

NADIE PARECIA

DIRIGEN:
PBRO. ANGEL GAZTELU
JOSE LEZAMA LIMA

*Cuaderno
de lo
Bello con Dios*

No. VII. MARZO-ABRIL, 1943
L A H A B A N A



*La brisa juega con ellas...
¡Oh qué color! Un dulce bálsamo
se derrama sobre el alma
taladrada de cuidados;
y, un instante, se la lleva
plácidamente a un remanso
donde sueña eternidades
el diamante soleado.*

JUAN RAMON JIMENEZ

Procesión

EL desfile del número se hacía en el hastío de su caída invencible, malestar tolerado en prueba de su cómoda sucesión. Dentro de los números, existían sucesiones y significaciones, si aquéllas motivaban sus agrupamientos amistosos, éstos la retardadora soltura de sus ritmos. Los desfiles del binario de guerra, la escapada teoría de los peces, olvidaban de sus orígenes y de su fines, de su impulsión y de su extenuado frenesí, para darnos en los músculos del leopardo las mejores progresiones geométricas, en los imanes navegantes una ridícula limitación inolvidable. Esas fascinaciones de los agrupamientos arquetípicos, de la imantación que convoca para huir del remolino que tiene que reducirse a la ley de su estructura, iban trayendo el final del cinico, del atomista y del alejandrino preagustiniano. *El vendedor de palabras*. El hombre propaga y lastima su sustancia, Dios sobreabunda, el encuentro se verifica en sus generosidades. Pero el principio, por momentos falsos y visibles, parecía separarse del Otro. Desde entonces los hombres harán dos grupos: los que creen que la generosidad del Uno engendra el par, y los que creen que lo lleva a lo Oscuro, lo Otro. Así la procesión que surgiendo de la Forma se prolonga hasta pasar e inundarse por la Esencia última, vuelve a salvarse de nuevo por llenarse de la figura simbólica y concupiscible que encierra a la sustancia ya iluminada. Y así donde el estoico creía que saltaba de su piel al vacío, el católico sitúa la procesión para despertar en el cuerpo como límite, la aventura de una sustancia igual, real y ricamente posible para despertar en El. Cuando muere, la Procesión se ha hecho tan desmesurada, que la coral plástica es reemplazada por un eco que parece volver de nuevo hacia nosotros, ya extendiendo las manos, caminando otra cruz. En la nieve, en el desfiladero, en la mansión escogida, la procesión de hombres continúa dividiendo por semejanza, ocupando, traicionando o comunicando el mismo cuerpo, la sangre y los aceites.

Las Rosas

(Atribuido a Ausonio, siglo IV d. J. C.)

ERA ya primavera y al despuntar el día
De amarilla mañana, mordientes vientecillos
Caricias se tornaban.
Más fría que debiera, una cortante brisa
Se había adelantado al tronco de la Aurora,
Tratando de alcanzar al estífero día.

Erraba yo entretanto por las encrucijadas
De huérfanos senderos, deseando recrearme
En la hora mañanera.
Vi rocíos cuajados cual granizo entre yerbas
Curvadas a su peso o fijas en las puntas
Estar de las verduras.
Sobre los largos tallos vi esféricas gotitas,
Ya grávidas entonces por el agua celeste,
Jugueteando brillos.
Vi reír los rosales halagados del dueño,
De rocío cubiertos al lucero del alba.
En las matas perladas albeaban raras gemas
Emplazadas a muerte con los primeros rayos.
No sabríais decir si rosicler la Aurora
A las rosas da o roba, o el alba tiñe flores.
Un rocío, un color, una misma mañana,
Estrella y flor poseen, pues Venus sola es dueña.
Quizá el mismo perfume: mas uno por las auras
Muy alto se disipa, orea cerca el otro.
Común es diosa Venus a la flor y la estrella;
Sabemos va vestida de una única púrpura.

Llegado era el instante de abrirse los capullos
Nacientes de las flores en hojas pareadas.
Ya verdeaban unas sus penachos foliados
Tal angosta cimera; matiza roja púrpura
De aquéllas débil hoja, mientras otras abrían
El cerco del capullo de primer obelisco,
Descubriendo el puñal de punta purpurina.
Aquellas desplegaban su recogida túnica
Ensayando a contar el número de pliegues.

No tarda: ya descubre la belleza riente
De flor en canastillo revelando la suma
De sus gualdas semillas.
De pronto, cuándo ésta rutilante brillaba
Con su pelo de fuego, pálida se desmaya
Con sus hojas colapsas.
Contemplé asombrado el rápido pillaje

*De la edad fugitiva: que ya al tiempo que nacen
Envejecen las rosas.
Mientras lo digo, pasa la púnica melena
De la flor llameante cuando la tierra esplende
De rosicler teñida.*

*¡Tanta hermosura, tanto nacer y mutaciones
Un sólo día ofrece y acaba un sólo día.
¿Por qué, Naturaleza, una gracia tan breve?
Nos enseñas tus dones y al punto nos los robas.
La brevedad de un día: tal la edad de las rosas
Que ya en juventud pisa vejez apresurada.
La que Lucero ardiente nacer viera
Vieja la encontrará Véspero por la tarde!
Pues que perecer tienen en unos pocos días
Con su sólo vivir su vida se prorrogran.*

*Coge rosas, doncella, mientras la juventud
Y la flor sean nuevas.
Y recuerda que igual tus años se apresuran.*

(Traducción del latín de Bernardo Clariana)

Middlebury, Vermont, 1943.

Notas

*“Si no me lo preguntan, lo sé;
si me lo preguntan, no lo sé.”*
SAN AGUSTÍN

NACI en el Cerro, barrio de La Habana, el 24 de febrero de 1912. Pinto desde muy temprana edad. Y cuando todavía no sabía caminar, según cuentan mis mayores, me gustaba fijarme con raro detenimiento en el paisaje de los abanicos. Pocos años más tarde ya pintaba en grandes telas y con colores de aceite; porque sí, sin que nadie me dijera lo que tenía que hacer. Realmente se puede afirmar, que no hice otra cosa sino pintar durante mis primeros años infantiles y posterior adolescencia. Después, claro está, he seguido pintando: en la soledad, en la pasión, y sin recibir predicaciones académicas; por tanto, me considero pintor nato, autodidáctico, Dios mediante.

Hasta ahora debo reconocimiento artístico: a las experiencias logradas con los alumnos, mientras fui profesor de pintura y dibujo en la Escuela Libre para Pintores y Escultores y en la Cárcel de La Habana respectivamente; a dos amistades luminosas, el pintor norteamericano George McNeil, y el escultor checo Bernard Reder; a todos los que han sido y son mis amigos...

Estimo como una necesaria jerarquía moral en el hombre o en el artista el amoroso recuerdo por todo lo que ha contribuido a su enriquecimiento estético y espiritual.

Sobre la obra propia, la que se ha venido realizando día por día, fuera del tiempo y del

espacio, resulta siempre difícil hablar, casi imposible. Cuando reflejamos hoy nuestra imagen en el espejo, sabemos ya que no es la misma que ese mismo espejo nos reflejaba ayer. Pero, cómo acordarnos de la anterior figura, si ésta que tenemos delante en el instante que transcurre, nos hiere y absorbe demasiado nuestra atención? Tendríamos que recurrir a una búsqueda minuciosa, fenomenológica, en la memoria que, ya desde ese mismo momento, nos estaría falseando la visión presente, lo más importante siempre en el desarrollo de la obra artística.

Para el pintor no creo que debe existir ninguna razón que lo ate a pensamientos o consideraciones analíticas sobre su producción anterior. Al artista no debe preocuparle, en lo absoluto, la trayectoria ni siquiera la proyección hacia adentro, de su obra, siempre incondicionalmente anterior, pretérita en el tiempo de sus inquietudes creadoras, porque como todos sabemos, la creación—función del artista—es un perenne devenir, reconocimiento y recreación absoluta en las cosas y pensamientos de cada día.

El artista, digo, no puede, no debe recordar, en este sentido ya que esto sería una traición al precioso y verdadero tiempo futuro. El arte para el artista creador debe ser, como una profunda y misteriosa llamada de lo desconocido, un conservarse virgen de toda dialéctica, inservible para la conservación de una necesaria pureza de miras, para poder así recrearse en nuevos conocimientos, en virtud de gracia y nobleza primitivas.

En fin, el artista es una profundísima actitud primera ante las cosas; si se me fuera permitido decir.

No olvido y sé que se me ha pedido la opinión personal de mi obra y quisiera hacer constar, que si me he permitido discurrir sobre tópicos al parecer al margen del tema solicitado, estimo al mismo tiempo que para mayor comprensión de mi tarea pictórica me era necesario manifestar de la manera más arriba sugerida mi concepto de la naturaleza del artista, que es si se quiere, una posible explicación de lo que yo pueda haber hecho en mi calidad de pintor. No olvidemos que lo más importante es la esencia del ser.

Particularmente, como pintor que soy, solo puedo decir ya que me sería imposible retrotraerme con toda la fidelidad que yo quisiera al tiempo pasado, que trabajo incansablemente todos los días, porque esto constituye una necesaria función de mi espíritu. Que no pinto “cosas”, sino que pretendo hacer pintura. Y que si las cosas necesariamente tienen que ser parte, formas substancialmente representativas en el cuadro, o mejor dicho, dentro de la composición, éstas se atienen siempre cuando el momento es verdadero a una ordenación misteriosa de la intuición estética. En la actualidad pinto Cristos y Catedrales y temas de la Pasión, siendo el color lo determinante estéticamente en ellos; pero no podría decir por qué sólo sé que me siento más pintor cada día. Me fío y me acostumbro a una frase de Herodoto: “El ánimo del hombre es su destino.”

No tengo preferencias artísticas. Yo creo en una gran familia de pintores. Quisiera pertenecer a ella, y preferir en tal hechura, sería claudicar con unos y con otros... y conmigo mismo. Sé que en esta “extraña” familia no existen padres ni abuelos, que son hermanos profundos, de grandes y perdurables reinos, distintos entre sí, porque la originalidad es la profundidad del hombre, pero muy insospechablemente iguales en el tiempo del espíritu y de Dios.

Cuando yo trabajaba en las acuarelas que hoy pertenecen a la colección del Museum of Modern Art de Nueva York sabía que hasta cierto punto me comprometerían. Revelaban sentimientos extraños, ajenos a un concepto plástico depurado, se me figuraban ilustraciones demasiado gráficas, tal vez de una vida interior, en exceso intimista, que a nadie debería importarle. Se trataba de ángeles con una marcada ausencia de divinidad, que intervenían caprichosamente en las acciones y pensamientos de los mortales con alas de moscardón o de mariposas. Era la primera vez que el tema angélico prendía verdaderamente en mí. Fué ésta una época angustiosa y pintaba ángeles y más ángeles porque no podía hacer otra cosa, pensando entonces, que no habría de separarme nunca de ellos, mis enajenados y desesperados ángeles. Quisiera explicar por qué.

Pintar un ángel es confesarse un poco. Cuando Giotto y el Greco pintaban ángeles lo hacían en una forma mística; le daban al mundo, quizás sin que ellos mismos lo supieran, la noticia de una delicada confidencia religiosa de su época. Los ángeles entonces guardaban una evidentísima distancia con la tierra, no habían bajado a los hombres. Representar ángeles significaba, la mayoría de las veces, divinizarse con el cielo y su gran jerarquía apostólica. Se creía en la Virgen y en la Natividad.

Actualmente, desde William Blake, desde Rimbaud y desde el más cercano Chagall, los ángeles representan símbolos o pensamientos demoníacos o se sientan en las calles a compartir con los hombres. Como se ve, la metafísica de la concepción angélica cambia por completo. Los hombres han cambiado y las

ideas también. La angustia del hombre se hace más caótica, punzante, insostenible... Y de aquí los ángeles como salida y refugio en el artista, que está sólo, pero que siente que su sangre fluye en ritmo general. Los ángeles éstos, los actuales, no son, no pueden serlo, los mismos ángeles de grandes alas desplegadas sobre un cielo azul y luminoso. No. Ya son casi los hombres que les hubieran crecido alas.

Yo aconsejaría que no se pintaran, que no se hablara más de ángeles; se llegarían a decir secretos inconfesables, solamente canjeables el día del Juicio Final...

A mí, como pintor que soy, repito, ahora me interesan únicamente porque las alas son un bello pretexto para el color, como un vaso, como una casa, como un árbol...

Y nada más.

RENE PORTOCARRERO

René Portocarrero y su Eudemonismo Teológico

*Le meilleur compte rendu d'un tableau
pourra être un sonnet ou une élégie.*

CHARLES BAUDELAIRE

EL ángel aparecido como monstruo está emplazado como la mejor manera de luchar contra el monstruo. Lo monstruoso rechaza lo informe, ya que se obstina en quedar como la diosa con cabeza de pájaro. El monstruo ha perdido con honor, ya que en cualquier momento Portocarrero lo puede disfrazar de ángel. En esta pintura lo monstruoso ha perdido su representación y lo angélico su definición tranquila y consejera. Pero una expresión juzgada por su contrario sería un primer trasmundo y no queremos el desprendimiento de la melodía como quicio de lo nocturno, sino como ojo de la gota.

El músculo contorsionado, de la misma manera que el movimiento comunicado al agua para buscar el punto muy hacia dentro, crea el músculo que al reproducirse se nutre del espacio ocupado por gas a materia que le pesa hacia dentro. El cordel prolongado, guirnalda a su arquetipo, es el deshilado temporal. El cordel prolongado, el músculo prolongado, forma en la destrucción del cuerpo por su prolongación, el surgimiento de los monstruos arenosos, igualmente prolongados. El cordel, extremoso en sus prolongaciones, es ahora el crema are-

noso. El músculo retorcido, que comenzó prolongado, logra su arquetipo en la construcción del color. El músculo retorcido resume una gota: el carmesí. Si se le suprime, y no se comenzó por las prolongaciones del cuerpo, puede quedar junto al otro peligro de abstracción del crema arenoso. El carmesí como gota del músculo, y el crema en cuanto sustituimos el surtidor por el esqueleto del teleósteo, muy predado a su final, van quedando como los primeros colores rezumidos gota a gota.

La rezumida gota carmesí se puede trocar en un cuadrado rosa. El desuso mundanal de emplear el rosa como una sombra de respaldos o escapado de la subrayada, pero el rosa estructurador violento del brazo, o bien servía para sensualizar la superficie de un círculo, que si no sería desolado, o se mantenía por su capacidad decidida para ocupar el sitio del rojo. Es éste un rosa que en sus contracciones, en sus extendidos sobresaltos, venía a sustituir en la violencia de sus intenciones, a los colores brillantes pero pasivos, a la detonación de ciertas gamas comenzadas por la violencia de su acumulación explosiva, pero resueltas después en despaciosa marea impulsada algodonosamente por las nubes.

Quiero subrayar aún más la intención de ese rosa de Portocarrero. Entre varios colores que chocan o se entremezclan, el rosa, paradójicamente, viene a emplearse como una síntesis violenta. No es una resultante del oficio, del acercarse o alejarse de la tela, sino por fría violencia se impone un plano eidético, una decisión de su voluntad y sus ideas. Desde luego que esa solución no es esporádica ni se aleja de la más pura problemática íntegramente plástica. El hecho como tal cosa se verifica en una deliciosa coincidencia en que la intervención operadora al actuar ha sumado ya a su intuición el segmento aditivo del mundo exterior, de tal manera que en aquel lento colocar de granos, en aquella sobresaltada marcha, un plano rosado y violento, si es una solución de vigor angustiado, es también el momento en que ya se ha alejado de ciertas apresuradas soluciones surrealistas, de la choza de los terrores donde arenga el cazador maniatado.

Ese rosa corroído no es el del mundo exterior, ¿es acaso un reducto que a lo lejos tiene que lucir? ¿Es una solución? ¿Y por lo mismo una solución plástica? No ha dejado don de humildad—en su devoción a la materia operadora—la simple aventura de las posibilidades de la forma sometida a la materia última que intenta reducir. Así en el Greco, cuando el verde o el gris eran utilizados contrastados por la brevedad intensa del otro: hacer del gris una abeja cuando el verde es una hoja; hacer del verde la más arremolinada y breve de las esferas cuando el gris es una hoja. Proporciones, distancias, combinatorias, cuyo destino era encubrir con dichosa elegancia una rapsodia agonística. Tan sólo al poner un dedo sobre la materia operada, ¿acaso la madera no se empañaba y el dedo en ese instante no comunicaba el rocío de su transpiración? Ese instante del contacto, ¿no era la más peligrosa de las pausas?

Era así como el trabajo de las combinaciones de color y forma se hacía secreto al recibir la violencia de ese plano que venía impulsado para decidir una contienda. A veces hacía pensar en que gustaba Portocarrero de destruir con esa imposición última la obra de su paciencia. Después pensamos que ha desconfiado de la primer fácil reconstrucción de la mirada, y que ha preferido cumplir por partes, cobrando así el conjunto una apariencia de sugerente sigilo.

Lo primero caído en esa penetración no eran tan sólo las adherencias falsas, brillantes o aromosas, sino el ángel coincidente. Ya antes, en sus dibujos el ángel que une los fragmentos, el que los ata y convierte, había estado en punto, oportunísimo. El ángel penetrante, el que utiliza sus fuerzas en un látigo o cabello de nervioso fuego, agudizado por el ángel de las viglias, había señalado el tiempo y seña de irrumpir, de despeñar a los monstruos. Aunque Portocarrero, muy en lo suyo plástico, no le interesaba ese jadeo del ángel frente al monstruo que agoniza. Veía él al ángel por su evaporización de la materia. Lo utilizaba por primera vez en su legítimo sitio de poseedor del espacio; lo quería adivinar como sustancia. El ojo bovino que por excesivo detenimiento hacía del paisaje un mausoleo o un cartón con

cariátides, leonardesca solución renacentista, quedaba presto vencido por el ángel del instante que irrumpía cuando era llamado. Y más aún, en cualquier rincón del aire, o desprendiéndose, acudía para formar un cuerpo o cerrar una composición, evitando utilizar el romanticismo nórdico de los *lejos*.

El ángel acudía como el punto. Su don de humildad lo extendía o plegaba como elemento de composición. Ángel de composición que después que Portocarrero lo hubo dominado, se obligaba de nuevo a verlo desenvolverse ya con respecto a la mariposa. El ángel se mostraba por cualquier intersticio ganado, pero la mariposa obligando a levantar los ojos aparecía como un subrayado. La mariposa si adelantaba quedaba presa de sus metamorfosis, si se fijaba en un punto lo simbólico irrumpía. En ocasiones, los ángeles tornaban con alas de mariposas. Se busca entonces hacer de ellos un nuevo origen, de donde derivar acaso una nueva sucesión. En esa instantánea intususepción, el combate permanece y se oye. Sólo he visto en algunos códices miniados, en grabados de Apocalipsis, las alas presentadas en compañía de un gran ojo. Cuando Portocarrero mezcla a la corporeidad transparente del ángel, las problemáticas alas de la mariposa, lo hace con afán de oscurecer ese ojo, ya que rehusa como una pesadilla a deshora, el que sus ángeles puedan aparecer como una guardia doméstica.

En sus dibujos la misma táctica plástico jerárquica del ángel le permitía acudir con más continuidad al ángel compositivo. El que por cualquier rendija penetra y saluda. Como su elemento, el del ángel, propio y de satisfacciones es el aire, el marco viene a ser y quedarse en el ojo. Veo ahora en uno de sus dibujos un especial encuentro entre el ángel y el monstruo. Es el mismo combate, entre el monstruo y la nada, el horror o la verdad mentirosa, sólo que Portocarrero ha preferido a estas furias enemigas, su presentación en simple traspaso a la transparencia angélica. Se combatían al cruzarse, cruzamiento fosforescente, aunque ambos pasen por distancias paralelas, pero sin tocarse. El encuentro entre nosotros todos—pequeños y con espadones—hubiese sido con corrupción de elementos. Nuestros salientes, los brazos y la frente, se abrían hundido en el ajeno cuerpo, propiciando algún roce inapropiado. Mientras ese combate evitaba la impura simultaneidad de los cuerpos, las figuras empiezan a pesar en un lado del cuadro, que era colateral al centro del otro encuentro entre lo difundido generoso angélico y el monstruo parado en sus estirones de cuello amargo. Las dos figuras del relieve o de la estilística, acuden hieráticas como testigos del lento crecimiento de las flores.

Así las figuras en estos dibujos quedan como inmóviles interrogaciones, es decir, como un espacio poblado parcialmente, ya que la tribu de población total es la de los ángeles. Si el ángel compositivo aparecía como horror a un fragmento posible del vacío, las figuras venían a los paréntesis, no como señales del moverse detenido, ni como definiciones de rostros, sino como huecos hieráticos de extremos tal vez vacíos, de opuestas

muertes. Pero una vez que el ángel compositivo alcanzó su remisión circular, iba a provocar el remolino de su penetración en el monstruo pintarrajeado. La transparencia pobladora iba a ininteresarse por sus quehaceres anteriores, pues ahora ocuparía la resistencia de la tela y su manera de acercársele grano a grano, instantáneamente y por la suma angélica de sus instantes.

Contemplamos el desarrollo del arco y el arco del desarrollo. Pero *La Cena*, logra aislar el presunto simbolismo de su espera. No del simbolismo recusable, de aquel que adolece de un respaldo sinfónico o de su *forshadowing*, de sus sombras de antemano, sino de aquel más valioso que nos dice de la manera de flotar, pero no de sus correrías. De aquel que logra aclararnos, por su oscuridad acostumbrada, la especial situación que rodea el aislamiento que provoca que el desprendimiento lento de la obra sea soplado por la penetración rápida del halo correspondiente. Vemos ya aquí al simbolismo como un tiempo entre un desprendimiento y una penetración, y no a cuatro figuras centradas por una bandeja con los peces cruzados. El simbolismo evaporado por la obra es lo que nos permite la entrada en la circunstancia de su creador, y así *La Cena* que logra hacer de oscuras definiciones un solo centro inapresable, nos resuelve aquello que cultivado por fragmentos hubiese huído inevitable.

Corte y cortejo y el misterio palaciano es la estación de lo visible en el durmiente que se ve obligado a su marcha, sin desprenderse de la opresión nocturna, y cree así en la suntuosidad por la que anda, permaneciendo él todavía en lo oscuro. El ángel compositivo, liberado de su rueda, por la prolongación de la espera, adquiere su hieratismo. Este surge de una escisión entre la espera y el sujeto en el que intenta vaciarse aquella espera. Aquí también, en estas figuras de Portocarrero, el hieratismo es plástico, por la misma inmotivación simbólica de la espera.

El ángel compositivo se acostumbraba a la suprema oportunidad de su destreza, pero también nos hacía pensar en aquella afirmación del Beato Simón de Rojas de que en el cielo no hay bodas. Porque lo que gustaría a aquel ángel, componiendo y penetrando, rehusaría buscando de nuevo el simbolismo del palacio nocturno y espejante. Y ya en esos pasos, que requieren la cámara apropiada, aparecería, como en todo reinado perdurable, escasez de vino y de cosechas, abundancia de frutos callados y de reuniones familiares. De pronto, por presencia del ángel que recuerda, las reuniones familiares de la niñez se transmutan en el encuentro de dos reyes en la Isla de los Faisanes.

La corte como feria engendra dos actitudes similares: el destierro y el pobre en la corte. Por sucesivas ausencias y penetraciones, la corte como feria ha traído en Portocarrero, su hieratismo de cámara receptora, más que de misterio o nombre no figurativo. Esa brevísima referencia que hacemos al arsenal cuantitativo, su mundo de riquezas, que después se ha de trocar en la elaboración de la obra en condicionante. Ningún artista nuestro puede como Portocarrero instalar un hecho plástico en medio

de las más variadas riquezas y penetrarlo después con una gravedad y posesión tan inefables. Las esencias de *La Cena*, se deben a esa interpretación de lo cuantitativo que hemos señalado, por eso su simbolismo, que no podrá ser antiplástico, viene ahora a ser todo el respaldo de la persona y de la criatura al Ángel como Figura. Unas de las pocas veces de nuestra historia plástica, en *La Cena* de Portocarrero, se mostraba, sin dispendio confesional, por la misma evidencia de las figuras, que eran los mismos seres del yo más oscurecido, sólo que en esa cámara usaban antifaces y sus ademanes eran más lentos y acuosos.

La integración ordenaba que un cuadro como *La Cena* sólo podía ser continuado por otro como *Mujer con tiesto*. De las vastas zonas de evaporación, de las insistentes apariciones diestras del ángel compositivo, había que pasar a las reducciones, donde el ofrecimiento del mundo cuantitativo tiene que ser sorprendido en el esplendor de su instante. Así esta *Mujer con tiesto* revela, por modo muy expreso, la enjutez de lo comprobado, de lo comprobado escogido entré una embriagada diversidad. La figura bastante y la jardinera central aún tratados con muy opuesta técnica: el rostro quiere hacerse simultáneo y la jardinera se hace fijamente representativa; constituyen ambos, no el ángel que puede hacerse por cualquier resquicio, sino lo que el ojo brotó con antológico sigilo. Su misma riqueza central evita que nos fijemos en ciertos deleites de los accidentes, así ciertas agradables leyes de factura del trabajo del colateral y del detalle, de tal modo que mientras una de las piernas de la única figura, está tratada buscando una estructura propia, reconstruida y ganada posteriormente por la violencia del plano interventor, la flor que se muestra más allá de las hojas de la jardinera, está construida con la figura ganada en su abandono de antemano. Además, en esta tela de Portocarrero, la descarga intensiva, el color impuesto por fragmentos animistas, por granos que parecen mostrar una voracidad instantánea al caer sobre la tela, no muestran la impudicia de ningún color predominante, como no sea el doloroso sumando de las veces que el brazo ha ido a la tela. Ni un color predominante, ni un plano prolongado, como la hamaca del voluptuoso que queda en la epidermis, sin decidirse a ahondar en el rico colorido instantáneo de la dermis, anhelada por el místico y su fijeza frente al envés.

Cualquier diferenciación o distancia entre los dibujos y los óleos de Portocarrero, o aquellos que problematizan inútilmente sobre la no existencia de esa antinomia, va quedando ya como un tema banal para el ocio del estío. Los que tal confusión propiciaban pensaban más en la serpiente de la metamorfosis, pero olvidaban el tema de los orígenes, donde se instala la raíz del por qué se crea. Y así, como una rica biología posterior ha eliminado el tema de la evolución, para asistir al de los orígenes, así también es muy igual el que una obra de maestría tenga su asiento en un octosílabo remaneado. La serpiente de las diferencias—que aparece en los fáciles desprendimiento de las metamorfosis—si llegaba era para

asistir al trueque del Ángel en el Maligno, y la desaparición de la presencia oscura trocándose en eco azufroso. Pero el tema de los orígenes iguala todos los momentos creadores de la criatura, y hace de cada instante un dragón semitraspasado. Así Portocarrero, el de los dibujos y el de los óleos, el que habla y el que calla, está todo dominado por la rica apetencia de sus orígenes, dándonos el testimonio de lo primero que él vió que se hizo. Sólo que el ejército de un creador va extendiendo sus ejercicios hasta que aprieta el centro que contiene las dos espadas. Así en Portocarrero lo cuantitativo simbólico que comienza en sus dibujos, es después trasladado, en forma intensivo-figurativa, a sus óleos, para admitir tan sólo el relieve, la feria y el testimonio irrecusable.

Sería falso situar en Portocarrero su diversidad como expresión del conocimiento de los registros. Es delicioso que pueda darnos algunas escenas de la Pasión, como un primitivo teutón, de oscura raíz, de rico frenesí aturdido, y después pintarnos unos interiores de gracias sutiles. Si esa diversidad fuese sucesiva o se mostrase por etapas, tal vez nos llevaría a situar a Portocarrero dentro de la problemática contemporánea del conocimiento de todos los estilos. Por el contrario, nos encontramos que siempre la obra se le muestra como un conjunto que ha sido *iluminado* en un instante.

Cada vez que él aseguraba un elemento de lo cercano colonial, verja o arco coloreado, le provocaba, lo que es frecuente en la lírica inglesa, a *distance landscape*, una impulsión para caer en las tierras más distantes. El coral de nuestras tejas lo llevaba a lo moscovita. La sequedad de nuestro barroco jesuítico lo conducía a la espita del Kremlin, a la delgadez de las cúpulas regidas por el último arco de longitud sonora de la campanada. Línea sutil que separa lo moscovita de lo chino. ¿Marcha china de Stravinsky? Mundo fosfórico pascual, ardimiento de lo blanco dejado en alambre de carboncillo sinfónico. Conocimiento de la estilística, oscurecida de pronto, por la impulsión hacia los dentro últimos, donde existe un reparto por radiaciones. Oscurecimiento central, hecho visible por radiaciones; líquidos levantamientos donde el destello reemplaza la lengua o el pulso. Palabra oída al metal de la verja o la piedra del último ofrecimiento, porque irradian su vibración en música destemplada para el tiempo, pero recogida transversalmente en arañazo para el espacio incisivo.

Lo que ahora hace Portocarrero es una plenitud de temblor apretado inquisitorialmente. ¿Definirlo? Lleneza incisiva no definida. Contrastando cualquier definición suya o de nosotros, con su generosidad ascética, sus temblores aparte. Generosidad que ha hecho de sus grietas, la primer oquedad inquisitorial de la que tiene que salir el barroco nuestro, pero dejando siempre el hueco frío, la oscuridad caliente, el fósforo nocturno de

cada existencia. No adulterando por desemejanzas. La radiación de la materia se intercomunica con el sueño del que crea vigilando, como el coro asustado aún ante el inquisidor ya muerto. El conocimiento muy diestro de lo que él ve, le llevarán a fijar sus riquísimas derivaciones en forma quizás inaudita para los estilos que hasta ahora han sido posibles entre nosotros, que se harán encrucijadas cuando el oído, que es el que sabe iniciar, se aventure, riesgo mayor y menor, por la noche del estómago de los peces de tamaño mayor.

Esa no existente división, óleos y dibujos, arranca de una inicial presentación, no de un dualismo ocultado o resuelto. Así la última colección de dibujos de Portocarrero, muestra ahora un nuevo riesgo. Sus dibujos inician aventuras, como sus óleos son los finales de Ulises, definiendo sus recuerdos. Allí Portocarrero intenta llegar a lo diferenciado por lo indiferenciado, a lo intemporal por lo histórico. Prueba exhalada por un anhelo de últimas posibilidades de llegar a una inserción de la gracia individual en la *res extensa*.

No era ya el reconocido procedimiento que nos afirmaba que sólo un demorado viaje por las fronteras de nuestra piel nos traería Ecumene, Ménades y Euménides. La misma representación se utiliza como un reencuentro donde la verja y el vitral han sido producidas por la visión que sabe anteceder o prevenir el hecho plástico. Insértase en una previa forma estilística ¿no es acaso poseer un secreto, ignorando que se posee, porque es él el que nos posee? Poseemos un secreto que se avecina precisamente porque no lo queremos poseer. Poseer lo indiferenciado es el único secreto ya nacido innominable, por eso es la última total aventura, permitida cuando ya no somos *in integrum* arrastrados por la circunvalación de la sangre y el signo del espíritu. Calma peligrosa que se allega antes de pronunciar ese gesto en que nos quedamos con la mano puesta ya definitivamente en el oído, para oír las palmadas que suenan por debajo del mar. *How vaste, how real is a human being, himself or herself*, nos viene a decir la voz heraclitana de Whitmann, bañándose largamente en el río. Ahora ya no se trata de una vastedad en esa inserción, sino de una expresión que no sólo sea búsqueda o el reposo de adormecerse en una caríatide. Esa inserción en las formas predadas por la artesanía, libera al yo de las cenizas de su descenso último, para convertirse en el musgo que siente las pisadas, de la misma manera que el cuerpo siente la voz y las voces. Los trabajos últimos de Portocarrero atestiguan ese estadio. Ha ido a ciertas artes sin nombre, a una jarra o verja, a las formas más sensatas de la ornamentación. Ha prescindido así de las cenizas del sujeto ante el soplo de la mirada, y su visión lejos de aislarle es el mismo círculo del silencio, donde caben el rostro último y el acarreo del ancestro. El ángel compositivo, la mariposa y la feria, indistintos ya, vienen a convertirse en el punto, la línea y el círculo.

JOSE LEZAMA LIMA

Septiembre 1942.

El Ojo de Ayer

YO caminaba por altas laderas sembradas de estiércol negro, me encontré con un árbol de frutas que aprisionaba todas las sonrisas. ¿Quién habla detrás de esa escalera de piedra derruida? El camino estaba lleno de mujeres que habían perdido sus solitarios sueños, y ese sabor de provincias conocidas y gustadas daban sombra a anchos territorios donde el sol era un ligero esfuerzo de mar alcanzado en su brío matutino.

Extraños fermentos de vientres muertos envejecían sobre jinetes llenos de polvo, repitiendo sin cesar las palabras secas de esta corneta salobre y amarilla. Los caballos semejaban ojos orinando la dicha imperecedera de las vírgenes transidas de intensa emoción. ¡Qué extraño ruido el de este silencio caliente!, pero más arriba de estas lozas de sepulcro un viento fervoroso de violencias disipaba todo intento de primavera. Sólo crecían duras palmeras calcinadas, vigiladas por extraños seres con antiquísimas escopetas. Todo estaba poseído de alientos mortales que golpeaban cristales y dulcísimos corazones.

Y desde mi lengua veloces estrellas partían buscando el principio del amor taciturno.

Debajo del estiércol negro crecía un lento sonido que subía hasta transformarse en jadeo de gargantas estranguladas. Nada era claro, sólo existencias inmateriales rodeaban mis piernas ágiles impidiendo que otras manos las acariciaran cuando ellas se estiraban buscando el goce de las sombras.

¿Quién mece este niño cuya frente reposa sobre la hierba? ¿Quién tiene las riendas del potro con sus crines reclamando la gloria? ¿Y estos muertos que aún conservan la sombra de las cárceles en sus cráneos? Duermen con una víbora sobre la boca fielmente reclusa en su abandono, sin que el viento que sopla desde este acantilado mueva las velas yertas de estos ojos eternamente insomnes. No retornarán jamás a su antiguo sitio, no alzarán el parpadeo de la noche para abrir un libro. Estarán allí en esas laderas exploradas por mi pecho como un cisne en medio del pantano.

Registrad mis cabellos antes de que desfallezca. ¡Abrid las tabernas para que entren los caballos a beber su sed de silencios cortos!, como quien tiene un zapato dormido sobre el muro. Ensayad a caminar por esta dentadura de leopardo, en que los árboles son azotados por brillos de constantes resurrecciones; en que los corazones y las ventanas dan la piel a la madre y al amoroso niño.

Tratad a pasar esta inútil barrera de las manos y encontrad el dulce privilegio de las trenzas anudadas de pesares. Ved a la estatua sobre la tierra, derribada en la noche por imperiosos deseos.

Huid, tratad de huir por oscuros túneles, por aparentes vibraciones de pestañas de hombres perdidos de su infancia, para encontrar estos muertos con una luna en sus cabellos podridos. Sus irritados odios de ayer sólo se comparan a esta larga estancia de sueños y otoños.

Cuando llego a la cima de esta montaña, en que la sangre llora la vecindad de grandes ojos verdes y desorbitados, la vigilia de los músculos es vencida por el largo recuerdo de una gozosa sombra. Y cae el oro encima de tanto hueso negro que ahoga los pájaros y los nuevos amaneceres de viejas ciudades. Sin embargo, en estas soledades en que nada es doble amar, encuentro un poco de aliento que viene desde el mar y siento que mis párpados conocen poco a poco las lágrimas y el trajín de las bodegas en los barcos.

Lentamente camino, cojo un heliotropo con sabor desnudo de angustias familiares y la tierra sube entre lamentos de tanto sexo destruido y olvidado. Palpo esta sangre húmeda por el rocío y mi furioso corazón solitario desdeñado y alegre cava su propia historia en la tempestad.

JUAN ARCOS

Canción

EL aire se llevó el eco a la montaña
para robar la esencia de los pinos agrestes,
y traer, rodadas las figuras,
las íntimas sustancias de los posibles verdes.
Los chopos no abrieron su canción desgajada,
oliente a bermellón y hastiada de los ecos,
rodáronla en la húmeda terneza de la tierra,
rojiverde tibieza de los brezos.
Cabalgando la voz el aire trajo,
saeta sin dolor, boca sin grito,
su densidad redonda enamorada,
Hondos los chopos, vasos de infinito
se abrieron al aire,
atraparon las agraces esencias de los pinos.
Oh los chopos y el aire,
por el tiempo imbuidos,
bebedores de savias siderales
a los montes lejanos.
Pequeñas, desgarradas heridas estelares.
Profundos de dolor, hueco sin grito.
Robustos gladiadores, Oh chopos, idos al eterno retorno de la vida
que se clava en la tierra
generadora de puras resonancias en la cálida cuerda de los mitos.

Unica Muerte

DULCE labio al pasar la muerte anuncia
de este sueño que invade y no retoca
la miel de la palabra que pronuncia.

Tibio el aliento a música convoca
los frutecidos sauces coronados
como una voz que en su torrente toca

el signo despedido en alcanzado.
La voz en sueño su misión resbala,
de la linfa el silencio derrotado,

el canto oscuro que la muerte exhala.
Signo y sueño perdido se divierten
en el nimbo encendido que acorrala

la leve densidad sino la advierte.
Oh piel que no recrea ni enamora,
límite exacto que su fin advierte

cuando la luz sus pasos atesora
en duro juego o extensión más pura
y al tañer de su cuerda se desflora.

El labio prende la ciudad oscura,
lento pez perseguido por su huella,
fosforada señal no desventura.

El fuego, no la luz, su piel destella
y en intacto reposo se desliza
como un dormido tañedor de estrellas.

LUIS ANTONIO LADRA

Espiga Alta de Siempre

SEA la más valiente prueba, en apoyo de esta perfectísima criatura, su más hidalgo modo de obrar, gozando su libre albedrío, perfección en que iguala al ángel de mejor esfera y se adelanta a todas las demás criaturas irracionales a quien negó su divino artífice este bien, determinándolas a un objeto y privándolas de la gloria de escoger entre todos el más conveniente, reservando para la voluntad este adorno que fuese ejecutoria de su mayor grandeza. Sin duda se malograra el intento de su criador enriqueciendo al hombre de tantas potencias para que le sirviesen, si le faltaran los bríos de mandarlas a su gusto, y tal vez le fueran enfadosos los ojos que ahora le alegran, si no fuera señor de ellos, pues miraran lo que no quisieran y dejara de ver lo que gustara; y los oídos que ahora le entretienen oyendo, cuando la voluntad le inclinara a algún objeto, tal vez le atormentaran oyendo lo que disonara a su gusto. Qué necesario sea el libre albedrío encareciólo la agudeza de San Bernardo en el tratado *De libero arbitrio* con dos palabras: *Ubi quippé necesitas, iam non voluntas*; que es lo mismo que decir: si donde se obra necesariamente no tiene voluntad la voluntad, y donde no hay voluntad no hay obrar humano, luego quien obrare necesariamente apenas será hombre; con que aseguró un bien entendido, lindamente, que mayor empresa es para Dios lograr en el hombre una acción de virtud que producir el mundo, criar los cielos, o destruirlos ya formados, pues para deshacer estos basta su querer, y para reformar al hombre ha menester a su albedrío. Para formar la tierra no es menester aconsejarse con ella; y para que se haga una obra libre ha menester consultar la voluntad que la ha de hacer, para aquéllo no ha menester Dios compañero, y para esto ha menester por compañero al hombre; pues ni Dios puede reducirme a mí sin mí, ni yo puedo reducirme a Dios sin Dios.

Todo lo dijo Bernardo en el lugar citado: *Gracias nec dare illam, nisi Deus; nec canere valet nisi liberum arbitrium, quod ergo a solo Deo, et soli datur libere arbitrio, tam absquo consensui esse non potest accipientis, quam absque gratia dantis*. Dios, dice Bernardo, ha menester al hombre que reciba la gracia, y el hombre ha menester a Dios que se la dé; el hombre ha menester a Dios que le despierte, y Dios ha menester el albedrío del hombre que quiera ejecutar lo que le manda. Dijo Cristo al enfermo de la piscina: *¿Vis sanus fieri?* ¿Quieres sanar? Pregunta que al parecer fué superflua, por haber tantos años que atormentaban a aquel enfermo los achaques; pero un discreto que entendió aquellas palabras de la salud del alma, y reparó con agudeza que fueron muy necesarias, y pregunta muy advertida, que fuera violencia en Cristo dar a un alma salud sin consentimiento suyo, y sin consulta de su voluntad. ¡Qué lindamente se colige de lo que hemos probado cuán señora es la voluntad de las acciones y qué poco sujeta a las influencias de los astros y de las estrellas, que con tanta superioridad se alcanzan todos los demás efectos sublunares! Pues ¿quién había de dudar que las virtudes del cielo habían de sobrepasar a las de su Criador? ¿quién con poco discurso había de dar la gloria a las estrellas que niega a Dios, habiendo de Dios a las estrellas lo que hay del poder divino al humano, del sobrenatural al natural, del infinito al limitado? ¿Y ¿quién había de reconocer como superior a las estrellas respecto del libre albedrío, a quien Dios guarda con tanta puntualidad los fueros de su jurisdicción, vinculados todos en el obrar o no obrar? En el escoger esto como conveniente, y reprobar aquéllo como disonante concluye contra el que afirmare con temerario acuerdo lo contrario, el mérito de nuestras buenas obras y el que se les promete a las malas.

Salvador Jacinto POLO DE MEDINA
Academias del Jardín (1630)

Retratos de Pintores

ALBERTO GUYP

GUYP sol declinante disuelto en el aire límpido
que un velo de ramas grises enturbia como el agua,
humedad de oro, nimbo en la frente del buey o del álamo,
incienso azul de los bellos días humeantes en las colinas
o salina de claridad estancada en el cielo vacío.
Los caballeros se detienen, pluma rosa al sombrero,
la mano al costado, el aire azul que sonrosa sus pieles
infla ligeramente sus finos crespos rubios,
y atraídos por los ardientes bosques, las frescas ondas,
—sin enturbiar con su trote los rebaños de bueyes
somniales en una niebla de pausas y oro pálido—,
caminan respirando esos minutos profundos.

ANTOINE WATTEAU

GESTICULANTE crepúsculo los árboles y los rostros,
con su manto azul bajo su máscara incierta.
Polvos de besos rondando bocas cansadas...
Lo vago trocado en ternura, y de pronto, lejanía.

La mascarada, otra lejana melancolía,
hace el gesto de amar más falso, triste y encantador.
Capricho de poeta, o prudencia de amante,
el amor que necesita de sabios ornamentos,
coloca barcas, paladeos, silencios y músicas.

ANTOINE VAN DYCK

LA pasión una dulce fiereza, gracia noble de las cosas
que brillan en los ojos, terciopelos y bosques.
Bello lenguaje aprendido de modales y gestos,
hereditario orgullo de damas y de reyes.
Tú triunfas, Van Dyck, príncipe de los gestos calmosos,
en todos los seres bellos que pronto van a morir,
en toda bella mano que todavía sabe entreabrirse.
Sin dudarlo, ¿qué importa? ella te tiende las manos.
Descanso de caballeros, bajos los pinos, cerca de las olas,
calmosas como ellos, como ellos muy cerca del sollozo.
Infantes reales ya magníficos y graves,
trajes abandonados, sombreros de guerreras plumas,
y joyas en que llora, onda a través del fuego,
la amargura del llanto que hace plenas las almas
más lejanas para que nos lleguen así hasta los ojos.
Y tú, por encima de todos, paseante precioso,
en camisa azul pálido, en la cintura apoyada la mano,
en la otra un fruto repleto arrancado de las ramas.
Yo sueño sin comprender tus gestos y tus ojos:
De pie, pero reposado, en este oscuro asilo,
Duque de Richmond, ¿joven sabio o tonto encantado?
Así te contemplo siempre: un zafiro en tu cuello
tiene el mismo fuego dulce que tu mirada calmosa.

MARCEL PROUST

(Traducción de J.L.L.)