonces comprendiste todo el valor de esa palabra y su entero significado, porque casi te habías olvidado de que estabas vivo. Acaso el precio de estar vivo sea esa pobreza y duelo que veías en torno; acaso la vida exija, para estar viva, ese abono ruín de miseria y tristeza, entre las cuales ella, como una flor, crece acrisolada. ¿Sofismas? Nada quedaba allá de la trivialidad y el vacío de la vida en las tierras de donde venías.

¿Riqueza a costa del espíritu? ¿Espíritu a costa de la miseria? Ambos, espíritu y riqueza, parece imposible reunirlos. Mas no eres tú, ni acaso nadie, quien ahí pueda decidir. Piensa sólo, si lo que te importa es el espíritu, adónde debes inclinar tu simpatía. Aunque sin tu decisión racional, ya aquélla, sin vacilar un momento, se te va instintivamente a un lado. Oh gente mía, mía con toda su pobreza y su desolación, tan viva, tan entrañablemente viva.

L A A C E R A

De anohecida te llevaban unos amigos por la acera de aquella calle, donde pulquerías y teatrillos orillaban un lado, y el otro tenderetes en que se vendían fritangas. En medio iba el fluir agolpado de los cuerpos, muchos aguardando propicios una seña para reunirse al deseo de más íntimo contacto. Por bocacalles oscuras, que surgían de vez en vez, se adivinaban también, con más baja calidad, las mismas tentaciones y los mismos riesgos.

Entre el alumbrado suficiente de la calle te sorprendió la portada *a giorno* de una tienda, todavía abierta a aquella hora, sin parecer de lejos casa de comida ni taberna. Llegado a su altura, tras el portal deslumbrante, viste de pronto pilas de ataúdes, sin ferrar aun sus costados metálicos, a espera, ellos también, de consumidores.

Como un són de trompa final entre la turbamulta de los cuerpos, no podías decidir de aquella contigüidad extraña, que una ironía más que humana parecía acordar con la vitalidad circundante. Más tarde, al ver entre los juguetes infantiles allí acostumbrados, y como uno de tantos, una muerte a caballo, delicado trabajo que denotaba en su artífice anónimo el instinto de una tradición, comenzaste a comprender.

El niño entre cuyas manos la representación de la muerte fué un juguete, debe crecer con una mejor aceptación de ella, estoico ante su costumbre inevitable, buen hijo de una tierra más viva acaso que otra ninguna, pero tras de cuya vida la muerte no está escondida ni indignamente disfrazada, sino reconocida ella también como parte de la vida, o la vida, más certeramente quizá, como parte indistinta de ella.

L A I M A G E N

El monte de flores sobre las gradas de plata, de un lado a otro de la nave, casi desvanece con su olor junto al del incienso, que sube hacia la bóveda, como las llamas de los cirios ardiendo ante el altar en filas apretadas. Frente por frente, en filas no menos densas, los fieles, hombres en su mayoría, de rodillas unos, otros de pie, miran la imagen, en cuya creencia parecen ir contagiando a los niños de que muchos se acompañan.

Años, largos años en tierras puritanas te habían desacostumbrado de fe tan absoluta ante sus símbolos, de la cual, ni el gesto de confianza temerosa con que les ves tocar el cristal protegiendo una reliquia, y replegar luego la mano contra el cuerpo para comunicarle así una virtud, ni lo perdido de la mirada en adoración, parecen ser indicio suficiente. Mas ahí está, viva por esos cuerpos, la obra más duradera de tu raza, entre éstos que tan de la tuya te parecen.

Poco importa el camino, las ramificaciones ancestrales que ayudaron para que tal resultado se alcanzara: dioses remotos idos, culto cruel extinto. La creencia en lo sobrenatural es la misma de tu gente; la actitud contemplativa también. Y en ellas te refrescas la sed y el cuerpo, como en una corriente que brotase súbita de la tierra donde se ocultaba,

aunque mucha parte de ti no pueda compartir el fervor de estas criaturas, pero cercano a ellas, casi unido con ellas.

Afuera, la gran plaza engalanada y soleada, con sus puestos y tenderetes sin número, donde se venden cirios y flores, está llena de gentes a quienes ninguna prisa agita: movimientos graciosos, voces suaves, miradas elocuentes. Sus vidas alientan con la certeza de estar unidas en un todo y a la vez libres en él; vivas por la vida de ese Dios del cual allá dentro, en la basílica, está el símbolo visible, que puede ayudarles a interceder por ellos, y cuya sabiduría conoce mejor que el sér humano lo que a éste le conviene.

EL PUEBLO

Esta gente, estos indios taciturnos, en su pobreza, en su abandono, ¿son tan desgraciados como tu compasión y remordimiento humanos creen? Ante ellos, como ante otra gente de otro pueblo distante, el tuyo, nace igual tu simpatía. ¿Y por qué esa simpatía instintiva tuya hacia gente del pueblo? Insiste ahí, aclarando: hacia lo que de singular puede haber en cada criatura de esas, más que hacia el amontonamiento indistinto y democrático de ellas.

El ambiente en que te criaste, clase media provinciana, entre sus más o menos infundadas pretensiones tenía la de sentirse diferente del pueblo, sin acentuar ahí tanto, acaso, una relativa superioridad como, pura y simplemente, una diferencia. Más tarde, al crecer y sobrepasar tu ambiente familiar, sus costumbres, maneras y preferencias adquiridas y propias, no aminoró, sino que se acrecentó aquella sentida diferencia inicial. Pero el insistente sentimiento de diferencia no pudo impedir en ti la percepción, entre el pueblo y tú, de una equivalencia en fortuna.

Porque al fin y al cabo tú, igual que el pueblo, carecías de ella. Si por tu medio nativo tuviste ciertos privilegios, también tuviste ciertos deberes. Mas los privilegios eran ficticios y los deberes reales; es decir, que sin conocer la holgura conocías sus exigencias. A veces casi lo agradeciste al sino, creyendo como crees que la abundancia daña. La pobreza puede engendrar brutalidad, pero la riqueza tontería; y váyase lo uno por lo otro. ¿Habrá pues en tu simpatía hacia la gente del pueblo, bajo

el sentimiento artificial de diferencia, otro real de afinidad? Entre el pueblo y tú, no te engañes, percibes un espacio difícil de salvar.

Difícil, excepto para la simpatía. Así, ¿de dónde nace ésta? ¿Qué la dicta? Porque la compasión sola no es. Cuando le desees mejor suerte, sabes también que el pueblo, al ganar en situación, suele perder lo que de noble había en él; es ya otra clase media, pero peor, sin aquellas aspiraciones, risibles acaso, dictadas por una anticuada idealidad que no puede improvisarse. ¿Entonces?

Esto que en ti simpatiza con la gente del pueblo es lo que de animal hay en ti: el cuerpo, el elemento titánico de la vida, que ya tarde tanto poder alcanzó sobre ti, y según el cual muchas veces te sentiste, no sólo igual, sino hasta inferior al pueblo. Porque el espíritu, excepto en cuanto el cuerpo puede arrastrarlo (y en ti puede mucho), apenas tiene ahí parte. En ti, cuando el cuerpo, lo titánico, habla, tu espíritu, lo dionisiaco, si no otorga, lo más que puede hacer es callar.

Verdad es que la poesía también se escribe con el cuerpo.

LA GRUTA MAGICA

La nave es como otra cualquiera en una iglesia de aquí, donde tantas son hermosas. Pero al atravesarla, tras de un cancel lateral, te encuentras en un paraje inesperado y extraordinario. ¿Te encuentras? ¿No sería más atinado decir que te pierdes? Porque perdido estás; la realidad ha cesado y flotas en otro medio. ¿Cuál? Desde la linterna, allá en la bóveda, como de un hondo pozo invertido a cuyo fondo estuviese, no el reflejo de la luz, sino la luz misma, ésta apenas alivia las sombras de abajo, y la difusa claridad no parece proceder del mundo de afuera, sino brotar, en resplandor fosfórico, de esta caverna misma, del oro que la recubre.

Paredes y techo, aunque tampoco es atinado hablar aquí de paredes o techo, cuando lo que te rodea, si a algo de este mundo se asemeja, sería a la tienda de un bárbaro guerrero asiático, se ahondan en una penumbra coruscante, recamada, nielada. En el dramático claroscuro, toda una fauna y flora ponderosa, alas, garras, tentáculos; troncos, tallos, hojas;

muslos, vientres, fauces; cabelleras, corolas, plumas, vivo todo, pulula y serpentea, retorciéndose, encontrándose, anillándose, como formas brotando del caos. Es un sabat, un aquelarre, un pandemonium, y sólo la reiteración monótona y variada de las palabras expresaría, o intentaría expresar, esto que miras.

Sosiego, un poco de sosiego, te dices cerrando los ojos. Preguntar: ¿te gusta?, sería inadecuado. Porque no nos preguntamos si nos gusta un huracán o un torbellino, y así es como esto actúa: como una fuerza desmandada de la naturaleza, que sufrimos, sobrepasándola cuando es posible, y nada más. Y aunque mucho de primario y elemental hay en ello, ¿no se da también lo artificial? Ambos, lo elemental y lo artificial, mordiéndose la cola, se confunden. Pero la obra no recuerda al hombre; no se concibe la mente que la meditara y planeara, ni la mano que la trazara y ejecutara. No hay plan ni traza en ella, sino la confusión de un sueño. Ni el recuerdo puede clarificarla, sino que, al contrario de cómo suele operar con las impresiones, en éstas que aquí se suscitan, lejos de depurarlas, aumenta la confusión.

Y esa imagen en el camarín central, elevándose por los aires, ¿qué hace aquí? ¿Son aquí posibles el recogimiento y la devoción? ¿Son aquí posibles siquiera las creencias tradicionales de tu tierra y tu gente? ¿No ha usurpado el símbolo a la creencia, el culto a la religión? Un culto más remoto, en todo caso, es el que parece perdurar, a pesar de los símbolos familiares visibles. Bajo tierra te crees, en un antro, por cuyas paredes tantas petrificadas excoriaciones, fulgiendo en la tiniebla a veces, como pupilas al acecho, atestiguan del paso de monstruos semidivinos, que un tiempo tuvieron aquí, juntamente, altar y guarida.

...Por una vez, no está mal, te dices, ya repuesto de la impresión. Sobre todo si esa vez está tan bien, tan dramáticamente bien como ésta.

PROPIEDADES

—Yo, dijo finalmente Albanio, poseo el deseo de no tener propiedades. Las propiedades, ah, ¿quién dirá su influencia maléfica? Ellas no son nuestras, sino nosotros de ellas; ellas son las poseedoras y nosotros los poseídos.

—No, no, no, no, no, no, interrumpieron a un tiempo Abelardo, Poncio, Arístides, Sofronio, Nuño y Tesifonte. Cardenio, más indiferente, y Fidel, más tímido, guardaron silencio.

—Sí, amigos míos. Estais presos por vuestras propiedades y en vuestras propiedades, y ya no sois hombres, sino objetos. Ese gesto vuestro de dignidad y de suficiencia, que en la juventud no teníais, porque entonces el ser es lo que él es, no lo que él allega, ¿parece otra cosa sino la máscara que sobre la faz verdadera, si aun subsiste, os fuerzan a llevar, por amor de ellas, vuestras propiedades? ¿Si al menos las tuviérais como si no las tuviérais! Creo que algún místico debe haber dicho esto antes. Entonces aun habría salvación para vosotros.

—¿Atacas la propiedad?, exclamó Tesifonte. Si tus padres no la hubieran respetado, y allegado, ¿qué paradojas nos dirías en este momento?

—Yo no ataco nada, dijo Albanio, y menos la propiedad; vuestra propiedad y mi propiedad, ¡ay! Bien sé que estamos todos en un callejón sin salida. La cuestión era divertirnos un rato.

Entonces Choco estornudó. Habían olvidado que estaba presente.

Como animalillo familiar, que entiende donde hay para él simpatía y calor, estaba al lado de Albanio, sentado en el suelo. Aunque nada decía, sabiendo callar tan bien y siendo tan expresiva su cara, ese silencio resultaba la misma elocuencia para quien supiese mirarle.

—No me dirás que tu protegido vendría tan a menudo a verte, si tú no tuvieras propiedades, insistió Tesifonte.

—Vedle, dijo Albanio, posando su mano sobre el hombro de Choco. Está tan despojado de todo, de todo lo que no sea su cuerpo y su alma, que no es posible mayor desnudez. Por no tener, ni siquiera tiene padres. ¿Dónde come? ¿Dónde duerme? ¿Es que come o duerme, en verdad? Lo único que posee, y eso no le posee a él, sino que es él, es su gracia; y aun ésta la perderá, una vez hecho hombre. Pero no por eso dejará de ser él, como nosotros hemos dejado de ser los que fuimos. Porque su alma quedará intacta, sosteniéndole.

No sé qué le envidio más, si su juventud, su gracia o su miseria. ¿Puede hablarse de miseria ahí? Su miseria me hace tener en horror mis propie-

dades. Cuando tenemos afecto a una criatura, queremos ser como esa criatura, queremos ser esa criatura. ¡Ah, no poseer nada, como si se poseyera todo! Esa es su libertad.

¿Codicia en realidad esas monedas que yo le puedo dar? Su aceptación de ellas, ¿no es un juego, una diversión, a la que se presta, sabiendo que el dinero es la patente, el pasaporte de ser humano que necesita para acercarse a nosotros, aun quedando en el suelo, a nuestros pies, como ahí queda? ¿O no es por cortesía (estas gentes son tan terriblemente cortes) por lo que las acepta, conociendo que la fe en el dinero es nuestra ortodoxia y que ninguna otra nos queda.

No me digais que me equivoco, dijo como para detener cualquier objeción de los otros. Quiero no equivocarme ahí también; quiero no equivocarme ahí, al menos.

Choco, su faz quieta, su cuerpo inmóvil, como idolillo oscuro, ¿escuchaba a Albano? Ni éste lo sabía, ni acaso el propio Choco.

EL MERCADO

Hacia oriente, camino del mar, pasasteis un día de mercado por aquel pueblecillo. En la plaza, bajo las ramas, entre unos y otros vendedores, unos que exponían sus mercancías en tenderetes y otros que menos favorecidos las exponían por el suelo, hombres y mujeres desfilaban. ¿Desfilaban? En grupos quietos por la mayor parte, silenciosos también, más que escena real te parecieron pintura de una muchedumbre. No era sólo su inmovilidad lo que te los hacía mirar como juego de apariencia ilusoria, sino la concertada maravilla de sus atavíos y de sus actitudes.

Ellas, arropadas en sus rebozos oscuros, negro, azul o marrón, por los que sólo asomaban, arriba, el lustre sombrío de las crenchas, y abajo, el ocre de los pies desnudos. Ellos (más hermosos sin duda), con camisa y pantalón claros, rosa, crema o celeste, en los hombros esa prenda graciosa que tiene un nombre más gracioso aun, el jorongo, sobre cuyo fondo apagado aparecían otra vez los matices vívidos. Igual que ocurre en ciertas aves, mientras el neutro plumaje de la hembra apenas la destacaba, era el macho quien ostentaba la gratuidad del ornato y del color.

¿Quién compraba? ¿Quién vendía? Bajo la luz nublada de la mañana, esta escena, donde ni los tonos gritaban ni los gestos exageraban, te parecía sin otro motivo que el de componer para la contemplación una pura imagen plástica. Como en el lienzo de algún pintor sevillano clásico, el aire era allí el único actor; actor, y al mismo tiempo artífice sutil, coloreando y modelando cuanto veías con ese tacto mágico, que la realidad y la pintura nórdica desconocen, en el cual la fuerza no excluye delicadeza ni la gracia severidad.

Sintiéndote intruso, y nostálgico de abandonar tan pronto el lugar, te dirigiste con una pregunta a una de aquellas figuras. Mas era un pretexto; un pretexto para entrar, para quedar sutilmente en el cuadro con ella. Lo mismo que el personaje ausente, que sólo está en el lienzo, esfumado y circunstancial, al fondo de él, en un espejo, así quedaste tú allí, actor elusivo y testigo invisible, reflejado en unos ojos.

JUGUETES DE LA MUERTE

Estas figurillas en las vitrinas del museo, ¿son algo más que un juguete? En los días de tu juventud solían afirmar algunos, creyendo así alborotar el cotarro, que el arte era un juego. No dirás que tenían razón, porque no podían ni sabían tenerla. Pero que el arte resulte un juego es verdad posible, cuyo dramático significado ellos no vislumbraban.

Estas figurillas son o pueden ser un juguete, como otras griegas y egipcias que por museos diferentes has visto repartidas. Con no menos gracia las concibió la mente del artista (o del artífice; no nos remonemos, que toda afectación es mala), ni con menos destreza la ejecutaron sus dedos. Mira ésa: un jorobado rechoncho, desnudo excepto por su caperuza y báculo, que va de camino.

¿No se diría imagen de Titlacaoan el brujo, en una de sus diversas transformaciones? ¿Como aquella en que enteramente desnudo se pone a vender chile verde en el mercado de Tulla, donde lo apercibe la mirada y el deseo de la guapa hija de Vemac, cacique tulteca? Porque hay en no pocas de estas figuras, como en algunos de los episodios míticos donde aparece Titlacaoan, una picardía, una travesura, raras quizás para la imaginación austera y grave de esta raza.

Al lado de esas bagatelas deliciosas están otras figuras cuyo encanto es menos fugaz, y en las cuales resulta más evidente lo que de dramático hay en el supuesto juego del arte. Mira aquel torso viril, desnudo ornado de enorme collar y ceñido de una faja. Hallados en tumbas, muchos de estos fragmentos sobreviven tras de sortear el entredicho de la muerte. Pero, qué pena. También aquí, como en tantos museos, la profusión daña a la atención.

Mas las circunstancias no van con la elegía, que acaso esa supervivencia de lo frágil y lo gracioso, cuando se hundió lo que más resistente al tiempo parecía, no sea sino una paradoja, en la cual debiera aprender su lección nuestra suficiencia pedantesca. La muerte ahí, al devolvernos esas encantadoras nonadas por las rendijas de la puerta tras de la cual se oculta, como pilluelo que con el pulgar tocando su nariz y los otros dedos extendidos nos hace burla, ¿no parece reírse de nosotros?

LA CONCHA VACIA

Este aire, esta tonada que inconscientemente te encuentras de pronto tarareando entre dientes, la oíste allá y allá inconscientemente la aprendiste. Pero ahora, al decírtela, se transmuta, y ya no es su melodía lo que únicamente te viene con ella, sino la realidad misma de los días cuando la aprendiste. Ante ti está aquella ventana, en tu cuarto del hotel; la copa de aquella palmera, que sube desde un jardinillo; el perfil de aquellas terrazas, contra el cielo por el cual unas nubes claras pasan. A esto que ves, como al hueso dentro del fruto, le rodea aquella ciudad, el mundo aquel, de que tu habitación era el centro; la escena de aquella jornada, siempre igual, siempre distinta, que allí acostumbrabas a vivir, vertido fuera de ti, descuidado, divertido, deambulante, iluminada por tu modo, tu humor de entonces, que no era sino consonante respuesta al de aquel ambiente.

Cuando allí oías distraído este aire, no pensabas que en él hallarías más tarde, tú doblemente distante, en el espacio y en el tiempo, todo eso mismo, y con ello tu ser estival; que iba a rescatar uno de los raros momentos de tu vida cuyo recuerdo no es amargo. Porque este aire contiene tu vida de unas semanas, aquella vida tuya es ya este aire, y siempre que

te lo digas verás surgir, como ahora, el mismo cielo, la misma ciudad, el mismo ambiente, redivivos en el aire trivial y efímero, el cual, por serlo, puede así prestar apariencia a esa vida tuya también trivial y efímera, que como espíritu en pena, buscando cuerpo para volver, se ha encarnado en la vacante espiral de la tonada.

El verso, el lienzo, la escultura, otras formas corpóreas del arte, al ser recordadas, no podrían devolverte en ellas unos momentos de tu vida, porque su materia está ocupada por su propia existencia, es su propia existencia, y no ofrecen resquicio por donde la tuya pudiera infiltrarse. La música, en cambio, hecha de sonido, de lo más desencarnado que existe para nosotros, seres de carne y hueso, es incorpórea, flúida toda. Así podemos entrar en ella, revestir con ella nuestras acciones, nuestros pensamientos, nuestros deseos, apropiarla como expresión de nuestra existencia. Por alta y noble que sea, aun es posible domarla, esclavizarla a nuestra persona, imponerle nuestro peso humano de criaturas cuyo existir flota a merced del olvido.

Pero si esta tonada guarda y te devuelve la silueta de los días cuando a ella se asomó tu vida, de lo que sin ella sería abstracción, afán sin cuerpo, deseo sin objeto, amor sin amante, sólo es también por un momento, como el espejo guarda y devuelve por un momento la imagen que a él se le confía. Porque esa supervivencia de tu existir, ido tú, ¿quién podrá hallarla en ella, descifrando ese eco tuyo, esas horas, ese pasado que tú le confiaste? Todo caerá contigo, como oropel de la fiesta una vez terminada, hasta la sombra de unos días a los que diste morada en la música, y nadie podrá ya evocar para el mundo lo que en el mundo termina contigo.

¿Lastimoso? Para ti, quizá. Pero tú no eres sino una carta más en el juego, y éste, aunque el reconocerlo así te desazone, no se juega por ti ni para ti, sino contigo y por un instante.

LUIS CERNUDA

Nuncupatoria de Entrecruzados

Si acaso como príncipe rehace las impuestas escalas de la sangre,
como condotiero saborea la indiferencia de la posible
ley del remolino. Recibe la plateada lamprea
de una norma, teniendo que agujerear
la correa que lo ajusta. Viviente fatalidad que ya oye,
tener que abandonar el caballo y el doncel, los aprendidos
combatientes. Y buscar en otra vida sus juramentos y halcones.

La jarra de Abakul con ornamentos irreconocibles,
y la otra jarra con dátiles de doblegadas hojas,
se aprietan con la seca granada, creando el otro espejeante barro.
Viejas historias: la definición del mediodía a lomo
del lagarto, paseando la extensión de las azules paredes,
produce la gruta fría del violado. Ahí resurge
el abuelo pescador y el perro salmón salta mordiéndose la oreja.

No es el cuello del caballo la libertad del movimiento,
pues su escultura tiene que ser mantenida en la noche
cerrada para el gotear del vegetal. Irrompible pescuezo
en su severa anécdota enfría el nuevo relato de la mano
forzada al diálogo. El cautiverio de la esencia
gime buscando la libertad del movimiento del cuello
del caballo. Ley violada en los comienzos de un reinado.

Cuando la nieve varía no nos regala un rostro,
se cierra y el dedo largo nos doblega, enmudeciendo.
Torpe fuego que no alcanza, pues la nieve
pinta un reflejo cortado por los dedos de los pinos.
Lo que nos quema es el reflejo, rama
de la audición desconocida, lenta mece
un tiempo sin rozarnos su medida—reconstruido cabeceante.

Afirmaríamos que aún diciendo *el reflejo heridor*,
el reflejo como aparece en la nieve impresionista,
tiene agua cascada. Pero el reflejo de antaño es el terror
de nuestras pequeñas horas, retrocedemos y preguntamos por la antigua
lección del reflejo en la nieve, pero ahora el terror penetra
por nuestro cuerpo sin que el reflejo ondulante lo despida,
pues las cosidas estrías de la luna rechazan la sensación particular.

Ensayan sus finezas, desvían sus flautas, delante de dos rostros
por testigos. El movimiento surge de su disciplinado secreto
en el amanecer, remeda un crepúsculo la nobleza del ejercicio.
La madurez ingeniosamente está en la provisional aceptación
de la luz, cuando el hormiguero y el colibrí la mastican con semejante
[furia.]
Qué sumergido animalejo la doncella cuando con dos dedos aprieta su
[talón]
o el anaranjado aro por donde la ansiosa vislumbra al público inmóvil.

El murmullo, el reflejo y el terror saltan, escuchan,
divididos muestran el frío peine desdeñado por una libertad vanidosa.
El sonido leve y concentrado, la hilacha recostada en lo cóncavo,
y cuando sentimos, sin hacerse nunca visible, que alguien lejos
quiere llegar hasta nosotros, mientras el frío caballo
recorre sin conducir ninguno de esos dos cuerpos,
no obstante definidos. El murmullo y el terror retienen, ocultos juegan.

La novedosa notación, aun en el momento de las lunas desiguales,
corre el cerco persa de embalsamarme con las mismas estatuas y ramas
[báquicas.]
Una estatua mutilada no nace para la libertad decreciente,
el deseo de fragmentar para llegar al castillo rocoso no tiene la ceguera
reclamada a los dioses, sino la frente deshecha se completa a su agrado;
la mutilación forma parte del acto precedente, de la adelantada
[completez,]
pues la mutilación es el lenguaje para la luna y el cuerpo actualmente
[descifrable.]

La ausencia de mi nombre borrado de la manchada lista de las
[invitaciones,]
me excluye en el semicírculo y me llena en el lecho de fronda evaporada.
¿Qué ligera culpa puede nacer en mí de esa lista hecha por bárbaros
[emigrantes,]
que unió el pintarrajeo de aves desconocidas para la liga del príncipe
[tachado?]
La brutalidad de la culpa no se une a los renglones de esa indefinida lista,
sin embargo, el no haber estado en esa fiesta de hastío puede enloquecer
[levemente.]
Un mortal interrogatorio cae sobre la lista de los no invitados: ¿dónde
[comenzarán a reunirse?]

Las estrías áureas de una pasión que amanece inconfesable en los relatos
del vagabundo, entreabren en la ciudad los ruidos de un apretado anútil,
de una corteza ceñida en los dominicales obeliscos, pero para ser
[interpretados por los campesinos.]
Los relatos del vagabundo se entonan en la húmeda lejanía del rústico
amanecer, cuando los oscuros despreciadores del cumplimiento duermen
[la inmóvil clorofila.]
El vagabundo no saluda al campesino de rameados verdes y entresilbos,
el campesino escucha al vagabundo hundiendo su bastón en el
[napolitano lagarto.]

La ociosa conspiración que transcurre entre vagabundos y campesinos,
por apoderarse de la noche del framboyant, avivada por los estudiantiles
pájaros de Bombay, sudorosos por las pesadillas de su transmigración,
y los abullonados escarceos del marfil erudito. El vagabundo y sus
[venerables]
rapsodias buscan la sombra para cubrir con gabán viejo el ébano de sus
[crónicas.]
El campesino ahonda su indiferencia frente a la línea del horizonte
y mueve la sombra con el conllevado misterio del anillo, del artesano
[de vitral.]

El campesino no descifra las alusiones del hormigado pasquín; el
[vagabundo]
se hunde en las espaldas de las nubes no lectoras, la suerte de las letras
anematizadas no se relaciona con la marca del castigo que sobrelleva,
cuando absorbe lejanamente las letras de las posadas de enmendadas
[sorpresas.]
El pasquín en las aguas del Tíber no fué moralizado por el campesino,
ninguna burda sentencia reclamó las letras deshilachadas y navegantes
[ilustres.]
El vagabundo con lograda indiferencia persiguió una letra hasta que
[trepó por un gajo.]

La indiferencia vagabunda punteó la corteza de los universales y los
[labios]
particulares que repetían las sentencias que no se encogían al sufrir
las comprobaciones marciales de los gimnastas. El cuerpo muestra el arco
de los universales, no las carteleras manoseadas por las aguas del Tíber,
trasladado con la gradual protección que entreabre las rollizas estatuas
[de los autos sacramentales,]
que inician sus cohetes y cubetas para los campesinos con ramas báquicas
y para los vagabundos enamorados fijamente de las letras de una frase
[ondulante.]

Inmóvil, todo rostro mutilado cobra claridad al regalar compañía,
pues todo lo que se acerca nos ofrece la novedad de la mutilación.
Huyendo de la mutilación el noble florentino tuvo que abismarse.
La misma inmovilidad para la mutilación; para abismarse, la misma
[inmovilidad.]
La nobleza y la abismática mutilización se entrelazan y anegan.
La nobleza es la costumbre de la mutilación, no visible por la secularidad,
y el abismo es la máscara o fábrica de mutilación, tatuaje o secuestro.

El rostro que se desprenderá de nosotros para anclarse en el recuerdo,
será el guante de nuestra indolencia paseando por las piezas de marfil.

El rostro colocado entre dos máscaras y la jarra ascenderá sin perdón.
Desde la lejanía de la mutilación a la fatal presencia de la indolencia,
las artificiales máscaras moverán sus quijadas para reírse de la
[mutilación.]

Cuando se evapora la lejana mutilación, el noble florentino desea
abismarse, y que la novedad no sea la mutilación de las estatuas,

sino surgiendo del oscuro del perdido abismático, del apretado por la
[oscuridad rezumante.]

En la nobleza florentina coincidió lo invisible de la mutilación y la
[abismada indolencia.]

El ocio tiene la vigilancia de la plegaria que no alcanza el murmullo.
El ocio tiene el pez invisible, pero saltante en las redes de la planicie,
no es un paseo entre las máscaras y las jarras, sino el alborozo de los
[rostros en la proliferación de la música.]

El ocioso ha destruído blandamente el recuerdo de la mutilación y la
[obligación abismática,]
sabe que el destino invadirá su granja con asesinos antiestoicos y
[normandos.]

Dos monedas juntas, en la soberbia de la misma acuñación, mal sagrado
de un rostro que se apoya en lo inútil semejante, pues sus emblemas
pierden el sobresalto de cada matiz para perderse en la indistinción
[tintineante.]

La lejanía de cada moneda crece con el peine de estopa del primer
[recordado,]

y su mareante sucesión se acoge al húmedo blanco del febril yerbazal.
El rostro y los emblemas se muestran como la joven corintia entre el
[bambú y el gorrión,]
y cuando una moneda se apoya sobre la otra, se borra como la quemante
[cera.]

El instante interrogante que el rostro de las monedas entrecruza
[inútilmente,]

pues cada moneda aislada flota en una harina reminiscente, que como
[las hormigas]

distingue brutalmente el baúl que cargan, describiendo el desierto.

Inmóvil, como el día que fuimos a buscar un cinto nuevo, y alguien
[asomando]

dijo ¿es de sierpe de Djamil? y se suprimió como saltando por encima
[del hombro.]

Y ahora siempre estará sobre nosotros, el rostro entrevisto que se acercó
[con una pregunta,]

penetrando rápida como el sonido de la luz cuando toca el centro del
[escudo.]

O cuando repasando los diversos, las zalemas de las filas, apretando el
[lomo]

por arriba como un animal marino, en los lánguidos crepúsculos del
[librero,]

sin estar nadie de pie frente a las incongruentes sucesiones: *ya yo lo leí,*
se oye. Y repasamos, subrayando con la uña de la mirada el final de

[las caracoleantes]

divisiones y destrezas, sin poder situar al que profirió, al que sopló,
sin que nosotros lo deseásemos, sino por el contrario, ahora lo alejamos
[con los delfines,]

situándolo más allá de su bailoteo, pero él vuelve con su terrible
[rotundidad sin cuerpo.]

En el amanecer el ómnibus traquetea la fea hondura de su vaciedad,
su empuntado silencio redobla como los huevos de la tortuga enterrados
[en la arena.]

Nos despedimos de alguien que estrenaba su insobornable vestido de lino,
su conversión en absoluta gravitación parece que traqueteaba también
[en la madrugada.]

Nuestra soledad interpretaba los chillidos sonsos de los jóvenes aurigas.
En un inexistente espejo penetraba el rostro del que llegaba al estribo,
y después, por los corredores del ómnibus, subrayaba los peldaños del
[cierzo.]

El chiflido de los pintarrajeados aurigas, suspendía las comunicadas
[bromas del amanecer.]
La flauta chocarrera sonaba sin fin, rompiendo la madurez del misterio,
su tosca persistencia rompía el espejo que dictaba la entrevisión del
[estribo.]
¿De dónde llegaba el acompañante en la madrugada de pintar a los
[muertos.]
Su gravedad merecía estar rota por la sucia flauta de este pacotillado
[Caronte.]
Cuando regresamos de contemplar el vestido de lino, el elaborado
[misterio]
se rinde en el lento reconocimiento, alejado ahora por las fatales
[secuencias de la música destentada]

Lo avérnico es esa entrevisión que sigue golpeando el alejarse sin cuerpo,
el halcón surgido de nuestro contrapunto escarba en la identidad
[paradisíaca,]
pero a veces alguien pone sus manos en esas redes contrapunteadas,
[penetrando]
cordel por círculo, cometa por esfera, y la entrevisión de su llegada
[no se rompe]
a medida que va desuniendo el cordel. Apenas sus manos cayeron en las
[secretas]
estructuras adquiría gravedad la fuga de lo avérnico, y seguía
[penetrando por el cordel,]
en el saludo entrecortado de la jarra rota y en lo incesante de la
[máscara clavada.]

Rodeada de los burgomaestres la parida clásica y cínica recuenta,
el ladeo santurrón de su cara no evita los antecedentes pornográficos,
las tiasas gorgueras rehusan volverse hacia la vulva fangosa y fiestera
[cochinilla.]
Decadentes romanas corporaciones y tributarios holandeses entornan
[la parida,]
haciéndola cambiar de almohadón a cada pausa bufonescamente circular.
La distancia de los redondos relatos a la canal de la nariz se identifica
con la cera y pestaña de la llave dormida en su quesero escondrijo.

Lo avérnico entrevistado se deshace en el ventrudo testimonio, nubes
no lectoras fijan en el espejo su destierro lloroso y olvidan su choza
[alpinista.]

La parida enarbola sus hachas contra la novedad estatuaria de la
[mutilación,]
pues el parimiento tiene lo invariable del tonel, clásicas visitas
[y ornamentos.]
La parida repasa sus incontables visitas y los regalos de dulces almenas,
y el entrevistado del estribo le despierta el chillido de la gaviota,
y si alguien adelanta su voz y el bulto del cuerpo, se retira en la muerte.

La destentada flauta del ómnibus crece su despreciada serpiente,
el traqueteo infla la vaciedad sembrándole el pornográfico enano.
Las áureas estrias del ceñido vestido de lino se ahondan canaletos,
cuando el reído auriga despide en los recientes escombros del humo.
El peregrino retoca el burlesco Caronte y el jinete de la impalpable
[madrugada.]

La coraza del ómnibus se deshace en el humo de los cañaverales
de la Estigia, cuando alguien despega y alguien se queda.

JOSÉ LEZAMA LIMA

T ú n e l

Túnel de mi espera, ¿Por qué tu noche labrada
de equívocas cenizas? ¿Por qué tu noche sostenida
por el tributo oscuro, extinguido? (Mi vida
perdiéndose por tus rotas imágenes) Oh morada,

oh silencio! ¿acaso anhelada? ¿acaso en el recodo, mía?
Si estabas, todo temblor, como un engaño,
a romper las esquinas de mi sueño, Si estabas por el regaño
de tus paredes rotas, espectrales. Sí, y retenía

tu fulgor la extraña tarde, como una bella
sensación de hastío. (Un soplo cansado colora
este último tributo de mi frente a tu enjuto

sueño ironizado) Oh leve, oh grande, oh aurora
de lo extraño, oh túnel: rompiendo en el instante, con la estrella
tenaz de tus insomnios, el hosco fulgor de mi tributo.

P o e m a s

I

Ruidos, sombras huyendo.
Sobre los bancos el sopor alcanza su filigrana. Locura en sordina.

Serpientes, braceadas olas de la luz remota,
de estar ahí, de estar siempre, de estar en la tarde.

Un ruido, un ruido más: abreviadas palabras de la infancia
corren por los altares.

Ruidos: un solo traje de nuestra esperanza casi muriéndose en el
horizonte de las aguas.

Ventanas que vamos a destapar, a tapar, con aleluyas cotidianas:
lámparas del recuerdo, comienzan a morir de nuevo. Ruidos.

(Sin embargo, ella está, inmóvil, en el guión de esta tarde. Su
paso, por allá lejos, en el tiempo, con estos otros fantasmas de la sombra)

Oración. Oración.

Inmóvil, cristal, deshaciéndose.

A lo mejor más tarde.

II

Temprano.

Mediodía.

Breves circunloquios rozados, apenas.

Ventanas fijas en su prólogo sombrío.

(Ahora todos los rostros burgueses se asoman a los balcones.

Algo en el oído del entierro empieza a chocar sordamente contra los muros.)

Entierro,

nada se detiene a preguntar su origen
de coche antiguo
al mediodía;
blancuzco en su función fílmica;
casi pálido.

Nada.

(Rostros burgueses amenazan perderse en la tarde,
rota por su abertura.)

Sólo mi mano que ha vuelto al salón.

Otra sombra que se dilapida, que no logra precederme.
Un viento que se lleva nuestros labios perdurables, imperdurables,
al terrado final
de esta tarde.
Única vista.
Nada.

LORENZO GARCÍA VEGA

El Instante

Por un momento, contemplad cómo se comporta la naturaleza; persuadirse de aquello que da esencialmente señales de vida: el aire y la luz.

Contentarse con comunicar a través de un aspecto de las cosas; este aspecto sería el más tenue, el más fugitivo.

Abandonar la idiografía, renunciar al espacio lineal y refugiarse en el espacio aéreo: esto sería penetrar instantáneamente en otro mundo.

La tendencia por lo primitivo introdujo el diseño en la obra pictórica y se manifiesta por la limitación del contorno que separa un objeto de otro. La luz real—la viva—no es de una parcialidad tan abusiva.

Disuelve las arquitecturas; prescinde de toda macidez.

La luz, decía un pintor de antaño, es como el agua; toma bien o mal su curso y al instante recobra su nivel.

Pequeña historia de la luz pictórica. En la pintura verdaderamente primitiva, dedicada a fines didácticos o teológicos, el contorno es primordial, es decir el signo; el color es secundario, interviene en forma expresiva o simbólica; la luz es abstracta.

Por lo tanto, en la medida en que el arte de la pintura se emancipa, y se transforma en expresión lírica—e individual—la luz se impone amorosamente. La luz es una consecuencia, exquisita o patética.



Pintar es hacer aparecer, sobre una superficie vacía, las formas; mas es menester sugerirlas por la luz, en vez de precisarlas con las líneas. Este empeño—el de la emancipación pictórica—es el más generoso y más desarrollado (tengamos en cuenta la excelencia de aquellos que se lo propusieron); ha dado gloria a la pintura de caballete, y ésta sigue siendo, en Occidente, la forma en que se ha manifestado la gran pintura.

Durante más de tres siglos ha imperado el uso de sumergir parte del cuadro en una sombra casi monocroma e imprecisa; reservándole a aquella que se baña de luz la precisión y el colorido. Más de dos siglos bastan para que en Occidente una ley estética cese en vigor.

Dichosas tentativas (y resultados felices) en el siglo XVIII en el dominio del color reflejo, de la claridad dominante, del rayo luminoso. La primera mitad

del XIX sólo retiene un recuerdo. No olvidar, sin embargo, la intuición de Turner de un espacio resplandeciente; abierto a todos los horizontes. Más habrá que esperar aún para que se ajuste a la sombra. Será una cuestión de abandonar esta última como convención, de renunciar al claroscuro; de aspirar a la unidad luminosa, y por consecuencia de aerear el cuadro sin restricción alguna: el triunfo del impresionismo tiene una importancia revolucionaria física y moral. Al proyectarse en la luz de la naturaleza el pintor renuncia completamente al *sfumato* que fuera gran factor progresivo, pero que se tornó en una convención muerta. Lo que se consideró sombra participa ahora con tanto derecho como la parte luminosa de la vibración del color. El impresionista, al desplegar su escuadra de caballetes en la campiña a fin de seguir los pasos del sol, hizo gala de una originalidad sin precedentes.

La experiencia del puntillismo. *Mecanización y cientifismo* de la pincelada. Tras el deslumbramiento diamantino de los *croquetons*, la mancha—descomposición de la luz—parece a veces volver a la pintura, en el iniciador del movimiento, y desembocar por algún camino en hieratismo. (Esta reserva está hecha con la deferencia que se merece.)

Resumen. La luz, compartimiento abstracto de la pintura al fresco, de la iluminación, antes del descubrimiento de la pintura al óleo. Esto permite—o exige—que se convierta ella en el elemento creador. La luz derrite la dureza de los contornos. Llega a suprimirlos; hace posible la fusión de los objetos sólidos con los que los rodea.



Una nueva posibilidad. La antigua magia (el claroscuro) invertida. El misterio se revelará en la porción luminosa del cuadro; lo más impreciso para la zona que, en principio, separa un cuerpo de su atmósfera. El color más secreto en plena luz; a la parte considerada como la menos luminosa se les reservarían el máximo de colorido y los acentos necesarios.



—La luz como elemento.

—La tierra refleja el cielo.

—La dilatación luminosa se extiende sobre toda la superficie del cuadro, des-

apareciendo en las proximidades del marco a fin de sugerir una profundidad ininterrumpida.

—Aparición de la forma. Al surgir no se revelaría a la primera mirada; esta mirada sería fijada completamente a través del deslumbramiento. Sin embargo, tan pronto aparezca el objeto cubriría la totalidad de la superficie, sin equívoco. Así el contemplador recorrería el mismo camino que el pintor; el instante: iluminación pura en su movimiento inmediato, después reconocimiento justificado.

Nota. Queda por entendido que la palabra: sombra para el pintor significa: luz disminuída.

II

Importancia para el artista de fortalecerse sobre el terreno de no nombrar las cosas de momento, de ignorar sus llamamientos; después hacerlas surgir sin desfigurarlas:

El mejor viajero es aquel que no sabe donde va.

El curioso más grande es aquel que no sabe lo que mira.

Así hablaba Tchouang Tseu. Sin embargo, no creer que podamos encontrar asistencia profunda en un quietismo pictórico gracias a cualquier "receta de santidad" asiática. Diferencia fundamental de la manera de ser: el pintor europeo no puede prescindir del espíritu de conquista; se sentiría perdido de no sentirse sostenido en todo por el demonio de la agresividad (aunque fuera el más ligero demonio de la agresividad): el pintor chino, por el contrario, sólo concede valor a la posesión pasiva: ser humildemente eco, reflejo... Para el occidental, la sed de eternidad jamás se apaga. Cuando desarrolla su pasión por las fuerzas elementales, por el mundo de la naturaleza, no se realizará a sí mismo hasta que se detenga en lo fugitivo. El pintor del Extremo Oriente reflejará lo eterno partiendo de lo efímero. No olvidar la mínima importancia que los pintores de Asia dan a la individualidad, su desprecio por lo que solemos calificar de originalidad, el cambio lento y armonioso de su visión en el seno de la tradición. Están del otro lado del campo de combate perpetuo en que nos encontramos: la necesidad que tiene cada artista de formar su vocabulario gracias a un contacto más bien sensual que austero con el mundo de los sentidos; más intelectual que espiritual con el mundo del arte.

Es necesario añadir las diferencias técnicas. Las exigencias de la pintura al óleo no permiten la rapidez ligera e incisiva características del pintor Song: quien se sirve de la pintura aguada. Nosotros no podemos eludir el problema de la materia.

Una imitación de la China, manipulación artificiosa y sin precaución, no puede menos que extraviar la pintura europea desprovista de una humildad "prohibida a nuestras maneras"; no puede menos que conducirla a la extinción—sin que se dé cuenta de ello—en una evanescencia peligrosa.

Espero que no se dude ni por un segundo de mi admiración por la pintura china. ¿Puedo recordar—sin mucha vanidad occidental—que he dado, en diversas ocasiones, varios testimonios pintados o escritos de ella? Pero sin duda desdichados.

III

Después de haber dado garantías al espíritu de medida, respecto a un nuevo exotismo que sólo tomaría prestado un contorno sin posibilidad de hacer vivo el contenido, no dejaría de insistir de nuevo, sin equívoco, en la necesidad de no temer ya la transparencia, lo vaporoso y exquisito y sus corolarios: la agilidad, el encanto, la vivacidad. La brutalidad de la forma, la virulencia del color, sistematizados, pueden cansar a la larga; y ¿quién sabe? Aún más de lo que acostumbramos a admitirlo, tememos de tal suerte no ser considerado "por alguien fuerte"—y aquí se trata tanto del artista como del conocedor.

El precepto clásico: "Pegar al principio ligeramente para hacerlo más fuertemente", que saco de un pasaje sutil de la *Progresión de la sorpresa* (en el *Ensayo sobre el gusto*) viene a capítulo para rechazar la delirancia colorista, y a su golpe de efecto poco duradero, el mérito de una progresión de la sensación colorista que viene por ondas, por cierto incisivamente, pero también: delicadamente.

IV

El descarte del idealismo gráfico, de la pincelada decorativa, de la ficción, inducirá por consiguiente a la pintura a sumergirse en la multiplicidad de las apariencias. Pintar el fluir—lo que pasa—pero captado en el instante.

A esta multiplicidad será menester oponer la elección de un elemento intenso. Elección no premeditada, más bien efectiva.

V

Para que el espesor del mundo se aligere bastará el reflejo del cielo sobre un hombro desnudo, el azulado delicado de un ventisquero a través de las nubes, la irrupción del coral en un estremecimiento de plumas y follajes en el vuelo de una perdiz, la caída de un peñasco en un abismo, una "nube de tristeza" o un destello de esperanza que pasa por un rostro...

Pero, como condición previa, será necesario que estos acontecimientos sean captados sin mira a ninguna noción práctica. Sólo será posible, tras mediar la reflexión, reconocerlo así.

Hay que insistir en esta disposición. Es sólo a este precio que la pintura se verá libre de los falsos problemas de la forma "creada" o "deformada"; de aquello que es "semejante" o "imitado" y de lo que no lo es. Un pintor excelente siempre hace de la pintura una creación al imitar cualquier objeto. A sabiendas o no, se refiere siempre a algo que ya existe en el mundo. Bien lo sabemos y desde hace mucho tiempo: "que no puede él crear naturalezas completamente nuevas".

VI

Comunicarse, por un estremecimiento nuevo, con la naturaleza, sí, mas por el placer magnífico de descubrir en ella una correspondencia con nuestras pasiones, deseos, emociones. No se tratará, menos que nunca, estrictamente, de una exactitud. No será ni el análisis, ni la descripción de un objeto los que se impondrán, sino el acrecentamiento de una emoción sentida. La unidad de medida sería la afectividad; su limitación el instinto pictórico del artista.

Escribía el año pasado en *El placer de pintar*: Insinuarse, delicadamente, en aquello que parece lo más rico en resonancias: en el campo humanísimo de sentidos. La superficie total de la obra estaría impregnada de toda la materia del tema. Entre la forma y el contenido no habría de surgir límite alguno, ni la menor separación. Ningún corte.

Todo debería comunicarse en el flujo coloreado. Y la composición permanecer como algo interior. Un conjunto donde reinaría la simpatía; una armonía estremeciéndose "de éxtasis irisado".

Me perdonarán la debilidad de citarme a mí mismo; de hablar en primera persona. Un pintor que escribe sobre pintura no se compromete—no puede comprometer—más que a sí mismo.

Le agrada esta comprensión; la proposición que le sigue queda, de pronto, aligerada.

VII

Proposición:

Pintura del instante (en profundidad). Consecuencia de una impresión de extrañeza y asombro sentido ante lo vulgar: lo conocido.

•

¿Un naturalismo estático? Sí, a condición de no creer que la naturaleza, para el pintor, tiene siempre razón. Al contrario, no desconocer que se equivoca, las más veces. Sorprenderla en delito flagrante de insignificancia, de banalidad; y esperar que se transforme en una revelación.

•

La espera de la revelación requiere un estado de ausencia; no de superación y preparación.

•

Una revelación visual, sin intervención del sueño, puede revelarnos el instante. Las cosas se desvelan, de pronto; lo que parecía inerte, se enriquece con el misterio de una sonrisa, con el ardor de un abrazo o la explosión festiva. Lo dado gratuitamente se torna en lo desconocido. Ciertamente.

•

No hay apresamiento consciente de una totalidad ilusoria; vista desde fuera. Hay que estar dentro (así en lo real). Y sostenerse ahí. Y ninguna premeditación de modas.

•

No hacer silencio sobre la ambigüedad de la sensación. Un árbol puede —alucinación, según nuestra disposición interior— parecerse a un ser, humani-

zarse, movimiento inverso: mírese el seno de la bañista que se derrite en la espuma del torrente. Mas lo que habrá que preservar es el grado: el árbol visto primero como vegetación, y la desnudez en cuanto a desnudez, sin confusión servil o rebuscada.

Una ligera evidencia.

•

Abandonar el sostén de andamiajes, de subrayados continuos, en el aspecto de las cosas; y por preferencia, al escándalo de los colores primarios sacrificarse resueltamente usando los colores tintas en sordina. Atmósfera sutil, aérea, que se encamina en varios puntos hacia un fulgor. Ir delicadamente de lo menos luminoso a la luz; del ambiente ligero y diáfano al acento oscuro o chispeante.

Armonías discretas o violentas que nos enseña la naturaleza en sus momentos exquisitos o dramáticos.

Lo importante será una nueva discreción. El fervor, mas en secreto, como la rosa de fuego bajo las cenizas.

Intensamente pálido.

La armonía más aguda, recubierta de la alta virtud, que olvida la mayoría, de lo retirado.

Sólo el matiz nos encamina a la floración, justa, de una estridencia, como el preludio vago, en los mejores casos, a la furia inesperada de una armonía apasionada.

Vibración que se libera por la pincelada más sencilla sobre la fibra del sentimiento.

•

El peligro estaría en naufragar en un universo demasiado flotante. La virtud de Occidente, en los confines, de su pintura de caballete, ha sido, y será, la fuerza, velada usualmente, por el volumen. Hay que recordar esto: un solo cuerpo—lo digo y lo sostengo—y no una sucesión, procesional. Ninguna yuxtaposición de signos, ni fronteras lineales separando lo externo de lo interno. La irrupción. Estas serán las características del volumen global.

No omitir la orilla del silencio junto a lo palpitante. La respiración necesaria.

Una sensación viva, ampliarla. Dilatarla en toda su extensión. Amplificación de un cuerpo, que recubra en ondas toda la superficie (de su propia sustancia).

•
Una luz inocente.

•
La composición lineal no tendrá cabida en una pintura de esta clase, ni el espacio escénico, ni el del bajo relieve.

La profundidad en todas las direcciones; el espacio abierto. Virtudes de la fluidez y de lo opalino.

•
Sin perder el sentido activo de la densidad, los cuerpos o figuras permanecerían sin plinto, sin pedestal; siempre en la ausencia del movimiento: irrupción o ímpetu. Al lado del abismo.

•
Suprimir la distancia que separa, moralmente, al contemplador del cuadro. Abolir la pared separadora, en su lugar surgiría una clara simpatía: nos daría la posibilidad de una identificación con la obra.

A través de un espacio sin límites.

ANDRÉ MASSON

Traducido del francés por *J. Rodríguez Feo*.

Delicia de Proseguir

A JOSE LEZAMA LIMA

El temblor de la mano que recibe
devuelve la noche al pánico.
Toca sutil rumor ambiguo de caos.
Imprudentes violines avanzan
cada nota por la piel,
cada nube por el alma.

Porque no halla su figura
la respuesta ociosa de los pájaros.
Ni la luna que acompaña esa forma minuciosa
que se graba en la mirada.
Juegan a morirse las abejas
en el cisma de la luna y la montaña.

Y la garganta pálida del pescador,
su lombriz a cuestras,
murmura esta onda de mi sueño:
el espejo es un milagro,
porque sólo devuelve intacto
aquel que no ha soñado.

Quien conoce la hermosura del sonido
aísla en el eco su temblor,
lo torna salto para angustia del anciano
que siente los golpes de la lluvia
en el oscuro sello de los patios.
Meditación de muerte se avecina
que me narre la locura de las aves

y el aliento decorado por la espuma de los mares
y aquellas hijas de mi sueño que me danzan por los párpados.

Y la delicia de proseguir despacio
saboreando la lentitud de mis campanas.
Como si por el río no supiera
que otro fué señor de sus aguas.

Es así que se deslizan los relojes
con el tierno regodeo de los gatos.
Soñando los fulgores de su espejo
el triste peregrino de los años.

MARIO PARAJÓN

Palacio Cotidiano

Yo decía que el mundo era una estrella ardiente,
laberinto de plata, cerrazón con diamante:
y ahora descubro el júbilo de la estancia minúscula,
la vida emocionada del vaso entre mis labios,
más cristalino y claro si el sol se apoya y canta
en sus paredes límpidas. Ahora veo el dorado
temblor que se levanta del pedazo de pan,
y el crujido caliente de su piel. Y me es fácil
entrar en el palacio cotidiano, manual,
de las enredaderas del patio, donde un príncipe
de silencio y de sombra calladamente ordena.

Y es que a esta vivienda que va horadando el tiempo
—la cual es más hogar mientras es más profunda—,
tú trajiste la primavera de tu beso;
trajiste tus sonrisas, como una fina lluvia
vista entre los cristales; trajiste ese calor
dulce, para el reposo, para el sueño posible.
Y supe que era bello el mundo aun fuera de ese
centro de perfección: el amoroso palio
del rocío, y el vidrio que calza y rompe el aire.
Yo sentí levantarse un pueblo de pureza
allí donde vivían ayer muebles y hierros.

Como quien abandona las lanzas y destina
sus manos a los árboles, que se vuelven viviendas,
mis ojos, amarrados a relámpagos de oro,
dejo caer ahora sobre la pobre mesa,
sobre la luz medida que ha inundado mi casa,
sobre el silencio y la quietud que la acompaña,
y miran cómo sale un sereno color,
una vida armoniosa y honda de sus cuerpos.

Décimas por Un Tomeguín

I

Ligero nudo del viento,
oro decidido agarra
su minúscula guitarra
y alza en rumor el momento.
Vive de mejor sustento
el aire allí detenido,
por el pequeño sonido
que desciende con su vuelo,
como un diminuto cielo
a música concedido.

II

¡Qué fuga limpia o fragancia
vertiginosa transita,
como una súbita cita
del ala y de la distancia!
¡Qué plumas el aire escancia
—herido aire, soldado
por sí mismo asaetado!
¡Qué mágico va su vuelo!
¡Qué pájaro por el cielo
va a pasar, cruza, ha pasado!

ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR

C a n c i ó n

Una cintura que ama, un pulso, tiembla al lado
de mi cara, recorre el camino aguerrido
donde mi aliento canta secretamente, donde
vivo y sonrío y a veces con tristeza
siento que salen flechas o miradas al aire.

Y sin embargo, es honda, terriblemente hermosa y honda
esta patria sin piedras, este río de casi nada,
este poco de viento orgulloso, esta vida.
Puedo mover los brazos como quien estrenara
estrellas o caballos en el campo;
sentir la tarde cómo viene al suelo
con un estruendo largo, morado y amarillo,
desperdiciando un oro que quisieran coronas;
o ver al mar, la espalda inagotable,
estrujar en las rocas su hondo paño de peces,
y levantar allí, por un segundo, al cielo,
perlas adelgazadas, relámpagos en gotas.
Y en el otro segundo, agachadas apenas
las frentes, la diadema vuelve sobre sus alas claras
y su instantánea ciencia de ostras se prodiga.

También hay flores, lenguas en las hojas,
retorciendo su idioma o aun más, vertiginosas
atravesando el viento con guitarras.
Y esas palmas de pie bajo el sol y la luna,
como guardianes verdes o columnas o flautas.

Y el cielo, manta enorme con sus blancas desgarraduras
donde más tarde crece sus poderosas ramas
la alta noche, esa pura distancia con estrellas.
Y un cuerpo donde vuelca la luz su flaca tela
y la sombra combate y la tarde decora.
Y la vida, aire ahora, después de todo, duro,
grande, violento, hermoso, como si descendiera
del cielo—velocísimo estandarte, estrella, hora—.

ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR

De Hoggarth a Strawinsky

La creación mundial en Venecia, en el curso del décimocuarto festival de música contemporánea, de la última ópera de Strawinsky, *The Rake's Progress* (*La carrera de un perdido*), constituye el suceso musical más destacado del año: también el más discutido. Unos no han visto en ella más que un *pastiche* de la ópera italiana del siglo XVIII: hablan de un retorno a las formas puras y sencillas de antaño; otros, devotos de la brevedad strawinskiana y de la disonancia a cualquier precio han puesto el grito en el cielo ante su decepción. ¡Cómo! El gran inventor de sonidos, el maestro de los ritmos y de la repercusión escribiendo una obra eminentemente vocal, para ser cantada. ¡Por Dios! se rebaja a la categoría de Rossini y Verdi. Y como Strawinsky no dejó de recordar lo que Cimarosa, Weber, Moussorgsky, Ravel, Alban Berg—y sobre todo Mozart—han compuesto para el teatro, los más benévolos no han visto en la obra más que un comprimido genial de dos siglos de teatro lírico.

Strawinsky nunca había escrito un drama lírico. *Mavra* (1921-1922) es una ópera-bufa y el *Ruiseñor*, un cuento cantado. El hecho de que transformara este *Ruiseñor*, primero, en poema sinfónico y más tarde en un ballet evidencia bien que esta forma no le satisfacía. Con *Mavra* nos dió la obra maestra de la ópera breve. Un texto breve, casi nada de canto, y la acción reducida a la crisis misma. En cambio, giros elípticos, alusiones burlonas al pasado, ciertos guiños de ojo al público, necesarios para crear la ilusión teatral sin la cual ni el músico ni aquellos que le escuchan caen en la trampa. En fin, *Mavra* difiere poco de sus ballets. Y he aquí que en el *Rake's Progress* compone una obra que dura tres horas, en la cual la acción se desarrolla a lo largo de varios años, y en la que lleva la mejor parte la voz! Los vanguardistas de ayer, apegados a la moda de 1925, se lamentan de no encontrar a su Strawinsky. Es que, igual que Picasso, decepciona siempre nuestras expectativas, se renueva incesantemente y se burla de aquéllos que lo encierran en tal fórmula o tal estética. Lo creíamos *fauvista*, y hélo aquí neoclásico. Unos le colocaban entre los impresionistas rusos; él nos da un modelo de obra clara, equilibrada, razonable a la francesa. Como todos los artistas del tipo Proteo, no pudiendo abrazársele, él se ve acu-

sado de "camaleonismo". Se ha dicho lo mismo de Gide y de Picasso. Mas para comprenderlo, es menester quererlo. Se le reprocha haber querido imitar a Mozart y de no haber lograda sino un Verdi mediocre; yo estimo que ha compuesto una partitura admirable y original que lleva la firma Strawinsky.

No es el primero en sentir la fascinación de las ocho estampas famosas de Hoggarth, el *Rake's Progress*. El *Ballet de Sadler Wells* presentó en 1935 una obra del mismo título, con música de Gavin Gordon. Pero es el primero en componer una ópera sobre este tema. El libreto se le encargó al poeta inglés W. H. Auden y a Chester Kallmann. Y aquí empiezan las reservas, pues el libreto me parece discutible.

De un argumento sencillo, mas lleno de fuerza dramática, las estampas de Hoggarth narran, a la manera de una novela y con una truculencia que caracteriza las costumbres londinenses hacia 1735, cómo el juego y el libertinaje dan con los libertinos en la prisión por no pagar sus deudas y en Bedlam, hospital de los locos. Hoggarth es casi un gran artista de la moraleja en acción, de las estampas de Epinal. Encontramos aquí otra vez la sociedad brutal y brillante que surge en las novelas de Fielding, y las comedias de Congreve y Farquhar. Efectivamente, apenas el joven calavera entra en posesión de su herencia repudia a la mujer que ha seducido y dejado encinta, corre por los barrios bajos y se arruina. Se casa con una vieja rica y grotesca para remediar su miseria. No por eso deja de terminar, aniquilado por la lujuria, en Bedlam, donde, solo, recibe el consuelo de su primera amante que no ha dejado de quererlo. La historia es de un tono tan popular y conmovedor como fácil de comprender su moraleja.

Auden y Kallman han querido impartirle una profundidad y unas dimensiones metafísicas. El pillo oscila entre Manfredo y Don Juan; su valet entre Leporello y Mefisto. La amante fiel se transforma en la novia, Margarita que no habría de entregarse a su Fausto, pero que no estaría menos ansiosa por salvar el alma del reprobado. En fin, la vieja esposa asume la apariencia desconcertante de Babá la Turca, la mujer con barbas: el satánico valet ofrece este ejemplo de comicidad horrible y de vicio a fin de precipitarlo en el abismo. La historia se desenvuelve en tres actos, de tres escenas cada uno y un epílogo. El libreto ha perdido su truculencia, su vigor popular y su poder emotivo para conver-

tirse en una alegoría poética, una moralidad legendaria a la manera de Laforgue.

Consciente de la crisis que sufre actualmente el teatro lírico, Strawinsky ha querido remediarla componiendo una obra que dé gran realce a la voz. Muy naturalmente, ha vuelto a emplear las formas que favorecen la exaltación de la voz, las de la ópera italiana del XVIII (arias, dúos, tercios, tutti, recitativos acompañados por los acordes de un clavicordio, piano o de otras voces). Mas ha ligado estos momentos diferentes con una rapidez y una destreza muy características de él. El interés y la animación decaen quizás durante el segundo acto, pero el último acto se supera, se despliega un lirismo patético en él y esperamos el drama. Si, como parece, Strawinsky ha soñado rivalizar con Mozart, ha reunido en *Rake's Progress* el vodevil alemán del género de *El rapto del serrallo* y el drama cómico del tipo de *Don Juan*. Un estudio de la partitura muestra que, si el *Rake's Progress* ofrece una impresión clásica, este efecto se obtiene a través de medios típicos de Strawinsky y que estos medios no han cambiado desde el comienzo de su obra. Esto se comprende desde la primera audición nada más que en la forma como usa los instrumentos de viento y como le saca el mejor partido posible a una orquesta pequeña: dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos trompas, dos bajos, dos trompetas, dos timbales, clavicordio o piano, cuerda. Sin duda sigue las formas operáticas de antaño—aún juega con ellas con una gran ingeniosidad y astucia—, mas todo depende de lo que ellas contengan. La disonancia no es buscada a propósito, pero aparece cuando es necesario y ocurre a menudo. Las partes vocales están continuamente sincopadas y descansa sobre una medida binaria mientras la orquesta sigue una medida ternaria. La transición de un tono a otro se efectúa con dureza, los intervalos musicales son a menudo extraños, y para cantar de una gran dificultad. En fin, la armonía es de una gran complejidad. Basten estas indicaciones para apreciar que Strawinsky sigue fiel a sí mismo al tomar una máscara mozartiana. Quizás se ha complacido en disfrazarse para burlarse al mismo tiempo de Antiguos y Modernos.

Asombrarse de ello, es olvidar que él ha hecho arreglos orquestales de las *Silfides* con música de Chopin en 1909, de *Pulcinella* con música de Pergolesi en 1919; que ha dado instrumentación en gran parte a la *Bella Durmiente* de Tchaikowsky y escribió en el estilo clásico *Apolo Musageta*, el *Beso del hada* y más recientemente *Orfeo*.

Aún si estimamos que el *Rake's Progress* no hace época en la historia del teatro como *Boris* o *Péleas*, no podríamos, sin mala fe, ser insensibles al ímpetu lírico que arrastra esta ópera y que se manifiesta como una novedad, como una renovación de la inspiración en la obra del artista, o por otro lado negarnos a convenir que la ópera no está maravillosamente compuesta para ser cantada, sobre todo para la voz de soprano a la que Strawinsky más ha favorecido: a la soprano le dedica los aires más felices, los momentos de más puro y conmovedor lirismo. Por ejemplo, el aria y la cavatina del primer acto y la canción de cuna del último (*gently, little boat, across the ocean float*). Notemos, en fin, que Strawinsky ha compuesto su ópera sobre un texto inglés para probar que la prosodia de esta lengua no es impropia al teatro lírico. El *Dido y Eneas* de Purcell le señaló la ruta a seguir.

Es una lástima que el Teatro de la Fenice en Venecia no haya puesto el mismo cuidado con los decorados y los trajes—dolorosos—, el escenario—torpe y estático—, que en la interpretación, muy buena en conjunto, ya se trate de los coros de la Scala de Milán o de los solistas. Una mención especial para Isabel Schwarzkopf que posee una técnica sin defecto alguno y una voz de una suavidad y de una transparencia maravillosas. El teatro lírico es un arte tributario de diversos artes. Cuando el *Rake's Progress* haya sido escenificado en distintas formas en París, Anvers (en febrero del 52, por Paul Collaer) y Londres, en todas las capitales, podremos juzgar sus cualidades escénicas. Pero desde ahora se puede afirmar que la partitura es excelente y que Strawinsky se ha destacado en el teatro lírico como lo había hecho en el ballet y en la sinfonía.

MARCEL SCHNEIDER

(Traducido del francés por J. R. F.)

Í N D I C E

	Pág.
Recuerdo de Pedro Salinas	3
José Rodríguez Feo: <i>Un excéntrico: Francisco Delicado</i>	5
Luis Cernuda: <i>Variaciones sobre tema mexicano</i>	14
José Lezama Lima: <i>Nuncupatoria de entrecruzados</i>	26
Lorenzo García Vega: <i>Túnel</i>	34
André Masson: <i>El instante</i>	37
Mario Parajón: <i>Delicia de proseguir</i>	45
Roberto Fernández Retamar: <i>Palacio Cotidiano</i>	47
Marcel Schneider: <i>De Hoggarth a Strawinsky</i>	51

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 PÓNCELA.

Con portadas y reproducciones de los mejores pintores

PUBLICADOS 29 NUMEROS

SUSCRIBASE A LA REVISTA

Sur

Dirigida por
VICTORIA OCAMPO

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

SUSCRIBASE A:

The Sewanee Review

SEWANEE, TENN
U. S. A.

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

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.

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*

Lorenzo García Vega: *Espirales del cuje*