

NADIE PARECIA

DIRIGEN:
PBRO. ANGEL GAZTELU
JOSE LEZAMA LIMA

Cuaderno
de lo
Bello con Dios

NÚM. X. MARZO, 1944
L A H A B A N A



*Porque exceda a la cuenta tu tesoro,
A tu ambición, no a Júpiter engañas,
Que él cargó las montañas sobre el oro.
Y cuando el ara en sangre humosa bañas,
Tú miras las entrañas de tu toro,
Y Dios está miranda tus entrañas.*

FRANCISCO DE QUEVEDO

Resistencia

La resistencia tiene que destruir siempre al acto y a la potencia que reclaman la antítesis de la dimensión correspondiente. En el mundo de la *poiesis*, en tantas cosas opuesto al de la física, que es el que tenemos desde el Renacimiento, la resistencia tiene que proceder por rápidas inundaciones, por pruebas totales que no desean ajustar, limpiar o definir el cristal, sino rodear, romper una brecha por donde caiga el agua tangenciando la rueda giradora. La potencia está como el granizo en todas partes, pero la resistencia se recobra en el peligro de no estar en tierra ni en granizo. El demonio de la resistencia no está en ninguna parte, y por eso aprieta como el mortero y el caldo, y queda marcando como el fuego en la doradilla de las visiones. La resistencia asegura que todas las ruedas están girando, que el ojo nos ve, que la potencia es un poder delegado dejado caer en nosotros, que ella es el no yo, las cosas, coincidiendo con el yo más oscuro, con las piedras dejadas en nuestras aguas. Por eso los ojos de la potencia no cuentan, y en la resistencia lo que nos sale al paso, bien brotado de nosotros mismos o de un espejo, se reorganiza en ojos por donde pasan corrientes que acaso no nos pertenezcan nunca. Comparada con la resistencia la morfología es puro ridículo. Lo que la morfología permite, realización de una época en un estilo, es muy escaso en comparación con la resistencia eterna de lo no permisible. La potencia es tan sólo el permiso concedido. Método: ni aún la intuición, ni lo que Duns Scotus llamaba conocimiento abstracto confuso, razón desarreglada. Método: ni la visión creadora, ya que la resistencia total impide las organizaciones del sujeto. Cuando la resistencia ha vencido lo cuantitativo, recuerdos ancestrales del dispensero, y las figuraciones últimas y estériles de lo cualitativo, entonces empieza a hervir el hombre del que se han arrepentido de haberlo hecho, el hombre hecho y desprendido, pero con diario arrepentimiento de haberlo hecho el que lo hizo. Entonces... *En esta noche al principio della, vieron caer del cielo un maravilloso ramo de fuego en la mar, lejos de ellos cuatro o cinco leguas* (Diario de navegación, 15 de Setiembre 1492). No caigamos en lo del paraíso recobrado, que venimos de una resistencia, que los hombres que venían apretujados en un barco que caminaba dentro de una resistencia, pudieron ver un ramo de fuego que caía en el mar porque sentían la historia de muchos en una sola visión. Son las épocas de salvación y su signo es una fogosa resistencia.

Tres Cosas y Tres Métodos

Las Iguanas

Estas iguanas, de armadura tremenda y mirada bondadosa, son de una mansedumbre inusitada. No hay modo de enfurecerlas. Uno de estos amigos agarra una por la cola, la hace girar violentamente en el aire y luego la despide a unos metros de distancia. El animal rebota sobre la tierra, se recobra, y pacíficamente echa a andar hacia nuestro amigo, se acerca a él, mirándole con sus ojos milenarios, llenos de bondad prehumana, y aguanta seis veces seguidas el mismo trato sin variar de reacción. ¿A qué, pues, sus quimeras dentadas, sus garras, sus poderosos miembros, su tamaño, que a veces llega a un metro veinte?

JOSÉ ORTEGA GASSET

Galápagos, el fin del mundo.

El Titiritero

Zaratustra fué el único que permaneciera inmóvil, y a sus mismos pies fué a caer el titiritero, malherido y destrozado, aunque no muerto todavía. Al cabo de unos minutos recobró el conocimiento el caído, y al abrir los ojos, clavó la mirada en Zaratustra, que estaba rodeado junto a él. “¿Qué haces ahí—pudo articular por fin—; ya hace tiempo que yo sabía que el diablo me iba a jugar esta trastada, y ahora me llevará al infierno. ¿Quieres impedirlo?”

“¡Oh amigo mío!—le respondió Zaratustra—, yo te juro por mi honor que nada de eso que dices es verdad; no hay demonio, ni hay infierno. Tu alma se desvanecerá antes que tu cuerpo. ¡Nada, pues, tienes que temer!”

El moribundo le miró con recelo. “Si eso que afirmas es cierto—dijo—, nada pierdo con perder la vida. Poca cosa más que un animal soy, al que a fuerzas de palos y privaciones le enseñaron a bailar.” “No, eso no—repuso Zaratustra—; tú hiciste del peligro tu profesión, y eso no tiene nada de vergonzoso; ahora mueres víctima de tu oficio. Yo te prometo que te enterraré con mis propias manos.”

El moribundo no pudo contestar ya las palabras de Zaratustra, pero extendió su mano, buscando la de Zaratustra para darle las gracias.

NIETZSCHE

Así habló Zaratustra.

El Zapatero Tuerto

En cuanto al obispo le fué revelado que, por la oración de un zapatero tuerto la montaña habría de moverse, comunicó la buena nueva a los cristianos. Pronto se logró que acudiera al zapatero, a quien pidieron que alzara sus plegarias a Dios para que la montaña se moviese.

Pero el zapatero se resistía. Afirmaba que no era tan santo para conseguir del Señor tan gran maravilla. Los cristianos, empero, siguieron rogándole fervorosamente que intercediese por ellos, hasta, que, al fin, lograron inclinarle a cumplir la voluntad de todos. El prometió elevar al Redentor sus preces, para salvar a los amenazados de muerte.

Extinguido el plazo otorgado por el Califa, muy de madrugada se levantaron los cristianos y—hombres y mujeres, pequeños y grandes—acudieron al pie de la montaña. Iban en procesión, con la cruz del Redentor en alto. Más de cien mil se reunieron en la planicie, en medio de los cuales se erguía la Santa Cruz. Por otro lado llegó el Califa con una imponente multitud de sarracenos, dispuestos a acabar con los cristianos en cuanto viese que la montaña permanecía inmóvil.

Todos los cristianos—hombres y mujeres, chicos y grandes—sentían una descomunal zozobra, pero aguardaban el prodigio porque tenían una gran fe en su Dios. Al ver que ya en la llanura se habían juntado cristianos y sarracenos, el zapatero se postuló de rodillas ante la cruz, alzó sus brazos al cielo e imploró del Redentor la gracia de hacer mover la montaña, para que sus fieles no muriesen de mala muerte. Y acabada de pedir esta gracia y clemencia, cuando la montaña comenzó a oscilar y luego a agitarse violentamente.

En cuanto al Califa y sus gentes vieron la maravilla, quedaron llenos de estupefacción y más de uno se convirtió a la fe de Cristo. El Califa mismo se hizo—secretamente—cristiano. Por eso, cuando murió, le hallaron sobre el pecho una cruz, y los sarracenos no lo enterraron en el mausoleo de los anteriores Califas, sino en tumba aparte. Así tuvo lugar el prodigio del zapatero tuerto.

MARCO POLO

Libro de las Maravillas

Pesadilla

Por esas casas que visito en sueños,
confusas galerías y salones,
escalinatas donde vaga el miedo
y ruedan las tinieblas en temblores,

pálido el rostro, los amigos muertos
asoman en lo alto de las torres,
o vienen hasta mí con labios secos,
blandas manos de sombra y tristes flores.

Cunde la noche, en el eclipse absorbe
la diáfana verdad. No se conoce
si son fantasmas o si son recuerdos,

amenazas o solicitudes,
y es la manada de gigantes huecos
que en torno al pozo de la sangre corren.

Tentativa de Lluvia

La luz, en fin, que se desata,
no sabe dorar de otras mieles,
de otra libación, la constancia
del insomnio, rey vigilante
desde el trono mismo del día.
No se resigna, sino que
se revuelca en desordenado
gozo, la estéril Salomé
que tantas cabezas deshoja.
Cuela en el embudo su ley,
su ley de vino y de alegría,
el que por mejor merecerte,
oh engaño del sol, te ensangrienta.
Y la virgen de sacras cóleras,
a tantos terrores sedienta,
no desenreda los tobillos
para mejor sufrir el hacha;
que al frío del cielo se opone,
sólo dislate, el corazón.
Entretanto, de voces ebrio,
eco y caracol, trompa y fama,
sobre los lomos de las aurora
y al ijar el talón desnudo,
otro Mercurio sin espuelas,
otro mensajero delgado,
por las quebraduras del tiempo
viola sin ruido tus tesoros.

Muchacha con un Loro en el Hombro

De sol quebrado y de trópico,
islas y frondas y mar,
traigo el cristal metafórico
y hasta el relumbro sensual.
Cetrería desigual
de caricia y algazara,
el gancho del pico labra
la madeja de la mimesis,
por ceñir el grito en síntesis,
dando alcance a una palabra.

(Si la flor se despedaza
cuando la espina la toca
¿cómo puede esa tenaza
besarse con esta boca?
¡Cómo la canción se enrosca
en el áspero gañido!
¡Y cómo, siendo tan hispido
este duro coqueteo,
basta a endulzar el deseo
y a derretir el sentido!)

ALFONSO REYES

México, Abril de 1943.

Encantamiento de las Vihuelas

(Para NADIE PARECÍA)

*Si una mano viniera en la noche de pétalo
hasta tocar mi frente en este mar de humo,
estaría el puñal en el pecho de incienso
con el sueño más hondo de cera y de vinagre.
Si alguien que yo imagino fatal, insustituible,
llegara en ese instante desde un lugar remoto
con todas esas cosas bellas e inexplicables
que se guardan un día y se pierden un día,
¡ah, si todo llegase como una agenda antigua,
cansignada, sin sombra de olvido y desmemoria!*

*Si una mano de lianas y rocas decisivas
sostuviera mi frente junto a una playa sola,
en medio de un silencio con luna establecida,
y una voz sin premura me dijese su número...
Vendrían los profundos seres de los cristales,
los hondos habitantes del hierro y de la arcilla.
Y las comarcas, lejos. Los trineos de seda,
la desdichada en tules y el joven de la roca.*

*Brotaría al oeste del pecho una diadema
para el infante muerto, y una rosa del aire.
Pero yo ya estaría muerto bajo la niebla
y crecerían tallos de amor en mis cabellos,
y escucharía el trueno de jinetes marchando
hacia un definitivo horizonte violeta
con todas las banderas incendiadas y urgentes.*

*Y se podría entonces inaugurar la voz
en dulces archipiélagos que nacen de las aguas
de verdes mediodías, con jóvenes del lino
y en ámbar de la noche, bajo constelaciones
dulcemente marcadas en los cielos del pulso.
¡Ah, si todo viniera como dentro de un vaso
apenas musical, junto a un cirio fragante!*

*Bastaría una mano de amor en el silencio,
alguna voz sin nadie que llorara en las sombras,
con todas esas cosas que están desde hace tiempo
siempre en el mapa tenue de las sienas cansadas,
con leves golondrinas que emigran entre naves
ligeramente frías, pero siempre viajeras.*

*Pero estarían muertas las estancias calladas,
y el mapa de las cosas disperso, entre vihuelas,
en las raras ciudades de piedra y amaranto.
Todo estaría muerto, en un río de estaño,
entre desvinculadas brújulas de esmeralda
tan desdichadas como su límite de arenas.*

*Y vendrían mis altos cruceros, en un mar
de asfalto inesperado, ¡oh pareceres últimos!,
hacia esta perfumada ribera de cedrón,
junto a los pulcros árboles apenas encendidos.*

VICENTE BARBIERI

Sierras de Córdoba, Argentina. Septiembre, 1943.

Parábola

SOMBRA de la noche
yerra por los aljamos.
Su secreto a voces
recorre las ramas.

Altos son los caños
de la serranía,
donde bala el aire
y el águila anida.

Altos son los caños,
donde el agua suena,
despertando el duro
sueño de la piedra.

Altos son los caños
de la noche fría,
donde gime el agua
su sueño de espiga.

Por los altos caños,
norte del balido,
subía buscando
la flor del aprisco.

Por los altos caños
donde daba el agua,
batía la luna
albricias de plata.

Con la noche oscura
se alejaba el río.
Su sombra de ciervo
creaba el hechizo.

Creaba el hechizo
pecho de azucena,

isla de la nieve
que una flor gobierna.

2

Sombra de la noche
corre por los caños
altos de la sierra.
Plata de los álamos.

Sus hojas preguntan,
suspiros y pasos
suspenden los aires
y tiemblan los ramos.

El agua callaba
silencio de piedra.
A golpes de alondras
brotan cinco estrellas.

Cruzando la noche
contra las corrientes,
a punta de zarzas
las huellas florecen.

Cuando la encontraba
por la serranía,
de la madrugada
brotaba la espiga.

Cuando la encontraba
por los altos riscos,

puro y reluciente
cuajaba el rocío.

Cuando la encontraba
y la requería,
blanca y colorada
la rosa nacía.

Lucero hechizado
disuelve su nieve.
Raudas hieren altas
gargantas celestes.

Altos son los caños
anchos de la sierra,
donde el agua canta
ganancia de piedra.

Altos son los caños,
altos, que relumbran.
A paso de ciervo
huía la luna.

Por las blancas selvas
que al alba florecen.
A paso de ciervo
huyen las corrientes.

Agua amanecida
cítara de plata
canta el aleluya
raudo de la gracia.

Agua amanecida
rauda de la gracia,
mi secreto a voces
por las ramas canta.

ANGEL GAZTELU

De la Escultura

Para Oliverio Martínez, escultor mexicano muerto en 1938, en recuerdo.

UNA escultura no sólo se hace a fuerza de cincelar o de otro modo de acción, como tampoco es un tema, esencialmente es una técnica, un modelado para el que se necesitan soluciones de relieve y planos de sucesión de volúmenes. El cuerpo o masa se encierra en medidas, bien sea para exagerar o disminuir, y aún suprimiendo las que nos llevan a un *orden de movimiento* geometrizado con *Lay de equilibrio*. Por su teoría de las tres dimensiones la que desarrolla la gradación del claro oscuro, nos dá la analogía plástica.

La Escultura, no es un cuerpo definitivamente aislado, sino que se relaciona con lo que le circunda, poniéndose siempre en evidencia su propia estructura, pues que ahí está su fase—traspaso arquitectónico—, musculaturas de formas. Su hermetismo exterior y su expresión de unidad interior, dualismo que se constituye como sustancial para el gran resultado final de nuestra escultura contemporánea.

La escultura es a un tiempo la más abstracta, y la más positiva de las expresiones plásticas; positiva, porque no puede eludir las formas que vive cuando se las presenta lógicamente construídas: abstracta, porque en su construcción existen una serie de operaciones espirituales, esta aparente división nos trae en asociación un punto medio.

En lo positivo hay el peligro de llegar a dar un naturalismo imitativo óptico de la cosa. El naturalismo así puede constituir la cima del convencionalismo, recibiendo de fuera la norma de su "creación". Uno da la impresión de la naturaleza, el otro los modelos. No dejan de ser copistas frente al auténtico creador, a quien la naturaleza ofrece material y sugerencias para realizar el mundo, la forma que él lleva adentro, se le llama naturalismo mágico, la evolución de un concepto orgánico vinculada a la naturaleza para representaciones superiores que obedecen al alma y no a los ojos.

En la aventura de la imitación, se pierde la esencia del elemento plástico, por ser la imitación una mentira que no tiene cabida dentro del arte. Esta es la victoria de filisteos, adoración animal por donde no puede llegar al transporte de un gran estilo de creación.

En la academia, el monstruo de engendración convencionalista, cree que así se entraga a la naturaleza, pero en realidad ni la posee. La voluntad creadora procede del centro de un sentido cósmico, vivo y vehemente, que no se da por medios naturales y no de artificios.

De los Estilos.—En todo gran estilo de creación no podemos negar una tradición de expresión de épocas, la que es una continua sucesión de las

artes que la precedieron. La escultura sin apartarse de tradiciones, se ha ido transformando en múltiples épocas, particularmente en movilidad interna, como en movimiento exterior de formas y perfiles. El artista griego en rítmicas ondulaciones buscaba la extensión de los planos para participar en un equilibrio cósmico. La Plástica Moderna va por encima de esta clasicismo que buscaba la lógica del cuerpo, la simplicidad del ser. Ella arranca de la norma antigua, toma el ideal armonioso del Renacimiento para en un resbalar incesante con valores psicológicos interpretar el mundo como mundo interno.

El Egipto hace la firmeza en el reposo contemplativo y da el mínimo espacio al movimiento. La Grecia primitiva con tradición de su antecesora, el Egipto, hace lo resistente, lo firme, la forma sustancial más allá de una actitud particular.

La escultura gótica liquida la sustancial seguridad de su forma, apasionamiento del alma religiosa que se sentía extraña al cuerpo y no sólo desconocía su valor sino que no aceptaba en realidad su existencia, lo que existe es el alma. No existe la materia con su significación de peso, sino la fuerza ascendente; se plantea una contradicción, como la escultura es cuerpo, tiene que procurar lo que no puede ser, soporte de un alma que está fuera de ella; el alma se aleja de ella y sus movimientos se alejan de sí mismo.

Donatello.—Chiberti y sobre todo Donatello, conciertan la dualidad, el cuerpo es movimiento que se expresa con su alma y se concurre a la unidad. Donatello lleva a la escultura la individualidad; anteriormente la escultura había sido de tipos, ahora con Donatello es una vida, la escultura se moverá y en este plano vuelve a lo que fué y que no ha dejado de ser en los tiempos modernos, el alma parte del contrapeso de sí misma. Donatello es una voluntad estilística, ya con su cohesión interna, con su vuelta a la definición del perfil, con sus dimensiones llenas de luz y con la sensibilidad de valores táctiles, con todo esto abre el Renacimiento y persiste en él, como voluntad de sentido dirigida a una totalidad.

Miguel Angel. La Plástica Renacentista siente y vive en la unidad lo que el Cristianismo había escindido, naturaleza y espíritu. Por su relación entre la forma, esta escritura tiende a la Naturaleza.

Miguel Angel hace definitivamente su época con un total acabamiento, por su humanidad en la exuberancia de la forma que con límites de la razón en su más perfecta forma de sustancia va al movimiento para resolver el ideal antiguo y el gótico.

Los cuerpos de Miguel Angel son soportes adecuados de movimiento como estructura material, manifestando el lenguaje plástico a través de una ligazón de firmeza anatómica, como ningún otro.

Las formas de su estatuaría están llenas de un movimiento inacabable, con toda su potencia y violencia de movimiento, no traspasa el contorno cerrado del cuerpo, pero en la mayor parte sus obras no ofrecen la limitación unilateral en el espacio ilimitado por tres dimensiones—plástica redonda—ejemplo de ellas "La Piedad", sus "Esclavos", "El Moisés"... representan una modelación en dos dimensiones de adopción pictórica.

Miguel Angel ha expresado lo que el cuerpo es como puro cuerpo en toda su descripción anatómica; deja de sernos misterioso con todo el esplendor físico manifestado en sus figuras, expresándose en el estrecho sentido que ellas misma motivaron. Su ilusión superior está en la forma absoluta, perfecta, pero limitada del ideal clásico griego; lucha por el hombre estéticamente perfecto, y muere en este esfuerzo por haber creído en la realidad de esta mentira.

Su inteligencia demasiada hecha a los músculos le hace ser pobre en la definición plástica de las grandes superficies—volumen—; no converge en el espacio de la pureza escultórica, su elemento tan sólo es la estructura, la que lleva a un acabamiento, y no a una necesidad que logre la forma para su dimensión de los valores táctiles, para la libre expresión de la organización espacial.

Miguel Angel es un agónico, descompone el movimiento escultórico en lo material, y ha comprometido toda rebeldía en el despunte de épocas, lleva al olvido de lo heroico y atenta contra la sensibilidad al formalizar la Academia de San Lucas, y le hace patrón para todas las cuevas de murciélagos que son las Academias, donde se castra toda acción creadora y engendra el vandalismo de los estetas.

Rodin. La época moderna en la escultura se manifiesta ya con Rodín; el espíritu que anima las figuras de Rodín es de flexibilidad más inquieta, más cambiante de temple y destino, es por tanto más dinámica que el alma renacentista; estos nuevos factores que aporta Rodín a la estatuaría no perjudican el equilibrio de las leyes en la tradición plástica, pero frente a lo antiguo, como también ante Miguel Angel, hay una clara diferencia.

Rodín logra un equilibrio dinámico más alto, al poner el acento sobre el movimiento, equilibrio que mantiene entre éste y la sustancia corporal.

Miguel Angel en cambio, pone el acento en el cuerpo y tan sólo como estructura, Rodín lo somete todo al movimiento, al que le entrega nuevos medios de expresión, y con vida propia a sus superficies, mediante la utilización de nueva luz, y de un sentir, da el mayor grado de movimiento, ya con contraposiciones y armonizaciones hace la excitación de las formas, la que aísla o conjunta.

La postura de un miembro, el movimiento de caderas interesan grandemente a Rodín, y de esta impresión captada surge más tarde la visión de un cuerpo entero. El gesto aislado, creación en el subconciente produciendo el cuerpo que corresponde a su movimiento.

Es así la impresión del hombre entero y no la impresión del ojo sobre la cosa, rompe con el naturalismo mecánico y convencionalista; no otra cosa quiere decir él, cuando habla del *latente heroísmo* de todo movimiento natural como meta de su búsqueda.

La nueva monumentalidad, la del devenir, la del movimiento, ya no está vinculada al ser, a la sustancialidad del ideal clásico.

Rodín como impresionista, rompe el concepto de crear belleza, concepto que ha extraviado y producido "artistas" de una pobre concepción estética. Rodín es una síntesis artística de las más inquietantes. Aunque, por desgracia, es uno de los maestros de más falsos continuadores, y entre ellos los que no han franqueado las superficies, ni se han preguntado lo que éstas encierran, y los que no se agitan ni se transforman.

Material y técnica. Tocante a la técnica, Miguel Angel, como también Rodín, nos han enseñado lo que no debemos hacer en la plástica, bien sea por espíritu diferencial de época, o bien por una exigencia de mayor pureza en la metafísica espacial.

Donatello, como el mismo Rodín, son herederos de la gran técnica etrusca del bronce, la que fué transportada a Florencia. En estos escultores, el material, piedra o mármol, ha sido tratado como material resistente, o bien por busca de calidades—Rodín—, pero no le dan su propia temperatura y técnica de la construcción megalítica.

En la talla, Rodín, es un descascarador del material; sus ejecuciones son trasposos de la mecánica de un material a otro, por lo que pierde, la obediencia técnica propia de todo material.

Miguel Angel, en cambio, domina el oficio, pero él ejecuta en mármol, lo que bien podía hacerse en bronce; al que enlaza y agrupa para diluirlo generalmente con blanduras pictóricas; por tanto, no mantiene el concepto del honrado tallista, que dentro de su pluralidad de ilimitados espacios, se aísla con valores de superficies y profundida, aunque se aparte de la sustancia humana perfecta, para crear monstruos que se hacen seres nobles por captaciones sensibles.

Maillol. Maillol es la expresión más occidental de la escultura de hoy, él es la estabilidad de una fluidez helénica con formas de la plástica moderna.

Su consideración espacial está repartida en juegos de masas que responden perfectamente a un equilibrio que se contrapesa arquitectónicamente. El construye su creación con el desnudo de mujer, simplemente sentada o de pie, sus movimientos no encierran un devenir, como los de sus antecesores, aísla el cuerpo sin hacerlo continuar a la composición, estas puras esculturas son fervorosamente sensuales, las que esperan en movimiento de gestos con posesión de sus actos.

Las formas de la emoción obedecen a sentimientos de épocas, y sus formas especiales son determinadas siempre por sus conceptos, las que obedecen aún en su técnica, para llegar a salvar una expresión actual y la que es siempre continuidad de un pasado.

Después del arte gótico, la piedra ha dejado de ser material respetado en su técnica de construcción, el aislamiento de la escultura de su hermana, la arquitectura, le ha dado una libertad de formas plásticas más conceptivas, y para las que el bronce es más amplio para expresar nuevas modalidades; la piedra, ya en sí por su gravitación, ocupa un espacio, el bronce por sus salvedades a una mayor dinámica, cubre un espacio con más relación al movimiento que se le implica por lo circundante.

Este concepto muy propio de la arquitectura se ha derivado también a la escultura, sin supeditarse entonces a un espacio de pared, donde el cuerpo es de por sí movimiento ante lo inanimado y plano de su fondo, este arte plano, lineal, de forma coordinante y absolutamente claro, es la forma de la traza-dibujo.

En nuestro ambiente debemos incitarnos a una lucha contra esta falsa dimensión de escultura—la

frontal—, empleada por los sesudos escultores-inventores norteamericanos para tapizar rascacielos; independicemos la escultura de esta función de tabique hormigón, y démosle propiamente su verdadera luz y aire.

El concepto de la escultura circundada por lo que a ella puede rodearle y como cuerpo propio de su función de pura dimensión aislada. Objetamos los problemas del objeto en forma de composición, en evoluciones de espacio que van a realzar el sentido que expresará la singularidad creadora en el equivalente sensible del concepto, y ya obediente a técnicas y exigencias del hombre moderno, con aportaciones de los grandes estilos, en totalidad, cubista u orgánico, estático o dinámico; con bases evolucionadas en épocas, podemos ir a fijar la nueva forma de evolución, obediente de por sí a la llamada interna del elemento generador sensible de su tiempo.

ALFREDO LOZANO

La Ilustración Poética

Los poetas norteamericanos del siglo veinte, heredando la tradición nativa de Whitman y Poe, han demostrado que Rimbaud anticipó con su ejemplo personal una situación socio-geográfica específica: la escapada de los poetas de la prisión provinciana de los Estados Unidos. El genio romántico de Poe y el genio popular de Whitman no resolvieron para sus descendientes literarios el problema de la poesía como un tiempo cósmico, modificado por un lugar provinciano. Hoy los regionalistas son los únicos que realmente creen en la trascendencia de semejante mito, y, sin embargo, es significativo que ninguno de ellos esté en la tradición de Poe o de Whitman.

El pecado de Rimbaud fué una virtud para Whitman; porque mientras la poesía se transformaba en un "lugar" para Rimbaud y paralizaba su desarrollo en el tiempo, un lugar (los Estados Unidos) llegó a ser poesía para Whitman y precipitó su desarrollo en el tiempo. No es un accidente absurdo el que la imagen de Whitman como el "buen poeta gris", el hombre de la barba copiosa perdure; mientras que los otros poetas de la "camisa abierta", como Shelley, Keats, y Byron, aparecen ante nosotros como jóvenes—jóvenes para los cuales la navaja de la voluntad poética aun es una novedad—. Naturalmente, los Románticos ingleses tuvieron "el tiempo" para escribir y hasta filosofar sobre la poesía: sus obras no son inmaduras en el sentido ordinario de la realización poética; pero no estaban obsesos, como lo estaba Rimbaud, con el sentido espacial de la metafísica poética. Whitman fué un Rimbaud invertido porque supo aprovechar muy naturalmente las ven-

tajas de su juventud, de la madurez y de la vejez; fué un positivista, aceptó. Se deleitó con la vida. De este modo, su imagen es patriarcal, y si nos parece sensual y joven en el sentido que no lo es un poeta envejecido como Tennyson, se debe a que los Estados Unidos era un país relativamente nuevo y comunicó a Whitman su entusiasmo indisciplinado, aún en su vejez. Era que Whitman apreciaba la juventud histórica de los Estados Unidos y se sintió joven de la misma manera en que un hombre revive gracias a sus hijos su juventud, después que ha sentido el peso completo de su responsabilidad adulta. El espíritu democrático de Norteamérica fué trasladado directamente a las exuberantes estrofas de Whitman, a sus largas líneas horizontales, y al afecto irrepreensible que hacia lo humano sintió y que singularmente fué, en él, lo suficiente sensual para ignorar fronteras sexuales—si a alguien pudiéramos llamar ambisexual es a Whitman—.

Poe era lo contrario de Whitman en que su reacción contra todo lo que era sobrio y responsable en la sociedad culta le llevó a un reino fantástico de la imaginación, heredada de Europa y de la sensibilidad gótica. Pero esto se debía a que tenía un sentido aristocrático: le gustaba la elegancia en las emociones y la complejidad intelectual. Realmente, se entregó a la bebida, lo que significó que su poesía fuese sólo un soborno complementario. Se deleitó en la muerte—lo único que era no-esencial a Whitman, aunque ésta también, como parte de la realidad temporal, ocupa su lugar en su poesía. La diferencia entre la poesía de Rimbaud y la poesía de Poe es como la diferencia que

existe entre los efectos espirituales del whiskey y los efectos espirituales del hashish—o, por lo menos, del vino—. ¿No era inevitable que el “mal ejemplo” de la profesión poética, en el país que hubo de adoptar la Prohibición, fué Poe? En Norteamérica el destino alcohólico se le aparecía a la juventud como la recompensa vergonzosa de su vejez, si ésta no tomaba precauciones.

Por tanto, es perfectamente lógico que Ezra Pound y T. S. Eliot, los primeros entre los poetas norteamericanos vivos, hayan abandonado un país que ellos consideraban culturalmente “estéril”. Pound fué a saborear los vinos del Mundo Antiguo y Eliot a convertirse en el paladín de una fertilidad cultural perdida. ¿Qué es *Tierra Árida*, de Eliot? Es la concepción para un poeta de la extensión planetaria de la pérdida de la poesía. Pero además, Eliot definió, la juventud de Norteamérica (como lo hizo también Pound) como una minoridad cultural, una nación que no pudo acomodar a sus hombres de talentos, y aun menos a sus genios. Nueva York estaba sumergida en los Estados Unidos como un todo; Londres-París llegaron a ser la capital de la cultura. Pound y Eliot juzgaron la juventud de los Estados Unidos de una manera diferente a como Rimbaud valoró la madurez de Europa, los dos primeros encontraron a Norteamérica culturalmente infantil, y el último consideró a Europa especialmente infantil, debido a que sus conquistas imperialistas no maduraran culturalmente como lo hicieran comercialmente. Norteamérica llegó a ser un país senil en la poesía de Pound y Eliot porque ambos tenían una visión planetaria-histórica de la poesía, visualizando a los Estados Unidos como una degeneración de la vieja Europa; poco más de un cuarto de siglo después de su aparición, la juventud demócrata de Whitman se transformó en una vejez desilusionada. En *Los Cantos* de Pound y en *Tierra Árida* de Eliot, la poesía llega a ser tiempo “global”. Para Pound y Eliot, y para el poeta de la generación próxima como Auden, el Tiempo se convierte en la capital de la geografía poética. Ellos, como Henry James, fueron muy conscientes del “sentido del pasado” como una cualidad porque los Estados Unidos tenían tan poco de “pasado” como cantidad. Aristócratas instintivos todos ellos, sufrieron la privación dimensional de la larga tradición familiar tanto en la cultura como en la genealogía nativa. ¿Pero por qué es Pound aún un caballero de provincia y Eliot viste como un hombre de negocios americano? Porque son, como Rimbaud, esencialmente provincianos y como cuatro poetas norteamericanos contemporáneos de mediana edad.

Estos cuatro poetas—Marianne Moore, William Charles Williams, E. E. Cummings y Charles Henry Ford—viven hoy en los Estados Unidos. Sé que los tres poetas han visitado o vivido en Europa. Todos ellos admiran a París, pero han retornado a América como a una morada natural. Indudablemente, el lenguaje ha sido en parte responsable, el lenguaje y las raíces de la adolescencia, las raíces de la juventud que forma relaciones familiares,

sociales, y profesionales a pesar de todo conflicto y caos. Pero en el idioma de todos ellos, expresado en cada uno por un estilo poético distintivo, percibimos el retrato gráfico de un modelo provinciano: una intranquilidad, una protesta, una revolución, menos consciente y militante que la de Rimbaud; y, sin embargo, orientada más hacia su *desafío* de la cultura europea que hacia la renovación de la cultura europea de Pound y Eliot. El hecho acepta una sola explicación: ellos no acogen bien la tradición histórico-cultural de la poesía con su capital pseudo-planetaria, Europa. Los hemisferios quizá luchan o colaboren, pero la poesía no será ya un “lugar” tan pequeño como Europa. Todo lo que estos poetas norteamericanos han absorbido de la cultura europea ha sido inmetódico y lleno de repudiaciones; y siempre lo han hecho con un espíritu individualista como si ellos quisieran negar u olvidar el *locus* del parentesco cultural.

Para Pound el movimiento provinciano, con lo esencialmente americano, y anti-cosmopolita que fué el Imaginismo, fué solamente una introducción a las poesías más antiguas de Grecia y China. Por cierto, el Imaginismo, que tanto le debía a la poesía francesa moderna, tendía a negar sus derivaciones de aquello que le era más cercano en la tradición “parental” y a reconocer sus antepasados más remotos. Ocurría lo mismo con Eliot y sus derivaciones de Laforgue, Corbière, y Larbaud. La importancia que Eliot asignó a la tradición quizá fuese más bien una estrategia para encubrir su deuda a los más recientes e individuales escritores. Siendo realmente una derivación inmediata de la poesía francesa, el Imaginismo tuvo en su fase europea una presencia casi revolucionaria, pero fué así en la Inglaterra de Wyndham Lewis. Como punto cultural-geográfico, la Tierra Árida está situada exactamente: al otro lado de América y al otro del Canal de Francia.

Eliot trajo a Londres su percepción subconsciente de una América whitmaniana perdida—la tierra demócrata de la poesía, que fué el espejismo de Whitman. Pound llevó a París su percepción subconsciente de un Renacimiento Italiano perdido. Aquellos que llegaron más tarde, trajeron a París sus percepciones subconscientes de una pérdida—y bien perdida—“madurez”. Esta madurez era la de sus antepasados hasta sus últimos progenitores biológicos. Era el diseño amplificado y generalizado de Rimbaud, modificado por temperamentos menos intransigentes, y sin la deuda peculiar que Rimbaud sintió hacia su madre. Ford y Cummings se sintieron obligados solamente a su juventud, aún incumplida. El cinismo de Cummings se debe en gran parte al hecho de que no encontrase un parentesco cultural en Europa, por lo menos no quiso admitirlo. Tampoco halló un parentesco social en la Unión Soviética, de cuyos defectos como candidato a la familia de las sociedades futuras escribió un extenso y risible libro (*Eimi*). La inmadurez de la provincia espera encontrar un parentesco en la madurez de la capital cultural. Cuando Williams fué a París, ya era pa-

dre y doctor. Y ya era un poeta con su estilo personal cuando Gertrud Stein, madre archiculta, tuvo una querella con él porque después de todo él era hombre demasiado maduro para pretender aún ser un hijo de su cultura. Secretamente, Gertrude Stein quisiera ser una Jocasta cultural, deseada por un Odipo poético. Pero su *metier* no es la tragedia.

Stein era también una norteamericana transplantada, con una capacidad tan inflexible para echar raíz en países extranjeros que aparentemente nadie hoy sabe justamente dónde ella está. Ha influenciado especialmente a los prosistas. A los poetas, como Archibald Mac Leish y Cummings, les impresionó la cultura francesa como creación de los franceses que ellos conocieron. Apollinaire fué quizá el poeta que, ejerciendo también una influencia sobre los poetas nativos, fascinó más a los jóvenes americanos que por aquel entonces concurrían a la Ribera Izquierda. Mac Leish tenía la porosidad de Eliot, los tentáculos de "ballet" de la sensibilidad de Eliot.

Para ciertos jóvenes norteamericanos, la hazaña odiseica de cruzar un océano y conquistar una cultura extranjera, absorbiéndola con éxito, colmaba sus energías. Si esta hazaña actual (cuya contraparte continuó siendo siempre para Rimbaud una metáfora, y muy perturbadora) proporcionó a algún poeta un equilibrio literario total, ese poeta es Mac Leish, cuyo estilo es una serena fusión de la técnica imaginista y la sensibilidad cultivada por el simbolismo francés y la tradición isabelina. Lo que fué para Mac Leish una aventura satisfactoriamente completa (con su Penélope en la Biblioteca del Congreso) fué un problema un poco más profundo para otros poetas norteamericanos, que no llevaron hasta el fin el abrazo transoceánico de Pound y Eliot. Un poeta como Wallace Stevens, el más "europeo" de los poetas nativos-residentes, no obtuvo publicidad literaria alguna de sus viajes por Europa, y retornó como un turista satisfecho para asentarse en un bufete de abogado a escribir la poesía más cosmopolita que se haya escrito en los Estados Unidos. Pero en su caso, como en el de Mac Leish, existe una aceptación de la realidad provinciana y del medio social: la nota rimbaudiana no existe.

La individualidad de Moore, Williams, Cummings y Ford, es esencialmente la voluntad individual para escribir poesía a diferencia de la voluntad colectiva, racial, o familiar para desarrollarse según la pauta *doméstica* prescripta. En cada uno de ellos, el mito del niño y su deseo del cosmo, su querer trascender la cuna sin demora, se repite. En los adultos talentosos, como ellos, cualitativa. Aunque son ambos elegantes, sus estilos encierran un ideal de indagación científica: el mito se transforma en cualidades de lo primitivo y de lo ingenuo. En Cummings, su expresión es un lirismo de género monosílabo, una repetición sumamente mundana de los cuentos de hadas, y un repetirse del ceceo físico a través del ceceo psicológico de sus curiosas elisiones y de sus quebran-

tamientos de palabras. Su contextura poética, en su momento más extremo, es una especie de anotación musical, una manipulación puramente formal, arbitrariamente aplicada a las palabras más simples del inglés. Me atrevería a decir que en el subconsciente de Cummings esta técnica expresa una emulación semejante a la que un niño quizá se haría de la fluidez y de la gracia del lenguaje misterioso del adulto, conmovedor pero incomprendible; me atrevería a afirmar que esta emulación por parte de Cummings está basada en el acento francés, el "idioma natural" de la cultura, de las creaturas más afortunadas y "maduras" que él. Así la técnica extremada de manipulación verbal de Cummings tuvo su origen en un "afrancesamiento" del inglés a fin de prover lo ordinario con un lustre peculiar y encantador.

En Ford, que es un surrealista, lo primitivo y lo ingenuo aparecen notablemente en un montaje compuesto de una serie de complicaciones psicológicas en contraposición a otra serie igualmente arbitraria, pero más simple, rigurosamente fijada y "objetiva": el alfabeto y el orden numeral. Su atracción peculiar—aunque representa más un encanto devastador que una atracción magnética—surge de su inspiración cuando él une a su libre fantasía uno de sus esquemas determinados y universales. Su *ABC* y el poema de cien líneas, *Juego de Contar*, en el cual asigna a cada número del uno al cien una "definición" o una "identidad", parecen ser sus obras más eficaces. El precursor literario de tal proeza es naturalmente Rimbaud con su soneto vocal. Empero, es significativo que Ford introduzca en su *Juego de Contar* la metáfora del crecimiento y de la decadencia humanos; es algo sorprendente que un método tan formal produciéndose la poesía de lo viejo, pero así es.

En Williams y Moore, el primero tan lacónico en su estilo y el último tan elaborado, el uso del juego de contar aparece en la forma ideológica (lo mismo que elemento primitivo), de la lista o del inventario. Por tanto, hay en sus poesías habilísimas un contenido evidentemente cuantitativo. Son los dos, en efecto, citadores generosos —la Srta. Moore de todo lo que ha leído, especialmente si concierne a las costumbres de un pájaro, de un animal o de un insecto; y Williams de todo aquello interesante que ha visto y oído en su propia localidad. En sus esfuerzos por captar todo lo relacionado con sus intereses, recurren al artificio infalible del detalle exacto; sus enunciaciones más causales dan a entender la certeza de una moralidad de laboratorio. Esto da la sensación de que el contenido de sus poemas como afirmaciones cuantitativas prepondera o sobrepasa de un modo u otro su contenido como afirmación de la información. Indudablemente, están arraigado en su tierra nativa y, sin embargo, considerándolos como poetas nativos, los miles de lectores que aprecian a Frost, Benet o Millay, no los comprenden. Al lado de ellos Williams y Moore son excéntricos, esotéricos y "provincianos". Se debe

esto a que Williams, por ejemplo, a diferencia de Frost, habla en un lenguaje poético "extranjero" de las "cosas simples de su país". Siempre que la poesía norteamericana adopta un arte "no americano" se desliza naturalmente dentro de la tradición internacional inaugurada por Eliot, en la cual una cultura específicamente francesa o cosmopolita existe en lugar de una tradición netamente inglesa. Hart Crane ofrece un ejemplo de la poesía isabelina en una alianza perturbadora con Rimbaud. Hay, no obstante, un grupo de poetas norteamericanos—entre los cuales están Allen Tate, John Peale Bishop, Frederick Prokosch, y Clark Mills—que escribieron cómodamente en una "paz de la poesía" transocénica como la del mismo Mac Leish.

Hoy, la visión de París, como centro cosmopolita de la cultura, está alucinada extrañamente por los cuatro poetas cuyas individualidades peculiares la rechazan en un sentido en que la mayoría de los poetas internacionales la han aceptado; y, sin embargo, ha dejado una marca indeleble en todos ellos. Estos mismos poetas norteamericanos introducen en sus poesías lo que llamaría "habla elementaria", incluyendo, además del vernáculo, el lenguaje de los cuentos de hadas y el lenguaje tecnológico. Alguna protesta prolongada de la adolescencia, alguna nota de Rimbaud repercute complejamente en sus obras. Las maravillas del viajero imaginativo aparecen y reaparecen en sus modelos domésticos como vislumbres de amor, terror, y magia en una selva mítica.

PARKER TYLER

Traducción de José Rodríguez Feo.

Las Elegías Puras

1

NO LLORABA por nadie y era río;
nadie se murió aquí pero lloraba.
En el espejo aquel nadie miraba
sollozar un cristal o arder un frío.

No lloraba por nadie y su desvío
ni la puente entendió que más amaba,
arcos del corazón que se quejaba:
Cuéntame tu penar, amigo mío.

—Por mis orillas vaga sin consuelo;
alimentado vidrio por su lloro,
ni sauce fué ni chopo de desvelo

sino hincada rodilla, ardiente toro
de su mismo dolor y desconsuelo:
ni beso a mi cristal ni árbol canoro.

2

PASTOR de tus olvidos descendía
las colinas lloradas de mis sienes,
rebaños de cristal que tú mantienes,
los ojos pastorean a porfía.

Desde mi soledad me entretenía
en llorar tanto y tanto tus desdenes
que el can del tiempo fiel creyó vaivenes
de agua y rumor al que en llorar vivía.

Una mirada lenta y amorosa,
un leve son de flauta desteñido,
un nombre se escapó de verde encina:

Nació de entre sus manos una rosa,
estrella fué su perro sin ladrido
y fuente el corazón en la colina.

3

ANTES aún que tu olvido, que tu hielo
y dureza de mármol y desvío
yo fuí sauce de llanto y en un río
—¿quién espejo de quién?—ojo en deshielo.

Antes aún que tu muerte, ya sin duelo
seguía un agua enajenada, un frío
de pura soledad, valle sombrío,
soñando ser pastor de mi desvelo.

Que nadie lo sabía; anteriormente
a ese nombre grabado en una encina
de pronunciada voz en calentura,

ibais conmigo, espejos, tenazmente
en copiar empleados la más fina
tristeza y era mi tristeza pura.

4

SI LLANTO y soledad entrecruzados
álamo me convierten junto a un río,
es que la soledad y el llanto mío
muerte y olvido son por mi habitados.

Por mis lágrimas bajan trastornados
recuerdo y soledad en cauce frío
y alzan mi soledad, luctuoso río,
suspiros y llorar desesperados.

Me dejó solitario tanto olvido,
ruina casi de hiedra perseguida,
oscuro árbol surgiendo de la nieve

y no sé si más llanto o detenido
árbol de pena soy junto a la vida:
con el llorar mi soledad se mueve.

BERNARDO CLARIANA



ROBERTO ALTMANN, *Leyenda del gato gigante* (óleo).

UCAR, GARCÍA Y CÍA. IMPRESORES. TENIENTE REY, 15. - LA HABANA.