

ORIGENES

REVISTA DE ARTE Y LITERATURA



ORÍGENES

REVISTA DE ARTE Y LITERATURA

DIRECTOR:

JOSÉ LEZAMA LIMA

CONSEJO DE COLABORACIÓN:

ELISEO DIEGO

FINA GARCÍA MARRUZ

ÁNGEL GAZTELU

LORENZO GARCÍA VEGA

JULIÁN ORBÓN

OCTAVIO SMITH

CINTO VITIER



Todas las colaboraciones y traducciones
son inéditas.



Ejemplar suelto \$ 0.50



Redacción y Administración:

JOSÉ LEZAMA LIMA

Trocadero, 162, bajos

La Habana - Cuba

Inscripta como correspondencia de 2ª clase
en la Admón. de Correos de La Habana

Talleres:

Impresores: ÚCAR GARCÍA, S. A.

Teniente Rey, 15 — La Habana, Cuba

SUMARIO

MARÍA ZAMBRANO: *Dos fragmentos acerca del pensar*

FINA GARCÍA MARRUZ: *Grabados para el diario de un niño*

CARLOS FUENTES: *El que inventó la pólvora*

ADOLFO DE OBIETA: *El hombre que se zambulló en la espada*

CINTIO VITIER: *Poesía como fidelidad*

LORENZO GARCÍA VEGA: *Piel de estatua*

CLEVA SOLÍS: *Las escrituras*

CARLOS M. LUIS: *Canto para lo sagrado*

ALBERTO BLANCO FURNIEL: *El velorio*

RAFAEL FERNÁNDEZ VILLA-URRUTIA: *Notas para una interpretación teológica de Caravaggio*

JOSÉ LEZAMA LIMA: *La dignidad de la poesía*

LAS MEMORIAS LITERARIAS

MARY LOW: *El grupo "H"*

NOTA DE LA DIRECCIÓN

La muerte de José Ortega Gasset

Portada de CUNDO BERMÚDEZ

ORÍGENES

AÑO XIII

LA HABANA

NUM. 40

Dos Fragmentos Acerca del Pensar

I

SABER Y PENSAR

No es lo mismo saber que pensar. Saber se puede de muchas maneras: por observación aislada, por intuición, por inspiración poética, por esa iluminación repentina de la mente que capta algo de modo deslumbrador. Y todas estas formas de saber y aun algunas más se articulan en la forma de la llamada "sabiduría" que es tradición. Toda sabiduría es tradicional, pues aun en la parte que sea debida a un individuo se articula en esa forma.

Lo esencial de la tradición es que se sitúa en el pasado como si se tratara de algo de por siempre subido, transmitido. Y sucede así, porque la forma de crecimiento en la sabiduría es la acumulación; los saberes que suman, entran a formar parte de un tesoro en el que no se disierne lo contradictorio. A los "sabios"—en sentido antiguo—no les importa contradecirse, pues se diría que les falta la medida para verlo y todavía más, la fe para elegir y desechar. Todo lo que se sabe es igualmente válido, igualmente legítimo, porque no existe la exigencia de legitimidad con que el pensar filosófico comienza. Sólo se piensa cuando se quiere saber legítimamente, aunque el problema de la legitimidad del conocimiento se haya hecho explícito tan tarde, como otras notas de la actitud filosófica y del pensar.

Pues si esta exigencia de legitimidad, aun no declarada, no hubiera surgido, tampoco la renuncia a todo saber para preguntarse. Y aunque la respuesta en Tales y en el mismo Anaximandro fuera poética, quedaba fundada por la pregunta y por el compromiso que se adquiría con ella; compromiso a explicar todas las cosas a partir de esa respuesta. Compromiso que ya es el germen de algo esencial en el pensar: del sistema.

Muchos saberes han desaparecido reabsorbidos en la ignorancia porque eran fragmentarios y su unidad meramente acumulativa al no ser sistemáticos. Sabiduría enteras han podido perderse y se han perdido de hechos; sus restos son arrastrados luego en forma de supersticiones, de vagos recuerdos o de aseveraciones herméticas, a la manera de una escritura musical de la que se ha perdido la clave. Nada extraño es lo que a menudo sucede cuando al fin, se logran descifrar textos de antiguas culturas que hacían esperar nos traerían un tesoro de saber y que tan poco nos han ofrecido. No por descifradas y traducidas pueden ser asimiladas por nuestra mente; para lograrlo tendríamos que extraer de ellas el pensamiento clave de donde partieron, si lo había, y caso de no haberlo, el conjunto de creencias que les sirvieron de soporte y revivir las situaciones de donde salieron o para las que fueron solución. Percibir las desde la zona olvidada de nuestra alma, desde esa memoria ancestral que yace en el olvido. Y al no hacerlo así, introducimos bajo sus palabras "conceptos", o metáforas a nuestro modo; las trasponemos a nuestra clave de hombres para quienes la forma de saber ha sido el pensar.

Es la pobreza inevitable que trae consigo el pensar, hijo de la demencia. La sabiduría es riqueza, y es ancha, inmensa. El pensar es pobreza, porque es renuncia a saber y después dificultad casi insuperable de entender lo que no se adquirió pensando, lo que no es hijo del pensamiento.

El pensar es una fe y actúa a su modo; es una acción la más activa de todas, que revela al hombre lo que es; le hace nacer. Por eso no puede ser borrado. Y en lugar de integrarse al pasado, de ir a situarse en un pasado, apunta siempre al futuro; más que nacer es ir naciendo, abriendo una posibilidad, la que al hombre le compete, porque es lo que él sólo hace y allí donde fía a sus fuerzas y al par a la textura de la realidad. Y por ello es camino. Lo que se ha pensado puede olvidarse, no así la acción de pensar que recordada o no, trae consecuencias, decide. Y aunque se deshiciera más tarde, es imborrable e inacabable, por el desprendimiento que causó, porque abrió esa dimensión del tiempo que sólo la fe y el pensamiento abren, que es el futuro y así, el saber no más nacido se vuelve pasado, se constituye en pasado, se hace anónimo e inmemorial; tradición. La tradición que acoge ilumina repentinamente como lo sagrado —cosas, lugares, dioses— y que repentinamente se vuelve hermética. Siempre ambigua, ambivalente, oculta y desbordante, sosteniéndonos mientras vivimos en sueños; retirándose y dejándonos en la horfandad cuando despertamos a ser nosotros mismos, a ser individuo, a ser. La tradición donde desemboca todo saber, tiene la textura de lo sagrado. Y los dos en algunos trances cuando se convierten en pasado absoluto.

Y en estos trances, cuando la tradición hecha de saberes se presenta como pasado absoluto, el pensamiento renuncia el saber, a todo saber y descubre la ignorancia.

La ignorancia que anula el pasado, que hace un vacío en el tiempo sucesivo es la única solución cuando el tiempo ha dejado de fluir. Decidirse a no saber equivale a crear un tiempo vacío, y en él, la libertad.

Si el saber fuese lo adecuado a la condición humana, el hombre hubiera podido permanecer en las culturas de sabiduría, en algunas de las cuales se supo mucho de lo que ahora descubrimos, mucho quizá de lo que está al descubrirse. Mas si el saber es el imán del pensamiento, una vez logrado se acumula y se alza como pasado frente al hombre. Mientras que el pensar es acción, insustituible acción, en la que se revela la esencia de la condición humana; descubrir la ignorancia rescatando su libertad. Y sólo así se abre el futuro.

II

EL PENSAR ENTRE LO SAGRADO Y LO DIVINO

Los Dioses griegos por haber alcanzado tanta plenitud de forma, iban dejando desprendidas de ellos, abandonadas a lo misterioso y sagrado las cosas de la naturaleza. Las cosas de la naturaleza no eran neutras, sino sagradas. Aun lo son para el hombre racionalizado y racionalista cuando las contempla y aún siendo manejadas en el grado en que lo es hoy, "la naturaleza" sigue despertando en el hombre un cierto sentir de lo sagrado, vale decir, de lo no-revelado todavía. Y lo que es más importante aun: bajo la idea de un Dios que la creó de la nada, de un Dios trascendente a ella, la naturaleza sigue guardando algo de su carácter de ser receptáculo de lo divino; de ser como la envoltura que lo oculta y lo contiene.

Antes de que la idea de "naturaleza" hubiera sido acuñada, este aspecto sagrado era mucho más intenso. Los Dioses griegos suelen ser interpretados como la expresión de ese carácter, formas desprendidas de la realidad oculta y enigmática, poderosa y sin límite. El que hubiese Dioses era por el pronto un límite y una configuración de esa realidad—de la realidad sin más—. Y lo que los Dioses conservaban de misterio, de real era ambiguo, ambivalente, imprevisible y a menudo contradictorio, caracteres todos de lo sagrado.

Mas, los Dioses no sólo no portaban en ellos el ser, sino que tampoco habían absorbido en sus formas lo sagrado de las cosas de la naturaleza. ¿No sería lo uno consecuencia de lo otro? El carácter sagrado de las cosas de la naturaleza es su realidad misma, no develada por la mente humana. Los caracteres de lo sagrado son los caracteres de la realidad tal como la sentimos espontáneamente.

Estos caracteres se resumen en la ambigüedad. Y la ambigüedad es la manifestación de lo inagotable. Y lo inagotable es *resistencia*. El carácter de la realidad es la resistencia, dice la Razón Vital, "la contra voluntad" y la anti-idea, resistencia a la idea, a toda idea. La primera idea tuvo pues, que englobar todas las cosas, único modo de absorber la ambigüedad e inagotabilidad de lo sagrado. Y cuando la idea apareció como tal en Parménides tuvo que ser al mismo tiempo unidad pura, sin poros ni sombra de multiplicidad, unidad de identidad que sobrepasaba—trascendía—a lo inagotable de lo sagrado. Y vino a oponerse así a la resistencia de lo sagrado, la resistencia de lo uno, del ser-unidad.

El pensamiento había dado con ello un paso definitivo; de golpe había transformado lo sagrado—la realidad, múltiple, ambigua, inagotable y opaca a la mente—en algo idéntico a la acción de la inteligencia, se había transformado en ser y pensar, en ser-pensamiento. Queda así enunciada, declarada la acción de la Filosofía y su resultado, el que aparecerá plenamente en Aristóteles salvadas las aporías de esta unidad y la multiplicidad: la transformación de lo sagrado en lo divino, pues esta unidad de identidad, ser y pensar, es el núcleo de lo que se llama Dios.

MARÍA ZAMBRANO

Roma, 1956.

Grabados para el Diario de un Niño

(Corazón)

1

"después entró un caballero con sombrero de copa y todos dijeron: es el médico."

NEGROS la barba, el maletín, el traje,
desciende por las calles matinales
al recorrido diario. En la acera, estrecha,
ve al niño herido. Una vecina explica.
¡Mano expresiva, bajo el azul abierto
de una calle italiana, qué bien luce el dolor
por el que todos entran y salen, compadecen!
Todos hablan a un tiempo. El niño mira
los kepis de los guardas, el chal rojo
de alguien que no conoce. Ya callan, porque ha entrado
el médico que se quita su sombrero de copa,
el médico que atraviesa la piedad y va a lo suyo,
manos de vago padre, sabio el ceño.
El carruaje de caballos cierra el día.

2

"apenas llegaron a la plaza, se pusieron a hacer bolas con aquella nieve acuosa..."

DESDE la tienda del librero vi como caía la nieve
cuando Garofi dió en el ojo al viejecillo.
Tras los escaparates vi a Garofi muy pálido
temblando como muerto y a Coreta, el albañilito.

Desde la tienda del librero vi cómo caía la nieve.
Garofi, el que guardaba plumas gastadas, sellos,
Garofi el comerciante, la urraca de Garofi,
con su capote largo, de pie, tenía miedo.

7

La tienda del librero es un lugar seguro.
Chalecos honorables. Ellos no tienen culpas.
¡Mientras Garrón se lleva a Garofi, llorando,
a Garofi ¡que diga la verdad! a la nieve!

3

"¡Querido Garrón! Basta ver una vez
su cara para tomarle cariño."

GARRÓN llevas mi infancia en tu espalda con libros
que ata una correa de viejo cuero rojo,
y tu pelo rapado y tu chaqueta estrecha
para ti, las he visto algún antiguo otoño.

Garrón, tu noble rostro de cejas escolares,
tu quieta fortaleza he admirado en silencio.
Fuiste todo el honor que comprenden los niños.
Verte llegar llenaba de claro orgullo el pecho.

Y ahora que sé que vives sólo en un viejo cuento
igual que el tamborcillo sardo herido en batalla,
creo en tu firme boca que nunca habló mentira.
Yo sigo respetando tus fieles manos anchas.

4

"¡Pobre gente! Se les llama saltimban-
quis como palabra injuriosa..."

¿QUE tienen que ver los que caminan de noche,
o vuelven de talleres, finos como arpas,
con la familia de la caseta y la estufilla
que echa humo, en la barraca estacionada?

¿Qué tienen que ver las manchas del mendigo
con los bordados brillos en las tablas
que aja y denuncia el sol junto a las cuerdas,
aros tirados, caballetes, barras?

¿Qué tiene que ver el viento de la noche
y el rasgón de la tela y la bujía?
¿Qué la raza de paso que salta en el tambor
con el pintor que atisba, con la vida?

5

EL PAYASILLO

"...daba saltos mortales, se agarraba a
la cola de los caballos, andaba con
las piernas en alto..."

ES hermoso, payasillo, el saco que se derrumba
por los hombros, y los negros bordados, y la tela
de tus zapatos blancos, es hermoso
que hayas inventado una manera
de pasar junto al rostro inalcanzable
del caballero pálido, más secreta, más tierna,
que te caigas y sonrías de verdad, que salgas
por la mañana de tu tienda de ruedas
con el manto multicolor del baúl hondo
para alcanzar la leche a la caseta,
mal lavada la cara de la función nocturna,
y sin pedir, sin exigir, sin lágrimas,
vuelvas al tabladillo, bailes la alegre cuerda,
hasta que alguna noche los ángeles radiantes
se abalancen llorando sobre tu leve tierra.

6

EL DESHOLLINADOR

"...un deshollinador muy pequeño, de
cara completamente negra, con su saco
y su raspador, que lloraba..."

NO en un cuento ni en un grabado que se olvida
ni en las oscuras medallas que entierran los otoños,
pintaría tu cara tiznada al carboncillo
del ochocientos cándido, tu Dickens de ternura.

9

En películas mudas, violines chaplinescos,
tu gorra de limpiar las chimeneas,
y los siete reales que se te cayeron
por el bolsillo roto de una injusticia aún tierna.

Luego las niñas salen del colegio, saltando
de alegría, y se apiadan, y te regalan céntimos,
y huyen mientras te quedas, despeinado y sonriendo,
con flores en las manos, en los pies y en el suelo.

7

VOTINO

"...llevaba botas de tafilete con pespunte encarnados, un traje con adornos y vivos de seda, sombrero de castor blanco y reloj."

VOTINO, tú tenías hasta el nombre orgulloso
como un golpe de rabia de bota charolada,
mas su brillo de aguas nocturnas me ha dejado
la alameda de Rívoli temblando en la mañana.

Adivino sus amplias losas que nunca he visto
por ese tafilete de pespunte encarnado,
y completo las orlas de tu traje de seda
con el reflejo pálido de un álamo italiano.

Mas si algún padre pasa leyendo su periódico
en que una guerra cándida o una actriz se revelan,
confundo ya los blancos del mármol y el sombrero,
tu reloj marca entonces otras horas ya muertas.

FINA GARCÍA MARRUZ

El Que Inventó la Pólvora

Uno de los pocos intelectuales que aún existían en los días anteriores a la catástrofe, expresó que quizá la culpa de todo la tenía Aldous Huxley. Aquel intelectual—titular de la última cátedra de Sociología, durante el año famoso en que a la humanidad entera se le otorgó un Doctorado Honoris Causa y clausuraron sus puertas todas las Universidades—recordaba todavía algún ensayo de *Music at Night*: los snobismos de nuestra época son el de la ignorancia y el de la última moda; y gracias a éste se mantienen el progreso, la industria y las actividades civilizadas. Huxley, recordaba mi amigo, incluía la sentencia de un ingeniero norteamericano: "Quien construya un rascacielos que dure más de cuarenta años, es traidor a la industria de la construcción". De haber tenido el tiempo necesario para reflexionar sobre la reflexión de mi amigo, acaso hubiera reído, llorado, ante su intento estéril de proseguir el complicado juego de causas y efectos, ideas que se hacen acción, acción que nutre ideas. Pero en esos días, el tiempo, las ideas, la acción, estaban a punto de morir.

La situación, intrínsecamente, no era nueva. Sólo que, hasta entonces, habíamos sido nosotros, los hombres, quienes la provocábamos. Era esto lo que la justificaba, la dotaba de humor y la hacía inteligible. Eramos nosotros los que cambiábamos el automóvil viejo por el de este año. Nosotros, quienes optábamos entre las distintas joveras de un producto. A veces, las circunstancias eran cómicas; recuerdo que una joven amiga mía se convirtió de un desodorante a otro sólo porque los anuncios le aseguraban que la nueva mercancía era algo así como el certificado de amor a primera vista. Otras, eran tristes; uno llega a encariñarse con una pipa, los zapatos cómodos, los discos que acaban teñidos de nostalgia, y tener que desearlos, ofrendarlos al anonimato del ropavejero y la basura, era ocasión de cierta melancolía.

Nunca hubo tiempo de averiguar a qué plan diabólico obedeció, o si todo fue la irrupción acelerada de un fenómeno natural que creíamos domeñado. Tampoco, dónde se inició la rebelión, el castigo, el destino—no sabemos cómo designarlo. El hecho es que un día, la cuchara con que yo desayunaba, de legítima plata Christofle, se deritió en mis manos. No di mayor importancia al asunto, y suplí el utensilio inservible con otro semejante, del mismo diseño, a fin de no dejar incompleto el servicio y poder recibir, con cierto decoro, a doce personas. La nueva cuchara duró una semana; con ella, se deritió el cuchillo. Los nuevos repuestos no sobrevivieron las setenta y dos horas sin convertirse en gelatina. Y claro, tuve que abrir los cajones y cerciorarme: toda la cuchillería descansaba en el fondo de las gavetas, excreción gris y espesa. Durante algún tiempo, pensé que estas ocurrencias ostentaban un carácter singular. Buen cuidado to-

maron los felices propietarios de objetos tan valiosos en no comunicar algo que, después tuvo que saberse, era ya un hecho universal. Cuando comenzaron a derretirse las cucharas, cuchillos, tenedores, amarillentos, de aluminio y hojalata, que usan los hospitales, las pobres, las fondas, los cuarteles, no fué posible ocultar la desgracia que nos afligía. Se levantó un clamor: las industrias respondieron que estaban en posibilidad de cumplir con la demanda, mediante un gigantesco esfuerzo, hasta el grado de poder reemplazar los útiles de mesa de cien millones de hogares, cada veinticuatro horas.

El cálculo resultó exacto. Todos los días, mi cucharita de té—a ella me reduje, al artículo más barato, para todos los usos culinarios—se convertía, después del desayuno, en polvo. Con premura, salíamos todos a formar cola para adquirir una nueva. Que yo sepa, muy pocas gentes compraron al mayoreo; sospechábamos que cien cucharas adquiridas hoy serían pasta mañana, o quizá nuestra esperanza de que sobrevivieran veinticuatro horas era tan grande como infundada. Las gracias sociales sufrieron un deterioro total; nadie podía invitar a sus amistades, y tuvo corta vida el movimiento, malentendido y nostálgico, en pro de su regreso a las costumbres de los vikingos.

Esta situación, hasta cierto punto amable, duró apenas seis meses. Alguna mañana, terminaba mi cotidiano aseo dental. Sentí que el cepillo, todavía en la boca, se convertía en culebrita de plástico; lo escupí en pequeños trozos. Este género de calamidades comenzó a repetirse casi sin interrupciones. Recuerdo que ese mismo día, cuando entré a la oficina de mi jefe en el Banco, el escritorio se desintegró en terrones de acero, mientras los habanos del financiero tosan y se deshebraban, y los cheques mismos daban muestras de inquietud... Regresado a la casa, mis zapatos se abrieron como flor de cuero, y tuve que continuar descalzo. Llegué casi desnudo: la ropa se había caído a jirones, los colores de la corbata se separaron y emprendieron un vuelo de mariposas. Entonces me di cuenta de otra cosa: los automóviles que transitaban por las calles se detuvieron de manera abrupta, y mientras los conductores descendían, sus camisas haciéndose polvo en las espaldas, emanando un olor colectivo de tintorería y axilas, los vehículos, envueltos en gases rojos, temblaban. Al reponerme de la impresión, fijé la vista en aquellas carrocerías. La calle hervía en una confusión de caricaturas: Fords Modelo T, Tin Lizzies, orugas cuadrículares, vehículos pasados de moda.

La invasión de esa tarde a las tiendas de ropa y muebles, a las agencias de automóviles, resulta indescriptible. Los vendedores de autos—esto podría haber despertado sospechas—ya tenían preparado el Modelo del Futuro, que en unas cuantas horas fué vendido por millares. (Al día siguiente, todas las agencias anunciaron la aparición del Novísimo Modelo del Futuro, la ciudad se llenó de anuncios declarando *démodé* el Modelo del día anterior—que, ciertamente, ya debía escapar un tufillo apollado—, y un nuevo tumulto de compradores descendió sobre las agencias.)

Aquí debo insertar una advertencia. La serie de acontecimientos a que me vengo

refiriendo, y cuyos efectos nunca fueron apreciados debidamente, lejos de provocar asombro o disgusto, fueron aceptados con alborozo, a veces con delirio, por la población de nuestro país. Las fábricas trabajaban a todo vapor y terminó el problema de los desocupados. Magnavoces instalados en todas las esquinas, aclaraban el sentido de esta nueva revolución industrial: los beneficios de la libre empresa llegaban hoy, como nunca, a un mercado cada vez más amplio; sometida a este reto del progreso, la iniciativa privada respondía a las exigencias diarias del individuo en escala sin paralelo; la diversificación de un mercado caracterizado por la renovación continua de los artículos de consumo aseguraba una vida rica, higiénica y libre. "Carlomagno murió con sus viejos calcetines puestos" —declaraba un cartel— "usted morirá con unos Elasto-Plastex recién salidos de la fábrica". La bonanza era increíble; todos trabajaban en las industrias, percibían enormes sueldos, y los gastaban en cambiar diariamente las cosas inservibles por los nuevos productos. Se calcula que, en mi comunidad solamente, llegaron a circular, en valores y en efectivo, más de doscientos mil millones de dólares cada dieciocho horas.

El abandono de las labores agrícolas se vió suplido, y concordado, por las industrias químicas, mobiliaria y eléctrica. Ahora comíamos píldoras de vitamina, cápsulas y granulados, con la severa advertencia médica de que era necesario prepararlos en la estufa y comerlos con cubiertos (las píldoras, envueltas por una cera eléctrica, escapan al contacto con los dedos del comensal.)

Yo, justo es confesarlo, me adapté a la situación con toda tranquilidad. El primer sentimiento de terror lo experimenté una noche, al entrar en mi biblioteca. Regadas por el piso, como larvas de tinta, yacían las letras de todos los libros. Apresuradamente, revisé varios tomos: sus páginas, en blanco. Una música dolorosa, lenta, despedida, me envolvió; quise distinguir las voces de las letras; al minuto agonizaron. Eran cenizas. Salí a la calle, ansioso de saber qué nuevos sucesos anunciaba éste; por el aire, con el loco empeño de los vampiros, corrían nubes de letras; a veces, en chispazos eléctricos, se reunían... *amor rosa palabra*, brillaban un instante en el cielo, para disolverse en llanto. A la luz de uno de estos fulgores, vi otra cosa: nuestros grandes edificios empezaban a quebrarse; en uno, distinguí la carrera de una vena rajada que se iba abriendo por el cuerpo de cemento. Lo mismo ocurría en las aceras, en los árboles, acento en el aire. La mañana nos deparó una piel brillante de heridas. Buen sector de obreros tuvo que abandonar las fábricas para atender a la reparación material de la ciudad; de nada sirvió, pues cada remiendo hacía brotar nuevas cuarteaduras.

Aquí concluía el periodo que pareció haberse girado por el signo de las veinticuatro horas. A partir de ese instante, nuestros utensilios comenzaron a descomponerse en menos tiempo; a veces en diez, a veces en tres o cuatro horas. Las calles se llenaron de montañas de zapatos y papel, de bosques de platos rotos, dentaduras postizas, abrigos

desbaratados, de cáscaras de libros, edificios y pieles, de muebles y flores muertas y chicle y aparatos de televisión y baterías. Algunos intentaron dominar a las cosas, maltratarlas, obligarlas a continuar prestando sus servicios; pronto se supo de varias muertes extrañas de hombres y mujeres atravesados por cucharas y escobas, sofocados por sus almohadas, ahorcados por las corbatas. Todo lo que no era arrojado a la basura después de cumplir el término estricto de sus funciones, se vengaba así del consumidor reticente.

La acumulación de basura en las calles las hacía intransitables. Con la huida del alfabeto, ya no se podían escribir directrices; los magnavoces dejaban de funcionar cada cinco minutos, y todo el día se iba en supirlas con otros. ¿Necesito señalar que los basureros se convirtieron en la capa social privilegiada, y que la Hermandad Secreta de Verrere era, *de facto*, el poder activo detrás de nuestras instituciones republicanas? De viva voz se corrió la consigna: los intereses sociales exigen que para salvar la situación se utilicen y consuman las cosas con una rapidez cada día mayor. Los obreros ya no salían de las fábricas; en ellas se concentró la vida de la ciudad, abandonándose a su suerte edificios, plazas, las habitaciones mismas. En las fábricas, tengo entendido que un trabajador armaba una bicicleta, corría por el patio montado en ella, la bicicleta se reblandecía y era tirada al cerro de la basura que, cada día más alto, corría como arteria paralítica por la ciudad; inmediatamente, el mismo obrero regresaba a armar otra bicicleta, y el proceso se repetía sin solución. Lo mismo pasaba con los demás productos; una camisa era usada inmediatamente por el obrero que la fabricaba, y arrojaba al minuto; las bebidas alcohólicas tenían que ser ingeridas por quienes las embotellaban, y las medicinas de alivio respectivas por sus fabricantes, que desde luego nunca tenían oportunidad de emborracharse. Así sucedía en todas las actividades.

Mi trabajo en el Banco ya no tenía sentido. El dinero había dejado de circular desde que productores y consumidores, encerrados en las factorías, hacían de los dos actos uno. Se me asignó una fábrica de armamentos como nuevo sitio de labores. Yo sabía que las armas eran llevadas a parajes desiertos, y usadas allí; un puente aéreo se encargaba de transportar las bombas con rapidez, antes de que estallaran, y depositarlas, huevecillos negros, entre las arenas de estos lugares misteriosos.

Ahora que ha pasado un año desde que mi primera cuchara se derritió, subo a las ramas de un árbol y trato de distinguir, entre el humo y las sirenas, algo de las costras del mundo. El ruido, que se ha hecho sustancia, gime sobre los valles de desperdicio; temo—por lo que mis últimas experiencias con los pocos objetos servibles que encuentro delatan—que el espacio de utilidad de las cosas se ha reducido a fracciones de segundo. Los aviones estallan en el aire, cargados de bombas; pero un mensajero permanente vuela en helicóptero sobre la ciudad, comunicando la vieja consigna: "Usen, usen, consuman, consuman, ¡todo, todo!" ¿Qué queda por usarse? Pocas cosas, sin duda.

Aquí, desde hace un mes, vivo escondido, entre las ruinas de mi antigua casa. Huí

del arsenal cuando me di cuenta de que todos, obreros y patrones, han perdido la memoria y, también, la facultad previsoras... Viven al día, emparedados por los segundos. Y yo, de pronto, sentí la urgencia de regresar a esta casa, tratar de recordar algo—apenas estas notas que apunto con urgencia, y que tan poco dicen de un año relleno de datos—y formular algún proyecto.

...¿Qué gusto! En mi sótano encontré un libro con letras impresas; es *Treasure Island*, y gracias a él, he recuperado el recuerdo de mí mismo, el ritmo de muchas cosas... Terminé el libro ("Pieces of eight! Pieces of eight!") y miré alrededor. La espina dorsal de los objetos despreciados, su velo de peste. Los novios, los niños, los que sabían cantar, ¿dónde están, por qué los olvidé, los olvidamos, durante todo este tiempo? ¿Qué fué de ellos mientras sólo pensábamos (y yo sólo he escrito) en el deterioro y creación de nuestros útiles? Extendí la vista sobre los montones de inmundicia. La opacidad chiclosa se entreviera en mil rasguños; las llantas y los trapos, la obesidad maloliente, la carne inflamada del detritus, se extienden enterrados por los cauces de asfalto; y pude ver algunas cicatrices luminosas: cuerpos abrazados, manos de cuerda, bocas abiertas, y supe de ellos.

...No puedo dar idea de los monumentos alegóricos que sobre los desperdicios se han construido, en honor de los economistas del pasado. El dedicado a las Armonías de Bastiat, es especialmente grotesco.

...Entre las páginas de Stevenson, un paquete de semillas de hortaliza. Las he estado metiendo en la tierra, ¡con qué gran cariño!... Ahí pasa otra vez el mensajero:

"USEN TODO... TODO... TODO"

Ahora, ahora un hongo azul que luce penachos de sombra y me ahoga en el rumor de los cristales rotos...

Estoy sentado en una playa que antes—si recuerdo algo de geografía—no bañaba mar alguno. No hay más muebles en el universo que dos estrellas, las olas y arena. He tomado unas ramas secas; las froto, durante mucho tiempo... ah, la primera chispa...

México, 1956.

CARLOS FUENTES

El Hombre Que se Zambulló en la Espada

(Premio al sobreviviente del cuento)

Si usted no conoce el caso de Vatel, se lo contaré. En verdad no recuerdo si era Vatel o Fatel, además de que también se me confunde, en este momento, con un antiguo internacionalista de apellido Vattel, creo; supongamos que es Vatel a secas, para que pueda comenzar la historia. A usted quizá le da lo mismo, porque lo que interesa es la persona y no su nombre, y tal vez tiene razón. Tan sin importancia no, pues el nombre de las rosas puede ser superfluo—lei en un cuento de Rilke, o de Kafka—pero los hombres alimentan toda la vida su propio nombre. Sería mejor, pues, o más fiel, ¿no le parece? recordar las señales exactas del personaje, al menos para no falsear el relato desde el comienzo, pues una anécdota no es lo mismo que una invención. Yo prefiero los hechos sucedidos, de algún modo tocables, aunque sea a través de documentos, si bien se sabe muy poco de ellos y nadie puede asegurar si fueron soñados por alguien, el testigo, o por un pueblo entero. ¿Cree usted que todo es verdad lo que se dice de Napoleón o de Mahoma? De Buddha yo creía hasta la última palabra que, trae la tradición, pero después he leído en Sajananda, no, en Annie Besant—aquella dulce anciana cuyo collar con un escarabajo o un dragón, si no una tortuga, me enloquecía de niño—que el método es: primero creer lo escrito, luego descreer de lo escrito, luego comenzar la creación de la creencia, o mejor la recreencia; entonces también se cree lo no escrito verosímil, porque está de acuerdo con la experiencia del mayor número o con una tradición de gran autoridad, aunque aún de la tradición de la Iglesia hay que dudar, no se puede gastar la sustancia más preciosa, la fe, no se puede prestar ciego acatamiento ni al dicho más veraz ni dejarse morir por una bula papal, aunque en rigor nadie murió nunca por una bula, aunque tal vez sí por una encíclica, si recuerdo que una vez, en el año 1316, o por lo menos en el siglo XIV—los siglos eran largos entonces—el Papa Sixto II, que bien podía ser Sixto VI, sé que son dos números romanos pero no puedo precisar, a pesar de gustarme los datos precisos—preciso es precioso—pues a fuerza de omitirlos, aunque sean detalles terciarios o cuaternarios, para no decir siempre secundarios, se puede desdibujar una persona o hecho histórico, y quien ama más la historia que la fantasía y odia como una maldición el dato falso o tenebroso, se siente dolido, por eso en la vida, ya como hijo o como padre, hay que rectificar: incessantemente hasta que la perfección luzca, pues sin ella, o sin aspiración

a la perfección, o sin fe en la posibilidad de la Perfección, no nos distinguiríamos de una planta o un animal, que pueden ser perfectos en sí pero no lo son en la medida en que no rehusan esa perfección immanente para advocarse a un ideal absoluto, a la Superperfección escrita y pronunciada con mayúscula, además de contarle que no se debe abusar de las mayúsculas para que, cuando se las usa como ahora, hagan caer de rodillas y no rueden sobre nuestras mentes como si fueran puras minúsculas. Pues bien: Sixto II o IV, en el siglo XIV más o menos (ahora que le he precisado mis dudas si usted es sensible a la exactitud puede corroborarlo en algún manual de historia de la Iglesia o mejor del Pontificado: hay uno bueno y económico de la colección Labor, pues no es cuestión de perdernos en asuntos que pueden excedernos y por tanto no esclarecernos sino entenebrecernos, por ejemplo la preocupación agustiniana sobre si en la resurrección de la carne resucitaremos con el mismo número de cabellos que tuvimos—¿y a cuál altura de nuestra vida?)—es el Pontífice que nos interesa. Si yo no le hubiera precisado mis vacilaciones sobre esa fecha usted, por fe hacia mí, o por negligencia en cuestionar todo lo que uno oye o lee, así refulja como el dictamen más sabio, podría haber incorporado a su trabajo mental un conocimiento falso, que hubiera perturbado indefinidamente sus especulaciones, pues una idea se teje a las otras para intercondicionarse, y su falsedad interfiriente daña una cadena de razonamientos exactos, aunque sea en una partícula, y el razonamiento ya no será invariablemente verdadero, o idealmente verosímil, como debe ser todo sistema de nociones que se aspira a transmitir a los demás, pues el que sabe cree saber que hay la necesidad de enseñar, es decir sustituir a una mente virgen o confusa la claridad proveniente de las percepciones claras, de las intuiciones netas, de los silogismos herméticamente trabados. Ahora me siento con fuerzas para proseguir, pues no sólo tengo que salvarlo de esa horrosa costumbre de creer que es lo mismo haber visto bien que mal un árbol cualquiera o haber incorporado a nuestro capital de pensamientos la sensación de celeste de los ojos de un amigo cuando en realidad esos ojos son castaño-verdosos, sino de mi propio escepticismo, o de mi suficiencia en creer que puedo conformarme con haber citado un Papa u otro, o que un Pontífice no vale un ejercicio más cuidadoso de la memoria o de la cita histórica. Pero ahora sobre estas premisas prosigo mi cuento sobre Vatel o Fatel, si ya no le conté todo lo interesante sobre él. Pues ese Papa, cuyo nombre hasta más certeza omito, fulminó a los señores romanos, digamos del Lacio en general, zona de la más fuerte vaticinidad, para que labraran sus tierras, bajo pena de muerte. Ya ve cómo la Iglesia puede estar ligada a la muerte (y no sólo Vatel y la muerte, como luego verá), a pesar del octavo mandamiento: "Ne occides", que tampoco es absoluto, no sólo en doctrina, pues el Mesías enseñó que a la hierba mala hay que cortarla, sino en la práctica, pues la Inquisición miles de veces proclamó igneamente

el Occides (quién sabe en cuál fuego del infierno yacerán los inquisidores, si existe el Infierno, si existió la Inquisición, si estuvo equivocada). Ve usted cómo, en cualquier asunto e instante de la vida, hay que criticar no sólo la sabiduría recibida al nacer sino la sabiduría de la tradición, del clero, de la escuela, de la ciencia; aunque los bellos dichos y las bellas parábolas se adjudiquen al Maestro: a veces era el escriba o el discípulo más poeta que el santo, más hablador, porque el santo era santo y aunque predicaba por imágenes sin sonido que volaban de Mente a mente, pues los santos saben que hay que ahorrar palabras. Le diré que yo creo que no debería abrirse la boca salvo para pedir lo necesario a la subsistencia del cuerpo, y aún en esto estamos a menudo equivocados, pues todo juicio es seguramente equivocado, todo lo que percibimos o pensamos—y en consecuencia lo que contamos—es error casi puro, adivinación imperfecta, vaguedad cierta. ¿Qué sé yo de Vatel, qué sabrá nunca usted? ¿Qué sabían de él su madre o su esposa? Por eso hay que ser extremo en el saber, o no saber, sobre alguien: ningún detalle debe ser despreciado, ninguna oscuridad sustituida vanamente por otra, falseándose lo que se conoce o lo que se ignora sobre todo cuando esa alma ya no pertenece a un cuerpo, ya hace cientos de años que está en el Purgatorio o quizá ha encarnado una o varias veces y está cerca de nosotros que la nombramos, y no puede hacerse reconocer porque ella misma, aunque aprovecha de haber vivido ya, de haber sido por ejemplo el cocinero Vatel, ahora no sabe que lo fué: sólo se beneficia, o perjudica, secretamente de haberlo sido. Yo pienso que hay mucho de deformado, consciente o inconsciente, en lo repetido, aún en manuales sabios, sobre hechos pontíficos, y más sobre hechos bíblicos o védicos, pero la verdad es que también la inexactitud, la fantasía, el error artísticamente trabajado, crea mucha poesía alrededor de lo que ocurrió y lo que no ocurrió, así enriquecido en su no-ser, y que pueda valer más que una bella poesía que una verdad inexpressiva, agotada, agotadora. ¿Qué puede saberse de Vatel? Pero todo lo que de él se ignora se lo puede ignorar poéticamente. Lo apenas que conozco no lo ignoro por Madame de Sevigné, en una de las cartas a su hija; como mujer inteligente, a veces erudita, Madame de Sevigné es sensible al trágico, o cómico, o fantástico o integérrimo destino del famoso Vatel; le habla, y quizá ya entonces nos hablaba, pues Madame de Sevigné presentía que escribía a muchos más destinatarios que su hija, y cada carta ya la veía encuadrada llegándonos a nosotros, bajo el sello Garnier, de ese gran hombre para quien el honor profesional era, y fué, superior al valor de su vida; ese hombre para quien servir un manjar a punto era tan delicado como para un cirujano dar la puntada justa o para un poeta situar la metáfora inmortal; un cocinero que murió por honor, como no se ha sabido de un zapatero, un notario o un ingeniero. De suerte que aunque estuviera equivocado, y aunque hubiera muerto por orgullo, o aunque hubiera aprovechado otra

causa de melancolía para aparecer como un brillante y honesto y condecorable suicida—y no quiero justificarle aquí el suicidio, siempre oscuro y fallido tal vez, porque no bastaría hablar diez noches seguidas—reconozco que ese hombre que si por propia volición no se hizo nacer sí se hizo morir; autoasesinado, es la palabra, o por vanidad de cocinero o por vanidad de suicida, es un genio, siquiera de la vanidad. Tal vez Descartes y Eckhart palidecen a su lado. Pero es lástima que me entren dudas sobre si lo relata Madame de Sevigné o el conde de Montalembert, porque no es lo mismo el testimonio de un hombre que el de una mujer, así lo acreditan pruebas experimentales, y para la aceptación de aquel dato, sobre todo si no está corroborado en todos sus detalles por otros testimonios, interesaría la verdad absoluta. A un tendero, en la medida en que, convencionalmente y olvidando por un instante que cada uno es una privativa criatura de Dios y tiene su alma no intercambiable por otra, pues las almas no son fungibles, como las monedas o los granos de arroz; Dios derrama en las almas nacientes plata, cobre u oro, y con esto se hacen los cuerpos diferentes, dice Sócrates, aunque acaso Platón o algún glosador medieval que sabía muy bien griego; en fin, a un tendero se lo puede reemplazar por otro, o cambiarle el nombre, sin dañarse la autenticidad de la situación, pero no a un cocinero o gran chambelán del departamento ducal de arte culinario; a un artista genial del paladar no, a uno que conoce tan bien las sensaciones gustativas como Leonardo las visuales, y distingue cincuenta matices de azul, quiero decir de dulce, y no confunde aunque se disimule entre diez elementos el azúcar de Cande con el de las baleares; todo debe ser exacto: su nombre y lo más o lo menos que se acote de su vida. En verdad, me gustaría ahora mismo leerle la carta de Madame de Sevigné—cartas tan delicadas, que no ofenden a la realidad, como de madre que no olvidó nunca ser mujer, más soñadora que trágica; pero es tal vez en el libro de Montalembert donde lei el episodio, y como me falta ahora memorar el cuento que le estoy haciendo sobre el insigne Vatel, quien hubiera o no leído un tratado sobre el honor o el haraquiri poseía esa sabiduría (nunca he sabido por qué los pacíficos capitanes mercantes se hunden con sus barcos y los capitanes guerreros no se hunden con sus batallas perdidas, sino que se atienen rigurosamente al estatuto de prisioneros; pero el haraquiri con vientre abierto o surgiéndose para siempre en el mar con el cuerpo entero, es una de las supremas actitudes metafísicas, como Vatel fué un eminente metafísico en acto: creyó que el honor de cocinero era más eterno que la vida de cocinero, conocía ocultismo y sabía que esa victoria de la voluntad le sería reconocida en otra reencarnación, y que con ello se acercaba al seno de la Divinidad. Oh, cómo cambia la sensación de la muerte según que el vientre se hienda de arriba abajo o de derecha a izquierda). Convinando, pues, provisoriamente, en que quien relata el hecho es Madame de Sevigné, pues así me parece en este

Poesía Como Fidelidad

momento, le digo que siendo Vatel en el siglo XVI o XVII—todo esto queda por averiguar, pues la incertidumbre del nombre del cronista me ha intimidado y ahora todo lo que iba a decirme me flaquea: perdóneme que remiende el relato como pueda y no me preste fe hasta no corroborarlo en el diccionario Larousse, ya que se trata de un cocinero francés que quizá tuvo tanta ciencia y arte como Brillat-Savarin pero más amor propio, más honor, más suicidio. Pues: habiendo faltado pescado, o algún otro ingrediente acuático, de manjar, por agotamiento de la naturaleza en las aguas fluviales o lacustres, ocurrió que estando de visita el Delfín en casa del Duque de X (menos mentirosa la equis que un apellido), faltó pescado en alguna mesa remota del banquete, por ejemplo la del vizconde de Ibert que pudiera ser el encargado de flores en el departamento privado del Delfín; y aunque nadie le había observado, y menos regañado un plato de pescado entre doce o quince exquisitesc pasaría algo inadvertido, sobre todo si no mediaban servicios de contabilidad de manjares en el séquito del Delfín, me figuro, aunque nunca imagino uno bastante bien la frivolidad o rigurosidad del pasado, el gran cocinero Vatel se sintió responsable de ese déficit de la naturaleza, sea en pescados o en aptitud humana para captarlos (sabría Vatel que Dios crió a las criaturas inferiores al servicio de las superiores, el hombre?) y se suicidó, arrojando su cuerpo sobre una espada cuyo puño había fijado en la pared; así murió Vatel, si fué espada la que le dió muerte y si es verdad que tenía cuerpo el gloriosamente célebre jefe del departamento culinario ducal.

(Post-epilogo problemático: Aquí el autor consulta al lector culto de La Habana, si el relato debe concluir así, y pide a Lezama Lima lo aconseje públicamente):

Pobre Vatel, es siempre grande desdeñar la vida. Y es infortunio que se le depara el hecho que quizá únicamente entre todas las posibilidades de su vida pudiera decirlo hacia el suicidio. Encargado de allegar los cuerpos resigna el suyo por responsabilidad de su vocación.

El acto de Vatel si fué tragedia tan limpia me impone y si así lo creyera yo no sé si en caso igual mi resolución sería de esa altura honorable. Pudo ser accidente, embriaguez, locura, o su motivo fué alguna reprimenda y la vanidad vulgar herida. Puede en mucho ser invención de cortesanos ociosos que mystifican, chanclean, chasquean a las generaciones futuras. Por eso, en guardia de ser víctima de ellos, prudentemente adopté un tratamiento irresponsable, ligero, que en otro caso hubiera sido muy antipático a mi quisquillosa sensibilidad.

ADOLFO DE UBIETA

Buenos Aires, 1956.

La poesía es espejo de la vida, pero a su vez ella misma es vida. En la primera dimensión, es aquel plano expresivo donde la vida se vuelve imagen. Más que reflejarlas él, el poeta ve las cosas ya reflejadas en la realidad, ya hechas imágenes reales, como si su visión en ciertos momentos tuviera la facultad d' sorprender, en el seno del cabio, un desdoblamiento que establece una tensión, una tirantez dolorosa y extraña, entre el fenómeno huido y su reflejo *ritardando*. Esa calidad de fantástica demora en la médula del cambio, es lo que llamamos espejo de la vida; o en otras palabras, la mirada no especulativa ni reflexiva, sino vocada al testimonio por la viviente transparencia, que quiere salvar el cambio en cuanto tal, sin destruirlo.

A su vez, la poesía es vida, y esto quiere decir: primero, experiencia de una vida, de una historia personal; segundo, cuerpo animado por un soplo, energía. Y como todo lo vivo en esta última acepción, ofreciendo una dureza a los otros, consiste en un manar secreto. La dureza de esa concha que ostenta los signos sagrados de la escritura es lo que disfrutan los retóricos, los filólogos y muchos lectores, en diversos grados. Ese objeto es bello y soporta la contemplación pública sin perder su ensimismada soledad; existe por sí mismo y puede engendrar idolatría, como toda superficie individualizada. Es una *bieratización* de la vida. Pero la vida mana y late adentro, en el acto de poetizar, que es vida como un acto de amor o de heroísmo. Y ese acto del poetizar es, esencialmente, una fidelidad. Porque la poesía es el testimonio absoluto de que creemos en la vida ciegamente y sin condiciones. No tiene ella otro asunto. A su luz comprendemos que, en nuestra miseria y nuestra limitación, vivimos como reyes despreocupados, como dioses de la realidad, dioses del tiempo.

¿A qué se debe esa regia despreocupación? No creo que la noción de la muerte no aparezca habitualmente en la esfera clara de la conciencia por efecto de una respiración saludable, que determina un impulso vital (es decir, vitalmente útil), y que hace posible lo que Scheler llama "frivolidad metafísica del hombre". En efecto existe esa especie de frivolidad, si queremos llamarla así, pero no parece el resultado negativo de un impulso, que actúa previamente anestesiándonos para la idea inmediata de la muerte, con el fin de dejar toda nuestra potencia vital en acción libre y despreocupada frente a una extensión de tiempo y de materia vitalizable indefinida. La vivencia radical del hombre está centrada aquí, pero en un sentido absolutamente positivo, y aún podría decir, en principio, exultante. Se trata de la vivencia misma de la vida como un algo indestructible.

Sólo en el momento de la angustia diríamos que esta intuición falla; en ese momento se aniquilan a la vez las vivencias de la vida (como actividad consciente personal) y de la muerte (como cesación de esa actividad). En la angustia parece que el fundamento mismo de la muerte cesara. Pero en su estado normal, y aún trivial (no hablemos aquí de los estados particularmente henchidos de significación y trascendencia), el hombre no actúa por frivolidad sino, en rigor, por fidelidad; lo que en él se revela no es simplemente una represión, un oscurecimiento o alejamiento instintivo de la idea de la muerte. Aunque esto de hecho ocurra, lo que en él se revela positivamente, dándole un sentido mínimo siempre a su actividad, es una fe, no digamos ya intuición, una fe radical en la vida como algo milagroso, espontáneo, omnipotente.

Hasta cuando la muerte se nos muestra y por decirlo así nos la incorporamos en toda su terrible integridad, es decir, en los momentos en que cesa totalmente aquella represión vital de que habla Scheler, actuamos esencialmente, desde el punto de vista de nuestra personal despreocupación, igual que antes. Los ámbitos del juicio y del sentimiento pueden haber sido literalmente avasallados por la idea y la presencia de la muerte; pero en ese mismo instante somos capaces de amar a una persona, de mirar desinteresada y contemplativamente una cosa o el conjunto de las cosas, y aún de resolver pequeños asuntos prácticos: todos, actos dirigidos hacia la vida en el sentido de alimentar una llama que nos calienta. Y en este símil se nos revela un aspecto más profundo aún de la fe radical en la vida, y es que su omnipotencia y su indestructibilidad las sentimos misteriosamente ligadas a nuestra pequeñez, menesterosas de nuestra personal iniciativa, de nuestra solicitud y amor; y así tiene que ser para que sea verdaderamente, como la hemos llamado, una fe, porque no creemos sino en aquello que, trascendiéndonos infinitamente, sin embargo, en su relación específica con nosotros, nos necesita. Por eso la angustia es siempre un sentimiento de culpabilidad: tememos haber matado en nosotros la vida, crimen que el hombre puede realizar *con su propia mano*.

La máscara más insidiosa de esa angustia es el hastio, que para el mundo moderno se disfraza en el romanticismo bajo el manto de una opulenta literatura, en el momento en que la ironía, sustentada sobre los restos del clasicismo y la robusta seguridad vital de los siglos anteriores, contaba con un objeto que cada vez nos es más difícil concebir. Aquel hastio así revelado va perdiendo su gracia y su opulenta atmósfera a medida que lo aparentemente más lejano al mundo de la ironía que lo engendra, es decir, la solidez y sensatez de los principios vitales de la época, se esfuman en una trivialidad espantosa y creciente. Si pensamos, por ejemplo, en el mundo de un Proust, comprendemos que su sensibilidad, por cercana que afectiva y estéticamente la imaginemos (y sin perjuicio de las ganancias intemporales de su obra), se ejerce sobre un objeto y se

sustenta todavía en una figuración vital que ha desaparecido. Por qué ha desaparecido es tan misterioso como lo es siempre el paso del tiempo en el hombre; quiero decir, el paso de los tiempos, de esas islas de esperanza que el hombre descubre y pierde sin explicación realmente válida.

No es mi intención detenerme en este misterio (pues misterio es, aunque historiadores, filósofos y sociólogos intenten explicarlo), sino situar lo dicho y lo que sigue dentro de la vida nuestra, la de cada uno de nosotros, que somos tal vez los últimos hijos de aquel romanticismo que misteriosamente ha venido a parar en esta oscura angustia. ¿Y angustia de qué, por qué? No sabríamos decirlo, exactamente, si se nos forzara a una referencia específica, si pretendiéramos encontrarle raíces personales y anecdóticas en cada caso. Es algo que los más jóvenes *encuentran*, y sin embargo es también algo que les infiltra una vaga y persistente sensación de culpabilidad, como si aquello que uno cree dado resultara a la vez la consecuencia rigurosa de una elección. De todos modos sentimos que sólo hay una cura, y es la fe, la fe en la vida, y por eso hemos evocado aquella fidelidad última en que, ciega o lúcidamente, vivimos todos, y a la que todos acudimos en nuestros momentos mejores.

Ahora bien, por firme y profunda que sea nuestra fe (no solamente la que confesamos, sino también aquella, vislumbreada e indecible, que nos salva del Tedio), es forzoso afrontar la realidad de la muerte como un *fin*. Sin duda la fe presente y testifica un estado en el que la noción del fin se desvanece, como toda noción reterida al discurso temporal; pero desde ese mismo punto de vista (el de nuestra eternidad atestigüada por la fe) resurge un sentido absoluto del fin que participa íntima y susancialmente de aquel estado. Pero como aquel estado, el de la revelación íntegra del ser, no es ciertamente el que ahora y aquí vivimos, la muerte como una ola implacable nos devuelve la realidad absoluta del fin temporal y la sombra del fin eterno de lo que actualmente amamos—sombra que a nuestra temporalidad le es tanto más amarga cuanto más radical y entrañablemente la niega.

Por nuestra fe comprendemos que en la sustancia de lo que ella espera no puede concebirse ningún género de negación, pues cabalmente se trata de la Presencia total y sin resquicios, Presencia que no admite otra demostración que la fe misma, pero a la vez no puede ocultárenos que en las condiciones actuales de nuestra vida esa negación alcanza naturalmente una crueldad infinita. Por eso no es en rigor la fe la que nos consuela, sino la resignación, es decir, la obediencia—misteriosísimo socorro, más inexplicable que la fe, pero que nace de una visión intrínseca de la temporalidad, refluendo sobre ella y aceptándola.

Cuatro años antes de su muerte, Lutero perdió a su hija Magdalena. Arrodillado junto al cuerpo de la niña, dijo entonces estas palabras, según se cuenta en la biografía de Funck-Brentano: "Querida niña: resucitarás brillante, como una estrella, como el

sol. Por eso se alegra mi espíritu, pero en mi carne me siento afligido". Poco después escribe a un amigo: "Te habrás enterado del renacimiento de mi hija en el reino de Cristo [aquí el testimonio de la fe]. Mi mujer y yo no debíamos pensar más que en dar por ello las gracias al cielo, sin llorar, sin gemir, y tengo la muerte en el corazón [aquí la congoja carnal]. Sus rasgos permanecen grabados en él, así como sus palabras, sus gestos durante su corta existencia y sobre el lecho de muerte. Tú sabes cuán dulce era de carácter, amable y tierno" [aquí el sentimiento irresistiblemente de un fin]. [Rasgos, palabras, gestos, carácter: qué insondable lugar tienen estos amorosos fantasmas en nuestro corazón y en nuestro ser! Dos días antes de su propia muerte, Lutero exclamaba: "No somos más que unos pobres mendigos. He aquí la verdad."

Sí, he ahí la verdad frente a la que no hay herejía posible. Pero esos mendigos tienen un báculo, que es la resignación, la obediencia; y tienen también, como es natural en los mendigos, su cetro y su corona. Y éstos son los atributos de la poesía: el cetro y la corona de un mendigo, que es el rey de la vida. Ella como esclava lo sirve en la más secreta cámara de su corazón; y en ese mismo aposento ella es la reina despótica e inaccesible. Siguiendo las palabras memorables de Simón Agnel en *Testa de Oro*, primero la sentimos como un algo ardiente y oscuro, algo más elemental que un alguien, o es un alguien cuyo rostro se oculta en un velo tupido, impenetrable; y ese algo es como una llama, huracán, no se deja tocar por el deseo, la filiación ni la ciudad: "Que ninguna mujer desposa, que ninguna madre—Acuna, que ningún contrato compromete". Pero ese algo, o ese alguien cubierto por un velo espeso, en su oscuridad huraña vela "con los ojos abiertos". Está adentro, en el adentro del ser, en la cerrada y secreta recámara, pero con los ojos abiertos, velando, lucidez en las tinieblas. Esa cosa, ese algo puede también compararse con un "padre severo". Desde la apertura y despreocupación de nuestros juegos lo evocamos como el rostro de un padre inaccesible: ¿quiere esto decir que representa la justicia? Simón Agnel también la compara con una "oruga amortajada en la seda de su metamorfosis": ¿significa que aún no conocemos su brillo y su alegría verdadera? Pero sobre todo "ordena, parecida al vientre al que no se desobedece". Sí, es un rey tan implacable y riguroso como el hambre. ¿Y qué es lo que ordena? Vivir, simplemente. Nuestra vida es obediencia a esa necesidad inexplicable de que la vivamos, que alimentemos con nuestro morir su llama. Y el apego a esa obediencia es lo que testimonia la poesía: ese "calor santo", que decía Keats, ese calor de un apego, de un arrimo, de una querencia entrañable a la necesidad tremenda, omnipotente y menesterosa, del vivir.

Puede la filosofía acercarse a la vida para entenderla o para consolarla. Es la razón que contempla o que se inclina con el gesto piadoso de una madre, de un médico. La alegoría de la caverna, el mito de la reminiscencia, ¿no son imágenes poéticas? "Varios granos de incienso destinados a arder han sido esparcidos en el mismo altar.

Unos han caído más pronto, otros más tarde, ¿qué les importa?" Estas palabras de Marco Aurelio ¿no forman un poema? ¿Y qué decir, en nuestros días, de las páginas que Heidegger titula *Los senderos en el bosque*? Son ejemplos al azar; otros muchos nos probarían lo mismo: que el lenguaje de la filosofía es con frecuencia un lenguaje poético, y hasta especialmente conmovedor cuando nace de un descendimiento de la razón, de una piedad de la razón. De su fría y transparente zona ella se abaja al calor del apego vital, para remediar su desorden, su oscura inquietud y su angustia. ¿No tendrá en definitiva, toda filosofía, una raíz estoica? Pero lo que no sentimos nunca en ella, de entrada, es el contacto primigenio, filial, con la menesterosa vida que late ciega y lúcida, fatal y deslumbrante. Ese contacto, esa huella como de una mano cálida, ese resplandor de un fuego vigilante y huracán, es lo que está en el soplo seminal de la poesía.

No niega lo anterior su contenido intelectual, expreso o tácito. Todo poeta tiene un pensamiento implícito, y es uno de los menesteres más fecundos de la crítica descubrirlo y exponerlo. Si hay una concepción cartesiana, hay también una concepción gongorina de las cosas. También el poeta a su modo responde a la pregunta: ¿qué son las cosas? Y cito el caso de Góngora—como pudiera ser Keats o Mallarmé—, porque a este respecto resulta menos evidente que el de Shakespeare, Cervantes o Goethe. En estos últimos la concepción del mundo preside ostensiblemente a su mirada. En los otros—es decir, en los puros líricos—, sentimos implícita, informada, y a veces difícil de precisar, una visión de la realidad. Es, diríamos, el pensamiento del sentimiento, el pensamiento aún no racionalizado, o también la sombra del pensamiento mítico, espiritualmente anterior—como ha observado Wladimir Weidlé—a la distinción entre mito y logos, al nacimiento de la filosofía.

La actitud filosófica cobra plena conciencia en la figura de Sócrates, que se llama a sí mismo mitólogo, conocedor de los mitos. Pero el mito era ya por sí un conocimiento. La filosofía nace de esa separación (casi diríamos desgarramiento) de la imagen y el logos. Desposeída a su vez la poesía de su dignidad primera, trata de reconstruir su templo con las ruinas del mito que son las metáforas: reconstrucción imposible, porque se ha perdido la integridad y la inmediatez cognoscitiva de la imagen, fulgurante todavía en algunos pasajes de Píndaro. De la *poiesis* original—creación y conocimiento—se pasa a la *Poética* de Aristóteles, a la tecnificación del misterio poético: calamidad interminable. Caen los poetas en manos de la Retórica, mientras el filósofo a su vez se tecnifica en forma creciente a partir del *Organon* aristotélico. Así han ocurrido las cosas, y tal vez no haya tanto que lamentar si consideramos, de una parte, la inmensa exploración metafísica que debemos a la actitud filosófica pura; de otra, la tensión y la agudeza que ha alcanzado el lirismo occidental. Agudeza en muchos

casos intelectiva, hijastra de Logos y Techné, pero nacida siempre del hálito primigenio de la vida, porosa al calor de las sensaciones, estremecida de experiencias invenciblemente individuales, llena de fidelidad mortal hasta los tuétanos.

Esa fidelidad, sin embargo, se presta a una interpretación equívoca, porque el concepto mismo de poesía resulta ambiguo en la tradición helénico-cristiana. De una parte, en efecto (y esta acepción es la que pesa más, al extremo de considerársela generalmente como única), poesía es, en esencia, *creación imaginativa*. La narración épica, la acción dramática y el lirismo de toda la Antigüedad greco-romana, surgen sobre el elemento común—verdadero protoplasma poético—de la creación imaginativa, lo cual ha llevado a pensar, en una forma u otra, que dicho tipo de creación no es un aspecto sino la sustancia misma de la poesía. Es preciso recordar aquí la teoría de Bergson sobre la "función fabuladora", que surge para proteger a la vida de la acción paralizante de la inteligencia. "Como la inteligencia sólo reacciona ante las percepciones—anota Curtius resumiendo la teoría—, el instinto crea percepciones imaginarias". Ese género de perspectivas biológicas provoca también teorías como la de Jung sobre las "transformaciones y símbolos de la libido", aplicadas sistemáticamente a las imágenes de toda experiencia artística y religiosa.

Otra corriente explicativa tiende a concederle a la "función fabuladora" una auténtica facultad cognoscitiva, antes de la separación de mito y logos, y luego paralelamente a la filosofía, en el plano específicamente poético, según hemos visto. Ya en la *Metafísica* de Aristóteles leemos: "Ir en busca de una explicación y admirarse, es reconocer que se ignora. Y así, puede decirse, que el amigo de la ciencia lo es en cierta manera de los mitos, porque el asunto de los mitos es lo maravilloso". Lo cual parece llevar implícito que los mitos no sólo tienen en común con la ciencia el que su asunto sea lo que nos maravilla, sino también que los mitos constituyen una cierta forma de conocimientos. Véanse, ya en nuestros días, las observaciones de Ortega sobre la afinidad de ciencia y poesía, en su ensayo *Ideas y creencias*.

La concepción de la poesía que aparece en la Biblia, sin embargo, no tiene el menor contacto con eso que hemos llamado *creación imaginativa*. No sólo, desde luego, porque nace de la revelación exterior del Dios vivo (extremo que, siendo materia de fe, no podemos argüir en estas reflexiones), sino porque su visión de las cosas es distinta. Para los griegos los dioses vigilan e intervienen en una realidad que por sí misma, en su concreta inmediatez, tiene un sentido estrictamente humano y temporal. Los dioses coman partido en las luchas y vicisitudes de los hombres; extienden sobre ellos su protección o su indiferencia; pero esa vida de los hombres no explica de ningún modo la vida propia de los dioses, ni al revés. Aunque esos planos se mezclen, y aunque también exista el reino intermediario de los demonios, se trata siempre, irreductible-

mente, de la raza de los dioses y la raza de los hombres. Para el judío del Antiguo Testamento, en cambio, y más tarde para el cristianismo por el sentido parabólico, las experiencias de la realidad concreta, sin dejar de ser temporales, son al mismo tiempo imágenes de lo eterno. La zarza ardiendo que ve Moisés no es mitológica, sino terrenal e inmediata, pero a la vez, en su misma fibra incandescente, revela otra cosa. La revelación o el símbolo utiliza aquí lo real y cotidiano, no sólo para explicarlo sino también para explicarse. El tiempo y la eternidad, los sucesos de la familia y de la especie, las experiencias personales y el drama de la redención, se interpenetran y feundan, en un incesante nacimiento de símbolos trascendentes. "Cada hecho es doble—observa Chateaubriand en *El genio del cristianismo*—y contiene en sí una *verdad histórica* y un *misterio*". Por eso Santo Tomás establece la simultaneidad de sentidos (histórico o literal, alegórico, tropológico o moral y anagógico) de las Escrituras. La encarnación de Jesucristo es el coronamiento inaudito de esta simultaneidad de sentidos.

Hay poesía, pues, según apuntamos al principio, hecha de imágenes reales, pero *sin imaginación*, fundada sólo en una experiencia que es a la vez inmediata y simbólica, concreta y alusiva, sin que ambas instancias puedan separarse. Esa es, en verdad, la más entrañable inspiración de la poesía cristiana. La fidelidad poética de que hablamos se refiere esencialmente a esa inspiración, que desde luego suele aparecer entrelazada con las consecuencias de la tradición helénica, y que en esta misma tradición, aún antes del cristianismo, se intuye también como un elemento natural de la actitud poética.

En vano tratan de convencernos algunos psicólogos y sociólogos contemporáneos de la equivalencia de sentido de los símbolos sagrados egipcios, griegos, hindúes, mitraicos, etc., con las figuraciones de la revelación judeo-cristiana. Sentimos el abismo insalvable que va de las *intuiciones pre-cristianas* (para emplear las palabras de Simone Weil) a la certidumbre de las profecías cumplidas en la persona de Cristo; el abismo, también, entre el anhelo subjetivo de la especie (donde pueden tener alguna aplicación los métodos de la psicología y el psicoanálisis) y la plenitud objetiva de los tiempos. Por eso mismo, sin embargo, el elemento más real de todo lo anterior o formalmente ajeno al cristianismo, es precisamente Cristo. El descubrimiento de esta verdad, con todas sus consecuencias, sitúa a Simone Weil entre los primeros espíritus de la época.

Dicho en otras palabras, el mundo de las metamorfosis (que sin duda es un campo propicio para las investigaciones de la libido), no es el mundo de la encarnación y de la transfiguración; pero lo que aquel mundo tenía de real y de exterior (es decir, ajeno a las transformaciones immanentes de lo psíquico) era precisamente el grano de encarnación y de transfiguración que había en su levadura, o sea: la necesidad de una objetivación plástica y de una universalidad de sentido. Su carácter, también, de pre-figuración, de ciega profecía. Por eso nos inclinamos a pensar que no es la función fabuladora, pese a los prestigios humanísticos de su influencia secular, el verdadero

elemento sobre el que se funda toda poesía, sino la visión que percibe en lo real una vibración extraña, un casi imperceptible temblor alusivo.

¿Alusivo a qué? La mitología es la forma como la imaginación, en cuanto capacidad de crear imágenes que implican soluciones gnoseológicas, ha llenado ese vacío, más bien esa tensión intencional, de las experiencias fundamentales. En el cuerpo de la Revelación, contemplada desde la altura de la cruz, las alusiones se corresponden y traman en un prodigioso edificio a la vez natural y sobrenatural. Pero en nuestra vida cotidiana asistimos a una de las manifestaciones más conmovedoras de la fidelidad poética, y es lo que pudiéramos llamar la experiencia del *símbolo inverificable*.

Estamos, pues, ante el ardiente misterio de lo vivo, de lo inmediato, de lo real. Para nosotros el ser de las cosas reside en su alusión. El ser es alusión, y la poesía comienza cuando la realidad, sin dejar de ser ella misma, se torna un umbral, adquiere una tensión heráldica. Por eso lo inmediato es extraño, y la extrañeza, más que la perplejidad del por qué o para qué, es la pregunta por el dónde. No sabemos dónde estamos, porque la realidad es y no es lo que parece, es una y es otra, está sometida a un levísimo terremoto en su esencia. Hace doce años, en la nota a *Extrañeza de estar*, presentíamos en ese temblor la absurdidad fundamental del *algo*, y frente a ello nuestra conciencia irremediadamente clandestina. Pero hoy, con pupila tal vez más despejada, preferimos preguntar: ¿no hay también cierto cataclismo y cierta extrañeza en cada aurora?

La fidelidad a la vida debe conducirnos a la vida del espíritu, cuya plenitud no la hallamos en lo imaginario ni en lo especulativo, sino en la libertad del consentimiento, en la obediencia. Por eso el espiritual, en sentido religioso máximo, puede ser el simple, el que lleva la vida más humilde y común. El signo supremo del espíritu en el hombre no es la creación, que en él es siempre mediata, insuficiente y engañosa, sino la aceptación. Cuando aceptamos nos llenamos de fidelidad. Cuando somos fieles nos hacemos como niños y entramos silenciosamente en la línea de la realidad. No cabe mayor gloria a la poesía.

CINTIO VITIER

Piel de Estatua

Esto de ponerse a mirar ya fué un acto consciente, perfectamente consciente. Así en los días, en su día. Porque Juan José no vino a equivocarse, a escaparse en nada. Todos los días la fiel travesura de reconstruir los escapados gestos de la estatua. De ella, en el porque banal, con alguna que otra banda de ruidillos circunstantes, badenes de su olvido.

—Apresando... pero después, detrás, otros demiurgos que resbalan, que escapan robando sus cabezas. Se decía Juan José en los regresos diarios. Sus recuerdos sincopaban una menuda metafísica que, casi parecía poder colársele en sus manos. Así, del látigo de sus rotas razones, surgía su Estatua, verídica; en su mismísimo sincero de ser ella para él. Como una hipóstasis naciendo en el elixir de su recuerdo aquella figura le empezaba a enderezar no sé qué voluntades, a ahogarle el pandemionio de sus desórdenes.

Las calles, las aceras, colaban sólo travesuras nimias. Juan José no parecía comprender ningún recodo, ningún laberinto. Caminando, ya de regreso, pero frente a su Estatua, novelista prolijo de páginas ruidosamente blancas.

Pese a todo, sin embargo, el disparate del ruido, el bullanguero, se hacía también sierpescilla, ruidocilla tambaleante por los desvanes de sus imágenes. Después, en cualquier descabezamiento de su voluntad, Juan José vertía aquella forajida cornucopia por los entediamientos de su mediodía casero. Eran otros resquicios, otros desniveles, obeliscos de una desatada paradoja que le entregaban rostros sinceramente mentidos de aquella Estatua cotidianamente visitada.

Así se van enderezando los recuerdos. ¡Y esta es la Lógica! Mirar a través de cualquier fanalillo; volatilizár, humseando, la cola de los días. De esas ceñudas fotos obtenidas, aislar un color, mirar detrás de la imagen retratada.

¡Siempre la Estatua!, se dice Juan José. Su Estatua, columpio por su vacío, hasta ver si se agarra por algún prolijo saltillo del deseo. Por ahora, nada, su mismo aquí y allá embudo de sus días hasta el visitar diario al parquecito mocho de la Estatua.

Es que también su virtud, su moral, anda por estos tropiezos. Sino que lo digan sus diarios, sus libros secretos. Esa moralina en las siestas de sus noches. Juan José previene apuntando el reverso de sus días; señala un agujero, un torcido dislate en sus quehaceres pero... Ella se anda por las trampas de su noche de vigilia: en su Diario asoman, por las márgenes, las miniaturas de su figura. En una página oscura él anatematiza, flagela sus sueños; pero su Estatua asoma, arroja un cuello irreal, un dedillo apenas esbozado; a veces, ni tanto, sólo líneas, hasta pajaritas de papel. ¡Entonces! Entonces el reverso de su Diario, con los esquemas, piel de papel para escalar su Estatua.

A veces, Juan José escapaba a su vigilia por un momento; por sus dedos las cenizas de las páginas. Nada quedaba de su reflexivo ceño, de su anotada norma. Pero... *aquello* seguía saltando, anudado en los huesos blandos de sus evasivas líneas, de su escapada Galatea.

Distrajendo su laberinto, se complacía a veces, anotando en su Diario los más banales detalles. Gozaba, previniendo la parición de un pensamiento plebeyo, de una consabida sentencia. Anudado a ese prolijo evidente, parecía recorrer la piel de su yo, desterrar de sus faltriqueras los más evasivos trofeos de sus sueños. Una vez anotó: "Los hombres bailan después del momento de la vigilia". Esas palabras simples lograron tocarlo. Sentía que su propio delirio se iba haciendo volátil y, sin embargo tangible, disuelto en su propio cuerpo. Ese luminoso "de la vigilia" se le hacía presente, parecía tomar todos los objetos. "Los hombres bailan" quedaba agudo alucinante, vuelco de su propio nombre por el real través de todas sus cosas circundantes. Juan José estuvo en lo irreal de su propio Ser-Realidad, agachado por sus piernas, por sus manos, casi sin atreverse a todo el cuerpo. —¡Qué alegría cuando su rostro! Cuando su mano por sus mejillas volatizando más real. ¡Qué alegría! y saber, apretar el contento de saber que eran sólo unas palabras, un sésamo de frase tonta: "Los hombres bailan después del momento de la vigilia. "Pero nada, pero que quedaba más anodado todavía. Porque, ¿qué después del exacto recorrido por su cuerpo, sino pincharle los dedos a las palabras? Entonces todo empezaba de nuevo, demiurgo hacia sí mismo, deviniendo olvido por su cuerpo papel que se iba de nuevo doblando en las paredes—¿Qué palabras?—de su frase brillante en la vigilia. Que es como decir que la Estatua, que su Estatua, se había puesto contornos de nieve. ¿Por dónde andaba el cuerpo de Juan José?

—Amigo Juan José, la virginidad es una tara del Capitalismo.

Después se oyó su risa, su manera de hacerle el dislate a la noche. Este Suárez, su amigo de la Cinemateca. Ahora volvían a comenzar los diálogos del film. Pero Juan José se había llevado a Suárez, casi imperiosamente, cuando iban a comenzar la reunión los cinematequistas. A pesar, siempre escapaba algo de aquel aquellarre: la cinta de palabras que ellos se habían llevado la sacaban de sus bolsillos ya en la esquina. Entonces Suárez izaba preciosas teorías. Teorías sobre todo, sobre el mundo, sobre ese mundo que a Suárez no le interesaba realizar. "Amigo Juan José, la virginidad es una tara del capitalismo."

Su amigo Suárez. Sus conversaciones en los corredores de la calle, en un determinado nivel de las aceras. (Pues es absurdo decir que hemos hablado con Z en la calle, que hemos comido en el comedor frente a la playa, que hemos amado en una tarde. No, sólo hemos hablado en una determinada escalerilla de la calle; aquella y no otra que anda por unas palabras sin sentido que, al repetírnoslas, nos entregan su zumbido de

noche por una exacta esquina. Pues sólo la memoria nos ofrece la realidad, pero sobre obeliscos futuros; alucinante, pero ambigua, nítida en su sueño a medio ahogar. Digo, no podemos decir hemos amado una tarde, sino toda la cornucopia resbalada de *lo otro*, pinchazo de su sueño en la memoria, posibilidad de lo real. Lo *real* así en lo entrevistado, en lo mentido exacto). Juan José miraba a Suárez. Después aislaba un vacío, nítido; se complacía en sus divisiones, en sus ausencias no habitadas, piel que se desecha en la nostalgia. Venían entonces sus olvidos, y era sabroso formularlos para él. Destapados, evasivos olvidos casi sin su cuello de su recuerdo a medias. Suárez seguía hablando.

¿Acaso no era también Suárez una pregunta de su olvido? No estaba también el por medio cuello, asta trunca, como que a resolverle posibilidades. Porque Suárez, eso sí, no se escapaba tampoco de su trama, de su decisión. Juan José estaba dispuesto a moverlo, a trazarlo, en el nítido contrapunto que ya a veces soñaba a medias, en el contrapunto de su Estatua.

Aquella noche lo comprendió en prolijo evidente, en diáfana señal. Decir que ejerció la voluntad para ello no sería exacto, pero ¿Qué poder decir? ¿Qué, entre aquellas sombras de la Cinemateca?

El Personaje, con evidente ceño galán, afiló sus traviesos gestos, sus ingenuos malbarismos en el donaire. Rota mecánica de gestos, en la Heroína, su mirada golpeó el silencio un justo segundo que vastó a medio que soñar otro vestibulo posible en la Cinemateca existente. Al acercar el Personaje su sillón de mimbre a la Heroína en apresurada conquista 1920, se oyó una frase del traductor; nada movida, pero fué todo. Ahi empezó la caza del Personaje. Sus acechos, sus estuerzos, volatizaron el film.

Esa ingenua acechancia posibilitó una realidad en Juan José. Fué el cernido deslizarse de una preciosa cetrería. ¡Cuántas veces había deseado realizar este empeño, poder sonambulear una preciosa caza! Pues, por aquí andaba. Sillones de mimbre, espiral caricaturesco del Personaje, el film en su andar; pero ya Juan José recibía los primeros aljotares. (Todos estaban en esas aguas oscuras, agujereadas. Era como una húmeda sustancia sobre las manos de los espectadores). De aquí podía partir Jun José con las palabras. Primero fueron ingenuos nombres, meros conjuros instantáneamente enlazados con sus deseos: cetrería, cascós de agua, aljófares de estas aguas nocturnas. Después fué todo.

¡Y qué placer! Qué enorme, desaforada travesura, en esto de saltar los espejos de las sombras filmicas, atrapando en el argumento folletinesco de una antigua película siente el nítido albergue de una cetrería en el sueño.

Es que también era esto como esa piel de estatua que buscaba. Porque también estaba su ofuscada pero precisa voluntad. Sino que lo diga su travesura en demiurgo, como buscaba un objeto en el sueño para cernirlo exacto, para rectorarlo hacia sí con

todas sus aristas. Sí, Juan José vivía, se jactaba de vivir en la mimesis de los objetos. "Visión del paisaje", se decía; pero no, no era esto; él tenía que reproducir el paisaje a través de un objeto, quizás el más infimo. De aquí partía para su elaboración, para su vivir la memoria. Así, él recordaba su infancia a través de tres objetos: una cinta de terciopelo, una pesita, y un conjuro que hacía en sus bolsillos con sus dedos. Ellos tenían su paisaje de infancia, facetado, distinto. Precisos, como fantasmas que se disputaran sus espacios.

Ah, como movió su mimesis aquella noche. Era su mayor atrevimiento en el afán de ser otro, de ponerse a mirar su yo por las callejuelas de un objeto.

Ya ahora casi podía contarle a Suárez su lujosa pretensión de soñarle vida a una estatua que había hecho otro. Era como siempre, como en otros años de adolescencia; Juan José recordaba sus amigos del Instituto, los espejos por donde se metamorfoseaban sus objetos entonces. "Me había echado su niñez sobre mí", se decía Juan José. Sí, él sabía una imperiosa necesidad de aquellos objetos en su adolescencia: las libretas sudadas por la mano, los zapatos con el tedio táctil de lo cotidiano escolar. Y por ahí andaba su *Mimesis*, eso que lo hacía sufrir hasta ser otro. Estilizada voluntad de su sueño que le señalaba un conjuro en sus gestos, hasta copiarse en la imagen opuesta. Su amigo, en la adolescencia, como el objeto que elaboraba con sus dedos en sus bolsillos cuando era niño. Es decir, elaborar una imagen a través de la lógica rigurosa de su sueño. En esta imagen se abría el libre juego de Juan José, la posibilidad de su osadía. Por las anécdotas de sus amigos el conjuro de sus objetos, su batuqueo dentro de un exacto espejo. En un trazado lograr sus objetos a través de un recuerdo que no era suyo. También era el amor, la posibilidad de su amor. Ah, Juan José sabía esa tremenda y apócrifa calidad de su erotismo. Cómo sólo había podido amar en su adolescencia a aquella muchacha que surgió también con el símbolo de su *Mimesis*. Después, Juan José había vivido por las metamorfosis de su Imagen, copiando o retocando su sueño. Pero nunca más amar. Aquella muchacha había quedado con sus objetos, lejanas posibilidades casi entrevistas.

Esta era la piel de su estatua. Quizás ahora se lo decía a Suárez. Era su Ser a través de la *Mimesis*. Sabía la grotesca calidad de aquella estatua, el embudurnado romántico de aquel parque donde estaba. Pero había esa lujosa obsesión de soplarse, de sumirse en lo enemigo, en esa orilla que nunca le tocaría.

Le diría a Suárez el escaso nombre de su amor. Ese roto, que le hacía golpearse, hasta adivinar un gesto mediocre de otro, hasta ser la resolución banal de algún intonso personajillo. Eso que le hacía no comprender el orgullo creador.

Sabía entonces sus preferencias, sus aversiones. Recorriéndose hacia otro espejo de sí mismo encontraba esa semilla de su ficción, irreal perdurable en la orilla enemiga.

Sabía ahora lo que nunca le había tocado, porque su rechazo ante el ceremonial. Adivinaba su desdén romántico ante lo continuo creador, ante el lujoso orgullo del artífice. Su *mimesis* no le inferiorizaba ya, recorría su atolondrado y lastimoso destino con un secreto rencor gozoso. En sus preferencias hacia el discontinuo de las páginas de Amiel, alentaba el romántico preferir aquello que no se expresa, la piel desventuradamente olvidada en otro sueño. Así, en esa derrota, su deslizar espejos por su *Mimesis*, su posible en lo otro, que es eso de lo real en el sueño de la Realidad.

La noche escapaba, atolondrada de algunos tirabuzones opuestos a su propia Lógica, que es como decir la risa agujerada de su conjuro inverso. Suárez ya no estaba. Juan José comprendió cómo darle vida a aquella estatua. Recorrer la propia piel de su espejo, tacto por su posibilidad de lo real, reinventando su sueño en lo cascado inexistente, órbita casi deslizada hacia su no—ser siendo en el Objeto—Real.

Ya estaba lo centropotente de su espejo en la *Mimesis*. Le daría vida a aquella Estatua ajena a través de sus actos, de sus gestos. Realizando la vigilia de esa estilizada sierpe que iría creando la piel de su Estatua. Primero sólo sería un prolijo vagar por sí mismo, como el que trata de detener el sueño de su propio cuerpo. Después, con mayores audacias, vendrían normas implacables, tajazos definitivos. Muchos de sus fantasmones correrían con sus propias cabezas, alejadas por el ceño alucinante de su vigilia. Recorrería entonces sus comienzos, hasta buscarse en los intersticios de una mimesis. Esta mimesis podría ser soplada por cualquier punto, por la más mínima anécdota de objeto.

Pígmalión de la Estatua de otro, Juan José andaba por esas previsiones. Se ha dicho, por aquellos que creen haberlo visto, de su exquisito cuidado, de su alambicado tacto.

En buena *estatuaria mimética* nadie podrá decir nada. Sólo la Fortuna o no de conseguir su favor, su conquista.

Ya Juan José, en esto de darle piel a su estatua, quién sabe por qué otro sueño ande ahogando su laberinto exacto, su métrico designio de escaparse en el objeto de otro. De todas maneras, esperar. Y algún angelote cuerdo que nos susurre algún día el fin de su piel, su destartalado inverso de agarrarse a un espejo ajeno. Entre tanto, repito, la espera y, agarrarnos a esa esfera fiel de nuestro personaje, la piel de Estatua o, lo que es lo mismo, la *Mimesis*: única forma de ser verdaderos.

LORENZO GARCÍA VEGA

Las Escrituras

A Angel Huete

El sonido del pelo cayendo interrumpe las lenguas antiguas del río, lo delicado de sus organillos. Alrededor del círculo, uno va al otro ayudando al último, así las palabras van apoyándose para sus fines. ¡Tan lenta y firme condena! Tales abrigos para los caminos oscuros de paisajes, donde el tiempo oscila y norma la cabeza inmortal del suelo. Es la falsa corriente que traslada el cuerpo, no la ambigua, la lúcida que borra los bultos brumosos y produce la claridad amenazadora.

Desde Sodoma y Gomorra se ha decidido determinar el cauce, allí donde caía la composición, el niño acariciaba la ventilación de los muertos, y su roce añadía contornos puros al limbo. Tan solo es el espiar a través de sus paredes, oyendo la liquidación del fuego dentro de su ámbito, el movimiento de la mariposa que ha de estar ausente, de ser apagada el alba de sus reflejos, bebiendo lo íntimo de su claridad difusa.

Pero cuando se atraviesa la penumbra, y se desean leer las líneas de su mano, he aquí que el mar no ensaya más rayas que las suyas, y el animal que duerme se despierta y alarma sus centros. De suerte que esta blanca mancha su nieve, y las palabras huyen de sus vacías.

La derrota vacía el expirar de la cera. Sobre la tinta de la corriente, de la fuerza que penetra los oídos acumulados de ruinas, las antiguas gasas se desposan con la belleza. Lentos gestos desde la orilla se santiguan y andan despaciosos, y la boca cierta acumula aquel moverse, despertándose, el leve hilo de música que habita en cada instante de buscarse. Aludido el principio, el infinito escombros de residencia fija, de maldición, afina más su espanto. Las aspilleras son taponeadas, y las figuras se balancean inconclusas prolongándose la suerte ciega en el curso de sus signos. Todos los caminos son cerrados, y eluden el material del traje, del leve giro de aire suspenso en el vacío, como el hogar humeante en las tinieblas. El sonido maltratado, la harapienta piel que lo cubre, silba. Sueños deposita sobre la cuna recién abierta para su cuerpo.

He aquí el principio, y éste su único deseo. Bajo estos ídolos lo demás se confunde y extravía, extranjero de sí, regresando a un mismo punto. Sólo la flauta destila sus tesoros más viejos, y entra a las abovedadas paredes que

la esperan. Pero el carbón procede a elegir el diamante, y las palabras en el monte son derribadas por los rayos, rodando abrasadas en el incendio, de suerte que los cantos de la aurora sorprenden las hogueras humeantes en la evanescente niebla.

Es la corriente segregadora del degüello, del pecado dentro de su esfera santa, es que no disminuye el texto elegido, y no altera la cifra del fuego. Se oyen como cruzan los barcos cargando las paredes del cuerpo, introduciendo, blandiendo los diálogos que engastan la herencia. Se oyen voces reclinadas que se levantan del polvo, secas pelucas carbonizadas de mariposas que se agitan en el salón oscuro.

Toda forma de abrir sus círculos, de peñar nuevos espacios, implica reinar en el detalle, conducir la cuna con cuidado. El más fino cristal llega desnudo, sin luz para sus caminos. Y un idioma común, una suma total abre todas sus lenguas al viento, marchando el germen para el matrimonio de sus signos. Disuelta la imagen, el punzón ¿cómo se funda el espejo primitivo, el levantarse de las aguas, y la luz hace poner de pies, el vellón para envolver el espíritu?

Todo se copia la oscuridad de su movimiento, el enlace de los eslabones sin ruido. ¡La tragedia de las palabras, cruzando el equilibrio del hombre, su fecundación, sus golpes, sus caídas naufragando en la voz de los moribundos! ¡Levantar sus tiendas de campaña y tomar nuevo amo que maltrata su belleza!

Toda la noche ha segregado el alma fuegos antiguos. Y el frío ladrido de los perros lejanos encuentran abrigo en sus latidos. Porque el amigo desconocido que acompaña los caminos, y las orejas que oyen sus cadenas se conmueven, y sólo están atentos los oídos del silencio, para escuchar ese otro silencio de adentro.

He aquí que esta actitud de mansedumbre, de ver el pelo lacio tendido como una estera a la luz, atiende a las figuras primitivas que se orquillan, a través de sus dramáticos minerales. Han regresado turbas escondidas dentro de su piel que cruzan con sus rostros ocultos entregando el fuego que guardan.

Y el tráfico no se escucha. El tráfico de las veloces medidas, y de aquellas fuera de las ruinas, fuera del tiempo, que el río lleva y se sostienen más allá de las piedras.

Allá adentro, el ser dispone sus escalas para que suba la tierra a la fruta inconsciente que funciona en la marcha de sus sombras. Allí el depósito que filtra a la rosa, la arena movediza que espera a los símbolos que luchan y se hundien. Allí, los pecados solos, los helechos latiendo en su cristal perenne.

Se ha manchado el orbe de sus memorias, de garabatos que se cierran con etiquetas y lacre. La más remota hoja arborescente a igual marcha entona leve cántico, y opera dentro otro almanaque, otra cantera de visajes sin desnudos. Cada uno encadenado a la boca y los ojos del otro, resolviéndose tintas, escrituras de amigos piadosos, nuevas aguas sin estrenar, pájaros sin pico, sin alas, en silvestre renuevo de gases enrarecidos, allí alimentados por frutas diferentes en espejos que guarda el cuerpo.

Bajo las montañas, a través de las piedras como puertas cerradas en el suelo se nivela y calma el rastro, y sube en espiral fuga a la superficie, adornando la corteza, no con las manos, sino con ladrillos de esmaltes, con peces y ramas secas, como profundas heridas.

La puerta se identifica por la forma de inclinar el cuello, la rodilla más cerrada, el meandro de niveles sin la servidumbre de los antiguos movimientos. El pañuelo desciende y toca sólo los cabellos, como el cielo el cuerpo de los hombres, y el baño a los pies inicia la curva para desnudar los reflejos vestidos con la muerte.

CLEVA SOLÍS

Año de 1956.

Canto Para lo Sagrado

...ahora también soy uno de éstos
un desterrado de Dios y un peregrino, que pongo mi confianza
en la Lucha furiosa.

EMPÉDOCLES

I

Este fuego interno que destruye todas las apariencias,
que surge desde el interior de la maquinaria
hasta lo más blanco del sexo.

Este viajero eterno que viaja de isla en isla, de océano en océano.
Oh piedra inmóvil, serena muerte, corazón sereno!
De la vieja fábula de tus ojos, del fin de cosas idas,
que han sacado vuestras manos y la oscura arma de vuestros deseos?

Ese montón de cosas regadas que cristaliza mi vida
hace que la ruta que presintieron mis pupilas
sea más lejana, que la agonía de la tierra que piso
torture mis pies hasta romper el aliento de mi sangre.

Pero la vida persiste sobre mis huellas.

El otro que está a mi lado se hace más fiel,
como una mirada encontrada en una pared
como una gota de agua escapada del metal.

Cuánta vena herida hasta el grito de su última piel!
Cuántos objetos que pierden su semejanza!

Pero el otro, inmóvil, como un crecimiento de horas,
paraliza la luz que reparte entre los animales
o entre los engranajes que detienen al obrero
de cuyas manos sale el pescador de profundas redes,
atrapado en el intento de reflejarse,
de ser múltiple siendo la misma carne.

Tuyo o de las ruinas es la noche,
son las selvas de aceite golpeadas por el hierro,
por cuyos bordes huyen insectos de claros ojos,
buscando continente de sueños.

II

Que surja del papel la respuesta inútil
cuando yo te entregue mi única estación
en mi continuada ola de agitada alma.

No he de buscar la rosa partida:
sé lo que surge al primer encuentro.
Por qué pues, está el otro a mi lado,
como un río de nocturna corriente,
si yo le doy el misterioso germen,
y la roca cuya libertad es la noche?

Oh viajero! nombres desconocidos
se dibujan por los surcos de tu rostro
con extraños paisajes poblados de huesos.
Por qué tu cercanía te hace temblar?
Acaso los astros no fueron hechos para ti,
y las mujeres de transparentes cabellos?
Acaso la serpiente no deshace su alimento
y el águila al volar no reclama al pez?

Sobre tu barca incierta
cuya fijeza señala su final, yo te digo:
el pájaro es el profeta de tu noche.

III

Que idioma vierte su corriente interior
para pronunciar la soledad de tu nombre?

[450]

38

Tu, cuya estela semeja alas, agrandas la aurora
cubriendo la primavera con tu doloroso tormento.
Como un cazador me exortas,
contemplo la arena el castillo y la flor
que dejas a tu paso. Pero yo continúo.
Oh cazador! el otro es transparente.
Que importa que las nubes se prolonguen en mis ojos!

No es el desgarrado acento de tu voz
ni siquiera aquel sonido lo que escucho.
Es el canto de lo inefable, de tu sádica destrucción
de cuya inexorable obra surgen hombres y mujeres
de tibias manos, de cruces sobre el pecho
para traducir el misterio de la tierra.

Que no huya sin su último aviso
esa gota de turbio líquido
que rueda sin cesar sobre tu frente.
Que mire la aguda sonrisa de aquél
a quien hieres. Tu depositas lágrimas,
mas yo continúo a pesar del cristal
que se cae hasta su transparencia.

IV

Contemplo la selva interior de tu mirada,
sé de la vegetación de hambrientas hojas
conozco las espinas de rubias puntas,
he visto la yerba crecer en tus dedos,
mas no comprendo tu función de humano.
Nada sé de tus palabras,
no oí tus imprecaciones,
quedé sordo a los juramentos del alga
y a los gemidos de la alondra.
Aquel que se empeña en verte
sufre tu mismo tormento.

39

[451]

En la presencia cotidiana
del reflejo de tu sombra,
fuiste el límite de los hombres.
Mas allá solo estabas tú,
el viajero y el cazador.

Que el cielo se confunda en su verdad
o que el hombre devenga cálices,
todo conduce hacia el mismo lugar
todo conduce hacia las cavernas
donde siempre se escucha la misma respuesta.

CARLOS M. LUIS

El Velorio

Numerosas personas ritualmente reunidas
en torno de un silencio de orilla invulnerable,
donde una lección abre el espejo
en cuyo fondo empieza la edad de lo nocturno.
Barco perdido en estrenado mar
semejante a una fuga en la tiniebla,
o belleza que se abre como una flor
en el comienzo del espanto.
Porque para dejar un número sin órbita
brota del hecho lo común superfluo,
y el acusado instinto se estremece
como una selva grávida de aullidos.
Se percibe cual herencia del suceso
una inmovilidad de piedra sola,
donde el tiempo al caer choeca y regresa
como la mirada contra un alto muro.

Mortales con el último adiós para el viajero
desde la estación en donde el miedo aporta
unánime conciencia para dejar la calle,
como los edificios dejan su silueta
al final de los crepúsculos,
y el hombre la arrogancia del sombrero
a la entrada del templo.

Enseña la infinita ausencia su apertura
—fuego cuya ceniza rechaza la memoria
como el viento la frágil espuma de la ola—.
Es la participación más frecuentada
del día, y su acervo de cosas marginales,
y donde la ignorancia de lo desconocido
florece en triunfo sobre la carne que envejece.

A bordo de fragancias juveniles que pasan,
va la indiferencia justificándose
en la contumaz envergadura
de los horizontes híbridos de mañana y mar.

Allí crece la duda, marea que me salva
con un lejos fingido de insalible contorno.
A veces me presenta la costa como un puerto
mi conciencia de náufrago en olvido.
Es el momento de nulas diferencias,
y el cuerpo navegando su quietud en estremo
nos da la sensación que percibimos,
cuando el último aleteo de la mirada
inaugura el infinito.

De interno caracol escucho la quimera
—incendio que se opone a su consumación—.
Pasa el viento soltero de campanas
y la mejor costumbre es un camino.
Este rumbo larvado que se ignora a sí mismo
me abre un ave de tedio sobre lo presentido,
y pienso en la distancia, rendida como amante
al paso del tren que parte la noche en dos.

PRINCIPAL

Cuando la palabra es como un túnel
sin trenes que se pierdan en la madrugada,
o un perfume mostrenco que buscara
su legitimidad en una rosa,
y además, el arco por donde el triunfo
sólo ha dejado transitar su ausencia;
entonces, la diáfana hermosura del silencio
es una catedral en donde el pensamiento
se da en oficio de inmune creación.
Mas, el ocio es enemigo de ese reino.

y es bueno situar
unos cuantos guardianes que cuiden la frontera,
porque surgir pudiera, por ejemplo:
la herida de un recuerdo largo como un río
y en cuyo panorama el corazón sería
un náufrago en la fronda.

Y como no se sabe nunca
a qué memoria va a parar
la imagen de felicidad que nos abandona
en lo mejor de la vigilia;
y el sueño es haragán como el olvido,
y la duda no duerme de tanto desconfiar;
pues la noche comienza en los murciélagos
que la mirada suelta de regreso.

En la estela que dejan los suicidas
surgen barcos que van hacia el misterio.

Siempre las cosas alrededor de un aire,
de un incierto posible, tenaz y promisor,
fundando la única razón de los contornos
para que el mundo aprenda
y empiece diariamente como el mar.

O de lo contrario, olvidar lo aprendido
como el animal olvida su pasado.

ARMANDO BLANCO FURNIEL

Notas Para Una Interpretación Teológica de Caravaggio

I

La historia de los movimientos artísticos pasa por alto, generalmente, un aspecto esencial en la imagen que nos ofrece de estos procesos. Es vicio del ochocentismo, del positivismo como método histórico, el desprecio de la función de la teología como guía hacia ciertos secretos, hacia ciertos elementos coalescentes de la actividad humana. No creo necesario entrar en definiciones de lo que es la teología o lo teológico, aunque tanta letra muerta se interponga entre un concepto ajustado de estas cosas y los prejuicios ondulares y diversos que son casi signos del tiempo. Vivimos en una época que se complace en buscar paradojas y que, en algunos sectores, es enemiga señalada de esa claridad razonable que caracteriza a la teología y, en especial, a la teología católica que es la clave que me propongo utilizar. Los esfuerzos espléndidos de Maritain no han bastado para abatir el horror teológico que, como azote pseudo-racionalista, invade tantos sectores del pensamiento moderno, que no vamos a rotular, pues forman legión.

II

Aún entre aquellos historiadores que pasan por científicos y pretenden convertirla en cosa económica, de rígidos conteos y diagnósticos ex post facto, la Historia no puede abolir la importancia y proyección de ciertos hechos. La estufa de Descartes tiene, sin duda, absolutamente, mayor importancia que la de Monsieur de la Palisse. Por eso, en el Siglo xvi, hay varios "hechos" que tienen forzosamente una singularidad que le es propia. Son hechos que se alzan como acantilados inhóspitos que tenemos que escalar para alcanzar la plenitud de la contemplación. Me refiero al martilleo de Lutero en la puerta de Wittenberg, a la batalla de Muhlberg, el divorcio del Defensor de la Fe, Enrique de Inglaterra, y, finalmente, al Concilio de Trento, corona y último gran resplandor del racionalismo medieval.

Cada siglo tiene su tema preferente, tema que, invariablemente, tiene raíz teológica. El tema del siglo xvi que se prolonga hasta bien entrado el siglo xvii es el tema de la Gracia y es la cuestión esencial que apasiona a los hombres de Trento, como ha apasionado ya a Lutero, y más tarde a Calvino. La Gracia es el tema del siglo xvi como

la Constitución será el tema del siglo xviii; la Constitución, en sentido pristino, de ordenamiento y manera de ser de la Sociedad.

Para enlazar, como pretendemos hacer, a Caravaggio con el problema de la Gracia, se hace necesario fijar, para aviso del lector, algunas definiciones. Según la teología católica, la Gracia es un don sobrenatural y gratuito que Dios nos da por los méritos de Jesucristo para alcanzar la vida eterna. Es un don sobrenatural porque está sobre nuestra naturaleza y es gratuito porque, siendo superior a nuestra naturaleza, no tenemos derecho a exigirlo sino que Dios nos lo da por puro favor. Este don se nos da por los méritos de Cristo y para alcanzar la vida eterna, fin de la Gracia, y la felicidad sobrenatural a que Dios nos destinó. El primer efecto de la Gracia es la Justificación —el paso del estado de pecado al estado de Justicia— y el segundo, la vida sobrenatural, que es la vida de Dios comunicada a nuestras almas. Entre estos conceptos y el arte de Caravaggio existe una filiación directa, dramática y sorprendente, que me propongo dilucidar.

III

En la Roma pre-tridentina, refinada y exquisita, en que los Médicis llegaron al Papado, los sermones eran en el latín de Cicerón. Se llegó a tanto alquitaramiento erudito que para preservar la pureza del latín clásico, se llamaba "vestales" a las monjas. En la pintura y la escultura, la representación de los temas sagrados había alcanzado un formalismo increíble. La Virgen con el Niño era pretexto para elucubraciones abstractas. El contenido, el pathos, se escapaba del arte religioso para convertirse en mero apoyo, en pretexto. Poco hizo el ambiente generado por la Reforma para cambiar estas preocupaciones. Los artistas, un tanto desparvoridos y nerviosos, se refugiaban en perfecciones de forma, en espacios severamente ordenados. Todo esto lo remediaría y alteraría Trento. No faltarían estetas para rechazar el nuevo espíritu tridentino, a nombre de la belleza y corrección clásicas que nunca dejaron de tener sus partidarios. El "realismo" caravaggiesco no se impuso sin dificultades. Buscaríamos inútilmente en la pintura del Renacimiento y del Manierismo, las luces particulares, individualizadas de Caravaggio. Tal vez en Tintoretto y El Greco pudiera hablarse de iluminaciones similares, pero es innegable que ni El Greco ni Tintoretto son la "luz" en la forma que lo es Caravaggio, esta luz que tomará por asalto el arte europeo hasta llegar a las penumbras luminosas de Rembrandt.

En la pintura renacentista, la luz era general. Así, las Vírgenes de Rafael, se nos aparecen mañadas de una luz dorada que abarca todos los confines del cuadro. La Virgen de las Rocas de Leonardo revela un modelado y una disposición de los volúmenes plásticos más que un claroscuro que unifique estos volúmenes con el espacio ambiente.

El dramatismo de los gestos en Leonardo descansa en su gravedad, en su carácter inevitable y no en la oposición entre trazos claros y oscuros que los destaquen, los singularicen y los exagere. En Tiziano, en Tintoretto, en El Greco, la luz es un modo de crear el espacio, de sugerir la profundidad. Hasta Caravaggio, la luz colabora con la perspectiva geométrica general. La consecuencia teológica de la luz general que venimos señalando en los cuadros renacentistas, es que la Gracia, como tal, no ha sido puesta en tela de juicio. Todos los grandes artistas del Renacimiento, han nacido antes de la protesta luterana. Los artistas posteriores que cubren el espacio entre Wittenberg y Trento, los artistas del Alto Renacimiento, los llamados manieristas, esquematizan y purifican la forma renacentista hasta idealizarla, hasta helarla, al punto que en Bronzino, los retratados han perdido la carne por convertirse en esmaltes o en mármoles, sobre los cuales deslizamos la mirada, adivinando con dificultad el ánima que los alienta. En una atmósfera crítica, el artista se aferra al gesto que ha podido cendrar, se aherroja a la mano que ni tiembla, ni palpita, inanimada e increíblemente hermosa en su casi imposible perfección.

La luz general del Renacimiento se ha tornado en algo abstracto, sometido a las leyes irrevocables, de inmutabilidad pitagórica. La crisis hagiográfica del Alto Renacimiento sólo quedará resuelta en el Concilio de Trento, que legislará sobre la representación de los temas sagrados. Estos cánones que, en su influencia, llegan hasta nuestros días y se reflejan hasta en la oleografía más modesta, actuarán directamente sobre Caravaggio que se inicia en la pintura con influencia del manierismo, por vía de un imitador de Tiziano.

El "realismo" de Caravaggio es una consecuencia de Trento como también lo es su rechazo de la corriente clásica, de la "antiquité", como comprobamos en sus Bacos muelles, orientales, aderezados como doncellas. Lo inmediato prima en el arte de Caravaggio, ese momento de intersección entre lo trivial y lo eterno que es su misma esencia. La luz es la que determina esta escala. Al incidir sobre los objetos y los sujetos, la luz se detiene, como un cazador sobre la presa. En Caravaggio, la luz es una lanza divina que propicia una mágica unificación entre la voluntad sobrenatural y gratuita de Dios, y la existencia del pecador.

Ha surgido así ese lienzo incomparable y despiadado de la conversión de Saulo de Tarso. Vivimos el tumulto, la caída del enemigo del Señor, camino de Damasco, y la luz es un rayo que lo vence todo, y alza al miserable hacia la Gracia. "Todo lo puedo en aquel que me fortalece" afirma San Pablo (Fil. 4, 13), y este cuadro de Caravaggio es su comprobación, el primer hito en su camino. "La Vocación de San Mateo" nos muestra al joven publicano y nos narra un momento de su historia. La luz como un venablo ha detenido al tiempo para hacerlo absoluto, hasta descubrir las virtudes infusas en el alma del joven y conducirlo hasta la Gracia. La desgarradora "Fuerte de la

Virgen" de Caravaggio en la que la madre de Cristo muere como una mujer de pueblo, no era algo fácil de aceptar para quienes concebían el fin de la Virgen como la muerte de una princesa en un palacio bramantino. Sólo el genio de Caravaggio nos hará ver el suceso en apariencia vulgar, cotidiano, como una tragedia que nos toca directamente y nos hiere en lo vivo, como una emoción sugerente y lírica.

Muy lejos de Caravaggio, la armonía y la paz. Es el pintor de la Gracia. En él, la naturaleza no es una extensión de la lógica, algo casi amable, en que la agonía, el misterio y los quebrantos no son ni siquiera una reminiscencia. No ascendemos hacia un orden aristocrático, hacia una forma disciplinada, hacia un estado del alma que ignore las capas profundas y secretas de la conciencia. Caravaggio presenta ese momento de violencia tremenda para los que lo han conocido en que la llamada divina es escuchada. Su arte nace de una conversión, de un concepto certero de ese aspecto de la Gracia que consiste en comunicarnos algo de la vida de Dios. El estado de Justicia nace del primer efecto de la Gracia que es la Justificación. El segundo es la vida sobrenatural que es la vida de Dios comunicada a nuestras almas. La Gracia es una vida nueva, es la vida de Dios en nosotros. El pecado y el pecador son en Caravaggio una "realidad", pues su obra es una visión de la condición humana, inmediata y sobrenatural de la Gracia en forma de un rayo luminoso que nos ciega a todo lo que no sea la lucidez de la presencia divina en el elegido.

"Debemos obrar nuestra salvación con temor y temblor", dice San Pablo (Filip. 2, 12). Este texto es el signo de la pintura de Caravaggio como lo es, muy ciertamente, el de nuestro tiempo. Caravaggio nos incita a la mirada interior, la que hacemos con los ojos bien cerrados, en la certeza de que la ausencia de la luz hará que sobresalgan los secretos del alma. Únicamente la privación de la luz nos preparará para aceptar con la humildad requerida, su presencia. Contemplar los cuadros de Caravaggio es iniciarse en un estudio de las posibilidades infinitas de la Francia. Ese rayo de luz de la Gracia que se hace corpóreo en la obra de Caravaggio es símbolo de la virtualidad ulterior de nuestra perseverancia en una conducta. "El que piense estar firme, mire que no caiga" (I Cor. X, 12) dice San Pablo. Esta pintura del temor y del temblor nos enseña que, en la oscuridad en que estamos sumidos, hay una luz posible, que puede incluso tocarnos como ha tocado a otros, y participarnos que somos hijos de Dios y herederos del cielo y darnos, no por naturaleza sino por adopción, el derecho de su herencia.

La Dignidad de la Poesía

Di un gran grito y volqué el caldero con la mixtura de cobre hirviendo, dice el hombre del renacimiento, el Cellini, antes de dirigirse a matar. Y el Papa sonríe (textualmente: su rostro empezó a serenarse), y añade el gordiano de las confusiones: el hombre único no debe someterse a leyes ordinarias, y más cuando la razón lo acompaña. Pero semejante norma de conducta quisiera desaparecer ante el hombre que va a matar, como igualmente inservible es aquella banal distinción entre el hombre único y las leyes ordinarias... Se trata de trazar otro canon, de otra región donde lo primigenio indistinto sea la pieza de apoderamiento. Donde aquel grito se corresponda a esta sonrisa, como si otro acto precediese para la valoración del bien a aquel en que el cuerpo de gloria fué traicionado por una ajena participación. Pero desde el punto de vista de la creación, de la poesía, lo que nos atrae es la potencia concurrente, la pureza primigenia del grito y de la sonrisa. Es decir, ese grito y su acompañante sonrisa, se liberan del acto de matar, si éste no sucediese, su incitación, su reto y su valoración seguirían atenaceando con un grito que levanta el chorro de las profundidades, o como una sonrisa que doblega una fuente.

No se puede matar, no se puede matar. La poesía no resiste la escritura. Ni la traición del rey ni el cuchillo en la nuca pueden ser interpretados rectamente para matar. Judith encamina sus pasos como en sueños, atraviesa ejércitos con su canastilla, el rey duerme. La gracia encamina sus pasos, el sueño ajeno parece como que la espera para ser sobresaltado, ha matado como soplada, ha caminado sin tocar la yerba. La gracia ha decapitado a la naturaleza adorneciéndola. Sigue en la gracia cuando muestra la testa errante, detenida en sus manos mientras se aleja benévola en el sueño.

¿Cómo aumentar la corriente mayor, el pez y la flecha caudal, sumando la *poiesis* y el *ethos*? ¿Buscar la manera que creación y conducta puedan formar parte de la corriente mayor del lenguaje? Generalmente se une conducta y vuelco, fundamentación y signo, por haberse situado el *ethos* en la parte más visible, exterior y grosera de la conducta. Como la numerosidad, la frecuencia banal, ha enemistado creación y vida, el *ethos* se ha valorado y perseguido en esa dimensión de la causalidad más aglomerada, en resueltas y opulentas series y constantes. Pero es que hay también un *ethos* en la creación, una conducta dentro de la poesía, que unas veces se interpreta y otras pasa a nuestro lado como una masa de abejoreros, canelones de la luz, terrón de compasillos áureos, en los que no logramos apoyar las manos. De la misma manera que existen los surtidores de aguas en el fondo del mar, trazando como columnas en ruinas de un palacio subacuático, allí tropieza el hociquillo o el instinto caudal les comunica una

rauda torcedura; así el aliento, el mundo respirante hecho sustancia, que afina sus contornos, no por amor de contención, sino por la uña que en aquella masa abandona las presiones, las contracciones, pueden ser recorrido y empujado, por aquello que pudéramos llamar sutilezas para rendir lo difícil, en que el que transcurrir por el hechizo de ese espacio, percibe sus actos impulsados como por un estar en una región donde la sobreabundancia anula el contrasentido y la relación antecedente motivación, y consecuente conducta, gesto o signo.

La poesía tiene que empatar o zurcir el espacio de la caída. De ahí la gravedad o exigencia de su imposibilidad. ¿Pues cómo lograr ese espacio de aliento, que aparece entre las contracciones de su circunstancia y el vacío de su identidad? En toda sustancia poética hay como un punto bisagra, como una señal adhesiva a un caudal que primero aclaró e hizo posible la existencia de lo embozado detrás de su bisagra. Al desaparecer ese análogo el poema queda condenado a su propia confluencia y a las excepciones, a los aislamientos, a las imploraciones, que por su voluntarioso predominio logra establecer en lo temporal. Eso parece regalarle una resistencia previa, como por anticipado, esa región áurea que marchó hacia él, como para darle nacimiento, y el rescate de su propia sustancia, vuelta tenebrosamente orgullosa y como perdiendo por instantes ese silencioso choque adhesivo. El primer encuentro de la poesía es ese punto órfico, esa respiración que se mueve entre el cuerpo y un espacio como el de la araña al formar ámbito y hechizo. Esa respiración es el primer apresamiento de lo sobreabundante, de la liberación concupiscible, de la supresión de los sentidos entre lo que nos pertenece y lo que tuvo un incomprensible rescate. En realidad, la primera aparición de la poesía es una dimensión, un extenso, una cantidad secreta, no percibida por los sentidos.

Las convolutas o vermes ciliados, viven en los bancos arenosos, a la primera observación parece que intentan su asomo, y lo logran, cuando están con la marea baja, y vuelven a enterrarse cuando la marea sube. Pero si se le traslada a un aquarium, se esconden o sonríen liberadas de la presencia y de la voluntad de las mareas. Luego era un ritmo impuesto y no una derivación de sus circunstancias. Ritmo cíclico, no causal, no determinista, pues el verme se niega a regalar sus movimientos de emergencia y secreto a los groseros bandazos de la marea, tal vez aceptaría la diversidad de la iluminación o las variantes sutiles de las temperaturas sumergidas. En "la tierra de los bueyes sagrados de Juno", según la precisión comarcana de Pindaro, mientras la reina enseña al poderoso Adrasto, camino de Tebas, el curso de un río, una serpiente inocular a su hijo matándolo. Se vislumbra ahí que existe un castigo, una maldición que no podemos descifrar, una especie de enemistad secreta entre el curso de un río y la teoría de una serpiente. Una dimensión de la movilidad que se goza en decir: si me descifras en el río, te muerdo en la serpiente. En la cópula hecha para renacer:

Marduk desciende a los infiernos, mientras el pueblo ayuna; para engendrar con Sarpanitum basta que el combate se verifique en la cámara de la diosa y con una hieródula. Se sabe, en esa irrepitible línea de conducta sagrada, que algo se aplacó para que no se escapase falsamente, bastaba el recinto y una semilla de la diosa, hirvientes por los gritos orgiásticos que el pueblo trasudaba como saliendo de un horno, para asegurar la vuelta del engendro. El conocimiento, monstruoso o sencillo, como cópula se presupone. Es decir, el acto del *etbos*, aún sin diálogo, tiene que ser creador. Bárbara, doncella de Nicomedia es en extremo delicada para luchar con el vengador de la montandad que se avvicina; pequeña ante los golpetazos de la bestia paternal que la persigue, porta una espada titánica, en la que el temblor de su cuerpo parece afinarse; espada algosa, mojada, que suelta en persecución del relámpago o de las turbias ensañaciones de lo estelar. Su delicadeza improvisa instrumentos defensivos orquestales, imprescindibles, que establecen como un puente entre la brevedad y la tesonera ensañación de su cuerpo y la descomunal espada que suelta como una lombriz para pellizcar en la cresta que raya... Es cíclica, rítmica (Apolo aduna la poesía, la luz y el jus), sufre un indescifrable castigo, creadora aún en el diálogo desemejante y desconocido, no causal, sobreabundante, contra objetivos monstruosos a los que le sale al paso con instrumentos lejanos, pero necesarios, exigibles, donde circula una nueva ley de la gravitación de los cuerpos. En una leyenda brasilera la cabeza del dragón rueda cortada por la cola de la lagartija. De ahí se desprenden, como pedúnculos urdicantes, graves afirmaciones del *etbos*, que parecen partir de una negatividad. ¿Sabía la lagartija el encuadramiento frontal del dragón frente a ella? ¿Conocía la absorción devoradora del dragón? ¿Con la simple festinación de su cola se decidió salirle al paso al dragón? Es decir, ¿presumía la lagartija de la leyenda brasilera que tenía un destino, que ese destino era implacable, que para cortar cabezas de dragón no se pueden emplear colas de lagartijas? Sale entonces en alegre ronda matinal, pestañeando el destello de su casulla verderol, desconocida del gran *role* que le ha sido asignada, penetra en la confusión boscosa que favorece al dragón, sin que la sorpresa la arredre, suelta su pequeña cola, más que frente al dragón, a un misterio que la invita, y ve caer la cabeza del monstruo, adivinando tal vez, como un paseante que ve rodar a su vera la copa de un árbol, que no ha sido el liberador de los hechizos que malgastan la ciudad. Pues el acto del *etbos* comienza, no en su dimensión de liberador, sino de intérprete de dos actos polares: el acto primigenio y la configuración de la bondad.

¿Está en la raíz del acto del *etbos* el caos, lo que no se manifiesta? ¿Se le pueden señalar las condiciones de Vistra, de la serpiente? No dividida, no despierta, dormida, en el sueño más profundo, tendida. En la *poiesis* se enraiza el acto primigenio, pero de una manera hipertélica, es decir, rompe la concepción de cualquier finalidad, pero

el acto de bondad se configura, se detiene por uno de sus extremos; en el momento mismo en que el acto primigenio se detiene el soberano bien aparece. En alguna de las más antiguas teogonías, cuando un dios copula, no con una diosa, sino con su representación humana, con su hieródula, comienza a llover. Estamos en presencia de una serie o constante de relaciones, que no podemos descifrar, pero que nos hace permanecer frente a ella, con una inmensa potencialidad de penetración. Es indescifrable, pero engendra un enloquecido apetito de desciframiento. Nos damos cuenta que esa aventura carnal entre un dios y una semilla humana, para nosotros permanece indescifrable, pero esa lenta caída de la lluvia, simbólica de la cascadura de la semilla por el *bumus*, quiere penetrar en la situación simbólica, con casi primigenios y bárbaros recursos de interpretación. Se hace infinitamente descifradora y descifrabla. Precisamos que el acto de bondad nace de la sobreabundancia, permaneciendo ahí como sagrado y en acecho, pero en ese acto del *etbos* la sobreabundancia se detiene por una desafortada absurdidad que la solicita, que es su alimento perdurable, cuya correspondencia la sentimos como esa lenta caída de la lluvia, que nos permite un instante de conocimiento en esa dimensión, en esa configuración de la bondad, para llevarnos de nuevo incansablemente a la misma pregunta ¿fue ese acto de bondad la interpretación de ese instante configurativo de la sobreabundancia?

En esa dimensión el hombre aparece como una metáfora que se lanza a esa situación simbólica, es decir, un contrasentido, una contrarréplica. La situación simbólica se aleja del grupo escultórico al recibir esa metáfora, esa decisión o claridad comunicada, como un fulgor, por la intervención del hombre. La participación del hombre como metáfora, para el que reconstruye en serie de puntos la parábola de esa intervención, aparece como refractada en dos ámbitos o cámaras de diverso adensamiento. La metáfora entre dos puntos referenciales para la conducta, tal vez entre el acto primigenio que la incuba y la configuración de su acción que la detiene, es una contrarréplica, un contrasentido. Aclarando todo lo posible en esa dimensión sagrada o aterradora, el acto primigenio actúa en A, supongamos cristales brasileños, para configurarse en B, cuchillos de obsidiana. Es decir, el hombre actuando dentro de esa región del *etbos* se presenta siempre como una vivencia oblicua, como una metáfora que genera un móvil incansante entre A y B, entre acto primigenio y configuración, entre situación simbólica y espacio de encantamiento o hechizo. Así como en toda extensión tiene que surgir el árbol, en aquel paréntesis que abarca acto primigenio y situación simbólica por una parte, y configuración o espacio hechizado por la otra, tiene que surgir fatalmente el acto del *etbos*.

En aclaración de esa vivencia oblicua vayamos en busca de algún texto de San Mateo, el alcahalero, el cobrador de cuentas. Eso nos hace pensar que en su función

de medidor de conductas, no pueden ser condorosas sus aproximaciones, engendrando sus versículos perplejos e indescifrables. Dice: Siego donde no sembré y recojo donde no esparcí. He ahí de entrada un rompimiento de toda causalidad en la conducta, del que se escapa para adquirir relieve un imperativo, una ordenanza que fabrica su gravedad en la causalidad de las excepciones. Esa gravedad que cobra la contraréplica, como si tuviese que ser esperada en la propia imposibilidad de su arribada, encuentra en esa propia línea de vivencias oblicuas, que el genio de Napoleón no actúa en el mar, sino paradójicamente se destacaba terrenalmente, es decir, sus batallas terrestres estaban regidas por movimientos de escuadras navales. Esa oblicuidad de su genio lo llevaba a librar en tierra batallas navales, y las órdenes navales que fracasaban en Trafalgar se despliegan en Wagran. Sus series causales operan como ángulos de refracción en el nuevo adensamiento, o como si actuasen a través de una lámina sin desniveles de refracción. Sus movimientos de despliegue y reconocimiento, la resistencia de sus centros, parecían sopladados por un genio marinerero, por la hinchada sonrisa de Poseidón, mientras la retaguardia quedaba como en el aire para incorporarse de nuevo.

En las antiguas teogonías, órficas o persas, el visitante es el muerto. El espíritu de la visita está íntimamente entrelazado con la ausencia, por la muerte de algún familiar. Ahora bien, el que llega no es el esperado, sino el caballo que con sus cascos toca a la puerta. Ambas cosas son imposibles, pero su simple potencialidad en la imagen basta para crearle su gravitación. Esperábamos al muerto, que desde luego no vendrá, pero el caballo comienza a golpear la puerta con sus cascos, cosa que tampoco sucederá, pero en ambas inexistencias es posible crear la realidad del terror del caballo como mensajero o trasladador de las dos esferas. En numerosos sepulcros etruscos aparece el caballo como queriendo extraer los muertos de su imago a su realidad. En el fresco *Aquiles en una emboscada*, en la Tumba de los Toros, período Tarquino, la suspensión de la muerte parece quedar como emboscada, la última para Aquiles. El caballo del héroe es como una esfinge, su cuerpo ornado con todos los atributos del titanismo, riza una pequeña testa ornada de collares. Parece como si esa esfinge equina lo fuera a liberar de la emboscada, pues se sitúa entre una fuente y la magia de una copa equilibrada en la parábola de su cola. En la tumba de Francesca Giustiniani, la testa de dos tiernos caballos se empeña en representar como una primavera inversa. En el Sarcófago de las amazonas, la cuadriga de las furias lucha con los guerreros para incorporar de nuevo los muertos a lo renaciente. Se espera al muerto, el caballo lo dejará en nuestra puerta, es decir, su imagen oblicua. Cobra entonces existencia y gravedad la expresión, plena como una situación o nexos simbólicos, *lo dejado en la puerta*.

El caballo arrastra, colgado a su cola, el muerto. En los sepulcros etruscos el caballo realiza la marcha inversa, trae al visitante, si éste se esfuma, toca con los cascos en

la puerta. Como los caballos, que aparecen en La Iliada hablando con Aquiles, parece decirnos: "He cumplimentado el mandato, si el tripulante ha desaparecido, mi responsabilidad cesa al tocar en su puerta, sin la carga, pero con mi realidad; dígame a Francesca Giustiniani, que es una alta dama muy exigente, que por mi parte yo he cumplido su encargo". Su itinerario ha sido sagrado y sutil. Viene de lo irreal, cobra su realidad golpeando con sus cascos en nuestra puerta, y nos obliga retrasmitir su cumplimiento a la irrealidad originaria. Se ha cumplido un doble círculo, de lo irreal a lo real y de la gravedad a la imagen. De los muertos al rizado caballo etrusco, del caballo al hombre, y del hombre otra vez a los muertos. El grano de mandrágora en la boca del viviente lo irrealiza, en la boca de los muertos los gravita, les da realidad, por eso las infusiones tribales recaen tanto sobre el intermediario, como en el ritual orfico, que sobre el acudido inexistente. En el viviente, levita; en los muertos, gravita. He ahí una poderosa y titánica refracción, quizás la más grande de las conocidas. Secuencias de irrealidad y levitación, en la línea de los vivientes a los muertos; secuencias de realidad y gravitación en la otra línea, la seguida por los caballos etruscos, de los muertos a los vivientes. He ahí también en el mundo de los muertos, el cumplimiento de la sobreabundancia. Lo irreal, inexistente, al cobrar la más inesperada de las transfiguraciones por el más de irrealidad, el más de inexistencia, comienza a evaporar, a cumplimentar. Gravitación del cuerpo inexistente, a la que se llega por la refracción en dos cámaras, en dos adensamientos, cópulas de dioses con semillas, y que nos devuelven la imagen oblicua cuando el caballo golpea nuestra puerta.

El perro apaleado, según la satisfacción de los alquimistas, trabaja sobre las raíces, con mandrágoras para recibir la intensidad del perro muerto apaleado. He ahí la doble refracción logrando el Uno de la intensidad. El perro apaleado transmite a las raíces con mandrágoras su alma, mientras la del ahorcado desciende a las raíces. Imaginad esas raíces, cerca de un río, con lenguas de conchas y arena con saliva cristalizada, que tropiezan con un cuarzo, y mientras se despeinan en la refracción, se obligan a retroceder con reojo... Secretos del hiloísmo adquiridos en una dimensión imposible, donde el caballo tripulado por el inexistente o el perro apaleado extrayendo en ese momento el secreto de las raíces, vienen a situar al hombre como una metáfora diamantina, cenital, único absoluto momentáneamente gobernado entre dos imposibles. ¿Existe la causalidad hiloísta capaz de crear la metáfora, o por el contrario, ésta como un signo unitivo puede aclarar uno de sus extremos, mientras el otro se sumerge como un pez en la refracción anteriormente desconocida?

La boca de la rana parece hecha para parir otro cuerpo distinto en otra refracción, el aliento del buey para mantener en el aire el templo. Los santos que mantienen en sus manos pequeñas iglesias, parecen como si las recostasen en el aliento del buey. Pero

la rana desconoce su virtud de parimiento en el hechizo, como el buey desconoce esa escalera que regala la ascensión. Ningún ser puede igualar al portador de la dignidad de la metáfora, que posee la varilla seca que florece de pronto al lado del agua que comienza su despertar. Que es como el rayo que une las dos refracciones en las dos cámaras distintas. Su presencia entre dos adensamientos que se desconocen, logra desde el secreto ente de penetración hasta las épocas imprescindibles para aclarar hechizos de regiones desconocidas, extraños mundos saturninos, donde el hombre justifica la hostilidad que lo devora.

Ese mundo igual y contrario ha tenido cifras vivientes. Extraños visitantes que podían fiarse tanto de su figura como de su inexistencia. Podían soñar o abandonarse, ordenar o enmudecer, sin perder el contorno de su arquetipo. Constituyen la marca viviente sobre lo homogéneo, que así llega a constituirse en el espíritu de lo homogéneo, el señor de lo semejante. Hazañas silenciosas, cargas de caballería por debajo del mar, que permiten por el súbito hacerse visible en las dos refracciones. La máscara de lo sagrado evita en esas situaciones la corrupción de la indiferencia o la soberanía ante lo insuficiente. El sueño o la suspensión continúan operando como el propio sujeto que se ejercita visible. Es Goethe recibiendo una comisión de mineros que creen que ha alcanzado la piedra filosofal o la heráclida. Su omnicomprensión, las pruebas de su cortés titanismo, podrán resolver las desazones de aquel trabajo subterráneo. ¿Qué sucede? Goethe enmudece ante la comisión de mineros. Se esperaba el verbo y reaparece el silencio, ¿es la fea inexpresividad? Nada de eso, los mineros continúan encantados ante aquel discurso sin palabras. El tiempo pasa y la comisión continúa en su redondeo. Hazaña superada por su gran contemporáneo. Se reitera en el silencio por el sueño, aparece y se pierde de nuevo, retoma el hilo y lo abandona a la orilla del río con una piedra encima. Mientras tanto se adormece. Napoleón preside su consejo de ministros. Acostumbra a quedarse dormido. Se lo dice al que está a su lado. Comienza su letal excursión. Los ministros continúan sus objeciones y secretos. Después, reaparece, preside de nuevo. Está ya flotando. Ha logrado su semanal batalla victoriosa. Los que estaban a su lado ¿precisaban aquel silencio y el sueño? La línea que separaba la irrealidad de la gravitación ha sido perforada y la unidad metafórica ha reconstruido, con elaborada y secreta rapidez, los puentes de nuevo.

He ahí una dimensión en la que el alcahalero, el cobrador de cuentas, vuelve de nuevo a mostrar su inexorabilidad. En aquel versículo en que San Mateo establece la equivalencia en esa línea de la doble refracción, de la sobreabundancia y el absoluto de la creencia y en la que aparece los dones igualados y predispuestos a ser acrecidos en forma terrible. Pues en realidad la sobreabundancia señorea misteriosa en la corcupción y en el sacrificio. Dice el cuchillo del alcahalero: "A cualquiera que tuviese, le será

dado y tendrá más; y al que no tuviese, aún lo que tiene le será quitado". Es decir, en la abundancia y en la carencia, puede sobrevivir el más, trágico y sin tregua. Aún te será dado más, aún te será quitado lo que tienes. Nadie conténtese con el exceso ni con la poquedad, ni aún el total arrasamiento. Ambas pueden ser culpables y rotar hacia su total anegamiento. El texto del alcahalero tiene que esperar una epístola paulina, donde va a refractarse su complementario. Ya en algún momento lo hemos esbozado, conseguido el contrapunto de la unanimidad es lo mismo cristales brasileños que cuchillos de obsidiana. En ese vasto tejido se igualan la indiferencia del que come y el que no come, porque Dios es el que levanta, el que afirma, el que iguala todos los días. El que no come por fe, el que hace diferencias es el culpable, 3, 4, 5, 6 y 23, Capítulo XIV, Epístola a los romanos. La sustancia de lo inexistente, la vieja y no superada definición de la fe, sigue sosteniendo y apoyando, soplando y arrasando. Luego, para el católico lo inexistente no sólo tiene una gravitación, sino forma inclusive una sustancia, una superación del mundo griego y sensorial, lo inexistente sustantivo, es el desarrollo, sin metamorfosis, por la fe. Es tan trágico querer ser más rico, como querer ser más pobre. Hay el nuevo rico y el nuevo pobre, enjambre de detestos. El rey que abandona el castillo bajo la escarcha y el siervo que abandona sus cosechas ante las hordas, tienen un misterio, saben que tienen que concurrir. En la huida, que es un penetrar, un ahondar en lo desconocido, que es el más espléndido relieve de la unanimidad, se encarnan la metáfora del Uno Monarca y se funde la imagen de la diversidad del siervo.

Nadie recibe los dones para no huir, para no hacer visible la sobreabundancia o la carencia. "Nadie enciende una candela en un sótano". Aquí sótano es lugar escondido. Los versículos privativos o negativos, llevados a esta solución visible del *etbos* de la poesía, en su doble refracción, a medida que se hacen más terminantemente negativos cobran una gravitación inversa. Llegan por la negación al posible y por el posible a la gravitación de lo inexistente. Cuando en un versículo se dice como al desgaire, en pasmo innegable de afirmación, "a nadie que pide un pescado se le da una serpiente", reaparece en esa doble refracción, que en su *terateia* o maravilla para los griegos, en su tranquila verificación en la poesía como total gravitación, como si el reverso de ese mundo donde petición de pescado no equivale a serpiente, fuese precisamente esa constante sustitución, casi invisible, de pescado por serpiente. Bastan unos toques ligeros de invisibles causalidades para establecer la gravitación de ese posible. Es decir, pez, flecha de los líquidos; flecha, serpientes de los aires. Para que aparezca ese mundo de la *poiesis*, donde transcurrir con armónica fluidez, que la petición de pescado inicie el otorgamiento de serpientes. Por eso, en los grandes momentos hegelianos del idealismo, la negatividad fué el soporte de lo absoluto. En cuanto el versículo dice *nadie*, el reverso es *muchedumbre*, y encuentra en su misma negatividad su gravitante. Al afirmar

la imposibilidad de una candela inaugurada en su sótano, lo único que nos acoge y convida es el San Telmo de los velámenes subterráneos. Apenas oído el dictado de la candela que no se puede encender en el sótano, nos encontramos con Sonia, la prostituta esclava, en un sótano, con la candela de una vela encendida, leyendo a San Pablo. Parece decirnos: mi irrealidad, afirmada en un versículo de San Mateo, comienza a existir amarrada a un versículo de San Pablo. Sólo existo al leer, sólo puedo encender una candela para acercarme a un texto de San Pablo. ¿Intentaba el profetismo dostoyewskiano entreabrir una situación que pudiera ir más allá del versículo de San Mateo? Raskolnikov se quiere acoger a la doble moral para destruir. Sonia, la supermujer, la virgen, pues aún su espíritu está intocado, que se apega aún más a lo imposible de su absolutez, se autodestruye para crear. ¿Ha descendido, ha arremolinado la candela, ha intentado autoper un texto de San Pablo a otro de San Mateo, para sonreírse superficialmente en las contradicciones? Raskolnikov necesita hacerse visible, sabe Raskolnikov que se parece a Raskolnikov, adquiere su relieve por la destrucción, signos todos de un *etbos* sin misterio, de una conducta planificada y frívola. Pero lo que destruimos sabemos que nos es inferior, mientras que lo que nos destruye nos vuelve creadores en la huida. La aparente inermidad de Sonia desconcerta a Raskolnikov. Se presenta con la máscara de la más insuperable de las inferioridades, pero Raskolnikov tiene que adivinar cómo lo supera totalmente. La escena de Dostoyewski parece no contestar al pasaje de San Mateo sobre la candela en el sótano, sino al cuchillo terrible del alcahalero, el cejjunto intratable cobrador de cuentas. Raskolnikov se cree habitado por los dones, su aparente sobreabundancia demoníaca se autoriza para destruir, pero en el fondo lo que lo pierde es un error interpretativo de su propia persona, pues está congelado sin el más de la sobreabundancia que lo llevaría a destruirse. Su acción para destruir marcha con facilidad, frívolamente casi, mientras que su reacción, donde hubiese conseguido ese más de la sobreabundancia exigido por el alcahalero, para el renunciamento es esquivo y superficial. Su sobreabundancia no alcanza la plenitud del orden de la caridad. Ha tenido que golpear sus sentidos, rescatándolos, en la destrucción, en el ente concupiscible. Sonia, en la aparente carencia de los dones, decide aprovechar su destrucción, agrandándola al máximo de su compás para salvar a Raskolnikov. Al intentarlo parece como si el poco que le fué otorgado descendiese aún más; decide volver creador su renunciamento. Si Raskolnikov se acerca a Sonia es porque se cree perdido; Sonia decide aumentar su carencia, recibe la gracia en su renunciamento al intentar volver a Raskolnikov. Este en la sobreabundancia decide destruir, y es ahí donde se verifica su congeladura, pues no aclara la sobreabundancia en el acto de caridad; Sonia, por el contrario, en la carencia, decide aumentar el poco que le fué dado, es decir, perderlo todo, unirse al que destruye, destruyéndose, y logra el prodigio de su *ascendit*, de su

virginidad. *Charitas omnia credit*, la caridad todo lo cree, el acercamiento de Sonia a Raskolnikov, el que destruye destruyéndose, la lleva al pleno del ordenamiento de la caridad, en esa última región sólo le queda amarrarse al texto paulino de la resurrección, que es el otro de la imagen. Uno, Raskolnikov, vive en el temor de desconocerse, como la otra está en la pureza, en el intangible que se aleja.

El poeta como guardián de la sustancia de lo inexistente como *possibilter*. No como en el mundo griego donde se corporaliza la nada del ser como ser la nada, por eso no necesitó la formulación del cero, sino la del no ser parmenídeo. La total superación del mundo antiguo, donde el versículo de San Mateo, la candela en el sótano no necesita refractarse en el más, en la sobreabundancia del don y de la carencia, sino que llega a alcanzar la total grandeza paulina de la sustancia inexistente, de la sustancia de lo inexistente. Por eso el poeta vive más en el mundo etrusco del nacimiento del fuego, de la permanencia del guardián, del monarca como supremo sacerdote, de la precisión de la corriente que el caballo etrusco resuelve como portador de las sombras. Sólo ha podido habitar la imagen histórica, tres mundos: el etrusco, el católico y el ordenamiento feudal carolingio, pero es innegable que la gran plenitud de la poesía corresponde al período católico, con sus dos grandes temas, donde está la raíz de toda gran poesía: la gravitación metafórica de la sustancia de lo inexistente, y la más grande imagen que tal vez pueda existir, la resurrección. El poeta es en esta concepción el guardián de las tres más grandes eficacias o temeridades concebidas por el hombre: la conversión de lo inorgánico en viviente, de la sustancia en espíritu, por la penetración del aliento del oficiente, acto naciente de transustanciación, superación del acto naciente aristotélico en puro Nacimiento; lo inexistente hipostasiado en sustancia, y la exigencia total ganada por la sobreabundancia en la resurrección.

Al llegar el poeta a constituirse en guardián del inexistente sustantivo, la poesía tenía que gravitar como el testimonio de la sentencia que iba a ceñir la nueva sustancia. La preocupación paulina de sentirse deudor, "a griegos y a romanos, a antiguos y modernos", lo llevaría a las más temerarias decisiones. Hombre el más dotado de sentido crítico del primer mundo católico, se daba cuenta de las nuevas temeridades que había que enarcar en nuevas aventuras. En el siglo I y II, antes de Cristo, se había logrado en el estoicismo y el epicureísmo una síntesis del mundo oriental y el occidental, y la Diana de Éfeso parecía querer multiplicarse en senos serpientes como la diosa Siva. San Pablo intuye que hay que ir más allá de esa síntesis, y lanza su sustancia de lo inexistente, inconcebible para el mundo griego. En ese mundo paulino la sustancia de lo inexistente es siempre la nueva sustancia, la enemiga feliz de toda síntesis. Al rotar la sustancia inexistente como posible, la poesía es siempre el resurgimiento del verbo. El poeta es el primero que intuye la cobarde cercanía de la síntesis, que hay que aban-

donarse al nuevo corpúsculo de irradiaciones. Los grandes morfólogos del XVII, principalmente Goethe, se adormecieron y encandilaron en el disfrute de la síntesis que habían allegado, y cuando vemos que se equivocaban, como en su divertido hueso lingual, afinado en su creencia de que la flexibilidad, la ondulación y la prolongación, tenían que mantenerse ceñidos por una energía resistente, en este caso ósea, nos damos cuenta que su morfología se apoyaba en síntesis causales de lo inorgánico y de lo viviente, (Su gracioso: los huesos del cuello de la tortuga son semejantes a los del rinoceronte) no en la sustancia inexistente, en el absoluto de la nueva sustancia.

Si por el aliento el cuerpo toca en un punto con lo invisible, al lograr la sustancia de lo inexistente su expresión en la sentencia poética, parece como si por los ojos nos colgáramos de un punto. La nueva sustancia es la plenitud temporal. La sentencia se encajaba en la piedra con la intención de marcar una flecha, de iniciar una conversación con el viajero sucesivo. Para evaporarla de nuevo, desde la flauta órfica hasta los perdidos acompañamientos de Píndaro, los musicales conjuros hilozoístas producían las fascinaciones capaces de engendrar su desprendimiento. La poesía aparecía entonces como una sustancia irradiante, la aporroia de los griegos, que el número del ritmo provocaba. Al final de las alabanzas del cuerpo vencedor, en los himnos pindáricos o en las somnolientas embriagueces de algunos finales de diálogos platónicos, irrumpían los tañedores de laúd. Por la obligación de esos imperiosos acompañamientos, al finalizar el período órfico, la poesía ansiosa de sustantivarse, tuvo que acudir a la nueva unidad que le ofrecían los dioses, los reyes, los pueblos, estos últimos en su dualidad de guerreros y de celebrantes, es decir, a la aparición de los mitos y los destinos. La poesía apareció entonces como el roble de lo sagrado ancestral. Era como la ciudad, en la lejanía del tiempo, donde los dioses se incrustaban en las batallas, y parecía celebrar un largo tumulto que se arrastraba desde los comienzos. Era la historia de las opulentas figuras peleadas o de los succulentos destinos, que pasaban conversando o gimiendo por los Campos Elíseos.

En el período dialéctico, el odio en la *polis* contra el *daimon* socrático, hizo que la nueva doxa no lograse sustituir a cal lidad el período mítico. En Sócrates hay siempre como la embriaguez de querer rescatar su persona por medio de su *daimon* y como un prelude de querer marchar desde el Uno hasta la persona. Si por los mitos, los dioses se irritaban con la felicidad de los mortales, pero al menos, se interesaban por sus destinos; en la nueva doxa, la *poiesis* se extinguió, —el *daimon* individual reemplazando al hechicero hereditario, al rendirse lo délfico al destino individual liberado de la *polis*. Al destruir la dialéctica los hechizos de Orfeo y el período mítico, lo délfico mantuvo extrañas complacencias socráticas, colocando la sabiduría a la medida de los efímeros y aconsejando la proporción adecuada entre el saber y los recuerdos.

Al llegar el paréntesis octaviano, cuando el romano aumentó las evaporaciones de su sustancia para ensancharse en lo histórico, la poesía lucreciana, en la tenebrosa fascinación de la lluvia de estrellas, en la enigmática devoración de los torbellinos, o en el pueblo aglomerado en el templo para morir, no podía evitar que los espirales de átomos trazaran sus garabatos en la llorona escenografía de la nada. Era ese el momento para lanzar la sustancia de lo inexistente y que la sentencia poética fuese la encargada de apoderarse de la nueva sustancia. La sentencia poética no necesitaba ya del relieve en la piedra, ni de los acompañamientos del compás, ni la alabanza reinaria indivisible en sus troncos de orgullo. La poesía podía alcanzar la plenitud de la doble refracción, de las series causales suprasensoriales pero regidas por la identidad de su gravitación. La poesía no tenía que ser ya el guardián de la energía y el fuego, como en el período etrusco. El análogo griego no sólo iba a ser superado, sino que ofrecería su fascinación otra desconocida sustanciación. La misma ausencia no necesitaba de los caminos inversos de los caballos etruscos, sino que estaba como en acecho, en prodigiosa gravidez, para el deslumbramiento de la resurrección. La poesía quedaba como en inexorable audición para lo inexistente, para la nueva sustancia plenaria y aún para la resurrección.

Podría aludirse a las resonancias históricas de la poesía en las eras que ha recorrido, pues en realidad, como me he esforzado en demostrar, han existido momentos en la historia regidos por esa creación invisible, por esa magia soterrada, por esa indetenible correlación de los hechizos y los milagros, que tenemos que llamar poesía. Tres de esos momentos fueron el sitio de Ilión, el período etrusco y el católico. Numa introdujo, en ese período etrusco, una innovación radical, las diosas podían engendrar con los reyes, como las cariciosas aventuras del mismo Numa con la ninfa llamada la Tática o la Silenciosa. No como en la época de los mitos más primitivos, donde los dioses sólo podían engendrar en la cámara de la reina con la hieródula o semilla. Pero no sólo en ese período etrusco, en el momento de Numa, la creación se elevó a la infinitud, sino se creó el pontífice, el *potens*, con la enorme fuerza del condicional *si es posible* (que tal vez pasa al *virgo potens*, al alumbramiento en la infinita posibilidad). En ese otro mundo católico se va mucho más allá del análogo prodigioso y del potencial infinito. El asombro ocurre en el guardián de esa sustancia de creación infinita e inexistente, en la poesía, en la prescindencia de todo diálogo carnal en lo maravilloso, y en el rotar de esa sustancia inexistente que lleva su posibilidad del sacerdote al pueblo de Dios. No es sólo la resurrección de un dios, de la *virgo potens*, sino de todo el pueblo en la unanimidad, el que prepara su resurrección en la imagen como geometría del pensamiento de Dios.

El *etbos* de la poesía fué un ideal dórico. Los hombres emparentados con los dioses exhalaban y motivaban el canto. La poesía fué para esa nobleza una justificación de su

areteia, de su clase, de su superioridad, de sus bellos gastos en la inmolación. Fué también un testimonio de esa potencialidad distinguida para la inmolación. De aquí parte la concepción del poeta como la esencia de la *clavis*, el mejor de los mejores, el privilegiado, el que habla por el coro y aquel por quien el coro espera para contestar airado a los destinos. Pero lo era en cuanto clase, en cuanto se esperaba de él la inmolación y la tenaz vigilancia. Al desaparecer lo mítico y las aventuras de Orfeo, al descender lo délfico al nivel del individual orgullo y de la razón exacerbada ante sus propios impedimentos, la poesía se ganaba el perplejo y una como tumultuosa indecisión. Para resistir el telar de las parcas o el laberinto de los destinos, para encolerizar a los dioses con sus temeridades, como una integración de esa manera dórica, los griegos lograron establecer una nobleza fundamentada en sus hereditarios juramentos para la inmolación. Exangües en sus mitos, de las cercanas decisiones de lo délfico, en la era socrática, el griego comenzó por llevar la poesía a la areteia o culminación de la nobleza. Su sabiduría, su conocimiento por la poesía, es por la sangre, sólo puede poetizar aquel a quien la sangre le ha dado rica sabiduría. En el *Gorgias*, lo que se discute si puede ser heredado es la virtud, la ejemplaridad de la conducta, pero no se contempla la nobleza dórica, que conoce y poetiza por la sangre, pues ya en el período socrático la nobleza pareció convertirse en la beneficiaria de los dones regalados, y no como en el período dórico, de los obligados al sacrificio, de los primeros en la inmolación. La idea de que los dioses sólo se calman por el sacrificio de los mejores, de que es necesario alimentar la *némesis* de los dioses con los manjares humanos más misteriosos, fué lo que mantuvo a esa nobleza en el sentido de los escogidos para el sacrificio. El intento de Tebas, de unirse con los persas, fué superado en sus inenarrables consecuencias, por el sacrificio de la nobleza tebana. Hecho que bastaría para asegurarnos la desaparición de la nobleza en nuestra época, pues quién, qué clase, en presencia de la frecuencia de nuestros errores, en el mundo contemporáneo, sería capaz de llenar con su inmolación esa extinción de la antigua sustancia aristotélica, del viejo corpúsculo de los epicúreos del retorno sin fin. La relación de la verdadera aristocracia en la *polis*, el convencimiento de que el error de cualquiera obliga al sacrificio de uno de los mejores, es típica de este momento en que el instrumento, las vicisitudes, se vuelven contra sí mismo, en el demoníaco espejo de su identidad. Perdido en el subterráneo, no le interesa liberarse en la participación del diálogo o de la carnalidad, sino excavar con frenesí en su propio hundimiento como dimensión única.

Los restos perdidos de aquella integración dórica, de aquella nobleza tebana, sólo reaparecen en nuestra época marcados por la lejanía del terror. En la *polis* se respetaba una clase de la que se esperaba que en los momentos de peligro ocupara un lugar de juramentos y de muerte. Era consecuente que el pueblo no pudiera identificar al

heredero de aquella clase cuya sola potencia era su obligación para desaparecer cuando pasaba con la máscara, inesperado sobreviviente, de la poesía. Con esos sagrados atributos la poesía se alejaba por el terror, siendo su historia gembunda la apatencia por acompañarse de otros participantes en la fuente de su oscuridad y de su incontrovertible gravitación. Baudelaire, Rimbaud o Martí, parecían como si andaran en acecho en medio de las ruinas, o se acercaran, con las precauciones de quien tiene que aislar el ramaje del silencio, a la casa sumergida. En las últimas líneas de Martí, en el acudimiento a la cita donde se le prepara un final a la suntuosa y sombría manera etrusca, parece como si para acompañar la galopada, en lo que fija para cada día, le siguieran los enigmáticos deshielos, la turbamulta girona sin imanes: la frase que se afina para rechazar por la varonía las leyes del agradecimiento, "el bello mazo de piedra larga y suelta", la sortija, el caballo mero, los pañuelos de cuadros azules, la mesa coja, los polvos del asma, las seis matas de flores, las ceibas inicialadas de balas, los presagios donde se mezclan las lanzas y las estrellas, la miel de limón para las pócimas, los retratos de Goethe, las antologías griegas, el barbero guspetón, la cuarteta con la ordenanza para el amor, los proverbios haitianos donde se ríen los perros de la sabiduría napoleónica, siguen su capa y su corcel como endemoniadas abejas que le hundiesen un clavo. El paredón de la ceiba va descorriendo sus planchas para hinchar la gírgola de los destinos. En la historia de la gravitación por la imagen, cuando decimos el diario de José Martí, el único equivalente que se le puede encontrar es "la casa de los duques". El espacio ha sido hechizado, se le ha hecho hablar a una dimensión, a una cantidad de paisaje. Vió, dice Cervantes, que eran cazadores de altanería, las que rodaban en la introducción de la casa de los duques, es decir, que el fragmento del encantamiento existía antes de la asombrada llegada del más original de los castellanos. Pero Martí llega como en el acecho silencioso de la sobrevivencia a la casa que lo espera, aunque está vacía, y que después se cierra, ya no espera a más nadie. A pesar de su asombro minucioso, narra las vicisitudes de la fundación, que le pide que penetre, que le ruega, como un mandoble de la costumbre, que pase y ponga su sombrero en los candelabros del antilope. Anota, "hay una casa como pompeyana, mas sin color, de un piso corrido, bien levantado sobre el suelo, con las cinco puertas de ancho marco tallado, al espacio colgado, y la entrada a un recodo, por la verja rica, que de un lado lleva por la escalinata a todo el frente, y del fondo, por una puerta de agraciado mediodiempo, lleva al jardín de rosas y cayucos: el cayuco es el cactus: —las columnas blancas y finas, del portal, sustentan el friso, combo y airoso". Parece entonces irse apoderando de la visión que le entregará las equivalencias y los prodigios de las leyes secretas de la imaginación, el rotar de la sustancia de lo inexistente, y corporaliza la gravitación de que veinte años de ausencia equivalen, en esa sagrada sustancia de lo inexistente, a un remolino

en la muerte, de la misma manera que un artesano de orquestica precisa que una trompeta equivale o suena como veinte violines. Los recuerdos de esos diarios nos sorprenden, como si Martí buscara también en él mismo una equivalencia donde lo sagrado, su misterio como *potens*, engendradora de lo posible, tuviera un asidero risueño, una compañía de paso matinal, pues parece intuir que como eco de la nobleza sagrada de la inmoliación, que es la etruria que ya señaló en Góngora, no podrá ser descifrado. Por eso después de describirnos la casa pompeyana, donde vemos con terror su penetración en la casa sumergida, alude a los gigantes y andruejos del fiesteo, y nos trae con gracia una comprobación tranquilizadora cuando nos previene: *el gigante trae la corbata en las manos*.

La aretea—el destino y la sabiduría por la sangre—, tenía que aparecer enemistado con la aristía, aún en el remolino la protección de Pallas Atenea. Aunque esta última tuviera su aparición deslumbradora, en el Canto V de la Odissea, la *aristía* de Diomedes, a quien los dioses favorecen con la invisibilidad y la huida, es en la poesía de Baudelaire, liberada de la fatalidad de la sabiduría por la sangre, donde reaparece la nueva aristía, donde destino por clase para la inmoliación está sustituido por gracia de la persona en la participación, y conocimiento no es sabiduría que sonríe, acaricia y jerarquiza, sino penetración de la hostilidad que nos sustituye al llegar a la ciudad sumergida y a la confluencia de los destinos. En Baudelaire, el triunfo de la *aristía* comenzó a ser definitivo, y las categorías del conocimiento y los grados de la gracia comenzaron a rotar en el dado. Con él la poesía entró en un torneo desesperado, que reproducía en asordados ecos el lucreciano fin del mundo antiguo, cuando la *teraleia* de la lluvia de estrellas se convirtió en la combinatoria finita del corpúsculo. La poesía como fiesta de la inteligencia, según la expresión de Valéry, o como la danza del intelecto entre las palabras, según la de Pound, quizás sean como las extremas posiciones de la poesía en contra de la aretea, o destino como clase. Pero nos sonreímos un tanto al precisar que las palabras que emplean, para combatir la *aretea* en la poesía, como fiesta y danza, aparecen fatalmente en el cortejo de los llamados a la inmoliación, en las ceremonias de la estación y en los conjuros. Con Baudelaire la poesía pasó de un destino como clase sacerdotal a un castigo o maldición en la persona, a un suplicio en la lentitud de las aproximaciones a la infinitud de la ausencia. Había logrado una síntesis rendida en el corpúsculo donde conocimiento sensorial se mostraba indivisible. Ruina de una sustancia de la que había querido huir siempre Goethe, buscando paradójicamente las series de lo orgánico, la naturaleza por encima del yo, prefiriendo olvidar que en la cultura el yo se hace naturaleza por el crecimiento, y que el imperativo kantiano se hace también naturaleza por la universalidad de la aceptación. Prefirió no adelantarse en esa región última de la poesía, donde decir brizna de hierba equivale a decir respira arena o pen-

samiento sutil, tal vez como en la pintura japonesa, donde si se pinta un bambú hay que acompañar la composición de un tigre; si a un pino, con una cigüeña.

Había caracterizado a la *aristía* la penetración de la ajena hostilidad y las vastas dimensiones que había entrevisto, que tenían que apoyarse por la propia necesidad de su identidad en un germe de creación. Pues en esas misteriosas leyes de la imaginación, que constituyen el no disimulado designio de mi faena de esta noche, la dimensión crea el árbol, de la misma manera que los conejos polares están marcados por un lunar para no desaparecer totalmente en el sentido dictado por la nieve. El crecimiento vertical del árbol, que le regala la leonardesca perspectiva aérea y la inmovilidad, lo obliga al sumergimiento de sus raíces para buscar la fugitividad de la dimensión enemiga y el agua... De la misma manera que si aislamos el risueño y maliciosamente ingenuo ojo del camello, gravita sobre nosotros como una metáfora que rota para unir las enemistades, para precisar que el ángel juega con el pestaño del camello, o que los ángeles ponen sus monturas en la deliciosa cabeza de la jirafa. Pero detengámonos, no asustemos a los que siguen trazando círculos en el desierto... En esas indetenibles, vastas, indescifrables dimensiones, el hombre logró establecer como fortines o avanzadas de sustituciones y reconocimientos, dobles refracciones de equivalencias, que parecían regalarle una gravitación a esa sustancia de lo inexistente. Los agrupamientos verbales, convertidos en órganos por la cotidianidad de su marcha, por la servidumbre que les daba a los abrillantados metales de la obligación o castigo, asegurando una cantidad suficiente verbal que dictaba órdenes sobre los cuerpos o las máquinas, en tal forma que reobraban vivientes sobre el ejecutor como expiación o desaforada alegría. Al oír, con el acostumbrado oído de todos los días, "el tambor rotativo de menciones", o "los cambios por cuartos y las menciones sucesivas", llegaban a convertirse en entidades liberadas de sus particulares aplicaciones o de la ceguedad de sus costumbres, para irrumpir sustantivadas en la hostilidad que nos reta. Semejante a esos señalamientos de los campesinos, que no desprenden del oficio costumbrado del cotidiano risueño castigo, sino de la propia naturaleza obligada a precisiones y a donarnos puntos de partida. Donde el tratamiento naturalizado, mete violentamente a la naturaleza en la dimensión, precisando el extremo quedado en claroscuro, "La legua paria", dicen para animar una sobredistancia imprecisa, o "doble al llegar a la pinta de la guayaba", para apoyar en fruta y color las indecisiones de un itinerario. Y aún raspando en el sueño, en las desiguales interpolaciones hechas sucesivas, dejándonos, como a la vuelta de una marea, los amalgamados restos de un naufragio indescifrable. A pesar de esos impedimentos titánicos, como cuando avanzamos rodeados de rechazos muy corpulentos, logran reunirse ecos verbales y restos desaparecidos, como si los propios milenios pudieran ofrecer la superficie donde se complimentarían esas batallas. "La caja de lápices enterrada será roída por el manjuari", como si al descender en lo oscuro la caja de pintorrotes infan-

tiles, el vigilante espinazo, el bastón de osteína, lo fuera royendo con afán de detenerlo y de marcarlo. "Excúseme, no le regale la bolsa de sangre", como si en el mismo sueño tratásemos de llegar a un tercero cuya banalidad e indiferencia parece hacerlo aún más inexorable, en el convencimiento secreto en que estamos de que esa inútil regalía, más inútil aún por su banalidad, le fuera necesario, imprescindible casi, a ese tercero, para el logro de su trágico despilfarro, que podemos inutilizar cerrándolo para la obtención de esas insignificancias en clave.

Esa concurrencia en el punto metafórico entre las gravitantes leyes de la imaginación y las levitantes leyes de las costumbres, produce en la sentencia poética una claridad de encuentro inverso, como si coincidiese en la casa sumergida el tapicero y el tapiz volador, el califa en la momentánea pérdida de la cabalgata venatoria. Para hacer una experiencia térmica, el canceller Bacon, destruye una gallina, y la cubre de hiel granizado, días más tarde recibe una divinidad, la pulmonía, que lo rinde. Fulminante causalidad rendida por la imagen del hielo, por lo semejante de la crueldad, es decir, el canceller objeto él mismo de experiencias por un demiurgo. Shakespeare, en su oficio de barbero, se afina sus mostachos, con esa arrogancia de quien puede prescindir de los demás, mientras los otros le acuden, el relato truena, se interrumpe, el aburrido lee, muestra como escenografía su tedio y su lectura, bosteza, lombriz oscura, ternera de diorita irreconciliable suspira en el atrio napolitano, se desliza una carta. El barbero, con clara de huevo, dibuja en el espejo una flecha resbalando por la hoja del puñal, que graba: suspiro por la vaina. Desaparece, y lo detenemos de nuevo, ahora es el taquillero, los indomeñables escándalos de la barbería han sido rebanados, desfilan frente a él, en teoría, uno tras otro, les ve el rostro, relámpago como un árbol enano de Bagdad crecido en el instante, ya es otro. Después, es el caballero, el potro llega domado. Se acostumbra a resguardar, mientras el otro desaparece, una pieza querida, un caballo consejero. Mientras lo cuida es suyo, su voluptuosidad trabaja sobre lo que pronto va a descender a lo oscuro. Su rapto es silencioso, su éxtasis abraza la pieza cuyo extremo está momentáneamente oculto. Graba su sentencia: "si la esencia destilada por el verano no sobreviviese como líquido prisionero cautiva en muros de cristal..." Cuando habla de esa esencia destilada por el verano, observamos al silencio penetrador de la barbería, el rostro fijado frente al taquillero, y a la momentánea amistad del equino con aquel que en un relámpago lo embrida. Y en frente, creando exquisitas y potentes categorías poéticas, el líquido prisionero, encristalado, el asiento del recién venido frente al relato rífo y espejeante del barbero, el rostro anonadado en la incesante teoría del taquillero, y el visitador de la cámara de los hechizos que rebanó el posible espanto del caballo ante el securo instantáneo del caballero... Ahí también Jean Racine, como un solemne y pasalino tabernero, se ejercita en la destilación y el veneno... "Sabrá un día que yo debí darle un veneno—y que vos mismo habéis mandado a destilarlo". Parece en su

lejania solemne, que la persona agraviada se ha convertido en un dios, y que un mismo dios ha ordenado la destilación de su veneno, lográndose por el contrapunto de la ausencia y la minuciosa comprobación de la artesanía, un ejercicio intrigantillo de los dioses.

En esa región, que parece dilatarse para existir como participación metafórica, surge muy poderosa, incontrovertible casi, la evaporación de la imagen, pues es innegable que en cada remolino donde el hombre participa como metáfora, surge en él, tanto por ascensión fáustica, como por súbito mágico, el deseo, lentamente trágico, enloquecedor, fascinante, de apoderarse de una totalidad, a través de la poesía, como de otra conciencia palpatoria, donde el ciego vuelve a precisar, a reemplazar una metáfora de participación por la absurda totalidad de una imagen de ausencia. Surgía entonces en nosotros esa tendencia, de la que ha hablado Stendhal, con gran sorpresa para los stendhalianos, a "hacer teorías con las barajas de nuestra ignorancia", pues es innegable que al lograr la poesía un espacio hechizado, una cantidad mágica, lograba resistir o sustituir una causalidad, que regalaba una ópera fabuladora. La poesía, en esa línea de fascinación, era el doctrinal de las barajas, donde se jugaba la mujer ciega, la *matría* de los comienzos, pues una de las realidades de la poesía es que a la causalidad sucesiva de la metáfora sucede el cuerpo de la causalidad asociativa o contrapuntística de la imagen. El hombre de hoy, por ese sistema poético, puede unir, por ejemplo, la copa equilibrada en la cola del caballo, que vimos en el sarcófago etrusco, con un accidente familiar, como un presagio, convertido por esa extensión de la poesía, en un relieve hierático, de la misma manera que un pescador primitivo asocia una discusión familiar con el fracaso de la siguiente pesca nocturna, creando para nosotros, sus espectadores cansados, la deslumbrante causalidad de una discusión submarina ante el malicioso asombro de los peces, que se resguardan. Bacon, el canceller misterioso, dejó una sentencia que Shakespeare disfrutó como un tiburón que come todas las redes. Decía: La poesía es como el sueño de una doctrina, y Shakespeare habitó totalmente el prodigio de la extensión de una doctrina sumergida con el constante evaporar de una ensañación no cristalizada. En realidad, en la expresión de Bacon, al disfrutar la palabra doctrina de la dichosa cercanía de la palabra sueño, se hacía equivalente doctrina a extensión de encantamiento, a dominio con féricos torresnos de aviso, trazando el círculo de los conjuros donde el sueño se aposentaba como una evaporación que se igualaba al relente, al tegumento estofado que rodea a la hoja cuando la iguana interpone su soplo en los consejos del roció.

Esas avanzadas que a través de los milenios han logrado fortuitas coincidencias, mágicas unidades, fulgurantes reconocimientos, tesoros rehechos y desaparecidos en el lomo del delfín del instante, gravitaciones de irrealidades que parecían reclamarnos, lentos y morosos crujimientos de la caparazón del quelonio al fuego, causalidades en las enemistades, fugas que coincidían con el caballo espantado, han formado siempre la nueva

sustancia, asiento de la más temeraria y reconciliable poesía. Aquel viejo corpúsculo que aunaba la gracia y el conocimiento, las coincidencias estructurales en las series causales, había comenzado a languidecer y a envejecer al sentirse reconocido y habitado, contemplando con sorpresa en nuestros días que su porosidad se quebranta al sentir la calcificación de sus elásticos. Pero la poesía tenía que volver por sus ancestrales atributos: el señalamiento de que el nuevo corpúsculo ha comenzado a girar. Y que su próxima finalidad será establecer la gravitación de esa sustancia de lo inexistente, y que el poeta tiene que ser de nuevo el *potens* de los colegios sacerdotales etruscos: el engendrador de lo posible, el rotador de la unanimidad hacia la sustancia de lo inexistente.

Nos decidimos hacia un nuevo peligro, la grosera inmediatez de un desarrollo dialéctico en esas inmensas coordenadas centradas y aclaradas por la poesía, pues como al margen de esa prodigiosa sustancia que se avvicina, nuestra época ofrece también una ominosa confluencia que lleva la poesía hacia la dialéctica, y ésta de nuevo hacia las fuentes de lo primigenio, pero el intento nuestro es un Sistema poético, partiendo desde las mismas posibilidades de la poesía y no un desarrollo dialéctico. Es decir, la poesía partiendo de la metáfora como superadora de la metamorfosis y de la metanoia del mundo antiguo; de la imagen como proporción y nueva causalidad entre el hombre y lo desconocido; del hiloísmo poético de la voz penetrando en la harina para sustantivarla; de las horas regaladas o productividad del instante poético; de la duda hiperbólica, como superadora de la síntesis; de la diferencia entre corpúsculo y germen; de la resistencia del cuerpo de la poesía; de la sentencia poética como unidad de la doble refracción; de la dimensión o extensión como fuerza creadora, es decir, la energía en la extensión tiene que crear el árbol; del *possibiliter* infinito; de la nueva sustancia; de las nuevas leyes de la gravitación de la sustancia de lo inexistentes; de la mayor exigencia conocida hecha a la imaginación del hombre, es decir, la resurrección; pueden rendirnos los ordenamientos del nuevo tiempo paradisiaco.

El afán requerido por el versículo, *todo lo que aprendí de mi padre os lo enseñé a vosotros*, de exigirlo, llevaba aún en la alabanza a reclamar una plomada de existir, y de existir en cuerpo, y en cuerpo para los sentidos. La prueba anselmiana buscaba un proceder inverso, pero que terminaba rindiendo también el conocimiento a la alabanza. Si la mayor realidad no es el pensamiento mayor, tendrá que ser otro pensamiento mayor. Si el pensamiento mayor no lograba crear una realidad, la posibilidad infinita de la sucesión del pensamiento mayor llegaba a crear la realidad. El argumento en que se barajaban San Agustín, San Anselmo y Gaunilo, de la existencia o no de las Islas Perdidas, más allá de las Afortunadas, porque fueron concebidas por el *eidós*, porque fueron pensadas, negado por aquellos que no aceptan que el pensamiento pueda crear una realidad, pero que aceptan, lo que es más desafortunadamente monstruoso, que la realidad pueda crear un pensamiento, negándose a aceptar lo que ellos creen que es la

primera absurdidad, pero afinándose sonriente en la aceptación de la segunda, es decir, la realidad creando su percepción, su nombre y su definición. Si el *eidós* anselmiano parecía al ponerse bajo la adoración de pólemos, que al ser negado fortalecía la razón profunda de su existencia, visto desde la *imago oblicua* cobraba una prodigiosa fuerza de creación. Nos permitía llegar a un punto, que si no va más allá de la prueba anselmiana, se hacía más evidente y misterioso. Es decir, todo lo que se puede imaginar gravita, o si queréis, el *possibiliter* de la *imago* tiene su gravitación en la nueva sustancia de lo inexistente, o también, todo lo que se puede imaginar tiene análogo. ¿Y qué cosa puede ser ese análogo, esa metáfora que rota hacia sus enemistades, sino el cuerpo del *eidós* y de la *imago*, que es en su aleluya, en su tiempo paradisiaco, el cuerpo misterioso del hombre cuando atraviesa una región hechizada?

Esas ascensiones o claridades, en la marcha de lo real hacia la imagen, tenían forzamente que despertar su contrasentido o contraréplica en la inversa trayectoria de lo infuso hacia su gravitación, de la oscuridad primordial a la gracia suficiente, hasta la violenta penetración, como los sones en la piedra del período órfico, de la dormición en nuestros cuerpos. La *Deiparae dormitionem*, la dormición penetrando en la creación y en la muerte. En el mundo antiguo para producir la *oikonomía* o encarnación, fué necesario crear una causalidad en la gratuidad entre el engendro con el oscuro y la sombra, el *ombravit*, en el acto del nacimiento, y la dormición como escudo frente a la muerte en la ascensión. La creación por lo oscuro y la ascensión por la dormición. Aún en el caso de la *Virgo Potens*, de la plenitud de las posibilidades, hubiera sido indescribible la penetración del cuerpo en el tiempo paradisiaco sin el acto de la dormición. Pues la poesía logra siempre la perennidad de esa nueva sustancia, no tan solo con la penetración de esas devoradoras claridades desplegadas en una superficie de milenios, sino por esa reversión, fulgurante entrevisión, instante del relámpago en la piedra, de lo oscuro, descensional y de la dormición. De esa manera, el poeta lleva también una candela, al lugar escondido, pues ya lo oscuro y la dormición en ese cruce de inversas corrientes, se ha apoderado de él. En la dormición baja los peldaños hacia el sótano escondido y allí despierta la candela, hasta que llegue el que al huir se encontró con el caballo espantado.

El encuentro de ese hechizo configurado, de esas claridades surgidas en la mágica causalidad de la doble refracción, con la rápida dormición penetrando en el costado con sus escalas de crinaje de caballo, se verificaba en el espíritu de las batallas. Pues una suma de hechizos, de viciosas minuciosidades, del rapto de la dormición, ordena las batallas como formas de cultura y de poesía. El último de los grandes Emperadores hablaba de "los pensamientos de la batalla", los que surgen en la madrugada, al lado del río, cuando todavía no se ha fijado la percepción. Horacio, que pasa desapercibido en la batalla de Farsalia, en la era de los presagios cesáreos, le rechaza un puesto de

secretario de correspondencia al emperador Augusto. Julio César como metáfora del Uno participando cubría totalmente el espíritu de las batallas, y la contenciosa y horticultora poesía de Horacio tenía que pasar con su capote gruñidora en ese momento en que parecían resurgir los misterios etruscos del rey sacerdotal. Lucano, que no podía encontrarse en Farsalia, la convierte en el centro de su poesía coruscante, pero se burla de Nerón, recitando sus estrofas en los letrimeros. La gran poesía no estaba en los poetas, sino en la última manifestación del período sacerdotal en Julio César. Al extinguirse el período etrusco y cumplimentarse el primer gran momento de la alabanza del salterio de David, y volcarse los símbolos de la revelación en el órgano aristotélico en la poesía del Dante, tenía en los últimos cien años, después de haber alcanzado en la *aristia* de Baudelaire su primera fusión de gracia y conocimiento, que volverse de nuevo sobre la búsqueda de la *aretéia*, para inmolarse en persecución de la nueva sustancia, de la plenitud temporal. Observad que en las últimas batallas, los nombres de sus jefes ejecutores se extinguen, como si no hubieran ido a horcajadas sobre el espíritu de sus remolinos. ¿Quién dirigía el primer gran Marne? No nos apresuráramos a precisarlo, pues sabemos que Charles Peguy dirigió el espíritu de la batalla, hasta ser el testigo requerido por Pascal, el que muere en la batalla.

Cuando digo el espíritu de la batalla aludo a la unidad de la concurrencia en el turbión, a la absorción de la nada por su remolino. La resistencia estoica, su dignidad por el soberano bien, lograba la imagen, como lograba su visibilidad o su relieve por el orgullo de la católica participación en las esencias, por el actuar del hombre como metáfora entre su cuerpo y la infinitud. Pero el canciller misterioso, el barbero, el caballero, el solemne tabernero destilador de venenos, la rana paridora, el manjuar que coloca su espinazo con la médula del sueño, se hunden, gimen, o rectifican, al llegar al turbión de la batalla, absorbidos por la dormición que se tiende como las alas de la caballería, y el rechinante abrazo con el *ombrevit*, con la sombra espermática. Sólo loco, sólo poeta, dice el príncipe veneciano con el disfraz de Federico Nietzsche. O el diálogo del enajenado con su curador. ¿De seguro que usted se irá en un coche infantil? Ciertamente. ¿Y el coche será todo de oro? No lo niego. ¿Y el coche será tirado por cuarenta millones de venados de diamantes? Quien lo duda. Ciertamente, no lo niego, quien lo duda, que comienzan a destilar su gravedad, su plomada de inexistentes, el infinito posible de la poesía.

JOSÉ LEZAMA LIMA

El Grupo "H"

Por los años veinte, en Santiago de Cuba—no por entonces, una ciudad universitaria cerrada con los broches de oro de varios "night clubs", sino la antigua ciudad de Velázquez, polvorienta y espléndida bajo su sueño centenario—, un grupo de jóvenes ardientes y desconocidos resolvieron dar nuevas formas y nuevas fauces al espíritu cubano. Su amplio gusto de aventura lo iba a comprender todo: literatura, acción, ideas. Un instinto lúcido y combativo, un ingobernable hastío de lo manido y lo falso, los había reunido con el propósito de salvar al país de su incuria, su languidez y su retraso cultural. Sus pocos años y su aislamiento no les parecían obstáculos para esa formidable empresa. Al contrario, arrogantes como quien tiene la bola del mundo para juguete, se aprestaron a escalar las mayores cimas, con su fe y su talento por único equipaje.

Uno de ellos—Juan Breá, figura de fuego que habría luego de destacarse sobre el escenario revolucionario y literario de varios países europeos se brindó para asaltar la caducidad de la opinión pública y burguesa. Armado de un rollo de versos escritos por el Grupo, se presentó ante Eduardo Abril Amores, director del "Diario de Cuba", pidiéndole la publicación de estas obras para el día siguiente. Abril, algo sorprendido por tamaño desenfado, le contestó que haría leer los poemas y luego le participaría su decisión.

—Pero, ¿quién los leerá? ¿Quién ha de opinar?—preguntó Breá.

—Yo mismo.

—Pues es de esperar que tenga usted suficiente inteligencia para publicarlos—le contestó el joven sin piedad.

Eduardo Abril—sea dicho para su eterno mérito—supo reconocer, bajo la capa de esa insolencia juvenil, el orgullo y la sensibilidad del poeta verdadero. Además, acostumbrado a hacerse el león entre chacales, disfrutó de la novedad del desafío. La recia figura del "Indio" Breá—alto, bronceado, de ancha frente y ojos centelleantes—le inspiró simpatía inmediata y duradera.

(1) Con este ensayo de la Sra. Mary Low, participante también del santiaguero grupo "H", comenzamos una serie de evocaciones de movimientos, grupos o tendencias de nuestro pasado literario, en relación con las generaciones más cercanas. Las opiniones que expresen sus autores, corresponden a sus personales criterios, no necesariamente compartidos por la dirección de ORIGENES.

—Está bien—dijo—. Publicaré los versos.

Hizo más. Luego de algunas reuniones con el Grupo, durante las cuales pudo avalorar los quilates de esos innovadores, les brindó una plana entera semanal en su periódico. Así nació la famosa "Página del Grupo H", que todo viejo santiaguero tiene que recordar, pues resultó ser uno de los escándalos más gloriosos de la época. Allí aparecieron formas literarias e ideas nunca antes soñadas en Oriente; allí se jugó alegremente con los prejuicios y la puntuación; allí se cometieron, con ímpetu y elegancia, faltas de respeto a todo lo encumbrado.

En cuanto al título del Grupo, dió mucho que hablar. Esa misteriosa "H" sonaba a Hermandad secreta, a sociedad conspirativa, pese a que sus sesiones se celebraban al aire libre, en el Parque de Céspedes, o a gritos entre los ruidos paranchines del viejo café "La Giralda", situado en San Félix y Enramadas—médula de Santiago—, oscuro y memorable recinto desaparecido hace ya largos años. Pero en realidad, la letra H fué un hallazgo casual, sin más significado que su valor placentero, adoptada bajo la necesidad de ponerle nombre a lo que no se podía expresar; pues, ¿con qué rótulo podrían definirse los vastos deseos y desmedidas ilusiones de ese grupito sediento de infinito? Tampoco había allí nada da programático ni de exclusivo; la sombra de esa H abrigaba las personalidades más disímiles y hasta contradictorias.

Era un racimo de talentos de alto potencial explosivo. o es extraño que haya levantado polvareda. Lo que es extraño y trágico es que tantos dones se hayan desparecido en el olvido, sin apenas dejar rastro. Ese grupo de muchachos apasionados y desafiantes se alzó un momento en el cielo de Oriente como un cometa deslumbrador, y luego se apagó de manera inexplicable. Hasta sus mismos nombres son hoy desconocidos. ¿Quién se acuerda hoy de Francisco Palacios, el flaco y misterioso Pancho, con sus amores imaginarios e inimaginables, su culto conversar y sus versos sutiles? ¿De Lino Horroutines, poeta fácil, pero buen prosista, y sobre todo hermoso espíritu enamorado de todas las libertades? ¿Del pletórico, haragán y profundo Lucas Pichardo, despiadadamente veraz? ¿Del inquieto y gallardo Montes de Oca? ¿De Julián Mateo, muchacho extraordinario si alguna vez lo hubo? Vivos o muertos, están envueltos en el sudario polvoriento del olvido. Y sin embargo, marcaron un claro camino y abrieron una notable brecha para sus sucesores. En un tiempo muerto de repeticiones clásicas o románticas, esos precursores de nuestros poetas modernos dieron el primer paso que cuesta tanto. Pero lo dieron a contratiempo, o en un ambiente demasiado estrecho, o con la visión puesta más allá de lo posible; o bien les falló el golpe por algún misterioso motivo. Lo cierto es que casi todos se hundieron en el silencio. Algunos de sus destinos fueron trágicos y sanguinarios; otros se dejaron roer por el tiempo; los demás volvieron la cara a distintos horizontes, perdiendo sus perfiles aguilones. Sólo unos

pocos de ellos—notablemente Carlos González Palacios y Leonardo Griñán Peralta, catedráticos eminentes y reconocidos hombres de letras—se hicieron más tarde de cierto renombre, en géneros y con metas muy ajenas al movimiento que les había dado calor.

Pero nadie podía prever tal desenlace en las tibias noches lunarias que vieron nacer al Grupo H. Entre los árboles del viejo Parque de Céspedes—hoy reluciente de modificaciones—, bajo la sombra de la Catedral, el nudo de jóvenes exaltados se reunía, madrugada tras madrugada, para poblar el silencio con sus atrevimientos estrepitosos. Su inconformidad con la murria provinciana, con las fórmulas poéticas gastadas, con la vida tridimensional, los mantenía en estado de hervidumbre rayano en la explosión. Ya, mucho antes de la aparición de la "Página", se habían hecho acreedores de incómoda reputación. Decían y hacían cosas incomprensibles para el *hoi polloi*. Ebríos de aburrimiento y de rebeldía, declamaban con desenfado sus versos, conversaban en greguerías, se peleaban horas enteras por el color de un adjetivo o la interpretación de una filosofía. Y querían probarlo todo, vivirlo todo, abrir las fronteras del mundo y rehacer los conceptos de lo bueno y lo malo.

La pujanza de sus temperamentos los tornaba díscolos. Hacían chistes macabros, como el de enloquecer a un barbero simplón y seudoliterario, convenciéndolo de su genio poético y entablándole una correspondencia milagrosa con el Dante. (Incluso el Dante le hizo una visita de confraternidad, pero yo no me acuerdo de quién fué el mistificador que se disfrazó con ropaje renacentista.) Y una apacible noche, Julián Mateo disparó un tiro de revólver contra el reloj de la Catedral, por pura fantasía. A causa de ésta y parecidas hazañas, el Grupo espantaba a los ciudadanos conformistas y tenía sus encuentros con la policía. Pero no fué solamente por malacrianzas que los muchachos tuvieron que enfrentarse con las fuerzas represivas: muchos de ellos llegaban a ser conspiradores políticos, y de los buenos. De este núcleo iban destacándose, a medida que aumentaban los abusos del Machadato, auténticos líderes revolucionarios, conmovidos por un profundo sentido de "agonía y deber". El Grupo luchó en las avanzadas peligrosas y tuvo sus héroes.

Pero previamente sus inquietudes se habían centrado alrededor de la "Página". ¿Cuánto escándalo local provocó! La buena gente de la provincia se indignaba. Cartas molestas llovían en la redacción del "Diario de Cuba". Los obreros de la imprenta protestaban de la puntuación experimental. (Tenían la costumbre, además, de rectificarla a su manera; de suerte que existía, entre ellos y los poetas, un estado de guerra abierta.) Y hoy, sin embargo, al hojear las planas amarillentas del "Diario" de hace unas décadas, bien inocentes nos parecen los versos que causaron en su tiempo tanto furor. Inocentes en su poesía veraz, su emoción sin chabacanería, su postura viril. Son líneas depuradas en extremo, al punto de ser éste un arte de comprimir un momento

de la verdad. Pero de incomprensible, de confuso, de ultrajante al sentido estético —como pretendían sus detractores— no tienen nada para el ojo moderno. Es que han pasado muchos versos y muchos poemas por ese camino desde entonces. Lo nuevo se ha hecho viejo con el tiempo y la costumbre; lo que era tan raro en aquellos días no sorprendería hoy ni a un habitante de Luyán.

Veamos en primer lugar a Juan Breá. Este muchacho, que iba a ser luego uno de los primeros conspiradores responsables del derrocamiento de Machado, a andar por muchas tierras de exilio tras muchas prisiones políticas, a pelear en los frentes revolucionarios de España, y a destacarse finalmente en los círculos surrealistas de París y Praga, era ya cabalmente un poeta y un inconforme. Era el más fogoso del Grupo, bravío y audaz. Se adentraba en todas las filosofías, dispuesto a saborearlas y discutir las hasta la última gota, antes de rechazarlas como inadecuadas a su espíritu inquieto, siempre en acecho de perfeccionarse. Vivía, pensaba, escribía con botas de siete leguas. Pero su indiferencia a la gloria, al realce de su propio destino, era tal que la conservación de sus escritos se debe a los cuidados piadosos de amigos y familiares, y de sus pocos libros publicados—"Red Spanish Notebook" (Londres), "La Saison des Flutes" (París y Praga), "Poemas de Entonces" y "La Verdad Contemporánea" (La Habana)—la mitad son póstumos. Las planas del "Grupo H" están llenas de sus greguerías y acotaciones ("los faroles de gas son fantasmas de ahogados", "el hombre, como la araña, lleva sus caminos en el pecho"). Evidentemente, aun no era Breá el poeta absoluto de "La Saison des Flutes" o de Última Etnapa"; eso vendría luego, tras las luchas y las amarguras, cuando se abrieran las honduras de su espíritu. Pero en sus versos jóvenes, si el lector los examina con ojos de entonces—olvidándose de todos los autores que han hollado después este camino—, verá algo del temple que tenía este provinciano desconocido y sin maestros.

Aunque "Neneno" Breá permaneció toda la vida ignorado del gran público, merced a su propia incuria, los poetas de aquí y de allá muy pronto lo reconocieron como uno de los suyos. Cuado murió, en 1941, el periódico "El Mundo" le dedicó una plana entera, bajo la dirección de José Z. Tallet, donde escritores del calibre de Gastón Baquero, María Villar Buceta y Luis Felipe Rodríguez—entre otros—publicaron artículos conmemorándole. Fué el suyo uno de los contados nombres que nos legó el "Grupo H", sobrevivientes de esa extraña y silenciosa desaparición de una pléyade.

No fué así el destino de Julián Mateo, mente brillante y talento escogido que se pudrió en la nada. ¿Cómo explicar la tragedia incomprensible de aquella aniquilación? Formaba parte Mateo del mismo eje del Grupo. Era un individualismo en vivo contraste con el de Breá; escéptico, sibarita, agudamente analítico, sin blanduras emocionales. Su rasgo predominante era tal vez la curiosidad intelectual y científica. El afán de

saber más, de comprender más cosas, aguijoneábase siempre. "Sería capaz de diseccionar a su mejor amigo, si creyera con eso aprender algo interesante", decían de él sus compañeros, que lo llamaban "el clérigo" por cierto dejillo de sacristía en su modesto aspecto exterior. Era pequeño y flaco; de facciones sin distinción; de sorprendente habilidad mental y manual. Su apostolado era el del equilibrio en todo: la vida, los placeres, las ideas. En medio de este grupo excesivo, entusiasta o desesperado, brillaba la clara luz de su entendimiento, jamás nublada por las vacilaciones. Pero como Breá, como casi todos ellos, carecía de ambición personal. Sus versos eran para él tan sólo la liberadora expresión de su temperamento fino, frío e intelectual, de su mente ajena a toda preconcepción o prejuicio; no juzgaba como vía de posible encumbramiento su misión en el grupo. Su asunto era la vida a plenitud y serenidad, con sus múltiples partes perfectamente integradas.

Y luego un día, sin punto ni coma, todo este edificio griego de equilibrio y perfeccionamiento se vino abajo como castillo de arena, y Julián Mateo se entregó de lleno, inexplicablemente, a los peores excesos de todo género. Su poesía se hundió en esta noche turbia. Durante algunos años arrastró una vida descaradamente viciada—aunque siempre alumbrada por los destellos de su inteligencia—, para morir por fin en Venezuela, desconocido y abandonado de todos. Con gesto característico, al entrar solitario en la agonía, se colocó sobre el pecho un cartel que rezaba así: "Este bulto, cuidadosamente empaquetado, a expedir, por vía expresa, al reino de lo inorgánico."

Amador Montes de Oca, al contrario, era orgulloso y apasionado. Con su expresiva figura y su bastón, tenía cierta reminiscencia de caballero de capa y espada. La elegancia del alma y la nobleza del gesto lo acompañaban en todo: en sus escritos, en su conducta, en los conceptos de su vida. Sus versos—los pocos versos que su existencia de combatiente, de perseguido, de exilado, le permitió hacer—respiran un lirismo puro y conmovedor. ¿Qué habría sido luego de él, en la madurez de los años? Nunca la alcanzó. Murió de manera heroica—trágica, inútil—en la sublevación de San Luis, con toda su juventud a cuestas. En paz descanse.

En cuanto a Carlos González Palacio, apenas hay que sacudir la memoria, ya que su recuerdo queda tan vivo y tan reciente entre nosotros. Todos le tenemos presente, como catedrático respetado y amado, y luego como Director de Cultura del Ministerio de Educación, donde rindió insigne labor antes de su abrupta muerte. Pero, del joven González Palacios del Grupo H, con todo lo que prometía y soñaba, ¿quién se acuerda todavía? Ya cuando alcanzó los honores de este mundo, la vida lo había destrozado y desgullado, pese a su alma siempre límpida y su gentileza inquebrantable. En esos mo-

mentos no le quedaba nada de aquel muchacho, lleno de sutilezas lunarias, que recorría noche tras noche las dormidas calles de su Santiago, pidiendo respuestas trascendentales al silencio y al ensueño. Por el camino se cayeron aquellas aspiraciones, se enmudecieron los ecos de tantas palabras iluminadas.

Hasta aquí, los muertos. De los vivos la mayoría están más enterrados en el mutismo y la negación que los propios desaparecidos. Sólo Griñán Peralta—fino, erudito y caballeresco—ha sabido esculpirse un nicho en la memoria contemporánea, como caudatario e historiador. De los demás, no se oye ni rumor. "Pancho" Palacios ha puesto tregua a su imaginación desbordante y musical hace muchos años ya; se oculta en un reparto habanero cualquiera, sepultado bajo una montaña de libros, sordo, silencioso y definitivamente cerrado a todo cuanto constituía antaño su mundo. Lucas Pichardo, vuelto más mudo e inmovible que una piedra, se ha entregado a los horizontes grises de una vida obrera sin aliciente, enmarañado en los pormenores estériles de la colonia dominicana exilada; ¡él, que era dueño de verdades tan grandes e hijo de todos los cantores! Lino Horruitinier, siempre, en los viejos días, el más conservador del Grupo—literariamente hablando, se entiende, pues su vida era bohemia en extremo—es el único que se ha mantenido al servicio de la poesía. Pero está olvidado, casi ciego, y vegeta en Santiago entre botellas de ron. Su talento ha madurado y mejorado con sus infortunios; pero merecía más de la vida quien tanto le ha dado.

Hubo otros, espigas de promesas y valor en un tiempo desvanecido, cuyos actos fueron "escritos en el agua". Hasta sus mismos nombres se me escapan hoy, borrados por los muchos días que se amontonan sobre su recuerdo. La memoria es frágil y el tiempo demasiado largo. Que me perdonen los espectros de los muchachos que fueron.

Y sería imposible terminar este artículo sin mencionar la figura simpática y animosa de quien, sin formar propiamente parte del Grupo, lo alentaba y lo ayudaba, brindando su casa para las tertulias, tomando parte activa en la conspiración revolucionaria, y hasta escondiendo, sin miramiento para el propio peligro, a los que las fuerzas armadas perseguían. Me refiero a Fela de Carbonell, mujer admirable desde cualquier punto de vista, que merecería un monumento de parte de los literatos santiagueros si no fuera ella misma su propio inmejorable monumento: una representación cabal de vitalidad altruista, de lealtad y cultura. Fué la madrina del Grupo H. y es ahora la antóloga de sus hazañas.

¡"Ciudad de los ateneos frustrados", califica Lino a Santiago de Cuba. Quizás tenga razón; quizás la culpa del angustiado y misterioso desmoronamiento de esa pléyade inquieta la tuvo su ubicación. Pero el Grupo H, aunque sin aparente rango histórico ni

resonancia nacional, logró estampar su sello en la poesía cubana. Es verdad que ocupó un momento breve y fugaz; que su brillo no pareció extenderse más allá de su Oriente natal; que se apagó en silencio. Sin embargo, fué la mecha que encendió el polvorín. Todos los que escribimos hoy les debemos un poco las gracias a esos jóvenes tan dolorosamente olvidados.

Que sirvan estas líneas para remover, en lo posible, las arenas que sepultan sus nombres.

MARY LOW

La Muerte de José Ortega Gasset

Ya hoy lo podemos complacer, pues le acaba de llegar la gracia de la complacencia transcendente, ya lo podemos decir Ortega el americano. La extrañeza del americano en el idioma, su voluntariosa o soterrada desconianza de las palabras, hasta que una a una se decide a descubrirlas, a desgarrarlas en cada instante germinativo, estaba vivaz en él. Sabía que no podía disfrutar del idioma en blanda siesta, sino apoderrarse de él como una conquista, como un comienzo. Ni el calvado aticismo, máscara de tanta endeblez y ñoñería, ni las elegancias minuciosas de la sensación en sus reflejos, ni el rodaballo perifoloso. No apetecía la tradición como disfrute, sino el disfrute de una tradición matinal, reciente, descubierta. Primera de sus hazañas: frente a la mortandad del verbo hispánico de sus comienzos, levantarse a la eficacia conquistadora del idioma. Por eso subrayamos la verdad esclarecedora de José Caos, cuando nos dice: "su par habría que elegirlo, a mi parecer, entre los máximos prosistas hispanoamericanos, que pertenecen al período posterior a la independencia de estos países".

Sabía que en España el labriego y el cortesano a la manera de Garcilaso, habían cantado y danzado, para el mejor gusto o el éxtasis, pero quedaba el fragmento del escritor, que no le correspondía al campesino, que tenía que comenzar su aventura. Que desde siglos había perdido carácter, energía, desenfado, o para decirlo en el lenguaje de los músicos su "alegría majestuosa". No sólo había disfrutado en su juventud la palabra de áureos ramos almendrinados del "indio divino", sino que había leído a los cronistas de Indias, en su afán de aunar la palabra que se extrae con la aventura del paisaje de nueva tierra firme. Años antes Unamuno se encontraba con Martí, y tenía que descubrir allí, que dos de las mejores tradiciones españolas, el barroquismo de esencias y el misticismo, se encontraban de nuevo en su llegada americana. Ortega el americano, Martí y Unamuno, primer triunfo, de nuevo en el idioma. Plenitud que comienza por nacer de una frustración, de un reojo de desterrado.

Una consumada torpeza engendraba en la valoración de la valentía de Ortega, las temporadas que había pasado en San Sebastián o en las tertulias bonarenses del Jockey Club. No se le situaba la gran valentía con que iba a sus cosas esenciales, aunque tuviese que torcer simpatías de cavernícolas o liberales.

Es ahora el momento de manifestar que fuera Ortega y Gasset, el que dijera las cosas más valientes, inteligentes y voluntariosas, acerca de historia, paisaje y política, que se han dicho en España en los últimos cien años. Desde muy joven penetró en su destino, "parecería lo que dijese una historia de España vuelta del revés". La historia se había hecho tópica, repetición, cartoné. Y Ortega comprendió que había que despellear aquel falso ordenamiento que dañaba lo hispánico. "La perdurable modorra de idiotéz y egoísmo que ha sido durante tres siglos nuestra historia". Se enfrentó hasta su muerte con esa idiotéz; combatió, hasta que una mezuquina circunstancia histórica le cerró todas las puertas, esa modorra. Pero aún hay más en esa valentía, señalar el tránsito de Castilla, medieval, mística y creadora, a pura escenografía, a retórica de la llaneza. Ese momento en que según nos dice, Castilla "se vuelve suspicaz, angosta, sórdida y agría". Combatió todo esbozo de estatificación y de muerte. Y subrayó que el gran momento vital de España, había sido la colonización americana, matinal, plena, frente a la agriedad del fetichismo castellano. "Para mí, dice Ortega, es evidente que se trata de lo único verdadera, sustantivamente grande, que ha hecho España". En esa dimensión, Ortega llegó a decidirse contra lo más altivo y rifoso, sin dar muestras de vacilación. Así nos dice de El Escorial, que allí "se muestra petrificada un alma toda voluntud, todo esfuerzo, exento de ideas y de sensibilidad". En esas valoraciones es donde Ortega muestra su valentía, la decisión de su estilo.

Y esa colonización, revés de la minoritaria inglesa, según él subrayaba, había sido hecha por el pueblo. Todo lo había hecho el pueblo, pero lo que él no había hecho, marchaba a la deriva sin pulso formativo. Entonces fué cuando Ortega precisó el destino que le quedaba por realizar a "los mejores". A su formación, a su responsabilidad, a lo necesario de su universalidad, dedicó sus mejores vigilancias. Es decir, al lado del pueblo hispano, creador de voz y numerosos pies danzables, grave de guitarras romancedas, acarreo de las mejores resistencias, el ejercicio místico para constituirse en "los mejores". No era aristocracia sin raíces, como afirman superficiales, sino la elaboración y cuidado de los bíblicos "casos de elección".

De ese destino derivó su concepción de la esencial frustración del hombre dentro de la órbita hispana. "Todo español lleva dentro, como un hombre muerto, un hombre que pudo nacer y no nació". Frente a la trágica decisión de esa frase, es innegable que Ortega Gasset se empeñó toda su vida en superar esa frustración, ese no habitar su destino del hombre hispano. En el señalamiento de esa frustración, no hubo pesimismo en Ortega, sino virtudes aurales,

enérgicas flechas elevadas a un más alto potencial hispánico. Los que se contentaban y aprovechaban de esa frustración, mirarán siempre con recelo maligno ese esplendor, ese triunfo de la inteligencia, ese recio señorío mostrado por Ortega para combatir las enfermedades de su circunstancia y su tiempo.

Huyendo del yo transcendental de los alemanes, trampa mística para los místicos, no se detuvo en la alabanza del Dios en Castilla. Para no caer en el panteísmo alemán desconfió del misticismo español, y pareció siempre huir de todo diálogo teocrático. Pero el frailecito incandescente y el morabito máximo, como él llamaba a dos de las más esenciales figuras de la historia de España, estarán allí para contestar a las preguntas que él no satisfizo. Pero él era también un místico del fervor del conocimiento, del apetito de las esencias. La sobriedad de su muerte, rodeado de cosas muy esenciales, la maligna comprensión que se complació en escarnecerlo durante sus últimos años, hicieron que de nuevo en él esplendiese la antigua grandeza castellana. A su espíritu de fineza, a la noble voracidad de su fervor humanístico, a la rectitud de su señorío, a la sobriedad de su muerte, el homenaje, un angustioso detenernos en la marcha, de los que trabajamos en ORIGENES.

J. L. L.

Ediciones:

ORIGENES

Publicados:

- José Lezama Lima: *Aventuras sigilosas*
Cintio Vitier: *De mi provincia*
Eliseo Diego: *Divertimentos*
Octavio Smith: *Del furtivo destierro*
Fina García Marruz: *Transfiguración de Jesús en el Monte*
Lorenzo García Vega: *SUITE para la espera*
Cintio Vitier: *Diez poetas cubanos*
Paul Valéry: *La Joven Parca* (Traducción de M. Brull)
Eliseo Diego: *En la calzada de Jesús del Monte*
Cintio Vitier: *El Hogar y el Olvido*
José Lezama Lima: *La fijeza*
Justo Rodríguez Santos: *La Belleza que el Cielo no Amortaja*
Lorenzo García Vega: *Espirales del cuje*
Mario Parajón: *El teatro de O'Neill*
Ramón Ferreira: *Tiburón y otros cuentos*
José Lezama Lima: *Analecta del reloj*
Cintio Vitier: *Vísperas*
Mario Parajón: *Magia y realidad del teatro*
Roberto Fernández Retamar: *La poesía contemporánea en Cuba*
Fayad Jamis: *Los párpados y el polvo*
Angel Gaztelu: *Gradual de Laudes*
Cintio Vitier: *Canto llano*
Eugenio Florit: *Asonante Final y otros poemas*

REVISTA MEXICANA DE LITERATURA

ha publicado en sus primeros tres números colaboraciones de:

Alfonso Reyes, Jorge Guillén, Jorge Luis Borges, Cintio Vitier, Carlos Pellicer, André Malraux, Luis Cernuda, Octavio Paz, José Gnos, Maurice Merleau-Ponty, Ernesto Mejía Sánchez, Adolfo Bioy Casares, Elena Caveri Croce, Jorge Portilla, Antonio Alatorre, Manuel Peyroni, Jaime García Terrés, Emma Susana Speratti, Rafael Gutiérrez Girardot, Margit Frenk, Ramón Xirau, Carlos Blanco Aguinaga, José María García Ascot, Han-Yu, Manuel Calvillo, Mario Benedetti, Carmen Rosenzweig,

● incluirá en los próximos textos de:

Emilio Prados, Jorge Carrera Andrade, Eduardo Anguila, José Lezama Lima, Juan Rulfo, Julio Cortázar, André Pieyre de Mandiargues, Juan José Arreola, Beaulio Arenas, Carlos Martínez Rivas, Andrés Brelton, Daniel Cosío Villegas, Kostas Papaioanou, Leopoldo Zea, Eunice Odio, Marco Antonio Montes de Oca, Rafael Ruiz Farrell, Jorge Gaitán Durán, Jaime Torres Bodet, José Luis Martínez, J. M. Cohen, Augusti Barts, Eduardo González Lanusa, Alvaro Mutis, Fernando Teller, Benjamin Péret, Genevieve Bonnefoi, Ernesto Cardenal, Justino Fernández, Henri Michaux, Czeslaw Milosz, Muriel Rukeyser, Diego de Mesa, María Zambrano, Jean A. Mazoyer, Rufino Tamayo, Fernando Charry Lara, etc.

Responsables: CARLOS FUENTES y EMMANUEL CARBALLO

Gerente: EMILIO OBREGÓN

Condiciones de venta y suscripción:

Número suelto: México, \$5.00 m.n.; Otros Países: 0.75 ds.

Suscripción anual: México, \$25.00 m.n.; Otros países: 3.00 ds.

AVENIDA JUÁREZ 30

MÉXICO 1, D.F.

ASOMANTE

REVISTA TRIMESTRAL LITERARIA

Directora:

NILITA VIENTOS GASTON

Dirección:

DE DIEGO Y LOIZA

Apartado 1142, San Juan, (Puerto Rico)

Suscripción anual \$3.00