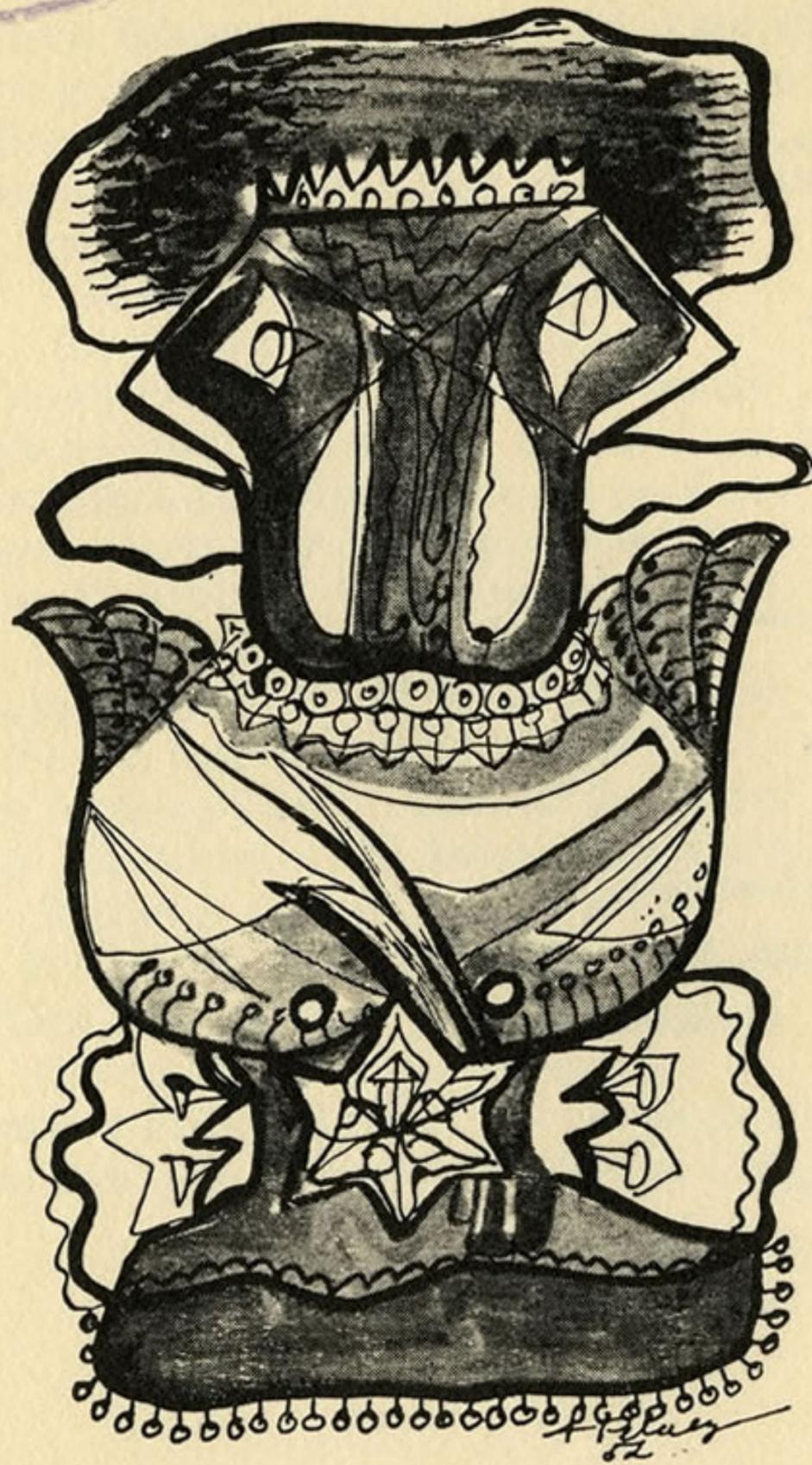


ORIGENES

REVISTA DE ARTE Y LITERATURA



ORÍGENES

REVISTA DE ARTE Y LITERATURA

EDITORES:

José LEZAMA LIMA - José RODRÍGUEZ FEO



Todas las colaboraciones y traducciones
son inéditas.



Ejemplar suelto \$ 0.50

Suscripción al año „ 2.00

Suscripción en el extranjero . . „ 2.50



Redacción y Administración:

J. RODRÍGUEZ FEO, Calle 23 No. 1516.

Vedado La Habana, Cuba.

Talleres:

Impresores: ÚCAR GARCÍA, S. A.

Teniente Rey, 15 — La Habana, Cuba

SUMARIO

Secularidad de JOSE MARTI

- GABRIELA MISTRAL: *Almuerzo al Sol*
DULCE MARÍA LOYNAZ: *Poemas sin nombre*
MARÍA ZAMBRANO: *Fragmentos*
MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL: *Argenis, o de la caducidad en el arte*
FINA GARCÍA MARRUZ: *Mañana de Enero*
ALFONSO REYES: *Marginalia*
FRANCISCO ROMERO: *Apócrifo del Apócrifo*
VICENTE ALEIXANDRE: *Comemos Sombra*
EMILIO BALLAGAS: *Cielo Sombrío*
VICENTE BARBIERI: *Hay un hombre*
LUIS CERNUDA: *Retrato de poeta*
ELISEO DIEGO: *Versiones*
EUGENIO FLORIT: *Mi Martí*
SAMUEL FEIJÓO: *Fantasma convenido*
ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR: *Los ruidos y la tarde*
JORGE GUILLÉN: *... Que van a dar en el mar*
EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA: *Pudiera ser*
ANGEL GAZTELU: *Versos patrios a Martí*
LORENZO GARCÍA VEGA: *Gallo*
ALCIDES YZNAGA: *El barrio y el hogar*
FAYAD JAMIS: *Cuerpo del delfín*
JOSÉ LEZAMA LIMA: *Doce de los órficos*
ALDO MENÉNDEZ: *El huesped inesperado*
PEDRO DE ORÁA: *Esta la tarde*
JUSTO RODRÍGUEZ SANTOS: *Galope inacabado*
OCTAVIO SMITH: *De "Interiores"*
CINTIO VITIER: *Ofrecimientos*
HUMBERTO PIÑERA LLERA: *Jorge Santayana*
MARIO PARAJÓN: *Nota sobre Hedda Gabler*

Portada de AMELIA PELÁEZ

ORÍGENES

AÑO X

LA HABANA, 1953

NUM. 33

Secularidad de José Martí

José Martí fué para todos nosotros el único que logró penetrar en la casa del alibi. El estado místico, el alibi, donde la imaginación puede engendrar el sucedido y cada hecho se transfigura en el espejo de los enigmas.

Su imaginación se ha vuelto cenital y misteriosa, y ha penetrado en su misión con el convencimiento de que quien huye de la escarcha se encuentra con la nieve. Arrostró esa escarcha; amarró su caballo en el tronco de cuerpo y aceite, y penetró alegremente en la casa del alibi. Las palabras finales de su Diario, uno de los más misteriosos sonidos de palabras que están en nuestro idioma, bastan para llenar la casa y sus extrañas interrupciones frente al tiempo.

En la soberanía de su estilo se percibe la mañana del colibrí, la sombría majestad de la pitahaya, y los arteriales nudos del cedrón. Podía hablar, dice Rubén Darío, delante de Odín, rodeado de reyes.

Su permanencia indescifrada continúa en sus inmensos memoriales dirigidos a un rey secuestrado: la hipóstasis o sustantivización de los alegres misterios de su pueblo. En sus cartas de relación nos describe para su primera secularidad una tierra intocada, símbolos que aún no hemos sabido descifrar como operantes fuerzas históricas.

Et caro nova fiet in die irae. Tomará nueva carne cuando llegue el día de la desesperación y de la justa pobreza.

La majestad de su ley y la gravedad de sus acentos, nos recuerdan que para los griegos mártir significa testigo. Testigo de su pueblo y de sus

palabras, será siempre un cerrado impedimento a la intrascendencia y la banalidad. Y si sólo podemos creer, según la extraña sentencia de Pascal, a los testigos muertos en la batalla, es en las decisiones de su muerte, donde nuestra forma como pueblo adquirió su esplendor al unir el testimonio con su ausencia, dar una fe sustantiva para las cosas que no existen, o a la terrenal gravitación de las más oscuras imágenes.

ORÍGENES reúne un grupo de escritores reverentes para las imágenes de Martí. Sorprende en su primera secularidad la viviente fertilidad de su fuerza como impulsión histórica, capaz de saltar las insuficiencias toscas de lo inmediato, para avizorarnos las cúpulas de los nuevos actos nacientes.

Almuerzo al Sol

*Bendícenos, el Padre,
el tendal del almuerzo.*

Bendice el mediodía
blanco como el cordero
que a los dispersos trae
y va sentando en ruedo.

La gracia de la hora
dibuja el cerco
en mandando su rayo
preciso y recto
y se dora la tierra
de hombres y de alimentos.

Bendícenos la mesa
hija de siete huertos,
el ademán, el tacto,
el sorbo, el aliento;

La jarra de la sidra
que abaja el cuello fresco,
la fruta embelesada,
la mazorca riendo,
y el café ojos oscuros
que está, empinado, viéndote.

Las grecas de los cuerpos
bendígalas su Dueño;
ahora el brazo en alto,
ahora el pecho,
y la mano de siembras,
y la mano de riegos.

Si acaso somos dignos
de sentir, Padre Nuestro,
que pasas y repasas
la parva de alimentos.

Y si yantan en torno
boyadas y boyeros,
y ya bebió el cabrito
y el pájaro sediento.

Al mediodía, Padre,
en el azul acérrimo,
¡qué integro tu pecho,
qué redondo tu reino!

GABRIELA MISTRAL

Poemas sin Nombre

P O E M A VIII

DE tierra crece la montaña. De paciencia de tierra pulgada por pulgada, o de crispadura de tierra que empuja hacia arriba el fuego de dentro, o del espasmo doloroso de la tierra joven—carne del mundo—en los albores de la Creación.

Pero de tierra crece la montaña... Siempre de tierra.

P O E M A XXI

¡CUANTOS pájaros ahogados en mi sangre, sin estrenar sus alas en el aire de Dios! Sin acertar un hueco hacia la luz...

Los esperaba la misma inmensidad del cielo, el libre espacio de las criaturas libres—la nube, la estrella, el rayo...

Y ellos apretujándose en mis venas, abatiéndose en mi garganta, laténdome en las sienes, golpeando vanamente este frágil e inexorable muro de huesos...

¡Cuántos pájaros ahogados me van pasando ahora por este río lento de mi sanfre! ¡Qué ciega muerte la que llevo dentro! Muertes mías y muertes ajenas, muertes de tantas vidas que me dieron y que no supe nunca hacer vivir.

DULCE MARÍA LOYNAZ

Fragmentos

L A M A T E R I A

No podemos saber nada de la materia, por falta de comunicarnos con ella; aparece como la indiferencia pura que acepta al fin, cualquier forma. Es lo primero que nos sugiere: indiferencia, pasividad. Y sin embargo, sólo una materia responde a esta imagen previa que el hombre tiene, el polvo, la tierra. Y así nada tiene de extraño que el hombre haya aceptado en su corazón que todas las cosas salieron del barro y él mismo, y el barro, de nada. La huella, la persistencia de la nada continúa en el polvo, su primera criatura. Es el residuo de la creación y por eso es la imagen y el vehículo más elemental de lo divino. El polvo hijo de la nada que no la reniega. Y la tierra, el desierto o la planicie color de nada, mudo espejo de la luz, que más que recoger parece dejar resbalar sobre sí, pura ignorancia de la luz, indiferencia que ni busca, ni rehuye. Pasividad. Silencio.

Mas, la materia tiene su vida: la aidez, conato de vida y por tanto, tragedia ya.

E L C R I S T A L

I

El cristal es la materia incorruptible que no resiste a la luz, porque no está vivo. Lo vivo opone desde su comienzo más humilde, una resistencia a la luz y al aire mismo, a la atmósfera. Luego la busca; ha de buscar a lo mismo de que huye. Y es el signo de su corruptibilidad, de esa antítesis que hay en la vida, entre la "pureza" y la capacidad de engendrar, y el ímpetu genésico. Y que se hace ostensible en el organismo humano, en el cual los dos soportes de la vida en su grado máximo: la neurona y el glóbulo rojo, no se reproducen. El soporte de lo más incorruptible de la vida, de la inteligencia y el vehículo de lo más esencial de la vida que es la respiración—secreto último y comienzo de lo viviente. Como si en el organismo humano los extremos del arco de la vida mostraran una cierta identidad de perfección que los sustrae a la fatiga de engendrar.

Vida es corruptibilidad: sólo lo vivo puede corromperse. La materia opaca está al

margen de la vida y de la destrucción: el polvo es su realización y su símbolo. La materia es lo indefinidamente divisible, huésped del espacio adaptada a él, moldeada por él. Pero en ella, el cristal, es una isla que despierta en el alma un ensueño y un recuerdo, que corresponde a ese anhelo humano de lo incorruptible, de lo duro y transparente. Algo que no resiste a la luz: materia que no resista a la luz y que al dejarla pasar muestra su interior y así refleja o alude a lo viviente, porque lo muestra, mientras que lo viviente lo oculta, defendiéndolo de la luz de la que luego ha de alimentarse, ese su oscuro interior. Defendiéndose del aire que luego ha de consumir. El cristal al mostrar su interior, crea esa ilusión de una interioridad incorruptible, pura luz que no encuentra obstáculo que vencer y con ella, la de una vida pura.

II

Un interior donde nada sucede, que existe en tanto que es visible; realidad pura de la visión, como si el ver pudiera al fin verse a sí mismo, y la mirada pudiera volviendo a su punto de partida verse realizada. Cuando miramos un cristal tenemos la rara impresión de encontrar al fin, el objeto adecuado de la visión, lo que la mirada persigue y nunca encuentra, como si la visión de las cosas al darle pasto la dejara detenida, hechizada. Pues todas las cosas son hechizos que detienen la mirada que ha partido en busca de su objeto único y se queda en las enredadas cosas; las cosas son su impedimento al par que su alegría. Por la visión del cristal es la alegría pura de la mirada que goza enteramente, libremente, de su visión. Ver algo opaco es detenerse forzosamente en su superficie, no poder como la luz no puede penetrarlo. Ver un cristal es ver en verdad, porque la mirada aspira a ver al mismo tiempo fuera y dentro, quiere la pura manifestación.

Mas, en ese interior de los cristales, algunas sombras se interponen, "jardines" en las piedras preciosas. Y entonces la imagen de la vida, se acerca a lo esperado. Pues en el puro cristal transparente, donde no hay nada, la visión encuentra su logro, su cumplimiento; mas nos queda siempre el vacío que la vida siente cuando no halla frente a sí otra vida, con la que entra en inmediata comunidad. En los "jardines" interiores del cristal de roca, la imagen de una vida pasada, es la pura imagen que ya no acontece. Imagen de un suceso que no está sucediendo y que por ello es enteramente visible. Como en la pintura y en los grabados, en ciertos dibujos. Pero la mano del hombre y el realismo inevitable de toda escena no permiten esa pura impresión de asistir a una vida como debería de ser la vida siempre: clara y misteriosa. Imagen del Paraíso Perdido que hubiera quedado ahí, encerrado y protegido, visible y sin espectáculo, escondido entre las miradas de todos.

EL VEGETAL

El vegetal duerme; su vida es sueño. En él son idénticos la realidad y el sueño, en el sentido de ensueño, pues que se sueña a sí mismo. Y también porque duerme permanentemente y lo que sueña es lo que es. La planta es la forma de su sueño.

En el animal comienza el mal sueño; el sueño distinto del propio ser; la pesadilla. Que pesadilla es el sueño contrario al ser. Sueño que gravita sobre la conciencia o esbozo de conciencia y que debe de proceder de la necesidad del movimiento. El vegetal quieto, extático está sumido en su sueño y al no moverse no discierne, entre el fuera y el dentro. Y así no precisa tener conciencia.

La conciencia ha debido de surgir del movimiento y el movimiento a su vez hace sentir y crea la escisión en la realidad, la divide en mi "fuera" y mi "dentro". El movimiento es necesario al animal, es la forma genérica de su vida, porque su necesidad es ilimitada. Y porque ha de ir lejos en busca de su satisfacción y ese es también su poderío; Sin movimiento no tendría poder. Y así es la misma la raíz de su necesidad y de su poder, que le obliga a moverse.

Para la planta todo debe ser sentido dentro; sólo muy levemente debe sentir el fuera y no como tal, sino como roce, como herida, en el caso peor. El árbol, la planta, viven su sueño dentro, no sólo de la tierra donde hunden sus raíces, sino del espacio todo, de la bóveda del cielo. Para ellos nacer no es salir fuera, sino brotar; pasar de la oscuridad a la luz, y al aire que sigue cobijándolos como antes la tierra a la semilla, mas sin opresión; un dentro más espacioso y ligero, donde su ser se despliega y entra en vecindad a través de relaciones sutilísimas con "lo otro", "los otros", como para el animal. "Lo otro" que es el comienzo de "lo enemigo".

El sentir de los demás cuerpos ha de dárselos en otra forma de relación sin lucha, ni antagonismo; correspondiente quizá esos instantes de contemplación de la belleza en la vida humana. La belleza, la felicidad quizá devuelvan el hombre al mundo donde el vegetal ha seguido viviendo, pues la conducen a ese dentro sin fronteras. A un "dentro" espacioso, donde no se está aprisionado y aislado. Vivir fuera es andar en extrañeza y en lucha; vivir dentro es estar en opresión y aislamiento. Ese modo de vida del vegetal y que el hombre goza cuando siente la belleza o es feliz, no es ni fuera, ni dentro; participación en la vida de todo, sin ir a buscarla; es la presencia no perseguida; el ser sin frontera, que siente la riqueza del universo desplegada. Mientras en la vida humana se anda detrás de todo lo que "el otro" y "lo otro" encierra dentro de sí, persiguiéndolo, conquistándolo en los avatares de la necesidad de posesión que nos niega a la par, la quietud del vivir dentro y la libertad del vivir fuera.

VIVIR ES ANHELAR

El simple anhelar, sustrato último de la vida humana, es como el incesante ritmo del corazón. No llega a la palabra; apunta hacia ella, la llama; va en su persecución. porque la vida en su fondo último es persecución de algo; torrente que se escapa para volver a su punto de partida. Y en esa insistencia, en esa reiteración de la llamada, residiera la primera forma de unidad de la vida. Y vivir fuera originalmente un anhelar sometido a ritmo; ritmo que es la reiteración de un impulso que no puede proseguir y no puede detenerse. Y así, anhelar es no conseguir y no poder renunciar.

La respiración marca la figura del anhelo en su relación con el afuera, como el corazón lo marca dentro. Y es que toda vida dibuja un dentro y está abierta a un afuera. Toda vida, aun la no humana, es el recinto de un dentro. El ser viviente marca una división entre el ambiente que la rodea y el secreto recinto de su incesante latido.

Así la planta, vida primaria, elemental, apenas se diferencia de la atmósfera y de la tierra en la vida encajada, abrazada en intimidad. Su función respiratoria es imperceptible; respira, no sólo el aire, sino la luz. Consume la luz de la que fabrica la materia que la envuelve: luz transformada. Su vivir es un anhelar que logra sólo fijándola, *convirtiéndola en materia*. Su respiración es lo decisivo de su vida; el resto es alimentación, transformación directa de la tierra, como si la luz y su contrario (el elemento más pesado) se fundieran en la unidad viviente de la planta. El anhelo vegetal tiende un puente entre esos dos contrarios, la luz y la opaca tierra.

La vida es transformación; anhelo tendido hacia y desde. El anhelo se tiende uniendo lo que andaría desligado como el ritmo une los instantes separados de un tiempo sin forma, ni continuidad verdadera. Porque la realidad sin vida debe de andar disgregada, discontinua y hasta enemiga contraria de sí. La vida en su trascender, en su modesto anhelar primero unifica. La unificación es vivificación; la vida irradia en torno suyo. Y así, la simple luz queda convertida en luz viviente, cuando forman la atmósfera en que habitan seres vivos. Y no permanece en su situación extática, sino que es absorbida, transformada; y brota de ella un nuevo esplendor, pues que ilumina. Se transfunde, lo que resultaba imposible a través de la simple materia. Porque la vida es transfusión, transformación. El anhelo lo es de comunión, que no es simple participación, ni toma de contacto, sino adentramiento de un elemento en otro, de una sustancia en otra. La prehistoria de la vida es la química, los cambios químicos aún inorgánicos, porque en ellos hay transformación, avidez mutua. La avidez está en la base del anhelo. La avidez es vida prehistórica, anuncio de la vida.

De la avidez al anhelo se verifica una abstracción, la primera abstracción que podemos sorprender, que no es perceptible. Pues el anhelo se dirige a un término no

concreto, no tan concreto como el de la avidez, de una substancia por otra determinada. El anhelo marca un espacio, el primer *espacio vital* dentro del espacio físico. Y por eso marca el dentro y el fuera. En las combinaciones químicas, selladas por la avidez no hay dentro alguno y son discontinuas; es necesario la *presencia*. La ausencia las suprime. *En el anhelo vital, en su grado más originario funciona ya en la ausencia. La vida funciona desde el primer momento entre la presencia y la ausencia, entre el ser que es ya y lo que no está por el momento o no estará quizá nunca.* La presencia de la ausencia es el signo inequívoco de la vida. Hay dos modos de ausencia. Una, la de aquello cuya presencia ha sido real en algún momento. Y la ausencia pura; la de aquello que no ha estado nunca presente. Pero esta última sólo aparece en la vida humana y es la que determina la soledad. Mas, lo que encontramos en la vida genérica, en la más humilde e indiferenciada es una función biológica que tiende hacia un término que no siempre está presente y cuya figura puede variar. Y es la inestabilidad de la vida, el hecho mismo de que sea un equilibrio y no un estado; un equilibrio, es decir, una acción. El que la ausencia prolongada pueda hacerla cesar no anula el que sea así.

Todo ser viviente flota en un medio del cual se defiende y alimenta a la vez. Verifica así una continua elección. La vida elige; selecciona. Lo que retiene es transformado; entra a formar parte de un organismo. La forma más sutil y continua de esta acción es la respiración, por ser la más inmaterial, es la que ha sugerido siempre la imagen de lo que sea la vida esencial, lo viviente de la vida. Y esa distinción sugerida en la mente humana desde las épocas más diversas y antiguas de que en el organismo viviente hay en realidad dos: el organismo visible y el invisible que lo mantiene. La idea de que la vida no consiste solamente en el organismo actuante y presente, sino en algo *más*; no cosa.

La inmaterialidad de ese otro, de ese *más* encerrado en el organismo viviente no fue figurado como inmaterial, sino muy en la plenitud del pensamiento filosófico; era soplo material más de una materia sutil y activa. Un huésped que habita el cuerpo y que una vez partido le deja que se convierta en una cosa que no pueda seguir existiendo. Un huésped que fabricaba la vida.

Y el ser así implicaba la imagen perdurable cualquiera que sea el pensamiento en torno a la calidad del huésped y hasta acerca de que realmente lo haya, el que el organismo viviente dibuje un dentro, un interior. Y así el aspecto visible de un organismo vivo se presenta ante cualquier mirada como eso: un aspecto, no su completa realidad. Y frente a él sentimos la impresión de no poderlo ver del todo, de que no es impenetrable, de que nos opone una resistencia distinta a la que nos opone lo no dotado de vida. Que una resistencia específica que es al mismo tiempo una relación de intimidad. Frente a lo no vivo sentimos ante todo, el temor alternando y esa alternativa marca muy bien el carácter de las diversas épocas del hombre, se cambia en deseo de dominio; nos sentimos dominados.

Mas esta relación humana frente a lo no viviente adviene sólo después, cuando ya se ha creado una diferenciación. Pues primero se ve la vida en todo: todo está vivo y "las cosas" no aparecen como tales sino en estación muy avanzada.

Esto quiere decir tan solo que en el tiempo en que la realidad toda aparecía como viviente lo que se siente frente a ella es lo que después ha quedado reservado sólo a lo que sentimos como viviente. Y de ahí que la angustia fuese en aquella situación—que se revive en la infancia, en el estado poético, y en ciertas neurosis de una ilimitada angustia. Pues el ver las cosas materiales como "cosas", y nada más limita la angustia, porque limita la simpatía.

Frente a lo viviente no podemos sentir la indiferencia. Porque percibimos en el anhelo, el misterio del dentro que se opone a nosotros como algo semejante y sin embargo, desconocido. Pues la vida impone su comunidad a la vida. Una comunidad de seres que se desconocen y se buscan al par, forma la más humana del anhelar.

MARÍA ZAMBRANO

Argenis, o de la Caducidad en el Arte^(*)

El problema. Pocos espectáculos más melancólicos ofrece la historia del arte que la galería de los éxitos estruendosos de ayer convertidos hoy en curiosidades de anticuario. La *Argenis* de Juan Barclay (París, 1621), comparada en el siglo y medio de su gloria con la *Odisea* y con el *Quijote*, y traducida al alemán, danés, español, francés, griego moderno, holandés, húngaro, inglés, islandés, italiano, polaco, ruso y sueco, es uno de los más paradójicos ejemplos al caso.

No siempre es fácil desenredar la madeja de azares y razones que pueden explicar tales trayectorias de la fama al olvido, pero en el eclipse de la *Argenis* se percibe el juego de tres factores. Es el uno la relación delicada y compleja entre una obra de arte y una intención no artística: la relación entre la belleza exquisita de las *Geórgicas* y el hecho de que su asunto nada tenga de estético y de que sus enseñanzas hayan perdido toda actualidad. Otro factor es la boga efímera de ciertos géneros o fórmulas literarias: ¿por qué hará sonreír hoy la sola idea de epopeya heroica o de poema descriptivo o de epístola moral? Por último, el prestigio de una lengua ha podido exagerar o reducir el influjo de sus obras literarias: al dejar de ser el español lengua intereuropea, como lo fué en el Siglo de Oro, la literatura española cayó de su puesto privilegiado, y hoy su conocimiento en el público general de Francia o de Inglaterra es tan excepcional como antes había sido regular. La convergencia en la *Argenis* de estos tres factores—enseñanza política inactual, forma anticuada de novela sentimental y de aventuras, y artificiosa lengua latina que ya no descifra el lector medio—han determinado su olvido. No pueden privarla, claro está, ni de su mérito intrínseco ni de su alto interés como exponente del gusto y del pensamiento de su época.

El autor. Barclay (1582-1621) era hijo de un jurista escocés, quien, testigo de las desventuras de su tierra en las luchas religiosas y civiles que derrocaron a María Estuardo, lega a su hijo su profundo horror a las revoluciones y defiende la monarquía a la vez contra el pueblo y contra la Iglesia. Barclay nace en Lorena, de madre francesa, y estudia con los jesuitas. Es ésta una circunstancia fundamental, ya que buena parte de su vida oscila entre la repulsión y la atracción por la poderosa orden. Desavenido con los jesuitas, a quienes protege el Duque de Lorena, pasa a París y Londres, y escribe el

(*) Los principales estudios sobre la *Argenis* son los de A. Dupond, París, 1875; A. Collingnon, París, 1902 y el catálogo bibliográfico de K. F. Schmid, Berlín, 1904. Para la *Argenis*, me he valido de la edición de E. Weyerstraeten, Amsterdam, 1664; para las otras obras de Barclay, de la elzeviriana de 1637.

Satyricon (1603), que en forma de novela de aventuras, a la manera de Petronio, satiriza a sus antiguos maestros y al Duque de Lorena. Viajando luego por Francia e Italia, vuelve a ponerse en contacto con los jesuitas y aun intenta abrazar la vida religiosa, según cuenta veladamente en la Segunda parte del *Satyricon* (1607). Casa en Francia y reside diez años en Inglaterra, al amparo de Jacobo I, conservándose católico. No obstante, sostiene una enconada polémica contra el Cardenal Belarmino y los jesuitas por defender las ideas de su padre sobre el derecho de los reyes contra el poder temporal del papado.

Pero Barclay tuvo la fortuna de hallar adversarios generosos. Como, aparte la honra literaria, su situación en Inglaterra era difícil, vienen en su socorro España—a la que se muestra, hostil a lo largo de toda su obra—y Roma. Pues el docto Conde de Gondomar, embajador de Felipe III en Londres, intercede ante el papa Paulo V, quien invita a Barclay a trasladarse a Roma, no obstante figurar en el *Index* algunas obras suyas y de su padre. Toda la corte pontificia le favorece, incluso el Cardenal Belarmino. Pero, establecido en Roma, Barclay se siente francés: reniega demasiado ruidosamente de su antiguo patrono, Jacobo I, rechaza la oferta de un beneficio español en Nápoles, y se dedica a promover en Roma los intereses eclesiásticos de Francia. Bien que no gratis. La verdad es que en la Edad Moderna la condición del hombre de letras es angustiosa; la inseguridad económica dicta adulaciones, panegíricos y dedicatorias serviles: baste recordar a Cervantes, zurciendo cansadamente con frases viejas de Herrera la dedicatoria del *Quijote* al tonto Duque de Béjar. Barclay compone la *Argenis* con los ojos puestos en la monarquía francesa y en la pensión que se prometía granjear de ella. Su carteo con su fiel amigo, el humanista Peiresc, muestra la intimidad de su pensamiento: su sincero celo por la lección política que quiere impartir, sus reflexiones sobre muchos temas doctrinales, su deleite de artista en el manejo de sus criaturas y, a la vez, el cebo de la recompensa que determina la marcha de la obra. Se ofrece, por ejemplo, a retratar en ella a los magistrados que pueden ayudarle en su pretensión; o bien decide formular su teoría del válido con toda la cautela necesaria para no ofender el omnipotente Duque de Luynes, que es quien ha de firmar el decreto de su pensión. El azar castigó irónicamente tal debilidad, pues las soñadas recompensas llegaron, pero póstumas.

Patética en su desamparo es la figura de este intelectual a quien los contemporáneos pintan afable e ingenioso en la conversación, enclenque y melancólico. Sin arraigo, inseguro en medio de los cataclismos políticos y religiosos de su época, ansía paz y estabilidad, y para lograrlas está dispuesto a dar en trueque su libertad, defendiendo el absolutismo monárquico que a él y a muchos otros se ofrecía como la definitiva panacea. Por eso, todos sus escritos son, en cierto modo, obras de circunstancias, cargadas de alusión e intención política. Así el nombrado *Satyricon*, así el *Icon animorum* (1614) que en algunos aspectos ya anuncia a La Bruyère. La primera parte comprende las semblanzas

de los diversos pueblos de Europa, basadas en aguda observación (en Alemania "los estudios se cultivan en muchos lugares; los hombres son más ávidos de enseñar que de saber; escriben más de lo que leen y miden su fama por el número y tamaño de los volúmenes que publican"), aunque no libre de prejuicios ni de donosas patrañas. La segunda parte (caps. X a XII) es un original ensayo de caracterología: no bocetos humorísticos como Teofrasto, sino tipos psicológicos observados minuciosamente y, muchas veces, juzgados en pugna con las opiniones vulgares. La última parte (caps. XIII a XVI) es una tipología social que traza el perfil del tirano y del soberano legítimo, del privado, del cortesano, del pobre, del rico, del magistrado, del jurisconsulto, del teólogo, del prelado. En la *Argenis* otros elementos concurren además del político, pero éste sigue siendo primordial.

La lección política. Un personaje de la *Argenis* en que Barclay se ha representado a sí mismo adelanta la verdadera clave del libro (II, pág. 169 de la edición de E. Weyerstraeten, Amsterdam, 1664:

Compondré una amplia novela, aprestándola como historia. Enredaré en ella maravillosos lances; mezclaré a sus inesperados sucesos combates, bodas, mantanza, regocijo. Los lectores se deleitarán por la frivolidad natural del hombre, y se me aficionarán más por no hallar en mí un dómine severo. Les recrearé el ánimo con descripciones varias y con la pintura de los parajes. Trazando peligros, les moveré a compasión, miedo, horror; les tendré en suspenso y vendré luego a aliviarles y a disipar sereno las tempestades. Conozco el temple de nuestros contemporáneos: como pensarán que estoy de broma, los tendré a todos de mi parte. Les agradará como un espectáculo de teatro o de circo. Instilado así el gusto de mi poción, agregaré hierbas saludables. Representaré los vicios y virtudes, y la retribución se ajustará a unos y otras. Mientras lean, mientras se encolericen o encariñen con personajes que les son extraños, toparán consigo mismos y, con el espejo delante, reconocerán su imagen y lo merecido de su fama. Quizá se avergüencen de desempeñar por más tiempo en la escena de la vida los papeles que reconocerán haberseles deparado merecidamente en la novela. Y para que no se quejen de que se les ha sacado a la vergüenza, no habrá retrato franco de nadie. Para disimular, inventaré muchos rasgos no adecuados a los originales. Como no escribo con escrupulosidad de historiador, me tomaré esta libertad. Así lastimaré los vicios, no las personas, y nadie podrá indignarse, salvo quien admita como suyas, con vergonzosa confesión, las infamias que he atacado. Además, introduciré en muchos lugares nombres imaginarios para personificar los vicios y virtudes, de tal modo que tanto se engañará quien piense que hay en todo correspondencia con la verdad como quien piense que no la hay en nada.

Así, pues, la *Argenis* es una lección moral en la forma concreta de un relato novelesco. Quizá por lo obvio no insiste Barclay en que, si bien a lo largo de su obra discute

numerosos problemas (crítica y teoría de las órdenes religiosas, por ejemplo, condena del calvinismo, rechazo de la astrología, estudio de la locura), la lección central es de conducta política. Lo que se propone Barclay es enseñar a los reyes a mantener el orden en sus estados imponiendo su autoridad con mano férrea; a los ciudadanos, a ganar ese orden sometiéndose gustosos al mejor de los regímenes: la monarquía absoluta. El desgobierno del último Valois, las guerras de religión, el temor a la hegemonía española, amén de la experiencia heredada de su padre, explican esta convicción de Barclay quien, por lo demás, coincidía en ella con las mejores cabezas de su tiempo: monarca enérgico, nobleza sumisa y pueblo que se cuida muy bien de entrometerse en las artes del gobierno es el ideal político en la *Arcadia* de Sir Philip Sidney; Corneille declara por boca de Cinna (v. 521): *le pire des États c'est l'État populaire*, y Bossuet repite: *L'État populaire, le pire de tous*. Pero Barclay no afirma el derecho divino de los reyes, preconizado en sus días, antes bien parte, como el Padre Mariana y como siglos después Rousseau, de la idea de un contrato social: no todos los hombres son virtuosos; para reprimir a los que no lo son la sociedad delega su poder en una autoridad que es por eso legítima y necesaria (I, pág. 91). ¿Cuál es la forma más adecuada a su ejercicio? A la zaga del debate en que Darío y sus amigos pesan el mérito respectivo de monarquía, oligarquía y democracia (Heródoto, III, 80 y sigs.), Barclay refuta la defensa del gobierno de muchos, ya sean pueblo o nobleza, con la defensa de la monarquía absoluta, señala los inconvenientes de la electiva y las ventajas de la hereditaria. Al final del libro IV, pág. 412 y sigs., discute la monarquía constitucional, de la que también se muestra enemigo, pues, como la mayoría de sus coetáneos, Barclay no concibe la separación de los tres poderes, y le parece insolente cortapisa la obligación de consultar a los súbditos para las contribuciones que ellos han de pagar. Otros pasajes aconsejan largamente cómo someter a la nobleza (III, 223 y sigs., 247 y sigs.) quebrando su poderío, desmantelando sus fortalezas, renovando en breves plazos a los gobernadores de provincias, no pactando jamás con rebeldes en armas. También para consolidar el poder real aconseja Barclay atraerse pacíficamente a los disidentes, esto es, no por tolerancia religiosa, sino por cálculo político (II, 129 y sigs.), crear un selecto ejército y flota permanentes (IV, 342 y sigs.), sanear la administración de la justicia abreviando sus trámites (III, 308 y sigs.), poner al Rey en relación directa con sus embajadores, por encima de sus ministros (V, 257 y sigs.). Teniendo ante los ojos la caída de Melchior Klesl, privado del emperador Matías, del Conde de Somerset, favorito de Jacobo I, del Mariscal d'Ancre, valido de María de Medicis, y del Duque de Lerma, ministro omnipotente de Felipe III, Barclay define las atribuciones del valido, como amigo personal y ayudante del Rey (I, 41 y sigs.). Un antiguo intérprete afirma que Richelieu tenía la *Argenis* como "preceptora y directora de su gobierno": lo cierto es que Richelieu hubo de ejecutar muchas de las reformas indicadas por Barclay, ya que se proponía idéntica meta. Y ello confirma la oportunidad de la *Argenis*. La visión antigua de la evolución

y sucesión de las formas de gobierno (Platón, *República*, VIII, 3 y sigs.; Aristóteles, *Política*, IV y V) no cabía en estos hombres del siglo de Descartes, sometidos al hechizo geométrico de lo inmutable.

Ya en la cuarta edición, la *Argenis* aparece provista de una clave que acopla a los personajes sus "modelos" históricos, clave que con variantes se repite en casi todas las ediciones. Mucho más exacta es la transcrita declaración del mismo Barclay: de entre el considerable número de personajes, unos pocos son totalmente ficticios; muchos secundarios corresponden por algún rasgo señalado—un parecer, oficio, actuación—al círculo del autor, a sus amigos y protectores. Los personajes principales se explican por la historia francesa reciente: Argenis es el trono de Francia; su padre, el rey Meleandro, es Enrique III; su amado, Poliarco, Enrique IV; sus violentos pretendientes, Licógenes y Radiobanes, son respectivamente el Duque de Guisa y Felipe II; la reina Hianisbe, sometida a su pueblo, es Isabel de Inglaterra; la mudable Selenisa, Catalina de Medicis, etc. Claro es que ese "ser" equivale solamente a tener en común una condición esencial, y de ningún modo implica identidad biográfica. El autor insinúa la identificación mediante el papel que cada cual tiene en su novela (Hianisbe, Selenisa, Radiobanes, Argenis, Poliarco), mediante el étimon de su nombre (Meleandro "hombre que vacila o demora"; Licógenes "de linaje de lobo"; Selenisa "[mudable como la]luna"), mediante anagrama (los sabios consejeros Dunalbius e Ibburranes son los Cardenales Ubaldini y Barberini; el heresiarca Usinulca es Caluinus "Calvino"), y se deja así las manos libres para guiar el juego de sus personajes. La veneración por la monarquía también configura los caracteres. Es un lugar común en la exégesis de la *Argenis* indicar que el carácter de Meleandro lleva sólo la nota de indeciso, no las de perjurio y libertino, propias de su arquetipo, y que Radiobanes, a pesar de encarnar al odiado Felipe II, está pintado (a diferencia de Licógenes, vasallo rebelde) con cierta trágica grandeza, conforme a la majestad real. A la inversa, no comprendiendo la política de equilibrio por la que Catalina de Medicis favorecía ya al Bearnés y los hugonotes, ya a los católicos acaudillados por los Guisa y apoyados por España, Barclay la baja de su pedestal—pues una reina no puede proceder con doblez—y la convierte en simple aya de la princesa Argenis. Mientras las alusiones eran transparentes, fácil es imaginar la fruición con que los lectores paladearon tanto personaje y lance verdadero entreverado con los novelescos; pero cuando los hechos envejecieron (y nada envejece más pronto que la historia contemporánea), todas aquellas alusiones se convirtieron en peso muerto, que se sumó a lo caduco de la tesis central: pues desde el siglo XVIII, desplazado el ideal absolutista por nuevos ideales, comienza parejamente el eclipse de la *Argenis*.

La novela. Como novela, la *Argenis* ha salido mal parada de manos de los críticos franceses que la han cotejado con la epopeya clásica y con la novela realista, formas con

las que poco y nada tiene que ver, según muestra una ojeada a su contenido: Argenis, heredera del reino de Sicilia, ama en secreto a Poliarco, príncipe de las Galias, quien, enamorado de oídas, se ha introducido disfrazado en su palacio, y ha prestado importantes servicios a ella y a su padre, el débil rey Meleandro. Pretenden la mano de Argenis el ambicioso magnate Licógenes, el rey de Cerdeña Radiobanes y el príncipe africano Arcómbroto, y estas pretensiones ponen en movimiento la novela, que comienza abruptamente *in medias res* y acaba con la doble boda de Argenis con Poliarco, y de Arcómbroto con una hermana de aquél. El argumento procede con singular enredo, con muchedumbre de episodios que se entrecruzan, quedan en suspenso y vuelven a anudarse, con aventuras amorosas y proezas de guerra, con sustituciones y equivocación de personas, con viajes, naufragios, contraseñas perdidas y recuperadas, con vistosas ceremonias religiosas y espectáculos de entretenimiento, con disquisiciones didácticas y pintorescas, con frecuentes descripciones e inserto de piezas en verso.

Como muy atinadamente señalaron los críticos de la época—Pellicer, Jáuregui, Ribera, Gracián, para mencionar sólo los españoles—, el tipo narrativo al que pertenece la *Argenis* es la novela griega y en especial la de Heliodoro, *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*, que exalta un amor principesco y casto, triunfante de mil abigarradas peripecias, y despliega igual técnica de narración y de adorno. La elección de modelo no es arbitraria: desde la traducción de Jacques Amyot, Heliodoro—"griego poeta divino", según la hermana discreta de *La dama boba*—recorre Europa triunfalmente embelesando a Tasso, Sidney, Guarini, Honoré d'Urfé, Cervantes, Racine. Era lógico: esta novela de amor virtuoso satisfacía los escrúpulos morales de los lectores a la vez que les atraía con su estructura más compleja y su representación de la realidad más sobria, comparada con la fantasía y convencionalismo de la novela caballeresca, con el estatismo y llanto elegíaco de la novela pastoril. Sobre todo, después de la exaltación del individuo y el tumulto sensual del Renacimiento, el hombre del siglo XVII gusta de admirar la tensión nacida de pasiones que se doblegan ante la norma moral, social o religiosa: Argenis, fiel a su amor secreto y fiel a su decoro de princesa, está en el camino que lleva de *Persiles y Segismunda* a las heroínas cornelianas. Además, la novela de Heliodoro es aficionada a la reflexión didáctica: ¿no la aduce Solórzano Pereyra en la Dedicatoria de la *Política indiana* para explicar el origen de los reyes, creados con el fin de mantener justicia, como cabalmente sostenía Barclay?

Pero la *Argenis* no es calco de novela griega, y no sólo porque se filtra en su erudición algún resabio medieval (I, pág. 42: alusión al frigio Bruto, héroe epónimo de Bretaña) o por sus referencias al presente e intención política central, sino porque Barclay ha asociado la novela de *Teágenes y Cariclea* con el *Amadís* (con quien por cierto la obra de Heliodoro guarda no poca afinidad). A buen seguro, Poliarco no se bate contra gigantes ni endriagos, pero ya Amadís vence por su personal denuedo batallas por mar y tierra y,

aunque príncipe por propio derecho, prefiere servir fuera de su reino al ingrato Lisuarte, padre de su amada. Las dos heroínas, Argenis y Oriana, son intachables como hijas, como amantes y como princesas, si bien la última recuerda por un momento a las livianas heroínas de las historias medievales. Como Norandel, hijo del rey Lisuarte en la novela española, Arcómbroto resulta ser hijo del rey Meleandro en la latina. Y los paralelos podrían multiplicarse. Con *Teágenes y Cariclea* y con el *Amadís* comparte la *Argenis* el don de cautivar el interés del lector, condición primera del arte narrativo, aunque al acabar cada una de las tres novelas, queda el lector prendido en la maraña de tanta aventura no bien diferenciada. Hasta una situación que hoy se nos antoja grotesca—Poliarco se introduce en los aposentos de Argenis disfrazado de mujer—no era sino muy gustada entonces: aparte antecedentes remotos (la *Aquileida* de Estacio, a quien Barclay comenta en sus días de estudiante; la *Gesta Danorum* de Saxón Gramático), la literatura reciente no se cansa de repetirla: después del *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva, la retoman la *Arcadia* de Sidney, la *Astrea* de Urfé y el *Quijote* (II, 63 y 65: historia de don Gregorio Gaspar; cf. *Persiles*, I, 2 y sigs.).

Interesa reseñar los cargos formulados contra Barclay por los críticos franceses, con motivo de su ignorancia *des lois du roman*, leyes inferidas, claro está, de la novela que florece en la segunda mitad del siglo pasado. Los rasgos criticados son ajenos a la forma literaria elegida, corresponden al gusto de la época y, a decir verdad, ni quitan ni agregan valor estético. ¿Qué sentido tiene, por ejemplo, tachar de excesivamente larga la *Argenis*, mucho más breve que el *Amadís* y la *Astrea*? El enredo de la intriga, la abundancia de episodios a veces redundantes, el funcionamiento un tanto geométrico del azar para lograr el desenlace son inherentes a la novela griega y a la caballeresca, como, en nuestros días, a la policial. Adoptada la fusión de las dos primeras como pauta de su obra, Barclay hubo de atenerse a sus condiciones, por otra parte, recibidas con aplauso en su época: testigo Cervantes quien, como exhausto de la novedad del *Quijote*, adopta en el *Persiles* el módulo familiar a sus tiempos. Otro tanto puede decirse de las digresiones, ya pintorescas, ya eruditas, ya morales: no sólo pertenecen en principio a la novela griega, sino que su presencia en el *Amadís*, en el *Guzmán de Alfarache* y en el *Persiles* atestigua el gusto con que eran acogidas. También se ha reparado en que no hay en la *Argenis* visión total de la sociedad; el pueblo es un telón de fondo para realzar la cabalgata de los príncipes; ni siquiera está pintado el ambiente de la corte: semejante reparo—falla indudable a ojos del lector de hoy—es otro rasgo inherente a la novela griega y a la caballeresca, pero lo es también al Siglo de Oro de las letras francesas. En la *Argenis* no hay pueblo ni corte; no hay sino situaciones esquemáticas planteadas por medio de personajes regios o de sus allegados, exactamente como en el teatro de Corneille y de Racine.

Los caracteres de la *Argenis*—reza un interesante reproche—son típicos, no individualizados: Argenis y Poliarco son el príncipe y la princesa modelos; Meleandro, el rey

pusilánime; Radiobanes, el rey violento; Licógenes, el vasallo ambicioso; Cleobulo, el consejero discreto; Gelanor, el criado fiel, etc.: la elaboración artística apenas si va más allá del *Icon animorum* y su galería de arquetipos humanos. Una vez más es preciso recordar que en el siglo XVII y señaladamente en Francia ésta es la norma y no la excepción. La excepción son para entonces los caracteres de Fernando de Rojas, de Cervantes y de Shakespeare, de quienes descienden el teatro y la novela moderna. Y en este sentido, Barclay es menos esquemático de lo que suele decirse, pues ofrece en Poliarco y en Arcómbroto dos variantes del príncipe ideal; en Forbante, el sirviente apicarado, criatura con ribetes cómicos; en Selenisa, la confidente que no es sombra fiel de su señora, y muere con la dignidad trágica de una Fedra. Por último, la peculiaridad más chocante para el lector de nuestros días es el aura anacronística de la novela: la fecha dada al comienzo sitúa la acción antes del poderío de Roma, pero el ambiente es grecorromano (y mucho más romano que griego) y los personajes tienen mentalidad del siglo XVII. Ya en su época el novelista Charles Sorel señaló esa quiebra de la verosimilitud: claro que Sorel es un precursor de la novela burguesa, sin secuela inmediata. Pero probablemente ese mismo hecho constituyó para la mayoría de los coetáneos el gran atractivo de la *Argenis*, pues el lector que podía penetrar su nada fácil latín debía de estar empapado de Antigüedad clásica y acogería con el júbilo la oportunidad de enfrascarse en una ficción que, respetando formalmente la Antigüedad, le ofrecía el reflejo de sus propios tiempos, problemas e intereses. Por poco "realista" que sea la *Argenis*, da numerosos detalles y escenas del vivir diario "a la romana", que no dan los grandes escritores de Roma y si, como señaló muy agudamente Norwood, el prestigio literario de escritor tan chapucero como Pluto se debe en buena parte a su decantado costumbrismo, es natural que el lector del siglo XVII, respetuoso de la Antigüedad y poco preocupado por la exactitud arqueológica, se deleitase con la pátina grecorromana de la *Argenis*. A la inversa, el lector de hoy debe hacer un esfuerzo para aceptar una obra aderezada a la grecorromana, y el dramaturgo aficionado a Sófocles y Eurípides, evita intimidarle, vistiendo a Creonte y Antígona conforme al último figurín. La *Argenis* de Barclay, como la *Arcadia* de Sidney, la *Clelia* de Mademoiselle de Scudéry y el *Telémaco* de Fénelon deben no poco de su éxito y de su olvido a esa escenografía antigua, la cual, lo mismo que su forma de novela griega, con sus amores virtuosos, su afán didáctico, su recorte convencional de la sociedad, su preferencia por la aventura externa más bien que por el buceo de los caracteres, la hace irremediabilmente inactual a partir de la novela del siglo pasado.

Estilo, lengua. Quizás las mejores páginas del *Satyricon* de Barclay son las que bosquejan la educación del niño destinado a cultivar las letras latinas y que, como suele suceder, entremezclan recuerdos y anhelos. Muestra Barclay horror a la latinidad medieval y a la filosofía escolástica, y no mucha simpatía a los primeros humanistas. Insiste

en el aprendizaje de un estilo elegante y rico, al cual subordina todo: sorprende particularmente la escasa atención a la literatura griega, y la reducción de la filosofía a arsenal de tópicos y sentencias. Tal actitud concuerda en un todo con la de los jesuitas, quienes adiestraban a sus discípulos en la variación retórica, proponiéndoles como blanco un estilo brillante y nervioso, de frase breve, rico en contrastes y simetrías, cuajado de agudezas y sentencias y más imitador de la latinidad de plata que de los autores propiamente clásicos. No puede separarse el auge de la educación jesuítica—la cual difunde este ideal estilístico, brillante y superficial—de la aparición, en las lenguas vernáculas de la Europa moderna, del peculiar estilo designado como eufuismo, marinismo, gongorismo, conceptismo, preciosismo (y que, por supuesto, tiene además otras importantes raíces). La reacción que provoca el latín barroco de la *Argenis* es, en efecto, muy semejante a la que acompaña a aquellos movimientos. Hugo Grocio declara que Barclay, escocés y francés, ha enseñado a Roma a hablar con boca romana; entre los numerosos panegiristas, el Padre Feijóo califica de “preciosísimo” el estilo de Barclay (*Cartas*, t. 4, XXII, 9), desde el siglo XVII hasta casi mediados del pasado la *Argenis* fué texto estudiado en la clase de latín. Pero también en su propio siglo se hacen oír los censores (Gaspar Schopp, Escalígero, Sorel) que predominan en el siguiente y, exactamente como los críticos de Góngora hasta hace poco, los de Barclay enumeran incorrecciones y solecismos, y giros, construcciones y vocablos que no se hallan en los mejores autores.

A decir verdad, el estilo barroco de Barclay cuenta con una justificación más que la de sus paralelos vernáculos. Pues su modelo obvio, la novela griega, ostenta un estilo particularmente amanerado, como si los autores quisiesen subsanar con el adorno la plebeyez del género. Así, pues, la forma novelística de la *Argenis* excluía el estilo ciceroniano, ideal de los humanistas italianos, lo mismo que el estilo familiar y algo desaliñado de Erasmo o el preciso y austero de Vives. Por otra parte, los novelistas romanos Petronio y Apuleyo, ambos muy peculiares en su estilo, debieron de contribuir a apartar a Barclay de Cicerón y Tito Livio. Barclay, desgraciadamente, no les sigue en cuanto a variar la lengua para caracterizar a los personajes—como tan primorosamente lo hizo Petronio en el festín de Trimalquión—pero su deuda con ellos en construcciones y fraseología es considerable. Además, el expresar en latín numerosas circunstancias actuales y el teorizar sobre problemas del presente exigían un vocabulario extenso y rico en términos abstractos ajenos al latín clásico; los puristas que enrostran a Barclay el empleo de voces atestiguadas sólo en Plauto, o su afición a los abstractos, deberían primero tratar de describir una situación o debatir un problema actual ateniéndose al léxico ciceroniano, sin olvidar tampoco que el canon de autores latinos estudiados en el siglo XVII era considerablemente más amplio que el de nuestros días. El escritor latino de la Edad Moderna había de mantener un difícil equilibrio entre el ideal purista y la necesidad de tratar nuevos hechos y nuevas ideas; Barclay se creó un estilo justificado a la vez por las necesidades y modelos del

género que cultivaba y por el gusto prevaleciente en sus tiempos. Pero la moda neoclásica, racionalista y sentimental, reacciona contra el amaneramiento barroco: es significativo que el Padre Isla (quien por lo demás admiraba a Barclay) tache de afectado su estilo en el mismo *Fray Gerundio* (Parte I, libro I, cap. 9) en que satiriza los excesos culteranos y conceptistas en la oratoria sagrada. En lo que tiene de más original y artístico, la latinidad de la *Argenis* no puede, en suma, considerarse aparte del preciosismo que, por los mismos tiempos y en gran parte por las mismas causas, invade el estilo de la literaturas nacionales: la caída vertical de ambos en el siglo de las luces confirma su afinidad.

La fama. La correspondencia de Barclay revela el ambiente de expectativa y admiración en que nació la *Argenis*. El erudito Peiresc sigue atentamente los progresos de su redacción, sugiere materiales para nuevos lances y, como especial privilegio, la da a conocer a sus amigos Hugo Grocio y Pedro Pablo Rubens. El enorme número de ediciones, traducciones a todas las lenguas europeas, continuaciones y compendios son la manifestación más palpable de su éxito. Parece que nada menos que Malherbe y Ben Jonson comenzaron a traducirla a sus respectivas lenguas; Guez de Balzac hace gala de su “gran amor” a la *Argenis*, y Chapelain, en carta a Balzac, la nombra a la par de Heliodoro. Un curioso índice de su boga es que en 1635 una poetisa desconocida—se ha conjeturado que quizá fuese la viuda de Barclay—firma con el nombre *Madame Argenis* un soneto francés en honor de Lope de Vega (*Fama póstuma y elogios panegíricos en Obras sueltas*, t. 20, Madrid, 1779, pág. 315). Es muy verosímil que la novela fuese lectura favorita de Richelieu, según queda dicho, y consta que murió leyéndola. En su *Anatomy of Melancholy*, III, II, 3, Robert Burton, quien da muestras de conocer bien el *Satyricon* y el *Icon animorum*, recuerda los síntomas de amor de Poliarco.

Es considerable el número de obras que ha inspirado la *Argenis*. Aparte las continuaciones, vale la pena recordar que, entre 1630 y 1631, la puso en escena, en dos jornadas de cinco actos cada una, Pierre du Ryer, quien previamente había adaptado al teatro la novela de Aquiles Tacio. Es muy probable que a la citada deliberación sobre las formas de gobierno se remonte una de las más famosas escenas del *Cinna*, II, 1, a tragedia que precisamente tanto agradaba a Guez de Balzac. En Italia, Ottavio Gravina de Cruylles lleva al teatro la ópera *Argenide*. Lógicamente, su mayor influjo se ejerce en el género novelesco; es muy probable que su éxito fomentase la moda de la novela de clave, con asunto y personajes tomados en la actualidad política traspuesta a ambientes exóticos (*Roman satyrique* de Jean de Lannel, *Peruviana* de Claude Morisot, *Gélastide* del Duque de Sully, *Aventures de la Cour de Perse* e *Histoire des amours du Gran Alcandre*, atribuidas a Margarita de Lorena, princesa de Conti). Con la novela de clave emparenta la larguísima novela de tono heroico y razonador, cuyos personajes y escenario llevan nombre antiguo, aunque ideas, sentimientos y conflictos están tomados de la vida cortesana con-

temporánea: *Polexandre* de Gomberville, *Cassandre*, *Cléopâtre* y *Pharamond* de La Calprenède; *Artamène ou le Grand Cyrus* y *Clélie* de Mademoiselle de Scudéry son los representantes más famosos de este género que, guardando todas las distancias debidas, tiene como término último el *Telémaco* de Fénelon quien, por añadidura, parece haberse inspirado directamente en la *Argenis*. En esta misma corriente se inscriben las imitaciones directas en Inglaterra, *Panthalia* de Richard Braithwaite, *Gloria and Narcissus* de autor desconocido, *Bentivolio and Urania* de Nathaniel Ingelo, *Aretina* de George Mackenzie, *Parthenissa* de Roger Boyle, y en Italia (*Diane* de Giovan Francesco Loredano y, con insistencia en la alegoría satírica, *Eudemia* de Giovanni Vittore Rossi) donde, además, la novela de amores y aventuras aspira a solidez didáctica imitando los excursos y discusiones de la *Argenis*. En la Querrela de antiguos y modernos, la virtuosa heroína de Barclay, en contraste con las de Homero y Virgilio, constituye un aporte a la facción de los modernos. Todavía en la segunda mitad del siglo XVIII se cita la *Argenis* en la honrosa compañía del *Quijote*, *Gil Blas* y *Zadig*; Winckelmann escribe el prefacio de la edición de 1769 y William Cowper la recomienda como la mejor obra de entretenimiento. En 1803 Samuel Taylor Coleridge la elogia con entusiasmo, deplora que no haya inspirado una versión poética a su altura, y contrapone dolorido su eclipse con la popularidad del *Telémaco*. En rigor, y aparte la presumible relación directa, ambas obras tienen mucho de común, y comparten hoy un mismo olvido.

En España la fortuna de Barclay fué bastante más importante de lo que dan a entender quienes se han ocupado en su estudio. Como toda Europa entre los siglos XVI y XVII, Barclay teme y aborrece a España y, a la vez, pertenece, en parte cuando menos, a su órbita cultural: ya se ha visto su deuda con el *Amadís*; también se cree que se remontan al gusto español las digresiones didácticas que tanto contribuyeron al prestigio de la *Argenis*. Quizá este hecho explique por qué los españoles, sin olvidar la animosidad de las obras anteriores, condonaron a Barclay las alusiones hostiles de la *Argenis*, gustaron de la novela como producto de la griega y de la caballescra, y aplaudieron su doctrina absolutista sin prestar atención a sus opiniones de política contemporánea. España cuenta con una edición latina de la *Argenis* (por Jerónimo Morillo, en Segovia, 1632, con el mismo lema y viñeta del *Quijote*), y dos versiones que aparecieron ambas en 1626: la de José Pellicer de Ossau Salas y Tovar, famoso polígrafo, más fecundo que riguroso, y la de Gabriel del Corral (autor de *La Cintia de Aranjuez* y traductor de las poesías latinas de Urbano VIII, el Ibburranes de la *Argenis*), con preliminares de Bocángel y censura de Jáuregui: quizá por ser esta traducción más libre fué desplazada por la versión fiel de Pellicer. Ese mismo año tradujo Pellicer la continuación francesa del desconocido A. de Mouchemberg (París, 1625), libro muy prolijo que alarga desmesuradamente las aventuras, sobre todo las eróticas, sin preocuparse del didacticismo de la novela original.

Pellicer lo redujo mucho, lo mondó de indecencias e intercaló versos propios, con lo cual se sintió justificado para darse por autor sin mentar a Mouchemberg.

Marca el apogeo de la *Argenis* en España la versión escénica de Calderón, anterior a 1637 e independiente de la de Du Ryer. Dentro del teatro calderoniano, *Argenis y Poliarco* pertenece al grupo de comedias inspiradas en novelas y poemas en boga: precisamente por esos años compone Calderón *El jardín de Falerina*, tomada del *Orlando Innamorato*, *La puente de Mantible*, procedente de la *Historia de Carlomagno y los doce Pares* y la comedia perdida *Don Quijote de la Mancha*, y más tarde, *Teágenes y Clariquea*, adaptación de la novela de Heliodoro, y nuevas comedias de filiación caballescra. Todavía recordó Calderón la *Argenis* dando este nombre a un personaje secundario de *El sacrificio de Efigenia*, que se conoce en refundición de Cándido María Trigueros. Calderón simplifica en su *Argenis y Poliarco* el argumento de la novela, evitando intrigas secundarias y episodios paralelos. Prescinde, por supuesto, de los excursos didácticos, y concentra el interés en los amantes y en Arcómbroto, quien recibe mayor relieve que en la novela. Además, Calderón suprime la mayoría de los personajes secundarios y mejora la caracterización de los pocos que retiene. Como ejemplo de su economía, puede señalarse que no sólo elimina a Radiobanes, segundo enemigo de Meleagro (a lo que quizá contribuyó el hecho de que ese personaje designa a Felipe II), sino que tampoco pone en escena al enemigo primero, Licógenes, aunque trata de sus maquinaciones. Por otra parte, quien casa con Arcómbroto es Timoclea, que ha tenido actuación simpática, a favor de los protagonistas y no, conforme al original, la hermana de Poliarco, que no interviene en la novela sino para ese desenlace.

El índice sistemático de las menciones de Barclay y de sus obras en la literatura española de los siglos XVII y XVIII llevaría muchas páginas. Lope, por ejemplo, encarece el mérito de las *Auroras de Diana* de Castro y Anaya (en la aprobación fechada en 1631) con un oportuno paralelo: "la prosa, que es también poesía, a imitación de Heliodoro y Barclayo, y no de menos artificio y erudición." Queda citada la censura de Jáuregui a la traducción de Gabriel del Corral, donde señala el parentesco de la *Argenis* con la novela griega. Para la misma traducción compuso Anastasio Pantaleón de Ribera un "Prólogo al lector" que ofrece sobre la *Argenis* un juicio notable por lo fino y completo, y muestra mucha mayor sagacidad estilística que la de los críticos recientes:

Ivan Barclayo... hizo los cinco libros que oi se leen desta fábula, remedando aquella de Theágenes i Cariclea que escribió en diez Heliodoro... El contexto de los episodios está más lleno en Heliodoro que en Barclayo, pero feliz en los dos. Lo verosímil (si atendemos al siglo en que aquél escribió i éste supone) es en ambos posible... En Barclayo tuvo novedad el estilo, pero tan feliz i tan ingeniosa, que su mayor aplauso resulta de no tener exemplar... No constan, pues, sus libros de la concisión lacónica, que antiguamente afectó

el Tácito, en la media edad Cassiodoro, i casi en la nuestra Lipsio, ni tampoco de la profusión romana que empezó Tulio, siguió Apuleyo i después Sidonio Apolinar... Esto es averte por mayor pareado a Heliodoro i Barclayo; pero haziendo solamente juicio del que me toca más, digo que es vario gustosamente su argumento, magnífica y principal su locución, acertada su prudencia política i erudito en toda cosa. El decoro de las personas está bien respetado, deleita la invención, utiliza el exemplo, i enseña finalmente por cualquier lado que le busquen...

Autor tan grave como Juan de Solórzano y Pereyra no se desdén de alegar con frecuencia a Barclay, principalmente el *Satyricon* y el *Icon animorum*, llegando a traducir el comienzo del cap. X de éste (*Política indiana*, II, XXX, 12) y la invectiva en verso—hexámetros en Barclay, endecasílabos en Solórzano—contra el tabaco, que se halla respectivamente al final de la Segunda Parte del *Satyricon*, y en el libro II, X, 23 de la *Política indiana*. Pero no deja de rectificarle cuando está en desacuerdo, ni de señalar que cae en error por su prevención contra España (*Política indiana*, VI, I, 1).

Análogo es el caso de Gracián: por cultivar la sátira alegórica, tiene muy presente el *Satyricon*, el *Icon animorum* y la *Argenis*, sin abrigar por eso fervor personal por su autor. Así se desprende de la caracterización preliminar del *Criticón* ("las mordacidades de Barclayo"), del juicio de la Segunda Parte, Crisi IV, que compara las obras de Barclay con las hojas de la "mostaza, que aunque irritan las narices, dan gusto con su picante", y sobre todo de la Tercera Parte, Crisi IX, que pone en escena a Barclay entre "los mayores ingenios", pero echando a la vez una dentellada a su latinidad: "aquel que habla el francés en latín" y, aunque le otorga lucimiento por las palabras que pone en su boca, le niega solidez, pues tras él peroran varios oradores que se refutan sucesivamente con no menor aplauso. Con todo, consta explícitamente la admiración de Gracián por la *Argenis*, que menciona en la *Agudeza y arte de ingenio*, Discurso XLV, a la zaga de Apuleyo y de Heliodoro, como ejemplo de narración conforme al *Arte poética* de Horacio; y en el Discurso LV, al explicar que la poesía no consiste en la mera verificación, da como ejemplo entre poesía y prosa la novela de Apuleyo y la de Barclay: "¿Qué cosa más ingeniosa y perfecta que el *Argenis* de Barclayo?" En su alcance general, bien que no al pie de la letra, es exacta, pues, la observación de Adolphe Coster de que a cada instante se reconoce en Gracián la huella de clásicos latinos y de escritores políticos coetáneos, Barclay entre ellos. Algunas reminiscencias anotadas por Coster son evidentes: el título *Satyricon*, que ha pasado como subtítulo al Realce XVI del *Discreto*, debió de sugerir el de *Criticón*, y la frase inicial de la *Argenis*, *Nondum orbis adorauerat Romam*, parece el tema de la suntuosa variación con que se abre el *Criticón*: "Ya entrambos mundos avían adorado el pie a su universal monarca..." Si a esto se agrega que ambas obras comienzan con el naufragio del personaje segundo (Arcómbroto, Critilo) en una isla (Sicilia, Santa

Elena), se echa de ver que la coincidencia difícilmente puede ser casual. Y todavía es probable que Gracián deba al *Icon animorum* la iniciativa de trazar el perfil nacional de los diferentes países.

Es curioso el atractivo que ejerció la *Argenis* sobre temperamentos netamente científicos como el famoso fray Juan Caramuel de Lobkowitz y el Padre Feijóo. Según la *Bibliotheca formada de los libros i obras públicas de D. Joseph Pellicer*, Madrid, 1671, pág. 14, Caramuel mencionaba "con grandes elogios y diversas veces" la *Argenis* en su tratado de métrica y rítmica llamado *Primus calamus*. Feijóo, tan alerta al peligroso hechizo de la literatura de imaginación, sienta en la *Defensa de las mujeres* (Tomo I, Discurso XVI, XVII, 120) que las novelas de Mademoiselle de Scudéry "exceden a cuanto se ha escrito en este género, así en Francia como en las demás naciones, a la reserva sola del *Argenis*". Critica, sí, por inverosímil el disfraz de Poliarco, pero en tal forma que la crítica redundante en efusivo elogio de la novela: "único lunar que encuentro en la excelentísima (no me contento con menor epíteto) novela de la *Argenis* de Barclayo" (*Apolo-gía de algunos personajes famosos en la historia*, t. 6, Discurso II, VIII, 83), y "el preciosísimo estilo de Juan Barclayo" censurado por Escalígero es prueba de que no hay artista que a todos agrade. También demuestra el P. Feijóo conocer las obras menores: en la *Defensa de las mujeres* (T. 1, Discurso XVI, V, 33) aduce un parecer que da "en su *Satyricon* Juan Barclayo, a cuyo sutilísimo ingenio no se le puede negar ser voto de muy especial nota", y en las *Causas del amor* (T. 7, Discurso XV, XIV, 62), antepone a la opinión de Bacon, la de Barclay en el *Icon animorum*, cap. XII: lo notable es que el principal ejemplo en que se apoya Feijóo es el caso de Enrique IV de Francia, cabalmente modelo de Poliarco en la *Argenis* y de Protagón en el *Satyricon*.

Muchos contrincantes tuvo el P. Feijóo, pero es notable que el jesuíta Javier de Aguirre, censor de sus ideas sobre Virgilio y Lucano, concuerda enteramente con él en apreciar la *Argenis*, que nombra a la par del *Quijote*.

Basta hojear los escritos del Padre Isla para advertir que conocía al dedillo los de Barclay, a los que suele alabar en conjunto, sin que por ello se le pasen por alto sus flaquezas. La segunda de las *Cartas apologéticas* (Bibl. Aut. Esp., t. 15, pág. 323b) menciona entre las sátiras dignas de aprecio "el *Satyricon* de Barclayo, a excepción de lo que mandó borrar el Santo Oficio", pero en el *Día grande de Navarra* (pág. 27a) recuerda con sorna la fábula del *Icon animorum*, VIII, sobre "las mujeres moscovitas... que se quejan de que sus maridos no las aman si no las apalean". El *Prólogo con morrión* del Fray Gerundio enumera la *Argenis* entre los mejores poemas épicos (esto es, epopeyas y novelas) en verso y prosa de Homero a Fénelon, pág. 553, pero en el texto (I, cap. IX, pág. 89b) moteja de afectado el estilo de Barclay:

el cual no dirá *exhortatio* aunque le quemen, sino *paraenesis*, que significa lo mismo, pero un poco más en griego; ni *oboedire* por obedecer, que lo dice

cualquier lego, sino *decedere*, que sobre tener mejor sonido, es de significado más abstruso por lo mismo que es equívoco.

Jesuíta expulso que acabó sus días en Italia como Isla, fué el humanista mexicano Francisco Javier Alegre, cuyos *Opúsculos inéditos latinos y castellanos* (publicados en México, 1889) contienen elocuentes muestras de su admiración por Barclay. En la Nota 30, pág. 104, al Canto III de su versión del *Arte poética* de Boileau, discurre sobre la novela y destaca por su regularidad, comparadas con "las monstruosísimas fábulas de Ludovico Ariosto, "la *Argenis*, el *Telémaco*, el *Ciro* de Ramsay y, en lo burlesco, el *Quijote*". Entre las piezas latinas figura (pág. 191) una *Horti dedicatio Dianae, ad imitationem Barclaii* que, en efecto, sigue muy de cerca la inscripción en hexámetros con que la reina Hianisbe dedica a Diana el bosquecillo de su casa de campo en el libro II de la *Argenis*.

Conclusión. Pienso que todo lector de Cervantes no puede menos de maravillarse no sólo ante el distinto mérito sino también ante la distinta fortuna del *Quijote* y del *Persiles*. La *Argenis*, como novela de castos amores de príncipes y variadas aventuras, en prosa muy intencionalmente retórica—como brote de la novela griega y la caballeresca—, es estrictamente comparable a la que Cervantes estimaba por su obra maestra, bien que sin aquella poesía de mar y cielo de los primeros libros, ni la sosegada y sabrosa peregrinación de los últimos. Pero en un punto esencial (y muchos secundarios) la ventaja está, sinceramente, de parte de Barclay: en lo que son y en lo que hacen, sus personajes principales guardan más decoro y verosimilitud que Persiles y Segismunda, quienes, aparte rodar a la deriva, incapaces de dirigir sus propios destinos, engañan a todo el mundo haciéndose pasar por lo que no son, de tal modo que, por una ironía muy cervantina—pero que merma lastimosamente la talla moral de los protagonistas—el malpensado Clodio es el único que acierta, al pensar mal de la augusta pareja.

Como quiera que sea, la forma novelística del *Persiles* y de la *Argenis* ha sido reemplazada por otras en el favor de cultos y legos. En cuanto al estilo ¿qué lector no perdona el amaneramiento anticuado de muchas páginas del *Persiles* en gracia a lo castizo y jugoso de los restantes? La *Argenis*, en cambio, une a su peculiaridad estilística el inconveniente de que el latín, que en un principio facilitó su difusión, ha perdido su papel de lengua de cultura. Por último, las noticias "científicas" no son en el *Persiles* más que pintoresca antigualla; la intención docente que asoma en algunos episodios (el de Ortel Banedre, por ejemplo) está artísticamente fundida con el relato mismo, en tanto que las "hierbas saludables" de la *Argenis* y, sobre todo, su doctrina política, la ligan a su siglo, haciéndola aun más efímera. Por sus condiciones, por sus aciertos y sus fallas, la *Argenis*, mucho más todavía que el *Persiles*, triunfó con su momento y cayó con su momento.

MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL

Berkeley, California.

Mañana de Enero

COLOR de Roma eterna, tus columnas
miro invisibles en el aire puro,
tu espacio abierto como de mil compuertas
levantadas, como al salir del lecho
el esquinado resplandor del gallo
entre la yerba blanca e irisada.
Color de Roma eterna, te detienes
como pájaro heráldico del tiempo
sin que el pesado corazón del hombre
incline la más frágil de tus yerbas.
Y el corazón cansado de las fiestas,
de ese calor, casi animal, de lágrimas
pegado como el heno a la madera
del mundo o reposando extraño
en ese asiento último en que apenas
tenemos rostro ya y salvaje aguarda
como una virgen entre ancianas rocas,
se vuelve hacia tus nubes sin fatiga
de tristeza o humanos aderezos,
en la intemperie de mi Cristo vivas
como ejército en triunfo, estandartes, banderas.
Roca de resistir, tú sí que puedes
orearle la camisa picoteada
al pescador, los prístinos anzuelos
alzar al aire eterno, redes santas.
Color de Iglesia universal nombrando
en medio de las guerras y el vacío
idéntico de la pena y la alegría,
sus vírgenes, sus mártires grabados
en el corazón transparente de la piedra,
contra los vencedores terca dices
Juan, Esteban, Ignacio el de Antioquía,
viva harina de Dios, Bernabé, Inés, Cecilia,
a cada golpe de luz, a cada mañana que tiembla.

A K E A T S

"And with thee fade away into
the forest dim".
(Oda a un ruiseñor)

UNA sola palabra tuya, y pasamos los espacios más tristes
hacia los esplendores intactos e invisibles.
Una sola palabra tuya, y un reino rosa y blanco
salta como una leche sorpresiva.

¿Dónde encontraste esas materias duras,
suaves, brillantes, en el mundo? ¿Dónde
esos prados que ocultan llamas rojas al fondo?
¿Dónde se vió un rocío resistente?

Tus estrofas parecen manadas de corderos,
dulce Endymi6n. Sigo ese rastro
de una velocidad infantil y mágica.
"Oh, lejos! Lejos!" Es allí donde empiezas.

Es allí donde miro rodeando el caramillo
de dioses matinales, la isla entre las prímulas.
Desde la medianoche, las flautas y tambores.
Las vírgenes saliendo del sonido del adi6s.
El ruiseñor con que penetras el bosque más oscuro.

FINA GARCÍA MARRUZ

Marginalia

BOMBAS DE IDEAS

El 9 de agosto de 1918, el comandante Gabriele D'Annunzio volaba sobre el cielo de Viena, al frente de su escuadrilla *La Serenísima* y, en vez de lanzar bombas, lanzaba sobre la ciudad unas hojas de papel con un mensaje facsimilar así concebido:

Sul vento di vittoria che si leva dai fiumi della liberta, non siamo venuti se non per la gioia dell' arditezza, non siamo venuti se non per la prova di quel che potremo osare e fare quando vorremo, nell' ora che aceglieremo.

Il rombo della giovinne ala italiana non somiglia a quello del bronso funebre, nel cielo mattutino. Tuttavia la lieta audacia sospende fra Santo Stefano e il Graben una senten za non revocabile, o Viennesi.

¡Viva l'Italia!

Nel cielo di Vienna: 9 agosto 1918.

GABRIELE D'ANNUNZIO

Bombardear con ideas al pueblo, propio pensamiento de poeta, fué una vez sueño de Víctor Hugo, y sin duda en un sentido más profundo y universal, puesto que su ánimo no era, como en D'Annunzio, un mero alarde, una alegre hazaña. Por 1850, el bonetero Pétin creyó descubrir la aeronavegación dirigida con un aparato de cuatro globos que transportaban un ligero esquife dotado de camarotes. El presidente Luis Napoleón Bonaparte se ofrece a iniciar la suscripción para que se emprendan los trabajos en los talleres de la calle Marbeuf, y Théophile Gautier canta las glorias del nuevo carro volador. Un tal Barillot publica un folleto que lleva por título: *Ícaro vengado por Pétin*.

Desgraciadamente, el experimento fracasó, y la aeronave no pudo alzar el vuelo (Ch. Bayet, en *Le Figaro Littéraire*, París, 10 de marzo de 1951). ¿Qué importa?—exclamó Víctor Hugo—. Lo que no se logra hoy, se logrará el día de mañana. *Napoleón el pequeño* insiste sobre las

esperanzas de Hugo en la ciencia del porvenir, y en *Plein ciel*, Hugo suspira por un verdadero "Louvre errante". El hombre, dice Hugo, comenzó por montar la bestia de carga, luego el carro, luego la embarcación, y mañana cruzará los espacios, en la aeronave "construída por el sueño y la cifra", victoria de las "potentes álgebras", ante "el asombro de los cielos abiertos". Pero Hugo señala a la futura aviación un fin que ella no ha querido satisfacer, lo que ya alegó Santos-Dumont como justificación de su suicidio. Hugo cree que la aviación matará la guerra. "Se borrarán las fronteras—exclama—; cuanto hace de muralla china en torno al pensamiento, al comercio, a la industria, a las nacionalidades, se vendrá abajo. Desde lo alto, se harán llover libros sobre los pueblos. (¿No dirá un día Mallarmé que la mejor bomba es un libro?). Voltaire, Diderot, Rousseau, caerán como saludable granizo sobre Roma, Nápoles, Viena, San Petersburgo. El verbo hará su provechosa siembra. Y será la civilización. "Apuntad en vano, caducos cañones del despotismo. ¿Sois las balas?; mas la civilización es el relámpago"

Meditemos, riamos, lloremos.

ALFONSO REYES

Apócrifo del Apócrifo

LOS CAMINOS DE LA PROVIDENCIA

—Los caminos de la Providencia—solía decir Juan de Mairena—son incomprensibles y a menudo hasta intransitables.

Y documentaba abundantemente esta tesis con ejemplos extraídos de su experiencia, que era mucha, y a veces de su imaginación, que era en extremo fecunda.

Entre sus argumentos figuraba esta anécdota:

—A fines del siglo xvi reinaba en cierto convento de Francia un espantoso desorden. La regla casi estaba olvidada, no se observaba la clausura y el espíritu del siglo había substituído a la severidad religiosa. Había sido elegida abadesa, siguiendo un uso de la época, una mujer de gran familia que no había cumplido aún los once años: por mucho que nos seduzcan los graciosos encantos de la infancia es discutible que entre las capacidades infantiles esté la de poder regir con prudencia un convento de monjas. Cumplía apenas los diecisiete años la abadesa precoz cuando Dios, que al parecer tenía sobre ella altos designios, se sirvió para llegar a su corazón de un procedimiento verdaderamente extraordinario. Pasó acaso por el lugar un capuchino caminante, y la abadesa le rogó que predicara a sus monjas en la iglesia; el fraile habló con tan encendido fervor, dijo tales cosas de la dicha de la vida religiosa, de la belleza y la santidad de la regla de San Benito (que era la que se observaba, o mejor dicho, la que no se observaba en el claustro), que la joven abadesa se conmovió, introdujo a partir de entonces la mayor austeridad en su convento y aun promovió una reforma en otras casas de la misma Orden y de igual desorden.

Cuando hablo de los extraños caminos de la Providencia y me refiero a este caso, no tomo sólo en cuenta la juventud de la Reformadora. Mucho más admirable es que el capuchino, cuyas palabras lograron tan maravilloso efecto, era un fraile "qui étoit sorti de son couvent par libertinage, et qui alloit se faire apostat dans les pays étrangers". Así lo refiere el piadoso Jean Racine, en su *Abrégé de l'histoire de Port-Royal*, de donde

tomo la edificante anécdota. Porque de la famosa Abadía se trata. Ya ven que estoy muy lejos de reeditarles un cuentecillo anticlerical de Voltaire o de Anatole France, como pudiera imaginar algún malicioso. Ustedes me dirán si no son inexcrutables los designios de la Providencia, cuando ilustre en la historia de la religiosidad y del pensamiento de Francia, de una abadesa de pocos años y de un fraile libertino y apóstata.

FRANCISCO ROMERO

Comemos Sombra

Todo tú, fuerza desconocida que jamás te explicas.
Fuerza que a veces tentamos por un cabo del amor.
Allí tocamos un nudo. Tanto así es tentar un cuerpo,
un alma, y rodearla y decir: Aquí está". Y repasamos despaciosamente,
morosamente, complacidamente los accidentes de una verdad
que únicamente por ellos se nos denuncia.
Y aquí está la cabeza, y aquí el pecho y aquí el talle y su huida,
Y el engolfamiento repentino y la fuga, las dos largas piernas dulces
que parecen infinitivamente fluir, acabarse.
Y estrechamos un momento el bulto vivo.
Y hemos reconocido entonces la verdad en nuestros brazos, el cuerpo
querido, el alma escuchada,
el alma avariciosamente aspirada.

¿Dónde la fuerza entonces del amor? ¿Dónde la réplica que nos diese
un Dios respondiente,
un Dios que no se nos negase y que no se limitase a arrojarnos un cuerpo,
un alma que por él nos acallase.
Lo mismo que un perro con el mendrugo en la boca calla y se obstina,
así nosotros, encarnizados con el duro resplandor, absorbidos,
estrechamos aquellos que una mano arrojara.
Pero ¿dónde tú, mano sola que haría
el don supremo de suavidad con tu piel infinita,
con tu sola verdad, única caricia que, en el jadeo, sin términos
nos callase?

Alzamos unos ojos casi moribundos. Mendrugos,
panes, azotes, cólera, vida, muerte:
todo lo derramas como una compasión que nos dieras,
como una sombra que nos lanzaras, y entre los dientes nos brilla
un eco de un resplandor, el eco de un eco de un eco del resplandor,
y comemos.

Comemos sombra, y devoramos el sueño o su sombra, y callamos.
Y hasta admiramos: cantamos. El amor es su nombre.
Pero luego los grandes ojos húmedos se levantan. La mano
no está. Ni el roce
de una veste se escucha.
Sólo el largo gemido, o el silencio apresado.
El silencio que sólo nos acompaña
cuando, en los dientes la sombra desvanecida, famélicamente de nuevo
echamos a andar.

VICENTE ALEXANDRE

Cielo Sombrío

Un solitario espejo; un dios caído,
una máscara presa en agonía;
una paloma de melancolía.
En la pared un lábaro vencido.

¿Quién pone esa tiniebla en mi gemido?
¿Quién con la uña de una lezna fría
sobre mi corazón traza una estría,
dejando en carne viva su latido?

¿No callará el lamento que me eriza?
¿No habrá quien apostrofe al firmamento
por dar tregua a esta lluvia de ceniza?

Dejad que llore de remordimiento
mi roto arcángel en la luz plomiza.
¡Quizá se me haga familiar su acento!

LA VOZ PENITENCIAL

Cuando en el río helado del espejo
vierto la soledad de mi figura,
miro como afanosa mi criatura
se quiere desprender del hombre viejo.

Es la batalla en que sin miedo dejo,
estremecido por la quemadura,
mi piel, la ensombrecida vestidura
de la serpiente antigua que reflejo.

Pero no es esta imagen lo que historio
ni un ajeno temblor de luz ganada,
sino la brasa de mi purgatorio.

Y si miro mi angustia desdoblada,
mi alma es indivisible territorio:
la plaza fuerte por mi Dios sitiada.

ALTO DIAMANTE

(Tema de Manley Hopkins)

Cántame Tú, fascíname; golpea tu badajo
en mis oídos. La concha ávida satura.
Tu silbo me conduzca a lugar de postura:
sé la única música que al suelo me sustrajo.

No intentéis la palabra, labios, no os deis trabajo;
quedad mudos de amor; vestid sorda armadura.
La suspensión del ánima sea vuestra clausura.
(En el toque de queda todo rumor amortajo.)

Difícil santidad (la perfecta elocuencia)
no alcanzo... mas los párpados a sellar he aprendido
entrando en estación de oscura penitencia.

Alto diamante, es cierto que no te he merecido:
regálame un destello que alumbre mi impaciencia,
elígeme, Silencio, ya que yo te he elegido.

EMILIO BALLAGAS

Hay un Hombre

Hay una casa en la ciudad, y dentro
De la casa hay un hombre, y en el hombre
se aposenta un silencio.

Hay un jardín en la mansión, y en medio
Del jardín hay un árbol, y en su tronco
Está la ley escrita.

Ese hombre está de pie junto a una puerta
Que hacia remota lámpara se entorna,
O ya inclinado hacia el jardín escucha
Sobre el oasis húmedo.

Cuando atardece aumentan sus edades
Y su traje se torna más oscuro.
Como en el tierno Otoño, piensa entonces:
De tarde a corazón no hay diferencia.

Noche tras noche piensa el habitante
Que hay otros aposentos en la casa:
Apenas vistos al pasar, y acaso
Subalquilados, húmedos;
Que cada habitación tiene su huésped
Antiguo y sigiloso.

Ve desde allí a los andrajosos magos
Buscando ,en el jardín, piedras de luna
Para curar el mal.

Piensa que en sucesivas galerías
Hay memoria de voces y reuniones,
Y agasajos callados lo estremecen.

Nada interrumpe ya, nada distrae:
Colgaduras, ventanas y trofeos.
Transcurre allí.

La crónica del árbol
Se nutre en sus variados pensamientos,
Y ya es raíz el fin de su persona.

VICENTE BARBIERI

Buenos Aires, octubre de 1952.

Retrato de Poeta

¿También tú aquí, hermano, amigo,
Maestro, en este limbo? ¿Quién te trajo,
Locura de los nuestros, que es la nuestra,
Como a mí? ¿O codicia, vendiendo el patrimonio
No ganado, sino heredado, de aquellos que no saben
Quererlo? Tú no puedes hablarme, y yo apenas
Si puedo hablar. Mas tus ojos me miran
Como si a ver un pensamiento me llamaran.

Y pienso. Estás mirando allá. Asistes
Al tiempo aquel parado, a lo que era
En el momento aquel, cuando el pintor termina
Y te deja mirando quietamente tu mundo
A la ventana: aquel paisaje bronco
De rocas y de encinas, verde todo y moreno,
En azul contrastado a la distancia,
De un contorno tan neto que parece triste.

Aquella tierra estás mirando, la ciudad aquella,
La gente aquella. El brillante revuelo
Miras de terciopelo y seda, de metales
Y esmaltes, de plumajes y blondas,
Con su estremecimiento, su palpitar humano
Que agita el aire, como ala enloquecida
De mediodía. Por eso tu mirada
Está mirando así, nostálgica, indulgente.

El instinto te dice que ese vivir soberbio
Levanta la palabra. La palabra es más plena
Ahí, más rica, fulge igual que otros joyeles,
Otras espadas, al cruzar sus destellos y sus filos
En el campo teñido de poniente y de sangre,
En la noche encendida, al compás del sarao

O del rezo en la nave. Esa palabra, de la cual tú conoces,
Por el verso y la plática, su poder y su hechizo.

Esa palabra de ti amada, sometiendo
A la encumbrada muchedumbre, le recuerda
Cómo va nuestra fe hacia las cosas
Ya no vistas afuera con los ojos,
Aunque tan claras ven adentro nuestras almas;
Las cosas mismas que sostienen tu vida,
Como la tierra aquella, sus encinas, sus rocas,
Que estás ahí mirando quietamente.

Yo no las veo ya, y apenas si ahora escucho,
Gracias a ti, su dejo adormecido
Queriendo resurgir, buscando el aire
Otra vez. En los nidos de antaño
No hay pájaros, amigo. Ahí perdona y comprende;
Tan caídos estamos que ni la fe nos queda.
Me miras, y tus labios, con pausa reflexiva,
Devoran silenciosos las palabras amargas.

Dime, dime. No esas cosas amargas, las sutiles,
Hondas, afectuosas, que mi oído
Jamás escucha. Como concha vacía,
Mi oído guarda largamente la nostalgia
De su mundo extinguido. Yo aquí solo,
Aun más que lo estás tu mi hermano y mi maestro,
Mi ausencia en esa tuya busca acorde
Como ola en la ola. Dime, amigo.

¿Recuerdas? ¿En qué miedos el acento
Armonioso habéis dejado? ¿Lo recuerdas?
Aquel pájaro tuyo adolecía
De esta misma pasión, que aquí me trae
Frente a ti. Y aunque yo estoy atado.
A prisión menos pía que la suya,
Aun me solicita el viento, el viento
Nuestro, que animó nuestras palabras .

Amigo, amigo, no me hablas. Quietamente
Sentado ahí, en dejadez airosa,
La mano delicada marcando con un dedo
El pasaje en el libro, erguido como a escucha
Del coloquio un momento interrumpido,
Miras tu mundo y en tu mundo vives.
Tú no sufres ausencia, no la sientes;
Pero por ti y por mí sintiendo, la deploro.

El norte nos devora, presos en esta tierra,
La fortaleza del fastidio atareado,
Por donde sólo van sombras de hombres,
Y entre ellas la mía, aunque ésta en ocio,
Y en su ocio conoce más la burla amarga
De nuestra suerte. Tú viviste tu día,
Y en él, con otra vida que el pintor te infunde,
Existes hoy. Yo, ¿estoy viviendo el mío?

¿Yo? El instrumento dulce y animado,
Un eco aquí de las tristezas nuestras.

LUIS CERNUDA

Versiones

LA muerte es esa pequeña jarra, con flores pintadas a mano, que hay en todas las casas y que uno jamás se detiene a ver.

La muerte es ese pequeño animal que ha cruzado en el patio, y del que nos consuela la ilusión, sentida como un soplo, de que es sólo el gato de la casa, el gato de costumbre, el gato que ha cruzado y al que ya no volveremos a ver.

La muerte es ese amigo que aparece en las fotografías de la familia, discretamente a un lado, y al que nadie acertó nunca a reconocer.

La muerte, en fin, es esa mancha en el muro que una tarde hemos mirado, sin saberlo, con un poco de terror.

CON UN GESTO

EL gato mira con sus ojos de oro, pero no dice nada.

El perro, en cambio, aúlla incansable.

La muerte acaricia al gato y le concede siete dones.

Al perro lo enloquece con un gesto.

LAS GUITARRAS

LOS músicos halagan sus cariñosas guitarras. La muerte, de antiguo dril, escucha inmóvil.

Los músicos elogian al sol y enumeran con delicia las dulzuras más importantes.

Lentos los músicos acallan sus cariñosas guitarras.

La muerte vira la cara.

HIJO MIO

"al tercer día compareció un hombre".

II SAMUEL

"HIJO mío Saúl", dice la muerte, "hijo mío Saúl". Y alisa la angustia de la frente y pacifica los miembros bestiales.

El Rey echa su rostro contra la sed del polvo.

"Hijo mío Saúl", dice la muerte. Levantándose, su clamor brutal espanta la quietud de los perros.

Mas al llegar las berreantes armas, se apresura ya la muerte en la cañada, y corre, en figura de extraño, a despertar la cólera y la nostalgia de David.

"Hijo mío, Saúl", dice la muerte.

SUS SEDAS, SUS BROCADOS

SACA sus sedas, sus brocados enormes, sus oscuras felpas de abismo.

Saca sus copa labradas, sus tenedores de plata espesa, sus candelabros de trama dura.

Por fin la muerte, con una sonrisa vaga hace caer, interminable, la cascadita de monedas de oro.

EN FIGURA DE POBRE

VIENE la muerte, en figura de pobre, y pide una caridad por Dios.
Se le da la caridad, y la muerte escupe la moneda y se pone a maldecir.
Larga, infinitamente, la muerte se pone a maldecir.

QUE ESTA BIEN

PIDE un poco más, y la muerte dice que está bien.

Arguyendo con delicadezas de ciego, con violencia de niño, con obstinación de pobre, pide un poco más, y la muerte dice que sí, que está bien.

Sonriendo, dudando, alentándose, creciéndose, pide aun un poco más, y la muerte dice que sí, que está bien.

Y por la quemada carretera sus dos sombras hundiéndose, una suavísima, estirándose la otra, cayendo, aquietándose al fin entre las sombras más simples de los álamos.

ELISEO DIEGO

Mi Martí

Mucho temor me pone en las letras de la maquina el escribir unas cuartillas sobre Martí. Lo he hecho antes y supongo que lo haré otras veces. Y siempre el mismo cuidado. Comprender no es bastante; amar y admirar son peligrosos. Hay que ir con tiento, a freno tenso, para que los caballos no se lancen a la carrera del entusiasmo. Y al mismo tiempo el ardor y el ímpetu deben estar presentes, porque no se trata de estudiar o disecar un cuerpo muerto sino de ver las palpitantes entrañas del ser vivo y las trémulas alas del espíritu.

No quisiera ser uno de los exégetas andaluces que pedía Ruben Darío. El los deseaba por el "ángel", claro. Pero tal vez un ángel andaluz, uno de los barrocos ángeles de la Roldana podría retorcer o complicar las cosas. Y el ideal es decir lo necesario, siempre que haya necesidad de decirlo.

Por ejemplo, decir: en toda la poesía castellana no hay ninguna igual a la de Martí. Decir, por ejemplo: nadie como él ha expresado, en algunas ocasiones, el fenómeno poético en su total pureza. Ejemplo, por decir: No hay poeta castellano, a excepción de San Juan, que haya tenido más clara idea del alma. Por decir ejemplo: su poesía mejor es tan buena como la mejor poesía de los poetas mejores.

Así se puede continuar hasta el infinito, desde luego. Pero se acerca uno al peligro del entusiasmo volandero. Y hay que apartarse al rincón de las pocas palabras, a ver cómo arden los pensamientos y cómo puedan salir compuestos y sobrios, de traje de domingo campesino. Quién pudiera salir así muy de mañana, como salió una vez mi Dulce María, cantando a la misa de domingo, mientras el sol la besaba a la mitad con la brisa. Quién, para pensar en la poesía de Martí, pudiera abrir ventana y cuello de camisa; dejar sombrero y corbata; tenderse un ratito en el campo a que nos rozara la boca una abeja, a sentir crecer un mundo en el pecho. Quién hubiese tal ventura sobre el mar de las aguas de esta poesía para irse con quien ha dicho la canción más armoniosa, más honda, más extraña, casi tan marinero como el que escuchó el Infante Arnaldos.

Martí dice que vió el alma dos veces, dos. Quien lee sus versos multiplica el número. Tantas la vió, que la propia suya se le sale de continuo

en la poesía. Y tantas, y de tal claro modo nos la presenta, que nosotros, lectores, ya la vemos al alma en cada rasgo de la pluma. Se irá una vez, para pronto volver y en papel amarillo contar el viaje. Cuenta lo de allá arriba, lo que está tan habituado a ver y sentir, de modo tan claro, que nos parece que lo de la tierra es—y claro que lo es—prestado, temporal, de casi sueño. Y que lo real y verdadero es lo otro, lo que nos cuenta firme, porque cierto lo sabe. Porque es el más feliz; aquel que lleva al brazo, “con un traje más blanco que la nieve”, la novia aquella que no vuelve. Que no vuelve de un modo, tal vez; pero de nuevos modos. La poesía será, que baja y habla, y que nos lleva por el brazo lejos. Y volverá diferente con el águila que pasó por el mar de los zapaticos de rosa. Y con la Cuba del clavel sangriento “que en la mano le tiembla”, y que es su corazón. Y en la copa con alas de su beso. Y en los héroes del claustro, y en su canto de otoño. Y qué se yo cuantas veces más por su extraña palabra.

Desde la madrugada de su carta hasta el último de sus versos, viaja Martí ese ir y venir de tierra a cielo y vuelta y regreso arriba y abajo. Lanzadera que teje alas y raíces con sus yugos y estrellas. Pocos poetas, como él, para hundirnos de cabeza, para echarnos de pronto, para empujarnos y ¡zas! en el mar de la maravilla. Va el lector por su obra caminando, y súbitamente le falta suelo, y cae, cae como en los sueños hasta el nuevo choque de la realidad. O súbitamente le falta el aire y sube, sube como en los sueños hasta que ya no puede más, y se desploma, como aquel cisne que muere “del dolor de su blancura”. Hay cisnes y palomas y muertes con las flores en la mano y amigos generosos y tiranos y patrias y mujeres y barcas temblorosas a la orilla del lago. Hay todo un mundo propio, tan distinto, en todos estos versos. Hay, creo yo, el mundo, inconsútil, presencia indecible, de la más absoluta poesía. Claro que hay más, que siempre cabrá decir más, que siempre se deseará decir más. Y que siempre, como en este momento en que escribo, me entrará el temor de no decir lo justo, ni lo bastante. Que por ahora, ya basta.

EUGENIO FLORIT

Fantasma Convenido

I

CUANDO quedé muerto, buscando una bella paradoja para dar provisión a aquel funesto instante, me pregunté: ¿qué voy a vivir?

Y me hallé un acento sorprendente brotando desde los huecos soplos que eran mis labios.

—Bueno—exclamé—veremos lo que sale...

Salió lo de siempre. Los giros.

Mi cabeza comenzaba a podrirse de ojo a ojo. El pus atropellaba a la lengua con veridosa ligereza. Todo: original (allí, en la primera vez).

—Nadaremos en este caldo—dijeron los ojos azorados—¿qué otro remedio nos queda!...

—Beberemos esta marea—exclamó la lengua.

—Estoy muerto—me repetí—. Toco las paredes de mi féretro, yo, que nunca pude tocar sino paredes de yerba, angustia o tedio, vallas de aire, o mazamorra paliducha. Yo: ¡a quién dolía la natural presión de la semilla del mamey!...

Como no sentí dolor de estar solo entre las cuatro estrechas maderas clavadas, comprendí de nuevo que estaba muerto, que había entrado de veras al nunca esperado reino de la Nada, tan mentada y borrosa. Probé a pensar si era posible aclimatarme, dejarme estar, a ver qué otras cosas salían (si me salía tal vez el orejón carmín de la muerte como le ocurre a los podridos polines de la vía férrea, cosa que conocieron tantas veces mis zapatos). Quizás, a lo mejor, si hasta fuera posible hacer otro poema, esta vez algo más objetivo, sobre la Muerte, para gastar el tiempo de la memoria allí estancada... De esta manera esperé, entre gaseosas flores, inesperadas todas, que surgían de mi rostro ahora desembarazándome de su espejo.

II

SOBREVINO un importante acontecimiento: llegó el gusano en su viejo carro de ruedas esmeraldinas, con eje coral. Y comenzó a danzar sobre mi piel cuarteada. Y cantó:

*Hay quien silba su vivir
que en el aire va a parar,
hay quien gira por lucir
su no aprendido danzar.*

Como no poseía mis dedos, no pude apartarlo. Además, a mis pupilas ceñían, en nieblas muy densas, anillos de gas cobre. En mi fina retina se iniciaba la corrupción, pero mi nariz la olía aún. Mi rostro daba ya su consecuente forma estremecedora, la que yo había visto en los bellos animales del campo apestando en los caminos.

El gusano cantaba al libar:

*En la cabeza de un poeta
un pájaro oscuro emigra
que deja a su yerta cola
adornar un vaho de ausencia.*

Habla de mí, quizás”, pensé dificultosamente. Porque así era yo, mi juventud fué así. Aquella palma real y su llovizna de flores picantes en la soledad del campo acuoso... Existir adorable... El enorme silencio dentro de mí pesaba. Ni un rumor que reconociera... Sólo el canto del gusano:

*Ay del que sueña en su sueño
con el soñar más ardiente
descubierto en la mañana
del amor sin sol ni danza.*

III

QUIERO, ligero, describiros un poco más los tormentos que sufrí. Apenas mencionaré la descomposición de mi amado cuerpo, que es cosa horrible, y, además, descrita ya muchas veces por las varias especialidades. Es un tema que no vale nada para la pluma de un poeta. Sólo quiero hacer un poco de atmósfera para deslizar mi aventura única. El acontecimiento más extraordinario. (Lo expongo aquí en letras, sin otros asombros, sin que sea trofeo de nada.)

Continúo. El gusano tenía variada familia. Una primavera de muchas danzas, un frenesí de alegres verdes cayó sobre mi paciente carroña. Las cosas se sucedían.

—Cuerpo mío, por qué me has abandonado?...

—Nunca fuí tuyo. Iba a lo mío. Eso, ¿lo leíste tú en los libros?

—Te dije, “toca”. Y tocabas...

—Nunca toqué, recuerda, la estrella de dibujo de niño que me ofrecías diariamente. Nunca pude tocarla...

—Pero tú...

—Iba a lo mío...

Un animal extraño presidía aquel festín de poeta. Con un solo ojo de un solo lado de su cabeza (como el pez-dios), con trompa y plumas, se movía delicadamente por la gusanera. Con su trompa marcaba los compases del coro:

*De la ropa de la ola
a la gema de la mar
la aurora se desdibuja
el distraído danzar.*

Aquel coro enorme, sobre el diálogo, me desfiguraba aun más. Daba contra mi oído: —Comed—decía el animal extraño—es carne de poeta. Escribía versos (en el aire) y no supo nunca nada bien. Ahora divaga tontamente sobre su muerte. Por lo menos, tiene esa inocencia. Pero ni aun aquí la muerte le arrastra a lo de ella: ¡qué cargado de su sí este esperpento lírico!

IV

—SI al menos siguiese escribiendo...

Y yo pensaba en mi bicicleta, negra sobre el pasto. En una estatua con flores marinas. En las niñas que me regalaban aguacates en Miramonte. (¡Qué lindo aquel Reparto La Nubera que salía en mis cuentos para ellas! ¡Y el cuento del caballo que galopaba a la medianoche oscura y que venía a comer las hojas madres del cocuyo para hacerse fosforencias en el vientre y que luego empezaba a derramar lágrimas de fuego verde, cada lágrima una perla verde que reventaba al tocar el polvo con un fósforo suave!)

*Las dulces tardes caían
sobre las rubias cabezas
y el poeta se inclinaba
entre tallos de neblina.*

—Sí—me dije—estos gusanos simbolistas son los míos. ¡Que los que por mí lloren sus lágrimas de olvido comprendan esta fortuna!

V

*De la invisible sombra de labios amargos
una palabra única lloraba sobre mi hombro*

Yo. Eso era yo, también. Y lo que aun, no era, y lo que más era. Pero así sucedía y nunca supe hacer otra cosa mejor. Atado así, no sabía romper tan duros ligamentos. Pero mi gloria estaba en sentirlos, en que, con ira, los sentía ligarme y amaba otra cosa y no los quería.

Aun oí: —Se fascinaba con la mazorca, en su sonido siena, con el apretado símbolo de las hileras de oro...

—Una mazorca musical eran sus sesos cuando el sol ponía su cara contra el río.

Volver... ¿A qué, si nunca había partido yo de veras, tan pobre descubridor, por la gloriosa vida?

Fuí polvo sonante, forma labrada, de rumorosa caña. Por eso mi pensamiento, jugando aun a la literatura, me susurraba: "Poeta, aquí, semidestruido y sin misterio, te fugas lleno de otros innúmeros enigmas. Pedacito de araña ya y motivo literario de escaso gusto, etc., oye mis últimos juegos en tus entrañas, sonando todavía como pájaros oscuros"...

*Por los dedos saltaban hilos
de dulzura, en vago oleaje
hacia los ortos. Y nevados
sones daban labios ígneos.*

Así era. Claro que fuí un tejedor. Me gustaban los fondos amarillos iniciados iniciados rápidos desde la línea negra, ancha (pero moteada de azares preciosos) cerrando

el azul recio de desesperado rocío. Pero, luego, no sé cómo, venían los grises del oro, los naranjos sobre el gris, la lira sobre los naranjos, el imperceptible sollozo, y me perdía. Y nada era el sueño. Y latía poderoso. Pálido, con los finales rayos que me emergían, salía otra vez, al sitio insomne, estampa memorable. Iba así como cargado con llama de diamante feroz. Surgía con músculo podrido al aire de vertiginoso espanto azul... Y hallaba que el gallo ya batía su pompa de cobre, coronado de ojos de alba, al posarse en la palma de mi mano toda roja.

VI

ERA como a sueño que sentí murmurar la ausencia de lo glorioso que fuí (lleno de sus rostros, de su refrán y de mi variada sangre de poeta). Como la melodía a su hoja la luz tocaba. El crepúsculo solía arrojar pájaros a la montaña. Yo ansiaba ir al mar, siempre tan triste, tan helado, a ver su salvaje luna de labio ignoto. (Por un instante una lluvia oscura de poesía hizo temblar mis dedos.)

*Carne de muerte:
de este mar de adiós presente
el minuto que estalla ya
no podrás dar a las piedras.*

He visto vírgenes como después del agua. A una muerte he visto moder el tallo del rompezaragüey. He sostenido a un caballo de caligrafiado fósforo que salía del foso, harto de raíces sonrosadas, y que venía a poner su hocico en mis cabellos. He oído al alba un quejido blanquecino y su rumor de danza de estrella extraña. (Sentía que allí estaba la vida, pero me dolía oír luego, estéril, el rompimiento de sus conchas.)

Era así. ¡Qué miserable saber, a pesar de todo, que yo pasaba en lo que huía también por todas partes! Pero algo me daba unidad siempre. Era la sed, la que nunca me dejó, para no dispersarme la boca de mi canto, del más fresco! El crepúsculo sonaba una ruina lenta, pero ella, la sed, erguía su cabeza de vampiro queriendo explicar de algún modo que no era en vano, que la memoria del lirio no cejaba en la nueva hoja de su polvo, que lo fugaz, maravilloso, extinto, vagaría en el aire invisible, absurdamente. ¡Cómo ganaba mi cabeza! (Aquello me daba el halo verdoso que tanto gustaba a los niños cuando me echaba en la yerba y me los sentaba en el pecho.)

VII

Y, en otros sueños, me levanté. Arrastré mis huesos, a trechos cubiertos con girones de carne podrida, y, al tiempo brusco del clavel, me fuí acercando. Vi su espejo, que ella levantaba para mirar su pelo, su faz de matizado caracol de yerba. Me le acerqué, amante inmortal, en doloroso sigilo. No me vió, atenta a una flor en su mano. Hablaba a sus espaldas. Y mi voz cayó sobre su nuca dulce:

—Luisa... ¿te acuerdas del lagarto con vientre de rayas rojas que mis miradas apartaron de tí?... ¡Aun lo veo! Sí, Luisa, mi joven estrella, doncella deliciosa, corrió por tus pies desnudos cuando, junto a mí, tus ojos, gloriosos rayos, rasgaban sus arcos veloces fascinándome como ninguna otra hada en el mundo. ¡Oh amor!... ¡Mujer, maravilla de rostro inocente! Eso ha sido. Para eso canté, por eso. El dolor de su ausencia hizo temblar mis cuerdas. Era poesía, sol de locura feliz. Tu amor daba vida a la centella alegre. Y ese fuego de tanta gloria pálida fué todo. Lo demás no era mío, ay, ni el paisaje, ni el libro, ni los adioses desgarradores, ni los milagros de mayor naturaleza...

Y ella me oyó. Y cuando halló mi miserable cuerpo, oí su gran grito de loca, que me repudiaba. Sí, yo sabía esto, yo siempre lo supe, yo siempre andaba por esa sabiduría, aun por los mangles en islas, con el color violeta viril y con la aurora, tratando de cegarme. Yo lo sabía. Lo otro era el consuelo, pero ella era la luz ¡era lo mío escapándose, la Luz, el Verbo, el Júbilo!

VIII

FUE simple. Los ojos rojizos de mi madre en mi cama de enfermo. La espalda de mi padre sosteniéndome en el río de las palmas blancas. Pero tuve la serenidad. Aun la tengo. La perderé alguna vez. La recobraré, si soy. Hice feliz a alguien. Por la yerba mis huesos siempre reposaron. El aire silba ahora sin que le oiga y las torres echan raíces, sin tocarme. Yo, como un caballo inocente, alguna vez, comía, sereno, las duras hojas de la espuma, y aquel lagarto rojo largaba su llama desde su boca sin espantarme. Aquello fué que no es nada. Nada ha sido nada, pero la hoja tiene un ojo y suena mágicamente. Y la mujer, tan milagrosa... Sufrir. Delicia. Y la palabra. Todo eso que tan bien se comprende. Y un solitario marinero, extranjero, que me abrazó enternecido, cuando dije que el color brown olía en su poema triste. Y ese oleaje en los buques que he perdido. Y ese perfume del crepúsculo. O el brillo de la planta

al estallar en tantos matices sobre un rostro absorto. Nada importa, quizás. Y esa alma de nube, y esa sogá al cuello, en la región de los jóvenes yertos. Pueden girar los astros, giraba yo.

¡Oh poeta, oh ser que vives, que caminas aun a la sombra de un libro por el mar, junto a tu estrella de papel que vibra, tú, en la luz impedida y cortante, hijo mío, no desoigas mi boca de muerto: ¡arranca otra vez la espada de las nubes, cifra tu nombre en ella, apresurárate!

SAMUEL FEIJÓO

Los Ruidos y la Tarde

1

*“rompiendo el alma mía
penetran, como pájaros, los ruidos de la casa”*

ALFONSO REYES

La casa, llena de ásperos ruidos
o de una profunda música
(pasos, puertas, instrumentos
del hogar), queda en el aire
como una quieta flor de sonido.
Los delicados golpes del perro,
ligera hoja sobre el piso,
cayendo como el atardecer
detrás de nuestras carreras;
la melodía del sinsonte
que en medio del patio se levanta
para mezclarse con las hojas;
el plato, la risa, la llave
que entra como un afable amigo,
viento de serenidad,
en mi oído quedan detenidos,
y son como mi propio cuerpo
más allá de la piel, tendido
un poco hacia la luz y el sueño.

2

El patio está callado y sereno: envuelto
en un agua violeta, va perdiendo la brusca

56

piel que le diera el mediodía.
La humareda de las ramas se oye subir en la tarde
y se escuchan caer las sombras en el piso.

Todavía puede abrirse una ventana de oro
o atravesar su nieve en vilo una paloma,
y a través de esa sombreada paz, lanza el sinsonte
la clarísima aguja de su canto.

A UN CUADRO, UNA FLOR

Cuando el trueno descansa, y el agua
detiene el paso puro, y el color verde
no se derrama ya sobre las hojas,
y no jadea, sudorosa, la primavera
hasta levantar otra vez sus claras tiendas;
cuando el cielo guarda sus telas,
y el mismo atardecer recoge
una morada paz; cuando,
en fin, el tiempo es la invención
hecha en la soledad, vuelto a nacer
para los ojos quietos y para
que no lo enturbie el polvo con sus dientes;
entre papeles y entre la reciente
eternidad del pulso, decisiva,
la flor, trino despacio, entra en la luz.

ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR

57

...Qué van a dar en el Mar

TRÉBOLES

El sol me devuelve a mí mismo,
A mi malestar. ¿Soy teatro
De acción ajena? Yo: mi abismo.

*Despierta
un enfermo*

*

Ciencia a todos repartida:
Ved el Huevo de Colón.
Pende sobre nuestra vida
La Bomba de Salvación.

*

Me distraigo al fin, sonrío.
Pero la angustia me acecha.
¡Si mi aire fuese mío!

*

¡Ay, moneda de mal agujero,
Me rozas para disolverte,
Resurges para hundirme en cero,
Ay, moneda, faz de la muerte!

*

—¿Después del fin? —Sabe Dios qué
Será de mi total derrota.
—¿No temes, no esperas? —No sé.

*

Insigne, se cree ya arriba,
Y allá tutea al mismo Dios.
Así va la voz entre los
Silencios del astro y la amiba.

Se me muere tanta gente
Mientras voy sobreviviendo
Que oír me parece:—Vente.

*

Coches. Por la carretera
Van, campantes. ¡Cuánto faro
Deslumbra con el descaro
De la vida pasajera!

*

Invisible en la hierba un grillo
Canta inconsciente soledad.
¡Triste nocturno y qué sencillo!

MAR PREFERIBLE

Diariamente confronto
Mi tan precario semblante
Con esa verdad que surge
Del espejo y de su arte
Para decir cuánto cambia
Con sucesión de oleaje
La superficie del mar
Que soy—mientras me deshace...
¡Guarda tu inquietud, espejo,
Sea marina la imagen!

TIEMPO BIEN GUARDADO

Soñé que algunas figuras
Y luces de mis orígenes

Irrumpían, naturales
Y con un tino infalible,
En una hora de hoy.
¿Aquel pasado subsiste,
Noble mina del durmiente,
Y sin ahogos ni hollines
Se trasforma en la potencia
Del futuro a quien se rinde?

TRÉBOLES

Amanece. Siento frío.
Temprano viene el otoño.
Corre al mar, al mar mi río.

*

¿Esta Isabel es a quien veo,
O es a la misma edad Teresa?
¿La misma onda en el oreo
Del gran retorno que no cesa?

*

“La muerte”. Más tajante: “death”.
No es menos penoso que rime,
Si tarda en llegar, con “vejez”.

*

Dice el sabio historiador...
(Está la ventana abierta.
Por la luz se va al color.)
¿Qué dice? ¿La vida, muerta?

*

Mi aventura es tu porvenir.
Hijo. Ya la siente en mi ser
El que se resiste a morir.

Va al mar río Otoño. ¡Cuántas
Muertes ante sus orillas!
Crujen hojas amarillas
—Sol cruel—bajo mis plantas.

*

¿Cómo imaginarse a uno mismo
Ya corrompiéndose en la tierra?
¿No es invisible el propio abismo?

*

—¡Estoy joven, ah, todavía!
—¿Y qué?—dijo Venus. —Detente.
No olvides tu mitología.
¡Ser el inferior evidente!

*

... Y vuelve de pronto el frío,
Y está la noche más sola,
Y yo paso con el río.

JORGE GUILLÉN

Nietzsche

Pudiera Ser

Por el bisel, torciendo hacia la izquierda,
te inclinarás cuando entres en el dédalo
de arañas entre nervios retorcidos,
de estopas en gargantas atoradas,
por donde zigzaguean en las bóvedas
murciélagos que ondulan
sus velludos paraguas desgonzados.

No te pierdas en consideraciones,
doblarás a trasmano, hacia la zanja
donde proclama la insurrecta ortiga
en crispada acidez todos sus dientes.
Sórdida incertidumbre de pelambre
creciendo entre las grietas diferidas
por la decrepitud del desperdicio,
entre trapos perversos
te dirán cuando estás equivocado.

Un apretón y adentro. Espera,
agáchate. Palpables las tinieblas
traspasarán tu rostro con nocturnas
mariposas en trémulo
de terciopelo pavoroso y súbito.
Pero allí está quien para ti reserva
zurcida doncella, odres vacíos,
y si tiene en las manos desolladas
un ramo de marchitos heliotropos,
deja de sonreír, que en sus desvanes
guarda la luz de espejos abolidos,
y una perpleja majestad de herrumbre
desde sus yertos hombros se desploma.
El maniquí dirá: —¡Muy buenas noches!

—¡Muy buenas noches! te dirá la alcuza.
¿Sabes el santo y seña? No lo digas:
será el silencio tu salvoconducto.

Amigo, amigo, en estas circunstancias
volverás quince grados hacia el norte,
y te aproximarás muy circunspecto
al callejón de puertas entornadas.
Por su tupida red de calofríos
vagarás diez minutos a lo sumo,
y hallarás en su acerba mancebía
guitarras con las cuerdas desgredadas,
y entorpecidos rumbos de aguardiente
entre muslos, caireles y pezuñas.
Cuenta de dos en tres, de cuatro en cinco
vértebras y más vértebras y vértebras.
Uno por uno ausculta los rincones,
y si no puedes demostrar que duermes,
hacia tu rostro inmóvil
crecerán lentamente las raíces.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

Versos Patrios a Martí

(1853-1953)

Aquí junto al silencio entero y puro
y a la luz alta y ancha de tu frente,
donde quiébranse en haces las estrellas
y nos deja soñar edades de oro
—olvidando estos hierros y otros yerros—
la sombra dilatada de la Patria;
vérsanos con tu voz, monte de espumas,
tu voz en flor, de sueño y sombra de ala,
que envaina al sol su libre y limpio acero.
emancipando palmas y palomas.

Así, pleno de ser, vives y te abres,
tieso como la palma hacia la estrella,
limpio como paloma hacia la nieve,
herido, como el ciervo hacia las aguas,
que echan los montes libres y espumosos:
así, al ímpetu de tu frente saltan
esos halos de luz, y estruendos de oro
cabalgan las azules cordilleras
y aguas de astros extiende por la tarde.

Patria, eres la extensión dorada
de la tarde y sus delicados ámbitos;
las redondas y tersas consonantes
de los azules de tu mar y cielo
—esos azules tensos y metálicos—
por donde rueda el día y sus colores
y salta el sol quebrándose en cristales;
las galeras de nieve de tus nubes,
los cantos peculiares de tus pájaros,
sus cntelleos raudos y goteantes,

las crujientes maderas de tus árboles,
las cañas rumorosas de promesas,
tu vegetal constelación de palmas,
por donde—espada y flor—funda y sueña
la alba, la ígnea palabra de Martí.

Era su áurea palabra raíz y ala:
raíz de tierra adentro ardiente y fértil,
plantada en los nutricios manantiales;
ala de luz de cielo adentro, angélica,
quebrándose en albores y canciones
por el indómito monte de la patria,
despuntando la estrella y la paloma.

Tu airoso corazón nos las traía
con el tumulto de sus muchas flores,
con el monte de espumas de su verso,
con el aire que el sol enciende en alas,
con el haz primoroso de rocíos
acuñando la imagen de la patria,
en el sueño y patria de una estrella.

Así, entero en la luz y verdadero,
te alzas con todo el áureo haz de espigas
y ecuestre de tu sueño por la sierra,
con tu espuela de plata por la nieve,
ligero y puro, emancipando palmas,
con tu voz de auroral cristalería
pasas con tu cohorte patria de astros.
Así tu canto ecuestre suena, avanza,
como estruendo de oro por el aire,
despertando las palmas y palomas,
creciendo en las espigas y los árboles,
estremeciendo las azules sierras
de esta isla que vuelca su corola
de espumas y ara un mar de claridades.

Así pasas ecuestre de tu canto,
cultivando la nieve de la rosa,
pesando su corola, los quilates
de la luz y sus fértiles veneros,
los nacederos frescos de los montes,
y el fuego esclareciendo en sus labores
—oh tu palabra en flor y viva llama—
los timbres de piedad y de limpieza
—ímpetu de tu frente y de tu sangre—
por cuyos dos vertientes—oh dos ríos—
se volcó tu caudal hasta la muerte.

PBRO. ANGEL GAZTELU

Gallo

Digamos acaso: sólo espejo, tardo ,
refleja al gallo en su color. Vago
bandazo o breve aleteo de su halago
comienza a despertar rotos rincones. ¿Fardo

es la bullanga? ¿Sólo ruido?
No,—acercóse el sonido—¡sentido! y pardo
lejano del color por los costados. Aguardo
exacto pensamiento resbalado. ¡Oh gallo!, nada pido

sino el breve disparate que presiento
en tu pico de azul que colabora
a sumergir la tarde en el apuro

minúsculo de las islas solas.—Ensimismamiento;
un hombre, en otra realidad, mira la aurora
de tus ahogadas patas en rota desazón, juego maduro.

EN EL COMEDOR

Es el comedor, es mediodía, luz advierte
que en todas partes, irreal, ya va en certeza
el sembrado dibujo de tu sueño. Y tropieza
el viento en su galope, azul, final: golpe de suerte

en un poco de silencio ¿estremecido? Rostro lector
acusa al mediodía, de parecer espumas,
de conjurar las páginas en rito de brumas
deshaciéndose. Y un febril, estático destello, en rector

murmullo, ya le acuerda ese imposible
y, sin embargo ocioso, soplos vacíos
de una tarde rota.—Todo ello el mundo,

dígame, y el ahora, tras de mí, inadmisible
siento—Mas va él, el lector, por los rocíos
de un hartazgo febril, que ya es su fundo.

AUSENTE TU

Ausente. ¡Puedes permanecer! Te advierto
lejos del destino de mis manos.—Fundo
habitual de tu pelo, ajado mundo
de sombras, ya perdidas—Espumas por la suerte.

Tus ojos tropezando esdrújulas esquinas. Imito
—¡al fin el sueño es cotidiano!—tu última queja,
tu delirio de no vivir la vida habitualmente.—Parejos
rostros, sornas de llorosos espejos retorcidos—Bendito

otoño de tu ausencia, de tu piedad exhausta.—Pausa,
allí—Tu vientre es hoy inútil: femenina. Olvido
rompe la última espera de la hora. Gracia

de tu ausencia—apenas causa—
diseñando cuevas de este vago sonido,
de un hartazgo febril, que ya es su fundo:

NUEVOS HALCONES

Halcones. ¿Qué halcones? Sin ruido
el cazador abandona su coto y desenlaza
teoría sutil: nuevas cetrerías. ¡Terraza!,
mora un olvido en su desdén. Yo pido

su nueva historia a encontrar. Sin nidos
nuevos halcones? Oh sí. Puro desdén. Remero
del absurdo: cazador. ¡Oh los trofeos! ¡Quiero!
Haz, espejos, en los trofeos, sus prometidos

universos brindan. Estatuas. Un mundo
en la otra esencia de este conjuro: ¡alumbre
la noche! ¿Pero, estatuas? ¿Conjuro? Fecundo

es sólo el azar. ¡Cazador cazado! ...Y densas
trompetas desmañadas ya en vislumbre
de un roto terror a sus expensas.

NOCTURNO

1

Traidor azar o desastre, roto encanto.
Plenitud de tropos, abundosos
combates por tu pelo. Amorosos,
rasgados desatinos, en olvidado llanto

cruzan por ti. ¿Qué fervor—coro
de espejos—revuelve noche? Venas
de tu sueño destempladas: serenas
risotadas de los astros. ¡Oro

de tu desastre! Yo amo el sagrado
terror de tus comienzos; tus violentas
estatuas desteñidas. Sin sonrojos,

fantasmas de la lluvia han dejado
tu nombre en los siglos de las puertas. Oh cruentas
noches. Oh hazaña de fervores en tus ojos .

2

Soledad del encuentro. ¿Reflejos?
Noche sola. Dividiendo—raros consejos—
tus párpados, tu pelo: lejos,
en eternidad que en vano anhelo. Viejos

saltos de un sol, acaso—también—solo. Nada
es la nada de este soplo ahogado. Enlutada
visión bajo estas aguas; no enramada
porfía; no, de espera. ¡Salto!, saltos—sagrada

curva—de sol—salitre—ya por tu ausencia. Luego
me miro y repaso las cifras de mis manos; entrego
derrotas al olvido; recorro aciertos de tu cuerpo ido. Sabes,

sabe tu afán. Sí, sabe. Algo irreal dice de una
sierpe en rotos relámpagos de ausencia; de Luna
—nuevo amor—en vaga plenitud, acaso grave.

3

Nocturno. Lianas de tus costados. Meditaba
inmerso en tu desvelo.—Abril o puerta
hacia otra noche: comienza.—Tus senos en incierta
levedad de otro nocturno. Sabías, regresaba

tu afán. ¿Afán? Una ausencia; ambiente
cruel de esta vigilia. Nuca de tu existir
en esta nada; en esta inútil esencia
que preguntas.—Adormilada estirpe hacia el poniente—

Así eras, batiendo raros remeros. Un regreso;
contradictorio amanecer; destello. En opreso
deslizarse va tu olvido rozando la distancia

de un obseso temblor. ¡Vago, vago Nocturno, alarde
desquiciado de tu canto: qué tormento—cobarde—
por tu rostro, qué inútil humor en tu jactancia!

LORENZO GARCÍA VEGA

El Barrio y el Hogar

(Nocturno)

Pequeña música, fina lluvia.
Seca agua entre ramas de oscuros árboles—suave viento noctívago.
(No hay estrellas).
La noche tiñe el barrio de igual color sombrío.
Contrapunto de imprecisos rumores,
de esporádicas voces.
De la paz, tenues notas fluyen.
Playa extensa—campo de inermes espumas—,
noche en sabana silente.

Paz, el hogar se arrodilla en tu capilla.
Tu silencioso órgano: cetro feliz.
El hogar se abrazará al lecho
como a ángel amado,
sin trincheras de pensamientos.
Te Deum, a ti, oh paz.
(La noche descansa sobre los hogares).

De la pobreza ha lijado el amor la aridez,
hogar sin arte,
sin ese orden de la luz sapiente
que ilumina las cosas y colores.
Pianísimo calor, aire indecible.

Hogar, espacio de la flor,
paradero dichoso, ceiba de renovadas hojas.
Manta..., abierta ventana..., cálida mano.
Palmar para el amor;
lecho del río, butaca del abuelo.

ALCIDES IZNAGA

Cuerpo del Delfín

EN EL PALACIO de la memoria, en el humo del cuerpo,
una palpitación extraña, un remoto aleteo:
la sombra roja de un delfín entra suavemente.
¿Qué importa la marca del arpón?
¿Qué importa si el nombre del barco es "Little Fish" o "Chaval"?
¿Qué importa el rostro encendido del arponero?
¿Qué importa un delfín muriéndose en la memoria?
Nada. Un delfín muerto no importa nada, lo mismo que una hormiga.
El delfín y la hormiga son realmente dos monstruos, pero no importa nada.

Sin embargo, yo veo ahora un muro y escucho una ciudad;
y ahora veo una ciudad y escucho un muro.
Y pienso que sí importa la muerte de un delfín, porque su aleteo es cada
[vez menos remoto en mi memoria.
Pero el delfín no acaba de morir y yo siento que me pierdo
y que mi prédica es menos bella y menos perceptible que la muerte de
[una hormiga.



EN EL jadeo de las aguas, en la incesante eclosión de las verdosas aguas,
¿qué cuerpo es más durable que la espuma?
¿qué arrecife salta más arriba que la espuma?
¿qué templo es más inmóvil que la espuma?
La ciudad está aquí, el mar está aquí,
tú y yo estamos aquí, entre el mar y la ciudad,
miedosos del mar y la ciudad,
amando el mar y la ciudad
y olvidando el mar y la ciudad por temerosos y amarnos y olvidarnos a
[nosotros mismos.

¿Me oyes? ¿me conoces? ¿estás viva?
Mi cuerpo vacío habla para un cuerpo vacío.

Yo soy un caracol, una piedra, un simple cuerpo vacío que habla sobre
[el muro

para otro cuerpo vacío que duerme sobre el muro.

Y las olas estrellándose, y la noche estrellándose,
¿qué son sino brillos deshabitados, hielo y sal sobre el muro?

Oh cuerpo de mi cuerpo, qué lejos, imposible, la roca henchida de la
[espuma,
el opulento, inmortal, blanco muro.



UN AVE transparente, gimiendo, allá arriba construye un nuevo mar,
entre la vieja ciudad y el viejo mar,
encima de nuestros cuerpos y del muro.

En el pequeño mar, ¿no habrá hundimientos?

¿no habrá delfines?

Hay el hermoso templo de la espuma, que dorándose
transfigura tu rostro, oh de mi cuerpo.

¿Qué cosa hay más hermosa que una niña de vidrio,
inmóvil, distraída, callada bajo un velo de oro,
bajo el ave transparente de la eternidad?

En el pequeño mar un áureo delfín juega,
su música mueve tus cabellos;

(yo no recuerdo nada, no espero nada:

sueño de siglo en siglo mientras tu cuerpo brilla y reposa sobre el muro).

En tu inmovilidad, eres más áurea y giras con más gracia que el delfín
[allá, en lo alto.



DESPIERTA, ENTRE los dos ha venido a posarse el ave transparente.
¿Qué busca?

Nosotros somos simplemente dos cuerpos vacíos que sueñan sobre el
[muro.

¿Habrá venido para construir otro mar entre tu sueño y mi sueño?

Mira: desaparece; su cristal se quiebra mientras tú parpadeas.

¿Adónde el ave de cristal, adónde el ave de eternidad?

Escucha, niña mía, cuerpo mío: nos llaman;

de la ciudad nos llaman, de las aguas nos llaman:

¿nuestros nombres, serán destruídos?

¿nuestros cuerpos, serán destruídos?

Como el ave me miras, como la eternidad al lado mío fulguras?

Oh, mi niña, mi cuerpo, mi ave transparente,

¿quién enciende nuestros nombres en la ciudad y en las aguas?

Yo siento que me gasto, que mi sombra se quiebra,
que olvido.



RUIDOS que no hace el viento, rostros que ni el mar ni la memoria
[crean.

Todo queda muy cerca;

los barcos no se borran, las torres de la ciudad se reducen.

La sal hincha este muro, el tiempo cae sobre este muro
como una llovizna, como un polvo soplado por destrucciones.

Y la noche y las aguas estrellándose,

y mis sueños estrellándose.

Oh memoria, ¿por qué no le abres al monstruo tu palacio?

Yo no sé lanzar el arpón, ni tengo arpón,

ni quiero que el velo rojizo de la muerte cubra ningún cuerpo.

¿Y huir? ¿huir? ¿huir?

Oh en el tiempo no se huye, no queda ninguna chispa lejos de este humo.

Nadie está; más allá ni más acá del centro.

El mismo temblor que platea las aguas llena mi memoria

y funde mi cuerpo con el viento y con el muro.

Si el moribundo delfín conquistara su muerte;

si el ardiente delfín escamara de pronto,

cuántos ojos contaría en su costado,

por cuántos años olvidaría sus ojos más grandes y mis ojos?

Pero la muerte duerme y el herido delfín y yo nos contemplamos
[resignadamente.

DESNUDO, OH cuerpo mío, niña mía, oh ave,
¿qué soy sino tu sombra mecida y coloreada por la sangre?
Para tu luz inmóvil, qué es ayer, qué mañana.
¿Miras? Ni la nube ni el barco se deslizan,
ni la nube ni el barco sumergen sus cenicientos vientres.
Ave mía, ¿me miras?
Yo soy un árbol rojo sobre el muro.
Allí la fría ciudad; allí las frías aguas, y entre la fría ciudad y las
[frías aguas,
entre los días y los días,
tu dorado cristal, tu sueño inmóvil, tu silencio.
Y mi cuerpo de árbol, mi crujido de árbol, mi paciencia de árbol,
frente a tu hielo.
Pero tú no me oyes, y yo quiero dormir:
quiero soñar que un furioso delfín rompe de pronto tu sueño,
eternidad.

COMO LAS BESTIAS

COMO LAS bestias avanzamos, bestia mía. Saltos y saltos, relinchos y relinchos, y ya nadie en la niebla, nunca, y los belfos y los arrecifes fundiéndose para pujar, orgullosos, una cancioncilla, un poco de espuma; nada. El mar nos odia. ¿No sientes que nos odia? Mientras avanzamos—crines revueltas con la niebla, fuego de lomo a lomo—nos escupe; sus peces vienen a morder nuestro dolor, a darnos ojos para nuestros ojos, vértigo y sal para nuestros cuerpos. Oh pequeñez, oh brisa, oh mar. ¿Somos dos animalitos asustados? ¿Somos dos fantasmitas con sangre y respiración; dos fantasmistas sedientos? Nadie en la niebla, nunca, sin embargo, en nuestras correrías por su reino buscamos algo que no es el mar, ni su odio; ni la dicha. Y, sin embargo, el agua nos captura, nos azota, y nuestros relinchos siguen avanzando—rayos hacia dónde, días, sueños?

ARRE, CABALLO, PIEDRA

¡ARRE, CABALLO, piedra, humo, poesía!
Estoy perdido entre las zarzas de la llanura malamadre; loco entre el runrún de la ciudad, cuyas paredes a veces huyen velozmente hacia el cielo, hacia los parques, hacia mi alma. Esto es una ventana, y ésto la corneta ronca de un automóvil, y ésto el ala ensangrentada de una tojosa muerta en el momento de su más acuoso gemido. Todo se junta; todo viene a mí; todo es lo mismo a la hora de sacudirme las estrellas y preparar las riendas para seguir.
¡Arre, silencio, General, árbol, poesía!

UN TINTINEO

UN TINTINEO extraño me lleva y me trae, me levanta y me aplasta. ¿Será el perrillo sucio del chino maravillado; el cascabel que en su cola lleva para espantar las hormigas y así evitarles la muerte? No puedo caminar, no puedo levantarme; no huyo. Me tapo los oídos, pero las agujas continúan y ahora van a clavarse en mis pies, en mi estómago, en mi frente. ¿Será el negrito sordo de paso de marioneta; la campanilla que sus huesos sacuden para encantar la muerte? —Oh, sí, sí, sí; dame un cucuruchito de maní.
Pero las heridas no se curan con éso. Sangro por todos los poros. Cupidillos sin carne me tiran flechas, me tiran flechas.

FAYAD JAMIS

Doce de los Orficos

*"El gran encantador fizole muy mal juego:
la lumbre de la candela encantó."*

Cuanto más penetra la luna en el caldero,
fijo tuétano y móvil sangre lunar,
el mayordomo desliza en el silencio,
enredado en sus pasillos como el centinela que él ya no ve.
El murmullo de los invitados se aleja dejando el remoquete.
Sudan buscando la compuerta, el sobrenombre,
los cerditos graciosos esperando la fuente del tapiz.
Vuelve a contar, sueña que tropieza con el invitado
grueso, que conduce el roto báculo del epigrama
del crepúsculo: las manos de Hera baten la crema de la hijastra.
El crecido violín penetra con el epigrama batihaja,
preparando la sombra del mayordomo cuando retrocede
de espaldas, pues tiene que penetrar en la otra cámara
sin mirarla, retrocediendo llega cuando el liquen
aprieta al copero balbuceando. Y suelta
al mayordomo, ya bautizado, con apopléticos raídos verdes.
El tintineo parece ahogarlo, fríamente
recibe las laberínticas miradas, las devuelve
el ahorcadito cuando silabea el horóscopo bufón.

El duende, eterna copla de dividir el fuego,
saluda o irrita las ventanas del rey sin cosecha.
El mismo rey tiene que retroceder, untada escoba
o hablador caballo, a la fila última donde la pira lo recoge.
Bobeo el duende, sabiendo que el fuego tira su acechancia
y divide el bastón de ágata con la eterna mitad que salva
a la tortuga, pero el duende borra su mitad y lo cóncavo recibe.
La metáfora del rey bien pellizcada por la imagen del duende,
será esparcida en la asimilación de las resinas.
La visita del mago y el bufón cuando el duende
deshilacha furiosamente el fuego, van pasando pieza tras pieza,

alfil o faisán, jabatos o flautas con amuletos para el oído de los saurios,
y las varas son mustiadas por el mago cuando el bufón encuentra

la piedra,
donde friega que nadie lo va a buscar ni conoce la puerta de su dueño.
El duende, lenguaje saltado desde el fuego, colecciona las varas,
y sabe que la rueca tiene que oscurecer, entrañándose,
pues sólo gira donde la luz se ausenta y desciende la escala por la tinta
del múrice.

La rueca humedece la suerte infernal del doble,
y Atropos (las tijeras) empiezan afinando entre el prestidigitador
y las resinas.

Volcadas las copas, los trasgos enemistan
a la sacerdotisa con la Reina, los dos cuernos
de la luna y las dos llaves no caminan hacia el espíritu
maternal, pues las malas cosechas persistían
hasta que la Sacerdotisa no se aclarara en la Reina.

El Círculo no era el Canto,
los trasgos no conducían sus ríos hasta la humedad
de la Reina y la herrumbe manchaba sus canales.
El círculo de la Reina y el canto de la Sacerdotisa,
los dos cuernos sobre hojas verdes y las dos llaves
reclinadas en la boca de la granada, no descifraban
el tercero con rostro sacarcorcho
del bóreas y pasamanos del septentrión.

La espera de la penetración de las aguas,
enemistaban a la sacerdotisa con el espíritu maternal,
y el canto despreciaba el instrumento del círculo.
Los duendes, en la ascensión de las langostas, devoraban al Rey,
adivinando la ceguera de los trasgos en la prolongación
de las aguas por el espíritu maternal.

El reloj de los armadores y las redomas de la saleta,
vacíos por la enemistad de la Sacerdotisa
con la extensión regalada a los trasgos por la Reina.
Las copas cubiertas por la manta del tejón,
ladeaban pudriendo el círculo de ramas curvadas y los iniciados cantos,
ocultando aún más el tercero con cara de novillo embadurnado.

La sonrisa de la Emperatriz adensa el aire para las sílfides,
allí el terror de la muerte está entre el aire y las espadas.
La cuarta parte del cielo es el reino definido para las sílfides.
Si para clavar la muerte intentan asir el sonido,
no podrán interpretar los helados dictados de la sonrisa de la Emperatriz.
Las sílfides abandonan la astuta dignidad del mensajero,
que tiene que entrelazarse entre el aire, las sonrisas y la espada.
Emperatriz de cáustica cola por la cuarta parte del cielo,
enviando mensajeros pegajosos a la herrumbe y la carcoma.
El gran juicio, la muerte de la Emperatriz como un maniquí,
que no se cruza con la yeguada y mensajeros.
La helada sonrisa de la Emperatriz rota
por los palillos de las sílfides, pellizcando
las arenas del juicio cojitranco.
El mensajero cabezoncillo trata de nuevo de asir el sonido,
en su llegada las podridas abejas con las sílfides
y la cuarta parte del cielo bisbisea.

La cara de cada uno de los gnomos es un pentáculo o moneda,
corren como lagartijas por la afilada nieve, y ya blancos,
dejan sin apartarse de su reciente somnolencia los primeros tres números.
Al girar los gnomos entre la malhumorada torre y los entreabiertos
carbuncios,
tienen que saltar de un número a la cabeza de un animal en la gracia.
El cuatro y la cabeza de Aries se entrecruzan y rezuman,
tienen la espesura de la noche musicada que rueda por la memoria

muscular.
El cuatro se apresura a su Hades como un tonto desprendimiento,
los cabezazos de Aries tienen un ascenso estelar,
pues la distancia tiene que engendrar su propio rostro,
y un descenso por la acordonada sangre de los árboles,
donde al final conversamos con la pérdida de la destreza en Radamanto.
Viejos los gnomos, reemplazados por la Sota, comienzan
a reírse de sus traspies, de la ingenuidad de la Ley y el Nombre.
El mensajero como una esponja agrieta las sucesiones,
y suelta sobre el Nombre el ligero cometa de lo ocultado.
La Sota planifica quedamente los cuatro tamborcillos de la tierra,
y decadente intenta reconstruir la ley y el árbol del nombre.

Desaparecida la arena de lo blanco, en la blancura, el Resultado
irreconciliable con la primera noche en los bastiones.
El bastón del signo por debajo del agua y la armadura,
para ver y ocultar despiden reflejos y chispas que alejan
la manta del tejón, o la cabeza de Aries en los cuatro menguantes.
La rapidez de la chispa de la andariega armadura,
hace ver el signo entre dos cuerpos y la púrpura fiel de los coperos.

Las varas y los duendes hablan, pero la armadura
sólo añade sombra, y no traspasan con el aliento
los cristales de cuarzo. Así hablan.
El sonido de la voz alcanza su arco con el sonido
que no se intenta asir, con la misma indiferencia del mensajero
que limpia su hebilla con aceite de nuez.
Llegaban anticipados y querían oír lo que no se dice,
su cimbreada arrogancia los llevaba a ponerse
ellos antes que el sonido. Entraban para asir el sonido
y la voz se les hacía indetenible como el murmullo.
Fingían que oían y ya no dejaban entrar, impidiendo
la errante seguridad de la luna, cuando entre la torre
del mastín y la torre de la garduña bautizan la llanura.
Aquí las dos torres hacen perder el camino
a lomo de burlas y antifaz del cangrejo negro.
¿La voz puede asirse? ¿Las chispas de la armadura
pueden asir el sonido? Sensación final
del rocío: alguien está detrás.

La aparición de los trasgos, con sus anchurosas
colchas líquidas, impiden a los animales más sutiles
acercarse libremente para que también puedan reconocernos
¿En la coincidencia del reconocimiento hay un misterio
de equilibrio, en que se conjugan el arco de los imanes
y la elipse gomosa? Cuando queremos rehacer el equilibrio,
aparece el fruto dorado y la tenaz naturaleza de la tentación.
¿Es un equilibrio o una naturaleza la levadura o la ananké?
¿Puede la reina dar órdenes al ejército de coperos?
La reina domina la humedad que necesita el cangrejo negro

y tiene la clave temporal de la absorción de la tierra.
La venatoria la coloca en el tapiz oyendo lo que nadie dice,
anticipándose a los desprecios indescifrables del murmullo.
El linternero quiere cobrar de nuevo sus servicios,
que señalan la oportunidad de caer sobre los imanes y la elipse.
El linternero reconoce lentamente las dos vasijas
y púdico elemental se retira cuando comienza la tentación.
El mensajero suda al desvestirse y los trasgos
le aportan la media jícara y los dos imanes

Cuando la esfera deja de escindir-se en el cuadrado
y la conjugación del verbo reúne lo semejante con lo hostil,
el aliento, la cantidad de aire penetrador es también un signo,
rocía la indistinción de la torre negra y de la noche.
Lo semejante sólo se rompe con la resurrección.
¿Cómo allí se liberan efímeras sucesiones
y el tedioso señalamiento de la causalidad operadora?
Pero la resurrección casca el secreto del saber en el humeo pompeyano
y la búsqueda se adormece en los encontronazos de la berlina.
La indistinción de la torre y de la noche semejante,
surgen de la dualidad gozosa de Tiresias
y las miserables interrupciones de su cayado en el placer
de las serpientes.

La socarronería de Tiresias reúne la tentación y el conocimiento.
¿Puede llegar la resurrección en la conjugación del verbo,
o el círculo de imán puede decapitar a la elipse?
Sin el reloj cognocible de la torre negra no podría existir la tentación.
Si el cayado no fuese una serpiente seca, no podría
intervenir en el círculo copulativo de las dos serpientes.

La posesión quiere penetrar por la balanza de la justicia apolínea;
hay la manera de poseer del duende y la del trasgo:
quemar en el lunar de un solo punto o la musicada
extensión de los pasos del lince recorriendo la sangre;
la posesión por el fuego y la posesión por el agua.
Y la otra posesión: ¿leer es poseer el libro de la vida,
donde tiene que leerse nuestro nombre, y ya no somos poseídos?

Es visible el miedo ante la mirada, pero es invisible
el miedo cuando somos mirados; lo que se nos escapa
y nuestro jineteo hasta la orilla del mar, donde el duende
eleva la pira funeral para unir los dos reflejos
del sabeo y del adriático, el entrañable y el pulimentado.
La unión del igneo posesión de la mirada y la ocupación del trasgo
en la balanza apolínea eliminan el brazo de codo torcido,
el diablo, el diablo como hongo de cuarzo transparente;
como maniquí que hace de pelele y de ventrílocuo;
el diablo de sobremesa cuando recuenta las aljabas verbales,
y las va sorbiendo en la falsa sucesión y la espada robada,
como enano loco que chilla cuando alguien quiere reconocer
a su amo. El no quiere reconocer, ocupar o poseer,
sigue jugando a los dados delante de la estatua
de Hércules Buraico, pero ya sin misterio.
El es el espíritu promedor, el que se entrega podrido,
en las separaciones monstruosas de la noche, a los duendes
o a los trasgos.

El diablo escamotea el pentáculo con el Resultado.

Los dos ejércitos, como la indistinción de la torre y de la noche,
usan capa larga y se tapan la cabeza,
y justifican que el linternero quiere cobrar sus servicios.
El papalotero, cuando no se precisaba si el mensajero subía la torre,
cobraba los emblemas de su poderío, el camello que rompe
los vitrales dejando el cangrejo negro de su corcova.
Vienen a reclamar y las tapas no se cierran, contempla
el caballo mascando hojas con grillos, y la hoja
viene al círculo, entonces los vasos comunicantes,
las groseras colchas de los trasgos espesándose.
Los dos vasos comunicantes, ya no hay regreso.
La hoja escapada de la rumia va al círculo,
donde los grillos raspan de nuevo del quelonio la armonía.
El diseño de la rumia favorece la elipse de la venatoria
del dios Pan, es entonces cuando la hoja
se escapa hacia los vasos comunicantes, no al círculo.

El perro conversador y la serpiente como flecha,

nos obligan a cerrar los ojos: entonces surge la inocentada de los niños
inocentes.

El bufón acuesta su rostro en la huella de los cascos,
oculta en su capa y lo deposita cerca del cocodrilo.
El balde negro, carrozas y el desierto, los sacerdotes
giradores y los aulladores. El girador acude a la mesa
del café de los enmascarados en estío y por las lluvias.
Los sacerdotes giradores siguen los doce planetas,
y los aulladores conversan con el perro en el billar.
¿Podemos asir el sonido del marfil cuando los tres juegos
distinguen las tres lunas? ¿La caña y el marfil
se unen por el golpe en el desierto? Espero.
Los giradores van rotando sus mesas, y los aulladores
extraen la espina del bambú del golpe del marfil.
Hay un ritmo también en el bolsón del cuello de la iguana,
la penetración del agua y su golpeteo por el junco numerado.
Los aulladores están allí, para percibir el cuello
de la iguana cuando se transfigura en lo semejante.

Los monstruos tira nueces tropiezan en la sala de las rejas.
Los disfraces, imanes, jícaras y semicírculos,
se enroscan como pellejos viejos al caldero,
y los días de cosechas se transparentan tras pasados
por el cuarto de luna sin lenguaje.
Los trasgos, como Buridan, entre dos lagos, se esconden
en las esponjas, que pisadas chirrían el sonido
que se extingue al asimiento de la hijastra.
Endurecida la musical esponja se rompe
en el órgano ecuestre del confesionario.
El rezongado lago del mamuth creciendo,
alborota las entrecortadas sílabas de la esponja.
La escamora sale y el audible lago
preparan los andamios y los polvorosos floripondios
que van a ser fumados por los trirremes del mural.
Las ahumadas escaleras coinciden con la demagogia del entronque,
donde las sillas romanas esparcen blandamente el calendario.
Trepas por la gotera y por la escala, ya en el centro del armonio,
liga las cuerdas reacias al conjuro, cuando asciende
el ahorcadito relame el horóscopo bufón.

JOSÉ LEZAMA LIMA

El Huesped Inesperado

Repentino, entregando tu puro silencio.
Vertical. Erguido viento levantaba
en olvidado polvo el roce de tus pasos.

Te doblé la luz, perdido día
de prados entrañables,
disuelto en los pájaros y el viento
te copiaba en narciso y en penumbra.

Inesperado, girando,
sin sonoras muchachas, sin marcado color ni maravilla.
Con el largo compás y el fresco encanto
del paisaje en el fondo, destruido.

Y esta cerrada alcoba y esta tierra,
rodeadas de la música impresente
y el caos y tu nombre evanescido.

Quién recibe tu antigua mansedumbre
y tu incógnita voz dulce y ausente,
reposa su canción y te acaricia
con moradas campanas en Febrero.

ALDO MENÉNDEZ

Esta la Tarde

Esta la tarde, nunca...

La inmóvil abertura del contiguo verde parque
siempre contiguo a la devoción de mi pie y mi paseo,
claro azul, tornadizo en la tinta nocturna,
amarillo y ferviente cuando la excelsa lámpara,

allí amplió mi pecho y mi camisa, pálidos
canceles de tanta comitiva vaporosa, de tanto sustituido crimen,
allí olvido los números al fracaso, al tedio,
o la fama en bruces del césped y el arbusto me musita al rostro,

y develantes súbitos, del regalado viento en habla,
asisten a mi rostro, propalan el tamaño de su dicha,
el riesgo, la justicia de las hojas al aroma favorable, único,
mis dedicaciones ávidas al paraje rotundo.

LA SIESTA

La siesta encima su pañuelo, y el absurdo
procura el lecho de pétalos polvosos, hojas humadas,
el destinatario de segada flora y tierra láctea.
Sequía fina, inviolable,
el rasgo del huyente pico declara su tensión desértica,
y el guarecimiento de las testas ínfimas su llama.

Imperiosa nada, tanta insombre,
traza la densidad en confusiones, pompas y destellos,
los palomares de pared crispada consumen la ebriedad del castigo,
y en sus cuencas magras penetra el silencioso instante.

Ardentía festiva, si al licuar sus pliegues
la niebla febril asciende, y sus grietas despiden
la ceniza augusta, la remota suave transparencia.

Y A ERES

Ya eres el gastado riesgo de las pieles, enigma
ruinoso, a qué final persiste tu recreo inaudito,
el clavo del delirio ausente hacia la noche
en tu cociente, parda ceniza de las carnes peladas
en el fulgor y súplica del Fruto,
a qué hacer se destina tu riego
en incesable inicio de un cosmos imposible.

Desde ayer apareces, insólito hospedado,
agonizado ruido de las fusiones ciegas,
en el recinto matinal la niña te subleva
tildada de impedir a seco maleficio,
la escoba drástica destituye el tedio
de tu fiebre y fiesta lívida a la ignorada gruta,
pero mantillo incontrastable, punzante reaparecs!

Y tu número burla tras de la lluvia el agua,
en el fulgor quemado de la tierra
apasionado asciende el árbol repentino
de su hoguera y estío, o asume con suprema
lámina, las tejas derruidas en la lontananza,
pero al párpado atónito tu cercanía, tu rocío inasible
su oculta dinastía para nunca ha cumplido...

CRUZO EL HIJUELO

Cruzó el hijuelo, sucio el aliento, precipitada camisa si pie libre, audaz y eléctrico como la espina inadvertida. Alzando con las manos de tristeza distante el canasto de plátanos verdes, escurriendo otro fruto a la similitud familiar, manzano, para deshacerlo como vidrio a la sombra de la mesa

Aleja del fogaje de la madre, a guardarse en la humedad del agrio paredón, contra cuyo total creía acatar la conclusión universal, y en la oquedad de trasmuro surgir la lontananza de desconocimiento. Traicionado, en ese escudo inmenso resuenan las vociferaciones; querellas y amenazas de porvenir risible, y aún, la plegaria de la burda topografía desfallece.

El punto del destello en la jarra, clavado por la franja revelada desde la luciente hendidura, sufre la exactitud de su fijeza, su instantánea dicha. Pero la vertiginosa división de su desesperanza hace nutrir el hechizo, en aire tiránico triza el codo inocente la permanencia de la jarra, en la ira descendiendo, en tanto que la mano repasa la complacencia de abrir el plátano, con sus ojillos al final de los dedos concienzudos. Y el constelado estrépito provócase, en la ruina de los vidrios, a cada fragmento desolado alcanza un destello menor, unánime suerte, culminada de grajea divina latiendo como el pelo del agua lunada.

Es cuando vuelve tenebrosa la lengua de la madre, carne ciega para la ganancia del desastre, manchando el triunfo con el asco del idioma, zahiriendo la afortunada mano, confundiendo la agudeza de su piel con la desventura del codo, pero la sentencia se marchita en justicia de los poros. El plátano, ya ausente, huído por la oscuridad propicia de la boca, ha mentido su terneza, su olor inválido, incitador único de la dorada ocurrencia, cuernecillo central de la llamada al residuo aguerrido, en el abandono de su cuero como caída estrella niega su crueldad participante, y el ladronzuelo lo contempla junto al cristal irresoluto, acallando la certeza de su agraciada culpa.

PEDRO DE ORAÁ

Galope Inacabado

(28 enero 1895...)

FRAGMENTO

"Eran hace cien años estas ciudades, aldeas; estas bahías, arenales; y la tierra entera, dominio de un señor altivo y perezoso, que regía a sus hijos como a vasallos, y con el pomo de su látigo escribía sus leyes, y con el tacón de sus pesadas botas las sellaba."

1

De nuevo le rodea un sordo estruendo
de taladros y de perforadoras,
un bullicio sin fin de rotativas
o gárgaras de hierro.
Se compra una gramática y contesta
a los que le rodean, con su idioma.
Sube las escaleras de un periódico,
abre de par en par una ventana
y todo un continente desemboca!

2

Un torrente de búfalos
anegando llanuras y cañones,
montañas donde encallan diligencias
perseguidas por hombres a caballo,
arenas que descarrila ese bandido
que surge entre las cruces de una guerra!
Descubre héroes ocultos
bajo un montón de condecoraciones,

guerreros, generales,
aquellos que se mueren
en una pobre cama hipotecada,
junto a diplomas áureos que acreditan
su legal condición de presidentes.

3

Escribe, escribe, escribe...
Los ríos, los poetas, le saludan
en cuanto los desata por su lengua;
un constructor,
un hombre con martillo, un carpintero,
un gigante con barbas, un monarca
con un cetro de yerbas, un poeta que se alza
en medio de un gentío,
u hormigas que le suben por las piernas,
de tejados con miles de cabezas
y pañuelos, gritando,
oyéndole ese trueno o catarata
que por sus labios rompe o se despeña
tatuando todo el mapa de selvas y de ríos,
de ciudades y negras chimeneas,
de obreros que a su oficio van cantando,
de seres que fornican libremente
multiplicando manos y labores,
graneros, instrumentos, herramientas,
aperos de labranza y de progreso,
iglesias, carreteras, altos puentes,
ciudadanos, soldados y poetas,
moviendo la montaña hacia la aurora.

4

Escribe, lucha, escribe...
Filósofos, diamantes, vivas vetas,

árboles, oradores agitados,
moviendo en el olvido largos brazos;
crítico o señores
armados de una lupa y una regla
ladeando la cabeza negativa,
velando neologismos y esas formas
que rompen los pinceles y las plumas
para que pueda circular el aire
y oree el corrompido necrocomio.

5

Escribe, sangra, escribe...
Una nación desfila íntegramente
mostrando insospechadas contexturas,
la arcilla original, los minerales,
las raíces profundas de una raza
que surge ante el tam-tam de unos guerreros
o jinetes pintados que circulan
en torno de ese carro arrodillado,
rodeado de cadáveres con flechas!

6

Escribe, vela, escribe...
Un pueblo, una nación de agricultores,
de colonos con rifles y guitarras,
un pueblo de arquitectos,
de pequeños y grandes propietarios,
y activos accionistas.
Una nación de pesas y negocios,
con hongos de cristal donde una cinta
brota indicando al mundo lo que cuesta
una taza de arroz o un trasatlántico;
una nación de bolsas o de globos cautivos,
de trenes y de túneles,

de largas chimeneas, de puentes y represas,
de avisos y carteles,
de postes de telégrafo, de señales de tránsito,
una nación, un pueblo, un continente.

7

Escribe, vela, escribe...
Renueva las semblanzas o apariencias,
destaca los perfiles enterrados;
sucesos, cataclismos, explosiones,
lívidos anarquistas
con azufre en los ojos y bolsillos,
guardias asesinados que aún sostienen
el niño que solloza en la humareda,
convictos, bailarines que saludan
terminando la danza de la muerte
sobre esa plataforma de horca o escenario.

8

Escribe, excava, escribe...
Batallas o fulgores
de gritos o de incendios, hombres llenos
de libertad por dentro, seres altos
que traen una bandera y que declaran
que el viento la estremece en todo mástil!
Huesos independientes o funerales piras,
ejércitos, patriotas y tambores
y unos dueños que marchan a sus islas
colonos de uniforme que lamentan
que la sangre manchara el algodón.
Pérfidos mercaderes que recogen
sus promesas o equívocas balanzas
ante un vasto murmullo o multitud
que viene a levantar un capitolio!

92

9

Escribe, excava, busca
semillas de esa luz o independencia.
Escribe, identifica lo ignorado,
reconoce laureles indudables,
historias, heroísmos, fulgores del clarín,
jirones de batalla,
despedazados mármoles al golpe
de las revoluciones y gentíos,
escribe estableciendo sus palabras,
instituyendo luces y caminos;
escribe, narra, evoca
las vertientes del fondo, los abismos,
escribe, rememora
cúspides de la sangre libertada.

10

Mira el enorme pueblo,
contempla el tajo súbito, los bandos,
que divide una línea de eslabones,
hombres al Sur y al Norte,
fusiles en los hielos y en los ríos,
y en medio seres negros cantando con guitarras,
¡manzana de discordia la cadena!
Combates, destrucciones,
un estratega o general en jefe
frente a un enorme general en copas
que se cubre de heridas y medallas,
un general que rompe formaciones
a golpes de pulmón, a botellazos.

11

Escribe, tiembla, escribe...
Escucha un hondo golpe, un seco golpe,

93

un golpe repetido, intermitente,
unas manos, un hacha, un instrumento de trabajo,
un hombre, un leñador, un abogado,
un presidente que de negro viste,
un leñador cortando tradiciones,
mentiras y cadenas.

Un presidente, un hombre con patillas,
una cabeza que se inclina al breve
relámpago mortal
que la vacía,
un actor de repente, un asesino,
que cruza en una pierna el escenario,
un asesino huyendo,
un presidente, un presidente inmóvil
de donde sale un leñador de niebla,
una forma de amor o de rocío,
un presidente inmóvil en un palco,
en un teatro donde el mundo grita,
un hombre que termina, mientras vuelve
a sonar ese golpe en lo profundo,
unas manos, un hacha, un instrumento de trabajo,
un leñador cortando tradiciones,
mentiras y cadenas.

12

Escribe, mira, escribe...

Un continente, un pueblo,
una escalera
de estratos diferentes:
personas con sus altas y sus bajas,
señores con sus más y con sus menos;
un pueblo de familias, que agradece
al cielo el pan que comen;
un pueblo de familias, que cultiva
su clara condición maquinalmente.

94

Un pueblo que trabaja y que no sabe
el nombre de la amante del vecino;
una nación de pulcros campanarios,
coronados de cruces diferentes.

Una congregación de ciudadanos
con la constitución en el bolsillo,
un pueblo de gigantes que se ríen,
una raza de atletas que a la guerra
marchan con bayonetas y fonógrafos.
Escribe, observa, escribe...

Un pueblo de inventores
que hacen más abundante la alegría,
o simplifican grandes cataclismos
o a las amas de casa les anuncian
un pequeño adminículo que sirve,
para pelar cebollas sin verter una lágrima.

JUSTO RODRÍGUEZ SANTOS

95

De "Interiores"

I

CRUZA intachable las estancias
cristalinas y un sabor a su espalda
persiste como pulcro anciano.

Soplo los tres deseos:

el fabular del viento por

la cabellera de los álamos y

el ceño eficaz del transeúnte.

Frotando el día hasta el diamante
en sitial venturoso gesticula.
Aquí las sempiternas danzarinas,
lumbres de suave flanco, servidumbre
de celoso ritual indiscernido.
Aquí un saber gentil como borrarse
en el sabor cándido y senil, recién peinado.

Ella ha cruzado y a su gesto
la presteza esculpida del mantel
y un prestigio cabeceante en los sillones
y la casa que infla velas y relatos
y el fogón en voz baja grato y agorero
y en mis labios un dedo Fuencisla.

La muerta florece en su retrato.

OCTAVIO SMITH

Ofrecimientos

I

BAJAN al patio en ráfagas
o en ardientes remolinos
y de pronto no están. ¿Quiénes gritaban?
Silencio espeso y dulce como si alguien
en otro mundo igual
nos contara una leyenda cuyas voces
fueran las hojas del mango, el oro
cayendo como un pueblo por los cuartos,
la luceta cegada
lanzando sus detalles indecibles.
Lejos un perro ladra entre vacíos
y se ven azoteas desabridas,
melancólicos postes en la playa,
charcos de espuma, lo remoto
del tranvía tintineando junto al mar.
¿Quiénes gritaban? La cristalería
del fulgor velocísima pregunta
y la entreoída visitación graciosa
huye con giros cada vez más hondos.
Las nubes pasan como reyes por el patio.
Ya todo vibra encima de sí mismo
en el colegio mágico, en la ciudad perdida.

II

Suenan los tiros de la cacería
en el oído grande como el llano.
La luz parece el viento, la distancia
inunda los rumores. Sigilosos
avanzamos deseando el tornasol

que la paloma desconoce.
Cada paloma está dormida en nuestra sangre
saltando con su nada entre las nubes,
los días, las hojuelas. La luz se arrastra
como una escoba profunda, se eriza
de dulzura en los círculos de sombra, huye
animalmente recta por la espalda.
El cazador evoca la sorpresa
como una humedad distinta en el olvido,
ligero tornasol que está en el ojo
de la paloma. Al apuntar, la conjetura crece
hasta que rompe la tensión con el disparo:
¿floja desprende o nítida descubre
la mañana de lo eterno que la sostenía?
De todos modos huye con la paz intraspasable.
Cada tiro en el espacio nos revela
y las mujeres en la casa escuchan
el soplo que vuelve tras el velo de la luz.

III

Jinetes llegan a lo umbrío
para dar de beber a los caballos:
ojos puros, orejas avizoras
en el nervioso hojeo de la isla.
Une sus claros la llegada,
el frescor es hermano del junquillo
y el pájaro lustroso de las sueltas nubes,
como una melodía que ya no recordamos
entre las vetas rápidas del rumor batido.
Desclavados fulgores, desmontar.
El viento truena dulce en el chispeante
alerón de sombra para el buey
lamiéndose la vida tenebrosa
con agua gorda, con fervor goteando
junto al caballo fino en esencial familia.
Y acodado un jinete mira adentro

como a un sueño que ya no recordamos:
palacio prenatal, infierno cándido del pozo
levantando del hueco resonante,
con hálito hogareño y salvaje de raíces y nubes,
la desnudez profética del agua.

IV

Está lloviendo el gerundio remojado
de la lluvia sobre lo llovido:
las baldosas del patio brillan
bajo el repiqueteo doble, los aleros
derraman el sonido de las gotas
en regalía de agua, risotada
grosera de la lluvia.
El que pasa con saco a la cabeza
triunfa sobre el que abre su paraguas,
el que se sienta en el sillón oscuro
dialoga con los bordes infinitos,
la que baldea rige
un país de chasquidos azulencos,
lo que escampa es el ojo de la lluvia
con pitidos lejanos de tristísimas fábricas.
Queda el caño tragando un viejo rato.
Cuando salimos vemos
los húmedos huesos de este mundo,
y hay que volver a hacer
la ciudad que nos mira enmascarada
con otras vengativas frialdades.

V

Se va riendo solo de las mandarinas
a la tertulia donde oye
perplejo la conversación con el frutero.
Enfrente la tarde rueda fría

como una aurora lejana, el vendedor
de los pájaros mecánicos dormido
en la cima de los juegos trasnochados.
El frutero miraba respetuoso
su mirada entrando en polvo grave:
¿no comprenden que no es barrio de uvas?
Las distancias de los barrios
empezaban enlazadas a rodearme
con el disfraz de los crepúsculos
que encienden el romerillo y la frutería.
El barrio pobre lo cegaba
detrás del zumbón serio, del hallazgo:
venía contando hasta caer
en la perplejidad que lo dormía.
Empezaba el azar la ronda
de lo que yo le regalaba con el juego
zumbando entre las alas del azul de China.
Lo miro que tienta otra vez los mangos,
separa el papelín rosado
de las peras, se va riendo solo
por cada barrio que las uvas
envuelven en una carcajada más antigua.

CINTIO VITIER

Jorge Santayana

El 27 de septiembre, con las luces del alba, se extinguió suavemente en un convento de Roma la vida de Jorge Santayana. Nacido el 16 de diciembre de 1863 en Madrid, logró alcanzar ochenta y ocho años. Vino al mundo y a la existencia en medio de una relativa paz y estabilidad universal y lo abandonó en uno de esos momentos inciertos, en los cuales se pueda hablar de todo menos de paz y sosiego. Y es éste uno de los aspectos que más interesa quizá destacar en la historia de nuestro filósofo, el que consiste en la extraordinaria aventura de una vida partida casi por medio en dos grandes escenarios, a saber: uno, el que comprende los años de su nacimiento hasta aproximadamente los inicios de la primera Guerra Mundial; el otro, desde entonces hasta su deceso. Hemos de volver sobre este interesantísimo detalle que constituye en no pequeña parte el destino de una vida tan singular como es la de Santayana.

Pero antes será preciso que nos detengamos en otro aspecto de extraordinario relieve para la biografía de Santayana. Dicho aspecto es el que consiste, a mi juicio, en la imposibilidad de clasificarlo en alguno de los encasillamientos de que suele echar mano la filosofía. Pues Santayana no es idealista, ni realista, ni pragmático, ni escéptico, ni agnóstico, etc. por lo mismo que todos estos modos filiatorios y muchos más apuntan constantemente en su obra. Como tampoco cabe afirmar que haya sido realmente español o realmente norteamericano, sino la simbiosis de dos razas, de dos continentes, de dos culturas; que en su caso se trasmuta en una reverberación de disímiles y hasta contradictorias expresiones temperamentales, caracterológicas, confesionales y otras. Porque si algo caracteriza a este hombre de indudable excepcionalidad es precisamente su indefinibilidad, su huidizo contorno hecho más de luz y plástica que de dibujo y perfil.

¿Cuál es el mundo en que aparece por primera vez nuestro filósofo? ¿Cómo está constituido ese mundo, lo que equivale a preguntar que cómo se le entiende? Por de pronto es la época de esplendor del período isabelino en Inglaterra, con Gladstone y Salisbury repartiéndose pacíficamente el poder; mientras en Alemania domina Bismarck, en tanto que Francia regida por la torpe mano de Napoleón III se entretiene en la estúpida aventura que poco después costaría la vida a Maximiliano de Hapsburgo. En España reinaba Isabel II y madame Narváez, cuyo juego político al cabo habría de culminar en la primera república española. Y en los Estados Unidos de Norteamérica ardía la Guerra de Secesión. En ese año del nacimiento de Santayana vienen también al mundo Lloyd George, Rickert y Sombart. Un año antes lo han hecho Ganivet, Barrés, Maeterlinck, Debussy y Briand. Un año después lo harán Unamuno, Max Weber y D'Annunzio. Tal

es, pues, el panorama físico y espiritual en que le toca iniciarse como ser viviente al filósofo Jorge Santayana.

Ahora bien, éste es un mundo relativamente estable y tranquilo. Pues las diferentes conmociones del momento—la guerra carlista en España, la de Secesión en Norteamérica, la invasión de México por los franceses y hasta la conquista de los ducados escandinavos por los prusianos—son episodios aislados, que no representan un estado de universal tensión y desquiciamiento, de pánico e inseguridad como el actual. Además, todavía el mundo posee una cosmovisión firme y unánimemente compartida por todos: rige en el orden filosófico y científico la más cerrada y segura concepción positivista; en el orden social prevalece el liberalismo en lo político y el *laissez-faire* en lo económico; el colonialismo disfruta de su mejor triunfo y la paz universal se encuentra por el momento asegurada mediante el equilibrio del poder y las llamadas esferas de influencia. No se trata por supuesto de un paraíso, pero se le aproxima llamativamente.

El mundo ideológico donde habrá de desenvolver su actividad nuestro filósofo se encuentra dominado por el positivismo, lo cual significa que en ese mundo hallará en primer término y primordialmente las dos notas más acusadas de su propio pensamiento, a saber: el escepticismo y el agnosticismo. Con lo cual no hace sino pagar la inesquivable contribución que todo pensador, todo artista, todo hombre de espíritu debe a su época, y Santayana no podía ser una excepción.

El pensamiento del siglo XIX es, con muy contadas excepciones—las de aquellos que no corresponden *sensu strictu* a dicho siglo—, un pensamiento que persigue *verosimilitudes* y nunca *verdades*. Esto explica perfectamente que en muchos casos la superficialidad y el vacío amenacen a esta clase de pensamiento. Ortega y Gasset, a quien le tomo la aguda observación, ejemplifica admirablemente el fenómeno en cuestión al referirse al francés Renán. A éste, dice Ortega, no le interesa realmente la verdad, cuya busca ardorosa es menester realizar con tal sentimiento de austeridad, que hacerlo implica no detenerse sino ante lo que es realmente verdadero, o sea ante lo que, tras el esfuerzo indagador, se muestra como la verdad. Mientras que el pensamiento encaminado en la dirección de la verosimilitud salta de la verdad a la falsedad y de ésta de nuevo a la verdad y así sucesivamente, con la deportiva gracia y la ingrátida despreocupación del que no se siente de veras atormentado por el pensamiento de que, a lo mejor, jamás habrá de toparse con la verdad. Se conforma, diremos, con un aproximado de la verdad, con una solución de parecido, en ocasiones tan asombroso que permite establecerla como si fuera la verdad misma. Y es lo que le sucede a Renán con su llevado y traído libro sobre *La vida de Jesús*. Renán no quiere renunciar a la consoladora idea de que las verosimilitudes pueden y deben en ocasiones reemplazar a la verdad y por esto se queda en aquéllas, aun cuando al hacerlo deba pagar un precio tan enorme como es el de la frivolidad intelectual. Porque, sin faltar en lo más mínimo al respeto que inspira siempre un hombre de la es-

tirpe de Renán, ¿no es cierto que su libro mencionado de la penosa impresión de que el autor no ha sido principalmente un esforzado persecutor de verdades, sino de provisionarias substituciones, es decir, de verosimilitudes?

Y es que la segunda mitad del siglo XIX acusa una sensible falta de peso espiritual. Y le falta porque es una época desprovista del *sentimiento trágico de la vida* que dijera admirablemente Unamuno. Porque la *razón* de que se ufana la pasada centuria no es ya la *ratio* cartesiana de los siglos XVII y XVIII, donde todavía y pese a la aparente solidez de su naturaleza y a los espléndidos resultados de sus aplicaciones, hay el pavor del infinito, tal como aparece en Pascal y Malebranche, como no menos en Spinoza y Leibniz, aunque en estos últimos se encubra con una circunspección y una medida que dejan ver, sin embargo, el fondo trágico de la cuestión—los resultados de la decisión del hombre de acogerse resueltamente a sí mismo—. En el diecinueve, muy por el contrario, la razón se vuelve simplista a fuerza de perseverar en su manía simplificadora. La inquebrantable confianza en que todo puede y debe ser resuelto en ideas claras y distintas concluye reduciendo las más graves cuestiones a simples puntos de vista, a *nociones*, lo cual termina por disolver totalmente el respeto a la verdad y su consiguiente culto. La verdad no debe ser buscada, perseguida, con quimérico afán, precisamente porque es eso: una *quimera*. Y como la verdad es siempre metafísica, trascendente, irracional e inaprehensible en su último fondo, el siglo XIX rehuye sistemáticamente su encuentro como Satán la divina enseña. Lo cual es perfectamente explicable, pues según lo que ya se dijo, ha conseguido reemplazarla con un subproducto, un *ersatz* de espléndidos rendimientos, o sea la verosimilitud, que además—y esto es de tremenda importancia—permite al hombre sentirse seguro de la verdad, de "su" verdad, y desprovisto de miedos—metafísicos, religiosos, morales, etc.—. Esto explica la placidez y el tono placentero con que Renán discurre a lo largo de lo que en nuestros días sería un camino erizado de tremebundas dificultades, no sólo en el orden religioso, sino también con lo que tiene que ver con la seriedad y el rigor históricos—el problema de la existencia de Cristo.

Santayana bebe en estas fuentes y respira la atmósfera de esa época, así que por fuerza ha de estar en cierta medida condicionado por las circunstancias. Lo que explica su *actitud* frente al mundo, su toma de posición en el orden de las ideas. Quiéralo o no, resulta mucho más positivista que otra cosa.

La primacía de la ciencia y del materialismo y el determinismo en la filosofía de Santayana se explica perfectamente por su escepticismo, el cual a la vez explica a aquéllos. El escepticismo de Santayana es, en definitiva, el mismo que caracteriza el pensamiento de los positivistas y que visto de cerca resulta extraordinariamente curioso, si se tiene en cuenta que el culto a la verosimilitud de que ya se habló, o sea la substitución de la verdad por lo verosímil, encubre la radical desilusión positivista respecto del poder del hombre para aprehender la verdad. Y como se trata, según el positivismo, de escapar

a la tremenda e inacabable batalla por la conquista de la verdad, el uso de la verosimilitud ofrece espléndidos resultados para el hombre. Así Santayana cree que hay una primaria verdad absoluta, pero que resulta inaprehensible, de modo que sólo nos es dable enfocar una parcial perspectiva de la realidad. En consecuencia, escribe melancólicamente que "debemos seguir esa batalla, pero con desapego".

El agnosticismo de Santayana es la segunda de esas dos notas primordiales de su pensamiento a que ya hicimos referencia. El filósofo de Harvard parece recrearse más bien en una concepción estético-moral del cosmos que posibilita el pasaje aleve y sin compromisos por la realidad a la cual se dirige, más con un afán de fina y elegante curiosidad, que con la angustia de quien aspira a descarnar en ella los recónditos secretos que la misma encierra. Piénsese, por ejemplo, en Pascal, en Kierkegaard, en Unamuno, y frente a la desolada y patética aspiración de "o todo o nada!" aparece la tenue y comprensiva sonrisa a lo Montaigne y en ocasiones el irónico dejo de Voltaire. Y a esto se debe que en Santayana haya y no haya a la vez materialismo y espiritualismo, idealismo y realismo, pluralismo y cuantos *ismos* se quiera. Es que miró siempre a la realidad en torno y a la vida desde el ángulo de quien se ha propuesto no trascender el reino de las verosimilitudes; de quien, esteta ante todo, no es capaz de concebir que deba despojarse el universo de esa exterior costra donde toda posibilidad, toda bella apariencia, toda conjunción de verdad y error (toda verosimilitud) tiene su asiento.

Las obras de Santayana que más parecen caracterizarle—y no sé por qué hube de sentirme atraído por ellas al hacer la selección de su lectura—, son las siguientes: *El sentido de la belleza*, *El egotismo en la filosofía alemana*, *El escepticismo y la fe animal* y *El último puritano*. Cada una caracteriza decisivamente un aspecto primordial de la persona y la filosofía de Santayana.

La primera de las mencionadas (*El sentido de la belleza*) expresa con singular precisión el punto de vista *esteticista* del filósofo. Nótese que decimos así y no *estético*, ya que estamos muy lejos de una neutralidad en el caso de nuestro filósofo, puesto que su primera obra deja ver a la perfección que el mundo se le aparece como espectáculo estético y que considera este valor como el supremo. A esto se debe que la busca de la verdad no sea en él, por lo menos explícitamente, un móvil primario y primordial. Si así lo creyera no podría detenerse en las verosimilitudes, como sí debe hacerlo por modo indefectible el esteta, para quien la apariencia es ya la realidad, o no hay belleza posible. De donde se concluye que con el clásico podría suscribir nuestro filósofo:

...Que es tanta la beldad de su mentira,
que en vano a competir con ella aspira
belleza igual en rostro verdadero...

El egotismo en la filosofía alemana deja ver muy claramente lo que el autor de esta obra piensa acerca del espíritu alemán y su singular actitud frente a la verdad, a la cual aspira a llegar mediante una radical sumersión en los abisales senos de la ontología y la metafísica. La fina ironía que recorre todo el libro sirve para advertir, por contraste, el desdén que el filósofo esteticista Santayana siente por la agónica y delirante empresa de llegar hasta las últimas estribaciones del ser y la verdad, que caracteriza a la filosofía germánica. Su fina sensibilidad poética y su escepticismo estetizante le impiden advertir la radical diferencia entre su deportiva actitud cazadora de verosimilitudes y la tensa y agónica lucha por la posesión de la verdad.

Con *El escepticismo y la fe animal* se llega a la fase de la filosofía de Santayana que expresa de manera cabal su agnosticismo. En el fondo de todo pensador, creemos nosotros, la dosis de escepticismo de que esté provisto depende de su agnosticismo, pues el problema de ser más o menos escéptico es una cuestión que toca directamente en lo religioso. La idea de Dios y el asentimiento a esta idea predeterminan el grado de escepticismo en el orden del ser, del conocedor y del valor para cada filósofo. Pero, además, hay algo aún más grave, de mayor importancia, y es que la densidad ontológico—metafísica de una filosofía depende de la idea de Dios y del asentimiento que se otorgue a esta idea. De este modo el pensamiento de Aristóteles, Tomás de Aquino, Descartes, Kant, Hegel y Heidegger aparece decisivamente saturado de ontología y metafísica, pues la busca del ser implica la cuestión de Dios. En cambio un pensamiento como el de Voltaire, Comte y Spencer se muestra lo más ajeno posible a lo ontológico y lo metafísico. Y sé que lo que voy a decir habrá de suscitar grandes inconformidades y hasta cierto escándalo, pero siempre me he inclinado a creer que en el pensamiento aligerado de la preocupación de Dios, o sea de poca densidad ontológico—metafísica, predomina la busca de verosimilitudes, ya sea deliberada o impropuesta; mientras que en el pensamiento fundado en la idea de Dios y por lo mismo dotado de densidad ontológica y metafísica hay siempre un decidido y angustioso afán de enfrentar la verdad.

El agnosticismo de Jorge Santayana exhibe el inequívoco signo de la falta de una debida consistencia ontológico-metafísica en su pensamiento del ser. Su tendencia gravitativa hacia la ciencia, donde la esencia posee una subalterna finalidad, muestra que para Santayana el agnosticismo no es sino la expresión de una falta de convicción en la primacía de una posibilidad del ser como el punto de partida de la realidad. De donde resulta fácil concluir que su escepticismo metafísico-gnoseológico guarda perfecta correlación con su agnosticismo religioso y axiológico. Por eso se refugia en el esteticismo y en cierta "comprensión" ética que recuerda el *moral sense* de la escuela escocesa, con preferencia a Shaftesbury, cuyo esteticismo es, en algunos respectos, muy cercano al de Santayana. Porque entre las vías de escape a la profesión de fe en el ser como la base

radical de la realidad a partir de la idea de Dios, se encuentra esa muy elegante, un sí es no, es melancólica y sin duda escéptica de la concepción estética del cosmos.

El filósofo de Harvard gravita en efecto del escepticismo a lo que él llama la *fe animal*, o sea algo así como una razón práctica despojada, por supuesto, del trascendentalismo que muestra en Kant; una creencia en la realidad que se aproxima sensiblemente a la irracionalidad de la creencia cósmica, ese *believing* al que David Hume ha dedicado maravillosas páginas en su análisis de la causalidad, Santayana se resiste a entrar en el reino de la trascendencia, pues su decimonónica estirpe positivista le retiene dentro de los límites de la inmanencia. No le fué posible razonar acerca de la fe ni mucho menos comprender que hay un momento en el cual la razón es ya artículo de fe. Que el *credo aut intelligam* forma asimismo parte del repertorio de la ciencia, pues a la base de las últimas razones, de los primeros principios, no cabe más que la adhesión o el rechazo.

El *último puritano* es la conmovedora expresión de quien siente que su proteica personalidad sigue, como desde el comienzo, agitando sus dispares y hasta encontrados ingredientes. Su melancólica evocación del Boston puritano, intelectualista y tradicionalista revela cuán igualmente está nuestro filósofo atraído y repelido por el ambiente de su obra. Además, Santayana se nos revela en este libro con la insuperable maestría del más consumado humorista y hasta en ocasiones gran ironista. Aunque nos diga que esta obra resume "la educación sentimental, o desilusión, si se prefiere, de un joven norteamericano de la clase espiritual superior", no hay dudas de que Santayana amaba esta vida y comprendía que constituye una manifestación de la grandeza intelectual y el encumbramiento del espíritu en la cultura del mundo occidental. Descontado, por supuesto, lo que tiene dicha educación de simple y rígido formalismo, de inevitables pequeñeces, sirve sin discusión para establecer un extraordinario contraste—diría que a su favor—con la cruda y desalentadora experiencia de nuestra coetánea realidad.

Además, el libro mencionado pone de manifiesto su fina capacidad espiritual para captar los motivos primordiales que componen las diversas personalidades de un medio y el modo *sui-generis* que dichos motivos tienen al actuar en esas personalidades. Finalmente, el cansancio y la desilusión que Santayana manifiesta en medio de su destilada ironía le revelan como lo que, siempre y a pesar de sí mismo, hubo de ser a lo largo de su extraordinaria vida, a saber: un hombre de inmenso talento mordido profundamente por la duda acerca de toda manifestación real, o al menos de su verdadera esencia, ya fuera cósmica o divina, gnoseológica, moral o estética.

Empero exhibe a través de su larga existencia y de su copiosa producción, cuyo valor filosófico y literario es de subidísimo nivel, el mismo temple de ánimo que es posible hallar en Séneca, Montaigne y Spinoza. Del insigne español es probable que le venga por herencia, lo cual es explicable. Del francés y el judío le vienen respectivamente la no adhesión total a nada ni a nadie, la innata y sistemática desconfianza para con todo y

todos. Pero parece hacer suya con mesurada pasión la tesis del inmortal judío de Amsterdam: *non ridere, non lugere, neque detestari, sed comprehendere*. Tal es, en efecto, la actitud de Santayana frente al mundo y la vida, la que consiste en *comprender*, en tratar de aproximarse con ligera pisada, un tanto a hurtadillas, sin pasión quemante, como Unamuno o Kierkegaard, ni tampoco con la febril acuciosidad del pensamiento alemán. Así vivió y así ha muerto, sin jamás producir escándalo, en tranquilo diálogo con el mundo en el cual quiso siempre creer que creía.

HUMBERTO PIÑERA LLERA

Nota Sobre Hedda Gabler

“Esta ha sido—decía Ibsen refiriéndose al verano de 1889, que pasó en Gosenassas— la mejor época de mi vida. Y tenía sus razones para afirmarlo. Razones, por supuesto, de las que se llaman del corazón, pues la reconocida celebridad europea, después de muchos años de entrega absoluta a su misión vital, como siempre llamaba a su oficio de escritor, había olvidado la concentración del trabajo para entretenerse con un amago de “flirt” que lo conducía sin aviso a la memoria sonrosada de sus mejores tiempos. Se llamaba Emilie Bardach y según el decir de la crítica no pudo nacer en otro siglo que no fuera el XIX. La mirada inteligente, pero cautelosa; la conversación ágil, pero lánguida; el gesto recortado, pero insinuante, la precisaban como estampa definitiva de la heroína finisecular, no gastaba todavía por las encuadernaciones del folletín, con sus ribetes de diabolismo y sus notas de candidez, con sus arrebatos de pasión y sus aristas de frialdad. Una personalidad compuesta de lo mejor y de lo peor del momento en que vivía, plena de injustificada angustia y de inútil desparpajo, aparecida, por golpe de azar, cuando el creador meditaba en el curso de los paseos habituales mientras la estación discurría en un lugar de inútil veraneo.

Ibsen no era muy aficionado a tratar desconocidos. Entre huraño y agresivo, conservaba en la vida ese principio de hostilidad que también se le filtraba por las obras, como si la una y las otras partieran y desembocaran en una misma y única fuente. Pero de vez en cuando hacía excepciones. Se lo veía de pronto alternando con una muchacha y no faltaban entonces los guiños y muecas de malicia que tal aseveración provocaría hoy por hoy si no la acompañáramos de un sesudo testimonio de Helene Raff, que explica con abundancia de datos la naturaleza de estas relaciones. “No tuvieron nada de infieles —dice anticipándole una excusa al ceño postrero de la crítica— porque constituían una de las necesidades más urgentes de su imaginación”. Pero luego rectifica la frase poniéndole un añadido que resulta un tanto ambiguo: “no tuvieron nada de infieles *en el sentido usual del término*. ¿Y cuál es el sentido usual del término infidelidad? ¿Significa acaso que Ibsen experimentaba esas dulces sacudidas que a veces le acometen al hombre maduro, distrayendo por completo su bien ganada ecuanimidad? Es muy probable que tengamos que perdonarle esta falta venial, sobre todo si consideramos para la eficacia del “ego te absolvo”, que nunca pasó del inocente discreto sentimental que tanto inclina y seduce al hombre de letras, bien sea por lo que alimenta su espíritu, bien por lo que halaga su vanidad. Quien no se la perdonaba era su esposa (aunque en el caso de la señorita Bardach se mostró particularmente comprensiva y hasta fué capaz de recibirla en su casa y de

comentar más tarde que era encantadora), pero en general entendía esos devaneos como “ofensivos a su dignidad”, lo que también se asegura en el escrito de Helene Raff.

Lo que sí parece definitivamente cierto es que Ibsen gustaba, aunque no en demasía (para comprobarlo basta observar lo pronto que dejó de escribirle y los intentos inútiles que hizo ella para reanudar la correspondencia), de las tales relaciones, y que éstas le servían de inspiración, cuando no de estorbo, para el austero ejercicio de su creación. Esto hay que constatarlo, pues los antecedentes de una pieza teatral, lo mismo que los de una novela o que los de un cuento, hay que hallarlos por aquí y por allá, atando cabos imposibles y empatando absurdas coincidencias, ya que en la homogeneidad de su dirección es donde se produce el milagro de la obra lograda.

Así, Emilie Bardach es la primera imagen de Hedda Gabler. Una imagen descolorida, luego perfeccionada por la paleta del creador, que aparece en su primer dibujo con los rasgos más acusados de la encantadora muchacha. La similitud se establece no porque el drama fuera compuesto al mismo tiempo que cesaba la amistad entre el famoso sexagenario y la diabólica damita, sino porque lo advertido en la protagonista se confunde con lo que sabemos de la joven. Por ejemplo: en la entrevista que tuvo Emilie con el crítico Zucker, le dijo que Ibsen había dejado de tomar cerveza a instancias suyas, pues no consideraba estético ese divertido menester. Esta manía de ver las cosas por su anverso de refinamiento y hermosura y por su reverso de grosería y fealdad es una de las que rebotan en el carácter de Hedda. Además, en las cartas dirigidas por Ibsen a la joven se insiste mucho en el problema del “objetivo” en la vida, cuestión que también atormenta a la pobre heroína del drama. “Supongo que continúas sin interrupción tus estudios musicales”, le dice en Diciembre 22 de 1889, y en Enero 16 de 1890 le añade: “pareces tener muy especial talento para arreglar flores. Debes cultivarte muy seriamente esa cualidad”. Pero cuando el perfil de Emilie Bardach se confunde más con el de Hedda, es una declaración de Ibsen y en una carta posterior a la misteriosa adolescente. En la primera se dice que Emilie entendía el amor como “una suerte de imaginación morbosa” y en la segunda le confiesa que desearía verla en un palco “con la expresión cansada de sus ojos”. Este cansancio, este hastío que revisaremos más tarde, ¿no es la fuerza motriz que inspira los actos de Hedda? En la misma carta leemos un poco más abajo un detalle muy significativo: “me gustaría imaginarte en tu casa, pero no puedo. Me parece que no te llevas muy bien con el espíritu de las Navidades”. Es fácil colegir lo que se entiende por espíritu de las Navidades. Se refiere al espíritu familiar, del cual Hedda tampoco tiene el menor sentido, pues su drama parte precisamente de la total inadaptación de su persona al medio que la rodea.

Weigand entiende que “Hedda Gabler” fué escrita como ejercicio de autodisciplina. Supone el ensayista que Ibsen se enamoró de Emilie, perdiendo a consecuencia de ello las ganas de trabajar, por lo que se impuso la tarea de escribir una obra, no sobre la expe-

riencia, como había hecho hasta entonces, sino sobre el conocimiento. De ahí que "Hedda Gabler" ofrezca esa impresión de aterradora frialdad y de ahí que su formato, seco y despiadado, se deslice por caminos tan opuestos a los que habitualmente seguía su trayectoria poética y dramática.

No sabemos hasta qué punto es aventurado afirmar lo anterior. Pero es irrefutable que se trata de una de las piezas más objetivas que se han estrenado. En eso Ibsen, que leía tan poco, se puso a tono con la época. Si nos atenemos al juicio de Auerbach, lo que distingue a Flaubert de Stendhal y Balzac es una mayor ganancia de lo objetivo, una como retirada del autor para que los personajes resuelvan por ellos mismos la catástrofe a que su destino los convoca. En "Hedda Gabler" la retirada es completa. No hay coro, no hay comentarios, no hay juicios ni dictámenes. Como Carlos Bovary, Jorge Tesman ignora todo el tiempo, antes y después del disparo, como si su fatalidad estribara en contrapesar la lucidez atormentada de su esposa.

El único instrumento de que disponemos para conocer la opinión de Ibsen sobre sus criaturas dramáticas, es cierto atisbo que, a través de algunas frases muy entrecortadas y oscuras, permite la visión de un "humor"—humor nórdico, claro está—que se trasluce por un sarcasmo especialísimo en que la burla y la piedad aparecen perfectamente combinadas. A primera vista la obra es dramática. Pero una segunda lectura nos pone frente a la evidencia de que se trata de una tragedia grotesca, cuyo silencio y cuya niebla ocultan pinceladas francamente cómicas.

La base del conflicto está perfectamente planteada. La hija de un general venido a menos se casa con un hombre mediocre, estudioso y especialista, por quien no siente el menor afecto. Las causas del matrimonio están convenientemente explicadas: las ganas de mejorar de posición que tiene Hedda, y la circunstancia de no habersele presentado otro partido de más lucimiento y renombre. Pero a poco que comienza la obra averiguamos algo de la historia antigua de Hedda. Mantuvo una vez relaciones secretas, de índole estrictamente amistosa, con un depravado de nombre Alberto, famoso por las luces de su talento y por el subrayado evidente de sus vicios.

Esta forma de practicar el amor mediante el coloquio audaz, pero sin consecuencias, confirma que esta pasión es para ella "una suerte de imaginación morbosa", como aseguraba Ibsen refiriéndose a su amiga Emilie, y al momento otro dato nos ilumina definitivamente su carácter: en su adolescencia enviaba "el cabello abundante de una compañera suya de colegio". Obsérvese que a más de la belleza la irritaba la cuantía, aspecto importantísimo de la personalidad de Hedda por el cual concluimos que experimenta una sensación constante de pobreza y miseria, ya que para ella lo esencial es la riqueza, tanto espiritual como material, que no posee. Porque la obsede esta cuestión, el fantasma de la abundancia se le aparece en todas las formas posibles: adopta la hermosa cobertura del pelo de Thea y se refugia más tarde en la contemplación del ardor de Alberto, cuyo

frenesí quiere coronar de pámpanos para testimoniarle su admiración al mismo tiempo que perpetuar su terrible gloria y su no menos desdichada memoria.

El problema esencial de Hedda—lo vamos viendo—es la contradicción profunda que anida en su carácter. De sensibilidad romántica, quiere para sí una vida brillante y plena. Es amiga de los efectos teatrales, de las miradas profundas y de las aventuras exóticas. Pero teme al escándalo. Se horroriza frente a la murmuración y le inspira terror el comentario. Tiene que fundirse en una sociedad cuyos pilares desearía derrumbar, y está impedida, esencialmente impedida, de entregarse a nada ni a nadie.

Esta es la cuestión que late en lo más profundo de la obra: la cuestión del don de sí mismo, la más compleja y difícil de cuantas tiene que resolver el hombre. ¿Cuál es el espíritu de calidad, el que se ofrece o el que se conserva? ¿Dónde hay más hermosura, en el sacrificio callado de la inocente tía Julia, incapaz de usar un sombrero con elegancia, pero también incapaz de vivir si no es para alguien, o en el franco egoísmo de Hedda, que todo lo repudia porque todo lo encuentra vulgar y zafio? ¿Hasta qué punto el esteticismo como actitud vital es una muestra de irrefutable superioridad o un signo de incuestionable monstruosidad? Ni la tía Julia ni Thea se hacen "problema de ellas mismas", ya que para ellas su propia personalidad no cuenta. Lo que les importa es el bien de los demás, la salud de los demás y la alegría de los demás. Pero Hedda no sale de sí misma, se encuentra interesantísima, se mira y se contempla, y como no puede rebasar sus propios límites, le está vedada la comprensión amorosa y el abrazo fraternal. De ahí que encuentre mediocre cuanto la rodea, de ahí que desprecie a su marido y a su infeliz amiga. Es un contraste. De un lado, la tía Julia y Thea. Del otro, Hedda Gabler. Y el contraste como efecto dramático consiste en la vivencia simultánea o sucesiva de los opuestos, cada uno subrayando su carácter por la lejanía o cercanía diferencial de su compañero y contrincante.

Esta represión de Hedda, forma definitiva de inhibirse, le acarrea un mal típico de su tiempo: el hastío. En esto se parece muchísimo a casi todos los personajes y a casi todos los escritores nacidos bajo el signo del XIX. No sería exagerado definir el novecientos como una larga cadena de bostezos y suspiros. En el umbral, se deja escuchar la voz cavernosa de Chateaubriand que exclama que "va por todas partes bostezando su vida". Y algo más tarde Vigny refleja una actitud parecida en su "Chatterton", lo mismo que Senancour en su "Oberman". Este último es característico: odia el reloj, las grandes ciudades y las actitudes formales. Quiere mantenerse potencialmente libre, libre para ser inútil, pues el día que se sorprenda en el ejercicio de alguna actividad, su "yo" se habrá perdido entre las grietas y espirales de la obra lograda. También observamos el mismo fenómeno en Baudelaire, inclinado hacia sí como lo define Sartre, que le dedicó todo un libro a la encrucijada del "spleen de París". Y se repite en Stendhal, que habla del efecto causado por la llegada de Julian Sorel en casa del alcalde de Verrieres

porque vino a distraer el tedio que allí reinaba; y que más tarde explica y justifica el adulterio de la señora Renal achacándole el motivo al aburrimiento que traía consigo el matrimonio novecentista. Se clavaba tan hondo la garra del hastío, que no perdonaba salones ni comidas elegantes. Sorel le confiesa a su protector el abate Pirard que se aburría menos en el Seminario que en casa del marqués de La Molé, donde hasta en algunas ocasiones bostezaba la heredera. Era una fiebre que consumía a los ricos y desocupados, una fiebre cuya esencia era la visión monótona e igual de la vida, como si un secreto conocimiento de las cosas y un impedimento fatal para los actos, hicieran imposible la captación de nuevos matices y más finos resplandores. A fin de cuentas, el tedio era una consecuencia del individualismo desmesurado, pues el "yo", sólo consciente de su propia presencia y afirmación, no lograba conciliar la magnificencia de lo soñado con la triste finitud de lo escasamente conseguido.

Carente de objeto en la vida, Hedda padece de esta enfermedad, y para curársela acude a la intriga diabólica. No está muy claro si lo hace a consciencia o no. Es un temperamento lúcido, pero en las ocasiones cruciales obedece a un instinto ciego que le dicta las acciones, sin que su voluntad intervenga para detenerlas. En esto se diferencia de sus melancólicos hermanos en paisajes. Senancour se refugia en la tristeza de sus meditaciones y Baudelaire se inventa jueces a los que confesar sus culpas. Hedda permanece frente a la realidad y su mirada no se opaca ni se enturbia como le ocurre a Madame Bovary, última romántica que veía las cosas tal y como no eran. Pero a pesar de esta clarividencia se le desbaratan lindamente los planes, pues está condenada a que algo bajo y vulgar la circunde para siempre. En la lucha que sostiene con Thea por el destino de Alberto, se pone de manifiesto que emprende la batalla por orgullo, no porque le preocupe la suerte de su antiguo camarada. Hay algo que le molesta, y es la influencia de Thea sobre Alberto. Se siente superior a su antigua compañera y desea ganarle una batalla de "mujer a mujer". Además, no tiene ideales éticos. Le interesa la depravación de Alberto, no su fibra intelectual. Para ella la grandeza está en saltar barreras, no en construir edificios. Es totalmente ignorante, y por lo tanto desconoce el valor de un manuscrito hecho por los dictados de un afán completamente desinteresado de contribuir a la cultura. No en balde le confiesa al asesor que se aburría en su viaje de bodas porque estaba alejada de su círculo íntimo de amistades.

En su pugna con Thea se anota tres éxitos inmediatos. Primero consigue que Alberto vaya a la fiesta de Brack, después quema el manuscrito, y luego induce al galán a que se suicide entregándole una de sus pistolas, en un pasaje que recuerda mucho otro similar que hay en "Las Cuitas de Werther". Pero los triunfos se le convierten en fracasos. El de la fiesta se le desbarata por la narración de Brack sobre el caso de la señorita Diana, lo del manuscrito se le viene abajo por la reconstrucción final que se proponen Jorge y

Thea, y lo del suicidio se le destroza por el episodio del "bajo vientre", que le imparte un giro insospechado al curso de los acontecimientos.

A propósito de la reconstrucción del manuscrito, importa subrayar que se trata de un detalle muy ibseniano que no falta en casi ninguna de las obras del noruego, y que implica la presencia subyugante del muerto ejerciendo implacablemente su poder sobre el vivo. Hedda provoca la desaparición de Alberto. Pero esa desaparición no se produce. El fantasma de Lovborg se proyecta sobre la vida de Tesman, que por una extraña casualidad, cae bajo la órbita de Thea despojando a Hedda de lo poco que le quedaba.

En cuanto al suicidio de Hedda, no han faltado quienes juzguen su disparo final como un acto de redención, cuando en realidad es un legítimo corolario de su existencia. Si entendemos el suicidio tal y como lo considera la psicología, hemos de tener en cuenta que Hedda se organiza su muerte, fiel a sus pruritos estéticos y a sus predilecciones teatrales. El suicida romántico no piensa en matarse: piensa en asistir a su agonía y en ser árbitro máximo de su aniquilamiento. Cuenta Plutarco que "las jóvenes de Mileto sufrieron un mal terrible y extraño al mismo tiempo. En todas se produjo un deseo de matarse con tendencia al ahorcamiento. Muchas se ahorcaron secretamente. Las palabras y las lágrimas de los padres, los consejos de los amigos, no dieron ningún resultado. Finalmente, se le ocurrió a un hombre sabio dictar una ley en la que se ordenaba que cuando una muchacha hubiese puesto fin a su vida ahorcándose, se exhibiese el cadáver desnudo en la plaza pública. La ley fué aprobada, y no solamente se consiguió detener el mal, sino que quitó también a las jóvenes el deseo de matarse". Comenta Angel Garma refiriéndose al párrafo transcrito de Plutarco que "para los pensamientos de dichas jóvenes el suicidio no significaba totalmente su muerte, ya que sentían la afrenta de ser expuestas desnudas en la plaza pública". De la misma manera, Hedda se suicida sin pensar en su muerte, y en apariencia lo hace por haber caído en la trampa del asesor y porque experimenta cierto deleite en interrumpir la tarea que se han propuesto Thea y Jorge con olvido manifiesto de su persona. Existe además un motivo secreto que la impulsa: su incapacidad de agredir a Alberto, pues la noción de la impotencia agresiva provoca en quien la siente una reversión del objeto odiado que se vuelve contra el propio sujeto que la experimenta.

También se ha polemizado mucho en torno a la frase final de la obra. Al descorrerse la cortina que deja ver el cadáver de la protagonista, el asesor exclama que "eso no se hace". La frase concuerda con otra dicha anteriormente por Brack, cuando ella le insinúa la posibilidad del suicidio. No cabe duda que la citada oración constituye un argumento de fuerza en defensa de la trágica comicidad de la pieza. Ibsen era mucho más humorista de lo que habitualmente se pensaba. Y en "Hedda Gabler" demostró a la saciedad esa condición. El tipo de Jorge, por ejemplo, es francamente ridículo. Obsérvese cómo el autor pone especial cuidado en reirse soslayadamente de su personaje. En el primer acto, la tía le pregunta si se divirtió en el viaje de bodas, y él contesta que sí, *pues vió precio-*

sidades en los museos. Más tarde, y repetidas veces, la anciana le insinúa la posibilidad de que su esposa tenga un hijo, pero es tan ingenioso que no comprende la alusión y le responde con una candidez digna de un muchacho de la primaria. Pero cuando su tontería llega al "climax" es en el momento en que le anuncian que Alberto acudirá a las mismas oposiciones que él: entonces, en el colmo de la desesperación, acude al consejo que le brinda la infeliz anciana, y es capaz de reconfortarse pensando que ella le ha dicho que Alberto "no se atravesará en su camino".

Es interesante además analizar un poco la condición reversible de la psicología de los personajes. Sus actos, y en esto reside la maestría de Ibsen para lograr la objetividad a que nos referimos antes, siempre pueden interpretarse de las dos maneras. Cualquier espectador podría concluir que Jorge es generoso y noble. Pero tampoco resultaría absurdo que nos comunicara su animadversión hacia el esposo de Hedda, cuando éste no puede ocultar su alegría frente al hecho de la destrucción del manuscrito. Y lo mismo le podría suceder con Thea y con Alberto. Thea es admirable por su sacrificio, y ejemplar por su devoto fervor; pero es reprobable porque se casó por interés con el juez de paz, por la indiferencia con que habla de sus hijastros y por el adulterio que comete a conciencia sin sombra de remordimiento. Por otra parte, Alberto es tenido por un genio, pero conocemos un dato sobre sus aficiones intelectuales: que el nuevo libro que piensa editar trata sobre la marcha futura de la civilización. Y consta en uno de los discursos de Ibsen que tenía muy mala opinión de los que intentaban predecir el porvenir de la humanidad. Por lo tanto, es posible colegir que también la figura de Lovborg tiene su tontería y futilidad, y que ha sido vista, como las ya señaladas, un poco en caricatura.

Técnicamente, "Hedda Gabler" tiene un defecto capital. Está llena de sutilezas, de matices y de reticencias que en una novela lucirían muy bien, pero que pesan mucho sobre el ritmo de una pieza teatral. El público no puede captar estos pequeños detalles en los que Ibsen se esmera tanto, y que en algunos casos no contribuyen más que a oscurecer y complicar los hilos de la trama. Pero a pesar de esta falla sobran excelencias formales. La acción está perfectamente concentrada y se desarrolla en treinta y seis horas. Los personajes son presentados antes de salir a escena para que el auditorio tenga noticia de quienes son. Se establece un contraste muy vivo entre la primera y la última escena, pues en aquella la criada aparece con un ramo de flores y en ésta Hedda se suicida, lo cual demuestra que la trayectoria dramática es descendente y sombría. Además, hay dos escenas perfectamente construídas: en una de ellas Alberto y Hedda hablan secretamente de sus relaciones muy cerca de Brack y de Jorge. El público se inquieta por estos diálogos en voz baja que corren el riesgo enorme de ser escuchados. En la otra, muy semejante, es Brack quien secretea con la heroína, mientras Tesman y Thea se disponen a reconstruir el manuscrito.

A propósito del manuscrito, vale aclarar que se trata de un elemento melodramático.

La presencia del objeto exterior es una señal de la aparición del melodrama. En "Hedda Gabler" hay dos: el libro de Alberto y las pistolas del General Gabler. Eso, por supuesto si descontamos la coincidencia inicial que provoca el encuentro fortuito de un grupo de personajes que de alguna manera han tenido relaciones en su pasado.

Es difícil, a pesar de lo explicado, penetrar el misterio de Hedda. La niebla permite la visión, pero la bruma enrarece su contorno. Y Hedda, como todo gran personaje que no es arquetipo, surge y desaparece de su "oscuro", hallando en el retorno la incongruencia de su propia imagen.

MARIO PARAJÓN