

MESA

Vencislav Ivanov

MESA

AUTUMN

1946

EDITED BY HERBERT STEINER

COPYRIGHT 1945 BY HERBERT STEINER
Unsolicited manuscripts can not be returned

NUMBER TWO

JORGE GUILLÉN, SAN JUAN DE LA CRUZ

MIGUEL DE UNAMUNO, POESIÀS

VYACHESLAV IVANOV, AUS EINEM BRIEF

OTAKAR BŘEZINA, NATUR

RICHARD BEER-HOFMANN, PROSA

RAINER MARIA RILKE, GEDICHTE

PAUL VALÉRY, MALLARMÉ

PAUL VALÉRY, L'IDÉE FIXE

SAN JUAN DE LA CRUZ Y LA POESÍA

A mi amigo Jean Baruzi

I

Un creciente empeño de concentración religiosa se convierte en una experiencia mística. Esta experiencia se traduce de dos modos: en una exposición doctrinal y en una expresión poética. Vida, doctrina, poesía son los tres círculos en que se desenvuelve San Juan de la Cruz. A una explicación en prosa bastante amplia de la doctrina corresponde una obra poética muy breve. San Juan de la Cruz es el gran poeta más breve de la lengua española, acaso de la literatura universal. Dejando a un lado las composiciones de autenticidad discutible y algunas de menor interés, San Juan se concentra en siete poesías. ¡Una pléyade suficiente! Nadie más lejos del rimador profesional que aquel hombre. Sin embargo, debió de escribir más de lo que conocemos. No es posible que la "Noche oscura", el "Cántico espiritual" figuren entre las primicias de un novel. Pero la poesía no llegó a ser nunca la tarea eminente sino algo superabundante, surgido como por añadidura de una vida consagrada al afán religioso, cuyo nombre plenario no es otro que *santidad*. A la cumbre más alta de la poesía española no asciende ningún artista principalmente artista sino un santo, un santo místico, y por el más riguroso camino de su perfección; y la "Noche oscura", el "Cántico espiritual", la "Llama de amor viva" se deben a quien jamás escribe el vocablo "poesía". Es curioso: a menudo San Juan recurre a términos procedentes de los oficios y las artes, y emplea "retórica", "metáfora", "estilo" y otras palabras del menester literario. En un pasaje, tal vez único, "poeta" se aplica al autor del "Libro de los Proverbios". "Poesía" no aparece jamás.

II

A la poesía de un gran poeta corresponde siempre, de todos modos, una poética más o menos organizada y formulada, un punto de vista general sobre la obra ya hecha o por hacer. Aunque San Juan de la Cruz no se refiera nominalmente a la poesía, en el prólogo del "Cántico espiritual" se cifra toda una poética. Antes de exponer en prosa la doctrina implícita

en el poema, advierte el autor: "sería ignorancia pensar que los dichos de amor en inteligencia mística . . . con alguna manera de palabras se puedan bien explicar; porque el Espíritu del Señor . . . pide por nosotros con gemidos inefables lo que nosotros no podemos bien entender ni comprender para lo manifestar. Porque ¿quién podrá escribir lo que a las almas amorosas, donde El mora, hace entender? ¿Y quién podrá manifestar con palabras lo que las hace sentir? ¿Y quién, finalmente, lo que las hace desear? Ciertamente, nadie lo puede; cierto, ni ellas mismas por quien pasa lo pueden. Que es la causa por qué con figuras, comparaciones y semejanzas antes rebosan algo de lo que sienten, y de la abundancia del espíritu vierten secretos misterios que con razones lo declaran. Las cuales semejanzas, no léidas con la sencillez del espíritu de amor e inteligencia que ellas llevan, antes parecen dislates que dichos puestos en razón, según es de ver en los divinos Cantares de Salomón y en otros libros de la Escritura Divina, donde no pudiendo el Espíritu Santo dar a entender la abundancia de su sentido por términos vulgares y usados, habla misterios en extrañas figuras y semejanzas. De donde se sigue que los santos doctores, aunque mucho dicen y más digan, nunca pueden acabar de declararlo por palabras, así como tampoco por palabras se pudo ello decir; y así lo que de ello se declara ordinariamente es lo menos que contiene en sí." Y más adelante: "los dichos de amor es mejor dejarlos en su anchura, para que cada uno de ellos se aproveche según su modo y caudal de espíritu, que abreviarlos a un sentido a que no se acomode todo paladar. Y así, aunque en alguna manera se declaran, no hay para qué atarse a la declaración; porque la sabiduría mística (la cual es por amor, de que las presentes canciones tratan) no ha menester distintamente entenderse para hacer efecto de amor y afición en el alma, porque es a modo de la fe, en la cual amamos a Dios sin entenderle."

La página es admirable. He aquí proclamada, en nuestro Siglo de Oro, la esencial inefabilidad de la poesía. San Juan de la Cruz ha afirmado, directa o indirectamente: 1º El amor es su tema. Se trata de "dichos de amor". 2º El amor no puede decirse, no puede fablarse, es inefable. (Como el lenguaje exige tantas condiciones lógicas, lo que no es pensamiento

racional no encaja exactamente en la frase o el discurso.) 3° De esta inevitable inequivalencia se deduce la necesidad de la poesía. A la expresión del amor se le escapa su objeto. Pero en una tentativa parcial sí puede alcanzársele. ¿Cómo? Apelando al rodeo poético; y así, con “figuras, comparaciones y semejanzas” se sugiere algo de los “secretos misterios”. La poesía habrá de resolverse, pues, en un lenguaje figurado: comparación, metáfora, símbolo. El lenguaje rebasa entonces sus límites intelectuales. 4° De ahí que, a la luz de la razón, una “figura” suene a “dislate”. Un poema no es nunca un “dicho puesto en razón”. 5° Por eso no puede ser entendido ni explicado del todo. La comprensión del poema no agota su contenido. A la esencial inefabilidad corresponde una esencial ininteligibilidad. San Juan de la Cruz no pretende sujetar “la canción” a su “declaración”. El comentario se presenta modestamente, sin propósito de dominar el texto comentado. Consecuencia: cada lector entrará a sus anchas por la poesía. “Los dichos de amor es mejor dejarlos en su anchura.”

Son muy numerosas las ocasiones en que San Juan de la Cruz insiste en la imposibilidad de manifestar el estado de espíritu a que intenta referirse el verso. “Sólo el que por ello pasa lo sabrá sentir, mas no decir”, adelanta ya en el prólogo de la “Subida”. Y en el “Cántico”: “porque así como no se entiende, así tampoco se sabe decir, aunque . . . se sabe sentir.” Y en la “Llama”: “porque lo espiritual excede al sentido y con dificultad se dice algo de la sustancia; porque también se habla mal en las entrañas del espíritu”. Esta reserva se halla presente en todo momento. Como la experiencia mística se sitúa más allá de la razón y la imaginación, a lo incomprensible divino ha de seguir la insuficiencia de la voz humana: “por cuanto la sabiduría de esta contemplación es lenguaje de Dios al alma, de puro espíritu a espíritu puro”. En este aspecto, el místico español no aspira sino a continuar la tradición bíblica. El Antiguo y el Nuevo Testamento son también en poesía sus grandes educadores. Así:” digamos lo que dijo de ello Cristo a San Juan en el Apocalipsis por muchos términos y vocablos y comparaciones, en siete veces, por no poder ser comprendido aquello en un vocablo ni en una vez, porque aún en todas aquéllas se quedó por decir”.

III

Esos ejemplos bíblicos corroboran una experiencia. ¡ Y qué experiencia! San Juan de la Cruz ha comenzado por vivir la aventura más extraordinaria, y de esta conmoción procede el poema. Aquel fraile de tan exiguo porte— “Senequita” le llamaba Santa Teresa— no ha conquistado Indias, por supuesto, ni ha sufrido las peripecias de la ruta a la intemperie, ni siquiera ha salido de su rincón ni de sí mismo. Y por eso, no a pesar de eso, tiene mucho que contar. ¿ Cómo lo contará? Por una parte, irá pensándolo en conceptos, y ese análisis se dispondrá al fin como “teología mística”. Esta teología, “ciencia por amor”, “ciencia muy sabrosa”, se encuentra a una inconmensurable distancia de aquella historia tan por dentro vivida. Para la propia inteligencia del favorecido permanece secreto lo que siempre está más allá de toda intelección clara y distinta: “nunca te quieras satisfacer en lo que entendieres de Dios sino en lo que no entendieres de él”. ¿ Y no habrá en el camino hacia Dios algunas revelaciones que se representen ante la “imaginativa o fantasía”? Tampoco: “no se comunica Dios al alma mediante algún disfraz imaginario, o semejanza o figura . . . sino . . . boca a boca, esto es, en esencia pura y desnuda de Dios”. Ningún místico más severo, más desembarazado de anécdotas sobrenaturales que San Juan de la Cruz, tan opuesto al gusto por las “aprehensiones imaginarias”, siempre temeroso de que las suscite el Diablo, y siempre hostil aún en la hipótesis de que las inspire la Divinidad. Estas “visiones” y “locuciones” resultan demasiado concretas, particulares, humanas. ¿ Y para qué detenerse a distinguir si son demoníacas o divinas? Concluye el santo a rajatabla y con un tono casi impaciente: “Pues con no hacer caso de ellas, negándolas, se excusa todo eso, y se hace lo que se debe.”

Primero es el vacío del alma, la terrible noche desnuda de todo contenido particular, en la suprema indistinción, preparada así para el supremo contacto y la definitiva metamorfosis, cuando “la voluntad del alma convertida en voluntad de Dios, todo es ya voluntad de Dios”, y el alma “deiforme” se hace Dios “por participación”, en la definitiva “noche serena”, término de la otra noche oscura. Pues ni en la jornada negativa ni en

el paradero afirmativo, ni en el horror ni en el gozo hay revelaciones que se puedan comunicar. Mal podría haberlas en esta poesía, que no se confunde con el diario de un viaje ni se presenta como documento psicológico directo. Ninguna visión vivida nos trasladará San Juan de la Cruz como el vate visionario, porque “visión” no es ninguno de estos símbolos místicos, ni tampoco nos informará de sus sueños como el soñador de otras épocas. “¿Adónde te escondiste, || Amado, y me dejaste con gemido? || Como el ciervo huíste . . .” No, San Juan de la Cruz no ha visto ningún ciervo fantástico. Se trata de una comparación: “Como el ciervo . . .” ¿Y no sería absurdo pensar en un subconsciente importante? De la vida interior de San Juan, sin cesar supraconsciente, no se derivan nunca trozos informes, torpezas, fealdades, caprichos. ¿Entonces?

Del estado inefable se salta gallardamente a la más pura creación. San Juan de la Cruz tiene que inventarse todo un mundo encarnado en palabras, y aquellas intuiciones indecibles se objetivarán en las imágenes de un ritmo. ¡Soledad sonora! En los tres grandes poemas no hay más que imágenes: irreales representaciones concretas que forman el relato de un amor. Nada abstracto se mezcla a la historia, reducida a los pasos y las emociones de una pareja enamorada. La acción no puede avanzar más limpia de adherencias aclaratorias. He aquí a la Esposa y el Esposo, he aquí sus trasportes. Y el relato queda autónomo, bastándose a sí mismo como tal relato en la mayoría de sus versos. ¿Qué significación se esconde bajo la maravilla? Por de pronto, ahí está la maravilla con su primer horizonte y sus infinitas lontananzas y resonancias poéticas. ¿Podrían rastrearse vestigios de abstracción literal? Si acaso, en la “Noche oscura”: “Amada en el Amado transformada”. Este verso enuncia la gran metamorfosis con las mismas palabras de la frase en prosa. En el “Cántico”: “Nuestro lecho florido || De cuevas de leones enlazado, || En púrpura tendido, || De paz edificado, || De mil escudos de oro coronado.” En esa trabazón de imágenes tan plásticas se ha deslizado un solo componente abstracto: “paz”, “De paz edificado”. La oposición conceptual apenas surge. En la “Llama”: “Matando, muerte en vida la has trocado”. Esta antítesis no nos suena — si la aislamos — a San Juan de la Cruz, porque él no suele interponer juegos

intelectuales ni cruces ingeniosos entre nuestra fascinación y esa vida inmediatamente concretada. Si el místico tuvo que desligar su noche y su amor de todo rasgo singular, el poeta después, para aludir a esa última indistinción inconcebible e inefable, tuvo que apelar a la tan aniquilada “imaginativa o fantasía”. Gracias a esa contradicción pudo San Juan pasar de su vida mística a su poesía mística.

Pero, ¿ en qué grado, si ello es posible, el mundo exterior, imaginativo, del poeta incorpora el mundo del alma unida a Dios? El místico ha relegado entre “los bienes sensuales” aquella “fábrica interior del discurso imaginario”, que será la fábrica del poema. “ ¡Oh ninfas de Judea!”, exclama el santo. ¿Qué significan esas mujeres históricamente híbridas? “Judea llama a la parte inferior del ánima, que es la sensitiva.” “Y llama ninfas a todas las imaginaciones, fantasías y movimientos y afecciones de esta porción inferior.” Aunque el santo ha dejado fuera, “en los arrabales”, a esas ninfas – “Y no queráis tocar nuestros umbrales” – el poeta habrá de llamar desde los umbrales a las rechazadas criaturas, y merced a ellas surgirá el verso. En el verso “halla pie” – como se dice en la “Llama” con desdén mas fuerte – “el gitano del sentido”. ¿Cual será entonces el grado místico de esa obra forzosamente agitanada?

IV

Jean Baruzi ha distinguido con mucha perspicacia las funciones del símbolo y la alegoría. ¿Cuántos estados de la primera etapa quedan simbolizados en una sola imagen: “la noche oscura”! El psicólogo necesitará muchas páginas para explicar el argumento que concierne a la oscuridad de esa noche. A una sola intuición primordial – “la llama” – va prendido todo un cúmulo de sucesos espirituales. “ ¡Oh llama de amor viva! Que tiernamente hieres! . . .” En estos casos, el símbolo surge en seguida del arranque vital, sin que medie ninguna elaboración lógica. San Juan de la Cruz no ha recurrido, con la pluma ante el papel, a los símiles de la noche y la llama. En realidad, en su realidad mas honda, el místico ya poeta – ¿y cómo separarlos en ese instante? – ha vivido su noche oscura y su llama de amor. “Habría – dice Jean Baruzi – una fusión tan íntima de la imagen y

la experiencia que ya no podríamos hablar de un esfuerzo para figurar plásticamente un drama interior. El simbolismo nos revelaría, directamente acaso, un hecho que ningún otro modo de pensamiento nos hubiese permitido alcanzar. Y, por lo tanto, ya no habría traducción de una experiencia por un símbolo; habría, en el sentido estricto del vocablo, *experiencia simbólica*.” Entre las imágenes irreales manejadas por el poeta se le imponen estos símbolos: únicos puntos de inmediata continuidad que unen la vida y el poema. Con todo, no se mostrarán sino trasferidos y sometidos a la novísima atmósfera creada por las otras imágenes de pura invención — más o menos fatal, más o menos libre.

¿Y la alegoría? A la experiencia ha sucedido una conciencia clarividente, y las reflexiones de muchas horas se van ordenando en una interpretación sistemática. Y un día, partiendo de la experiencia inefable, de los primeros símbolos y de los primeros esbozos intelectuales, San Juan de la Cruz compone el poema; por último, redacta un comentario en que desarrolla la doctrina implícita y añade otras especulaciones ulteriores. El comentario nos descubre que, bajo el sentido poético, yace otro oculto alegórico que corresponde a la doctrina. Estos dos sentidos, con toda exactitud ajustados y dependientes, no se embarazan. Esta vez, el pensamiento más abstracto — lo que podría denominarse con una palabra siempre grosera y ahora brutal: el fondo didáctico — no entorpece la gracia con que brota el manantial. Es increíble, pero es así: todo ese lirismo disimula un revés minuciosamente razonado, sólidamente didáctico. El texto se desenvuelve como si estuviera sin cesar al servicio de la más calculada premeditación alégorica. ¡Tales sorpresas de poesía han nacido a la sombra de tal premeditación!

San Juan de la Cruz quiere introducir, según él piensa con su vocabulario filosófico, a “la fantasía imaginativa”, a “las dos potencias naturales, que son irascible y concupiscible”, a “las tres potencias del alma, que son entendimiento, voluntad y memoria”, y a “las cuatro pasiones del ánimo, que son dolor, esperanza, gozo y temor”. Claro que por deducciones lógicas sería imposible inventar las oportunas imágenes. El creador tiene, pues, que lanzarse al puro espacio irreal. Y exclama: “A las aves ligeras, ||

Leones, ciervos, gamos saltadores, || Montes, valles, riberas, || Aguas, aires, ardores, || Y miedos de las noches veladores.” ¡Qué levedad y agilidad entre contornos de la más clara profusión! Pues todo significa, además, otra cosa. “Llama aves ligeras a las digresiones de la imaginativa, que son ligeras y sutiles en volar a una parte y a otra.” He ahí la alegoría y la razón de la alegoría. “Por los leones se entiende las acrimonias e ímpetus de la potencia irascible, porque esta potencia es osada y atrevida en sus actos como los leones. Por los ciervos y los gamos saltadores entiende la otra potencia del ánimo, que es concupiscible, que es la potencia de apetecer.” Hasta aquí es fácil otear la estructura alegórica. Otras veces, la relación no puede ser más lejana. “Montes, valles, riberas. Por estos tres nombres se denotan los actos viciosos y desordenados de las tres potencias del alma, que son memoria, entendimiento y voluntad . . .” Y “las aficiones de las cuatro pasiones que, como dijimos, son dolor, esperanza, gozo y temor” están representadas en los dos últimos versos de la estrofa.” Aguas, aires, ardores, || Y miedos de las noches veladores.” Ese inesperado y fulgurante nocturno, que no ha dejado aún de temblar y fosforecer, ha surgido en el seno de la creación *para* cerrar unas enumeraciones de índole teórica. Según este método, el más grande poeta místico va dando razón de su poesía, o mejor dicho, de sus alegorías: imágenes enlazadas a conceptos, traducibles en abstracciones.

No hay duda: durante la génesis de la poesía, el poeta ha actuado con el pensador. En la actualidad, para penetrar en el territorio del poeta, ¿hace falta el permiso del pensador? El poeta canta en términos humanos, de suerte que ellos mismos seduzcan por sí solos, porque el doble sentido místico-alegórico permanece fuera, anterior y posterior a la obra misma, a su propio ser poético. En algunos momentos nada más, esta continua imagen del amor humano no resiste la violencia del amor oculto que la origina, y dentro del ámbito poético prorrumpe una novedad ya a una altitud que no es humana. Recuértese aquella “respuesta de las criaturas”. “Mil gracias derramando || Pasó por estos sotos con presura, || Y yéndolos mirando, || Con sola su figura || Vestidos los dejó de su hermosura.” Esto, en un sentido habitual de alabanza, no valdría sino como una ponderación

retórica de poco interés. Pero el interés lírico se acrece mucho si lo entendemos al pie de la letra como amor de Dios, según lo sabe y siente una Esposa ya más que humana. Otro ejemplo: “Mi Amado las montañas, || Los valles solitarios nemorosos, || Las ínsulas extrañas, || Los ríos sonoros, || El silbo de los aires amorosos.” ¿Cómo se debe escribir el primer verso? ¿Poniendo una coma o dos puntos entre “Mi Amado” y “las montañas”? ¿O supliendo, como diría el gramático, el verbo “ser”? “Mi Amado es las montañas”, sin más, constituiría un despropósito . . . herético. Peor es la solución en algunas traducciones: “Mi Amado es como las montañas.” Esto es inexacto y vulgarísimo. Aténgamonos, pues, al verso tal como se encuentra, con una pausa que no tiene par en ninguna otra poesía: “Mi Amado las montañas”. Poéticamente, sin lucubraciones teológicas, ese blanco—es decir, ese instante de silencio—entre el Amado y las montañas designa y ofrece una evidencia que sobrepuja todo amor terrenal, porque las montañas, los valles, las ínsulas, los ríos, los aires amorosos no se reúnen para formar la guirnalda que se dedica al Eros de cada primavera. En San Juan de la Cruz la conexión que junta esos términos coloca la poesía a un nivel superior al amor de los hombres.

Aunque el espíritu místico llega y se impone así al campo de las imágenes eróticas, la “Noche oscura”, el “Cántico espiritual”, la “Llama de amor viva”, existen en conjunto como cantos independientes, casi independientes, que además, en su prolongación no poética, van acompañados de significaciones abstractas: todo un cuerpo de teología mística. Por excepción, el sentido literal no disfruta de autonomía suficiente. “Que nadie lo miraba, || Aminadab tampoco parecía, || Y el cerco sosegaba, || Y la caballería || A vista de las aguas descendía.” ¿Qué es eso? El enigma no se habrá descifrado mientras no se pidan esclarecimientos al único que posee la clave alegórica. El es quien restablece en algún pasaje la correcta lectura gramatical. “En la interior bodega || De mi Amado bebí . . .” No, no se trata de beber en la bodega interior del Amado. San Juan quiere decir y dice, en efecto: “En la interior bodega bebí de mi Amado.” O sea: “así se difunde esta comunicación de Dios sustancialmente”, y “bebe el alma de su Dios”. Asombra que reserven tan pocas dificultades en que

tropezar poemas tan complejos. ¿Con qué esplendor irresistible conmueve y pasma su poesía! Cuando se la siente en unidad, nos trasporta con tal acento que bien puede ser llamado, ya sin restricción alguna, mística: a toda luz descubre—a la luz de nuestro orbe sensible, no hay otro remedio— las exploraciones de la vida interior en su alcance más trascendente.

V

¿Y todo ello se construye en verso, en el verso trabajado por el más exquisito artista? Si tamaña experiencia acaece dentro de límites tan abstrusos, el desenlace podría ser: “Un no sé qué . . .” según insinúa la Esposa. “Un no sé qué que quedan balbuciendo.” O lo que es lo mismo: “un altísimo entender de Dios que no se sabe decir.” Otros quizá se habrían esforzado en no traspasar ese previo balbucir. San Juan de la Cruz, como no puede in quiere atenerse al dato informe, identifica la transformación poética de ese dato a una forma. La poesía se consume en el arte: arte de la poesía. Es muy importante consignar que San Juan de la Cruz acierta con el equilibrio supremo entre la poesía inspirada y la poesía construida, en contraste con tantos modernos para quienes la poesía y el arte presentan una contradicción irreductible. (Todo intento voluntario de ajuste o encaje, toda el ansia por componer estropearían o anularían la iluminación del poeta, entregado con total pasividad a su musa, o dicho con pretensiones más científicas, a su subconsciente.) San Juan de la Cruz no ha caído en “la herejía” del quietismo ni buscando el tesoro celeste ni queriendo mostrar su hallazgo. El poema se erige como la más sutil arquitectura, donde cada pieza ha sido trabajada por el artífice más cuidadoso de aproximarse a la perfección; y la perfección artística se aúna a la espiritual. Por eso, San Juan de la Cruz es quien realiza en absoluto el tipo de poeta que soñará tres siglos más tarde Baudelaire: “Comme un parfait chimiste et comme une âme sainte.” San Juan de la Cruz sí que es a un tiempo el alma santa y el perfecto químico.

Sólo así ha podido crearse ese portentoso de la “Noche oscura”, acaso de mayor pureza aún que el “Cántico espiritual”, el mejor de los epitalamios. ¿Dónde, a qué invulnerable distancia, en qué alturas o en qué hon-

duras, ocurren esas bodas de los sublimes enamorados? No hay momento en que no resuenen las tres notas que San Juan de la Cruz exalta como nadie: lejanía, soledad, secreto. Se siente cada palabra en toda su cristalinidad, infinitamente depurada al cabo de un empuje que viene de no se sabe qué profundidades. Pero este arraigo tan hondo en nada entorpece o ensombrece la divina holgura final. ¿No ha habido todo el fuego necesario para llegar al diamante? Arrebato, recato, seguridad serenadora . . . Son los poemas del gran amor, y con este privilegio rarísimo: el amor feliz. “Y adonde no hay amor, ponga amor y sacará amor”, había recomendado aquel varón ardiente. Aquí ya no hay más que sacar amor. Poco antes de morir – en aquella noche del 13 al 14 de diciembre de 1591 – vuelven a la memoria del santo y del poeta unos versos de su “Cántico” inmortal: “Gocémonos, Amado, || Y vámonos a ver en tu hermosura . . .” ;Gocémonos, Amado!: audaz exclamación del quizás único gran poema del amor que se cumple absolutamente.

Dice muy bien Pedro Salinas: “Todo en San Juan nos ofrece el más evidente caso de misterio claro . . . La trayectoria de la poesía de San Juan de la Cruz es semejante a la del rayo luminoso, que cruza flechero entre tenebrosidades, las penetra y desaparece, dejando tras de sí redimidas a las tinieblas y a la oscuridad iluminada. Lo misterioso seguirá siéndolo, porque San Juan en sus poemas nada explica lógicamente, pero quedará ya revestido por la claridad de esa lumbre que lo cruzó como una gracia.” Y añade Pedro Salinas: “La impresión final es pura llama en la que se logra la unidad poética absoluta.” ¿Pero cómo analizar o evocar esta poesía, si ella también y sobre todo es como el aire que, según San Juan de la Cruz, “en queriendo cerrar el puño se sale”? Santo, místico, poeta: la triple autoridad converge hacia cada uno de todos estos versos, acaso los mejores de la lengua española. “Gocémonos, Amado, || Y vámonos a ver en tu hermosura || Al monte o al collado, || Do mana el agua pura. – || Entremos más adentro en la espesura.” ¿Cuándo se ha atinado con tal fusión de alma y de arte? San Juan de la Cruz consigue la poesía que lo es todo: iluminación y perfección.

Jorge Guillén

POESIAS

Está aquí
más dentro de mí que yo mismo:
está aquí, sí:
en el divino abismo
en que huidiza eternidad se espeja
y en su inmortal sosiego
se sosiega mi queja.
¿Más cómo pude andar tan ciego
que no ví que era su vista
la que hacía mi conquista
día a día del mundo que pasaba?
Ella vivía al día y me esperaba,
y esperándome sigue en otra esfera;
la muerte es otra espera.
Aquel sosiego henchido de resignación;
los ojos de silencio, aquel tesón
del silencio de Dios a mi pregunta
mientras El, como a yunta,
con mano todopoderosa
nos hizo arar la vida,
esta vida tan preciosa
en que creí no creer, pues me bastaba
su fe, la de ella, su fe henchida
de un santo no saber, de que sacaba
su simple y puro ver.
Que mientras me miraba
vi en sus ojos el fondo de mi ser.
En su regazo
de madre virginal
recojí con mi abrazo
las aguas del divino manantial

que pues no tuvo origen
no tendrá fin; aguas que rigen
nuestro santo contento,
la entrañada costumbre
que guarda eternidad en el momento.
¡Ay sus ojos! su lumbrere
de recatada estrella
que arraiga en lo infinito del amor
y en que sentí la huella
de los pies del Señor.
Está aquí, está aquí, siempre conmigo
de todo aparentar al fin desnuda,
está aquí, al abrigo
del sino y de la duda.

Horas de espera, vacías
de cuanto no es esperanza;
son horas que hacen los días
y los años de bonanza.

El cielo siempre risueño
eterno, divino engaño,
porvenir, hijo del sueño,
todo lo otro le es extraño . . .

Soñar, soñar que se sueña
y a la esperanza esperar
y en el vacío esta seña:
“empezar es acabar”.

Aquí quedáis, mis momentos;
con el ritmo aquí os fijé,
¿o es que en vuestros fundamentos
también yo me quedaré?

Dios mío, este yo ¡ay de mí!
se me está yendo en cantares;
pero mi mundo es así:
los seres se hacen estares.

Respirar el alba reciente,
vuelve mi sueño a despertar
por encima del azul naciente,
el que siempre me está a esperar.

¿Es el que fué? Sí, es el mismo;
en mi día, mi eterno día;
la eternidad es un abismo
que ensambla pena y alegría.

Lo que vivo viví, de gana
soy el que fuí, seré el que soy . . .
¡Dios mío, ni ayer ni mañana;
no hay más que siempre, siempre hoy!

Todo en torno da olor de vida (II *Cor.* II 16)
y tono de perennidad;
despiértese el alma adormida,
todo es mentira y es verdad.

LOGOS

El Verbo fué en el comienzo,
no la Idea, la visión;
“¡Hágase!” dijo y al lienzo
llenó de formas el son.

Del dicho al hecho no hay trecho;
hace el que dice el avío;
se hace la corriente lecho
y al dicho le dicen río.

Miguel de Unamuno

EIN ECHO

Aus einem Brief an Karl Muth

Vor etwa dreissig Jahren war's: Einige Sterne wurden eben erst am dämmernden Himmel sichtbar, als wir aus einer Bergschlucht herausfahren an den Küstenstrich des Schwarzen Meeres. Da vernahm ich, mitten unterm Geplauder meiner Reisegefährten, wie einen leisen Ruf aus meiner verborgenen Stille—oder war es ein seelisches Echo des fernen Welenschlags?—etliche lateinische Worte, so unerwartet, dass ich ihren Sinn zunächst nicht erfassen konnte. Umso bedeutsamer erschien er mir bei immer tieferer Meditation: wohnte ja dem auch schon früher irgendwie Gedachten, das jene Worte mir mit sanftem Nachdruck einprägten, eine so lichte Augenscheinlichkeit inne, dass sie auf mich wie eine neu gewonnene reale Erkenntnis wirkten. "Quod non est debet esse; quod est debet fieri; quod fit erit" — so hiess es. ("Was nicht ist, soll sein; und was ist, werden; und das Werdende wird sein.")

Der Gewohnheit getreu, das Tiefbewegende rhythmisch zu gestalten, habe ich den Versuch gemacht, mein heimliches Kleinod in den goldenen Reif eines Distichons einzufassen:

Quod non est, Pater esse iubet flerique creatum,
Spem iusso fieri Spiritus afflat: "eris".

Die Haeckersche Auffassung der Schönheit als "Eigenheit des Seins" und der von ihm erschaute Zusammenhang des Schönen mit dem trinitarischen Geheimnis haben auf das oben Angeführte ein neues Licht verbreitet: was vom "esse" gilt, muss auch vom "pulcrum" gelten. Nun lernte ich dreierlei Schönheit unterscheiden, und zwar, um mit Theodor Haecker ("*Schönheit, ein Versuch*") zu reden, die Schönheit des ersten Seins als "splendor", die des Werdens als "via", die des zweiten Seins als "gloria". Unter Dichtern und Künstlern scheint die Schönheit des ersten Seins vornehmlich "vergilische Menschen" zu erleuchten, die fortwährend von einer zarten Trauerinnerung an die jungfräuliche, paradisiische Erde heimgesucht werden. Zur Anschauung der Schönheit als gloria

gehört ein mystischer oder prophetischer Aufschwung; dies ist das Gebiet des Anagogischen im mittelalterlichen Sinne des Wortes: "docet quid speres anagogia". Auf der via dolorosa unseres Werdens, in diesem "Aeon des Pilgerns" begegnen wir der Schönheit, so oft das dem Werden zu Grunde liegende Sein sich den Sinnen als solches offenbart. Denn das Werden ist an sich unschön, und nur das Hervorleuchten des Seins, von dem es getragen wird, macht es schön, wobei die mitleidige Charis sich des ordnenden Rhythmus bedient.

Rom, August 1939

Wjatscheslaw Iwanow

NATUR

Quellen, verborgne, spielten Musik und mein Tag sang zu ihr
sein Lied sich an melancholischen Ufern.
Trauer von altem Leben, daraus ich hervorging,
hauchte mich an aus Düften,
Gesprächen der Bäume und schwerem Geläute der Tierlein
ob Wassern,
und Hunderte Jahre lagen da zwischen der Hand mir,
die Blumen raufte, und ihnen,
meiner Schau und der Welt, der geheimen,
die tausendfach fragender Blicke mir stumm in die Seele hineinsah.

Wolken verfinsterten westliche Sonne.
Da frug meine Seele die Winde:
Sind die Wolken herkommende oder weggehende?
Erschwiegen die Winde,
gehorchten in Spiegel erglattend die Wasser,
die Sterne, wie löschende Feuer
in kaltem Gewoge leuchtender Heere,
rauschten und siedeten über mir unsichtbar:
Licht erstirbt nur von dem Erscheinen eines grösseren Lichtes,
eines grösseren, grösseren Lichtes.

Otakar Brezina

Übersetzt von Rudolf Pannwitz

VOM WORT—VON DER SPRACHE—VOM DICHTER UND SEINEM WERK

DIE BESCHENKTEN

Die Dichter sind es, die Gott immer wieder beschenken. Sie empfangen von ihm—welche, *welche* Welt! Und welch ein Abbild erstatten sie zurück?

Eines, darin Chaos zu seliger Ordnung sich verklärt—eines, das den Tod vergessen lässt, das dem Bild der Dinge Dauer, *über* das wirkliche Leben der Dinge hinaus, verleiht—eines, das Tod so an Tod knüpft, dass alles eine Kette des Lebens zu sein scheint. Eine bittere hoffnungslose Welt empfangen Gottes Erwählte, und um das Messer in der Wunde noch umzudrehen, schenkt Gott ihnen tieferes Wissen um das Weh der Welt als Andern— —und ruhig, als sei es was ihm gebühre, empfängt Gott von ihnen, den ewig ungelohnten Liebedienern, den ewig unbezahlten Exculpatores Gottes, als Geschenk eine Welt zurück, in der Weh nur eine Herbe der Süsse erscheint—Leid, ein Weg vielleicht zu Seligkeiten—Tod, das Sprengen einer Pforte zu erahntem Leben— — eine Welt der Dichter, trotz Allem, voll Hoffen, für das in dieser — SEINER — Welt nicht viel Raum ist. Nicht viel!

VON EINER DICHTUNG REDEN

Wer es unternimmt, von einer wahren Dichtung zu andern zu sprechen, hat durch Blosslegen des seelischen Geäders, durch Aufzeigen des Flechtwerks der Beziehungen, durch Aufhorchenmachen auf Klang und Rhythmus, durch Betrachten aus immer anderer Nähe und—zurücktretend— aus immer anderer Ferne, durch spürhundgleiches, nicht zu beruhigendes Umkreisen so nahe an das Werk heranzulocken, dass man fühlt, vor Unfassbarem zu stehen, das—durch Worte nicht zu umgreifen, dem Ausdruck sich entziehend—vom Frommen das “Unaussprechliche”, das “*ἄρρητον*”, das “ineffabile” des religiösen Erlebens genannt wird. Die Erschütterung des religiösen Erlebens, wie des wirklichen Erlebens einer Dichtung, wird nie von einem “Erkennen” ausgelöst, sondern vom Gefühl eines “Kon-

frontiert Werdens", eines "Stirn an Stirn" Stehens, also eines Ganz-nahe-seins, einem Etwas, das nicht bloss "grösser" als wir, sondern – jenseits allem "gross" und "klein" –irdischem Mass sich entzieht.

Dieses erschreckende und beglückende Erschauern ist der – leicht entgleitende – Augenblick einer Kommunion, in der Wort wirklich Fleisch werden will. Und dass der Dichter Werkzeug dieser Wirkung sein darf, dass ihm Auftrag und Kraft gegeben ist, schwerlose Brücken von der kleinen ängstlichen Welt des Verstehens zu unendlichen, kühnen Welten des Ahnens zu schlagen – nur Dies vermag das frevel-nahe Tun des Dichters zu rechtfertigen, das sonst Läppisch-nichtiges wäre, oder an sich selbst sich ergötzendes, widerliches Spiel.

VORSPIEL IM HIMMEL

Jede wahre grosse Dichtung hat, wie "Faust", ihr "Vorspiel im Himmel" – geschrieben oder ungeschrieben, aber immer untrüglich im wahren Mittelpunkt des Werkes, als leuchtender Kern geborgen.

Immer wird es darum gehen, wie der Mensch an Gott, und Gott am Menschen – wie sie, aneinander sich entzündend, aneinander sich bewähren. Denn jedes Schicksal – heldisches, wie das des "unbekannten Soldaten" – braucht den grossen "Gegenspieler" (und "Partner" *zugleich*), damit Nebel – aus den gurgelnden finstern Wassern anfang- und endlosen Geschehens aufdampfend – einen Augenblick lang sich zum Phantasma eines Menschen-Schicksals tröstlich zu formen vermögen: strahlend – tönend – und vergänglich zugleich.

UR-ZEIT DES WORTES

Das Wort ist, seinem Ursprung nach, nicht bestimmt, im täglichen Ablauf des notwendigen Geschehens Dienst zu tun. Den entscheidenden Geschäften des Menschen ist es natürlich, *wortlos* getan zu werden – vom Essen an, das ihm ja den Mund stopft, bis zum Zeugen, Empfangen, Gebären, Sterben und Töten. Die volle, unabgelenkte Kraft des Menschen muss

in jedes Tun einströmen—jeder Bruch des Schweigens schwächt die Kraft, schlägt eine Bresche, durch die sie entweichen kann—alles wichtige Tun ist instinktiv abgedichtet gegen das Wort. Erst die Jedem eingeborene Ur-Angst vor Dämonen löst dem Menschen die Zunge—der Angst-Schrei, der den Alb-Traum durchbricht, das Schaudern, das die Zähne aneinander schlagen lässt, der Hilfe-Ruf zu Dämonen und die stammelnde Beschwörung, das “Besprechen”, das sie abwehren, schrecken, fernhalten soll—alle transzendenten Regungen brauchen das Wort. Zauberworte sind die Worte, die als erste geboren wurden, stummen, symbolhaften Opfer-Riten noch nahe verwandt, wie diese noch ein Tun. Werbe-Rufe, Koseworte der Liebenden, beruhigende Worte, die das Kind in den Schlaf lullen sollen, sind vielleicht das erste, noch schöne, Absinken der Worte vom Ritualen ins Weltliche—schon hat das Wort seine ersten Schritte ins Leben gewagt, aber noch von seelischer Aura leuchtend umströmt.

FANG DER TIEF-SEE

Es gibt Tiere der Meeres-Tiefen, die nur in schwarzer, von Sonnenlicht noch nie durchdrungener, Finsternis und nur unter dem Druck einer Wassersäule von vielen tausenden Metern zu leben vermögen. Nie gelingt es, sie lebend heraufzuholen—die Änderung ihrer Lebens-Bedingungen tötet sie, während das Fangnetz heraufgezogen wird, jäh: sie zerbersten, zerreißen, ehe sie noch die Oberfläche erreichen.

Der Dichter, der das Fangnetz seiner Worte, sich überhebend, in allzugrosse Tiefen des Empfindens versenkt, bringt Verborgenes, das nur in Finsternis, unter der Last ungeheurerer Bürden, von keinem gesehen, leben will, tot, zersprengt, grauenhaft entstellt ans Licht; seine wahre Gestalt, sein lebendiges Sein, bleibt unerkannt—Geheimnis—nach wie vor.

1938 - 1943

Richard Beer-Hofmann

AUS DEN GEDICHTEN AN DIE NACHT

O von Gesicht zu Gesicht
welche Erhebung.
Aus den Schuldigen bricht
Verzicht und Vergebung.

Wehen die Nächte nicht kühl,
herrlich entfernte,
die durch Jahrtausende gehn.
Hebe das Feld von Gefühl.
Plötzlich seh'n
Engel die Ernte.

Hinweg, die ich bat, endlich mein Lächeln zu kosten
(ob es kein köstliches wäre),
unaufhaltsam genaht hinter den Sternen im Osten
wartet der Engel, dass ich mich kläre.

Dass ihn kein Spähn, keine Spur euer beschränke,
wenn er die Lichtung betritt;
sei ihm das Leid, das ich litt, wilde Natur:
er traue der Tränke.

War ich euch grün oder süß, lasst uns das alles vergessen,
sonst überholt uns die Scham.
Ob ich blüh oder büß, wird er gelassen ermessen,
den ich nicht lockte, der kam.

Ach aus eines Engels Föhlung falle
Schein in dieses Meer auf einem Mond,
drin mein Herz, stillringende Koralle,
seine jüngensten Zweigungen bewohnt.

Not, mir von unkenntlichem Verüber
zugefügte, bleibt mir ungewiss,
Strömung zögert, Strömung drängt hinüber,
Tiefe wirkt und Hindernis.

Aus dem starren fühllos Alten drehn
sich Geschöpfe, plötzlich auserlesen,
und das ewig Stumme aller Wesen
überstürzt ein dröhnendes Geschehn.

Rainer Maria Rilke

MALLARMÉ

Le dessein le plus haut doit nécessairement être aussi le plus difficile à concevoir avec précision, à entreprendre, et surtout à soutenir.

Le dessein le plus difficile à concevoir, à entreprendre, et surtout à soutenir dans les arts, et singulièrement dans la poésie, est celui de *soumettre à la volonté réfléchie* la production d'un ouvrage, sans que cette condition rigoureuse, délibérément adoptée, altère les qualités essentielles, les charmes et la grâce que doit porter et propager toute oeuvre qui prétend séduire les esprits aux délices de l'esprit.

Stéphane Mallarmé fut le premier (et le seul, sans doute, jusqu'ici), qui conçût et soutînt, durant toute sa vie, le propos de faire *ce qu'il voulait* dans un domaine spirituel, où, de l'aveu universel et immémorial, l'action volontaire est à peu près impuissante, les heureuses réussites obtenues des faveurs du sort, ou d'on ne sait quels dieux inconstants, qu'aucune supplication n'attendrit, qu'aucun labeur, aucun sacrifice de temps et de pensée ne touchent. Il y avait, et il subsiste, un mystère de *l'inspiration*, qui est le nom qu'on donne à la formation spontanée, en quelque un, de discours ou bien d'idées qui lui paraissent des merveilles dont il se sent *naturellement* incapable. Il est donc *assisté*.

Il semble que Mallarmé ait fortement ressenti, dès sa vingtième année, comme une humiliation de l'intelligence, cette condition précaire du poète. Du reste, il visait au plus pur, ce qui conduit à n'accepter de l'inspiration ce qu'elle offre de plus rare. Quand on parle de *stérilité* à son sujet (et au sujet de divers autres), on oublie que cette indigence peut n'être que l'effet de l'excès des scrupules et des refus. Il faut traiter des tonnes de *blende* pour obtenir une particule de substance active. Je dirai (à mes risques et périls) que Mallarmé, portant le problème de la volonté dans l'art au suprême degré de généralité, s'éleva du désir de l'inspiration qui dicte un moment de poème, à celui de l'illumination qui révèle l'essence de la poésie elle-même.

A partir de 1865, il n'est pas une ligne de lui qui ne fasse sentir que ce-

lui qui l'a écrite a repensé, comme s'il en revivait, à soi seul, l'innombrable invention, le Langage; et, se plaçant dès lors à une altitude de vue où personne avant lui n'avait même songé à s'établir, il s'est maintenu jusqu'à son dernier jour en intime contemplation d'une vérité dont il ne voulait communiquer que de prodigieuses applications, pour preuves.

Cette vérité révélée devait, je pense, instituer une connaissance inouïe de la poésie, qui conférât à cette production de l'être et à cet art de l'esprit une valeur toute autre que celle qu'une tradition naïve, bien accueillie par la paresse générale des intellects, lui accordait. Il ne s'agissait plus d'un divertissement, même sublime. Mais, au-dessus de ce que l'on nomme Littérature, Métaphysique, Religions, le nouveau devoir lui était apparu d'exercer et d'exalter la plus spirituelle de toutes les fonctions de la Parole, celle qui ne démontre, ni ne décrit, ni ne représente quoi que ce soit; qui donc n'exige, ni même ne supporte, aucune confusion entre le réel et le pouvoir verbal de combiner, pour quelque fin suprême, *les idées qui naissent des mots*.

Dans la poésie déjà jusqu'à lui accomplie, il percevait les fragments d'une oeuvre universelle, magnifiquement, mais obscurément pressentie, dont nul encore des grands hommes qui avaient existé n'avait pu concevoir ni l'ensemble ni le principe. Il voyait dans cette oeuvre devant être faite l'entreprise essentielle du genre humain, ce qu'il énonçait familièrement en disant que *tout finirait par être exprimé, que le monde était fait pour aboutir à un beau livre, que s'il y avait un mystère du monde, cela tiendrait dans un premier-Paris du "Figaro"*. Ces propos émanaient de la substance d'une pensée dont ils ne livraient que des aperçus de conversation. Pensée merveilleusement simple.

Je me représente une méditation des plus serrées, anxieuse et comme vitale, quoiqu'excitée par cet objet insignifiant pour la vie: la poésie. A quoi pourrait donc répondre cette passion de l'intellect qui tourmente si profondément son homme, lui retire la faculté, et comme le droit, de dormir, le rend insensible aux exigences les plus pressantes de ses intérêts, si

ce n'est à quelque Souverain Bien qu'il sent exister peut-être en lui-même, et qu'un peu plus de constance, de tension, d'espoir aigu peut à chaque instant lui livrer?

Cette mystique singulière et dévorante dut se préciser dans une conception du Langage, – pour un peu, je dirais: du *Verbe*. Du reste, à l'appui de cette sublimation du langage, se peuvent indiquer tous les usages de la parole qui ne satisfont point à des besoins de l'ordre pratique et qui n'ont de sens que par référence à un univers tout spirituel, de même nature profonde que l'Univers poétique: la prière, l'invocation, l'incantation, sont créatrices des êtres auxquels elles s'adressent. Le Langage devient ainsi un agent de "spiritualité", c'est-à-dire de transmutations directes de désirs et d'émotions en présences et puissances comme "réelles", sans intervention de moyens d'action physiquement adéquats.

Mais ni l'émotion ni la création poétiques ne se séparent des formes qui les font naître. La beauté est la souveraineté de l'apparence. Celle-ci résulte de quelque manière de faire qui nous appartient et que nous imposons à une matière que nous trouvons autour de nous. L'artiste en matière de langage se contente, en général, de développer ses talents d'oeuvre en oeuvre, selon l'occasion ou le hasard qui lui donnent tel sujet ou thème. Parfois, tel fragment qui lui vient à l'esprit, comme par jeu, lui intime la tentation ou le défi d'en poursuivre et égaler la perfection selon ses ressources réfléchies. Mais notre Mallarmé, dès qu'il fut en possession de sa certitude et de son principe poétique, c'est-à-dire, dès que sa vérité l'eut *changé en lui-même*, se voua sans répit, sans réserve, sans reprise ni recul, à l'entreprise inouïe de saisir en toute sa généralité la nature de son art, et, par un dénombrement à la Descartes des possibilités du langage, d'en distinguer tous les moyens et d'en classer tous les ressorts. J'ai comparé jadis cette recherche à celle qui, de l'arithmétique et de ses procédés particuliers, a conduit à l'invention de l'algèbre.

Isolé de ses usages pratiques, le langage peut recevoir diverses valeurs somptuaires que l'on nomme *philosophie*, ou *poésie*, ou autrement. Il ne s'agit plus que d'exciter le besoin de ces emplois. Ceci est essentiel, car ces

nouveaux développements, ces formations recherchées, peuvent être assez aberrantes pour provoquer des stupeurs, des résistances à la compréhension. Mais plus le besoin aura été créé et même irrité, plus le lecteur se trouvera d'énergie pour réduire les difficultés du texte: de quoi il tirera souvent un juste orgueil.

Ce regard transcendant sur les principes positifs de la poésie engagea Mallarmé dans un travail de précision qui ne pouvait avoir de terme. La syntaxe usuelle lui apparaissait n'exploitant qu'une partie des combinaisons compatibles avec ses règles: celles dont la simplicité permet au lecteur de voler de l'oeil sur la ligne, et de savoir ce dont il s'agit, sans percevoir le langage même, pas plus qu'on ne perçoit le timbre d'une voix qui nous parle d'affaires. Mallarmé rechercha des arrangements tout nouveaux, avec une audace et une ingéniosité qui firent, d'horreur, les uns, d'admiration, les autres, s'exclamer. Il démontra par d'étonnantes réussites que la poésie doit donner des valeurs équivalentes aux significations, aux sonorités, aux physionomies mêmes des mots, qui, heurtés ou fondus avec art, composent des vers d'un éclat, d'une plénitude, d'une résonance inouïes. Les rimes, les allitérations, d'une part; les figures, tropes, métaphores, de l'autre, ne sont plus ici des détails et ornements du discours, qui peuvent se supprimer: ce sont des propriétés substantielles de l'ouvrage: le "fond" n'est plus *cause* de la "forme": il en est l'un des effets. Chaque vers devient une entité, qui a ses raisons physiques d'existence. Il est une découverte, une sorte de "vérité" intrinsèque arrachée au hasard. Quant au monde, l'ensemble du réel n'a d'autre excuse d'être que d'offrir au poète de jouer contre lui une partie sublime, perdue d'avance.

Paul Valéry

L'IDÉE FIXE
A DIALOGUE AT THE SEASIDE

The Doctor and the Author

He Nothing's so obscure as all these relations of the organism and the intellect. The part played by physiology, by life's constants, the rôle of chance, of circumstances, adaptation, etc., etc. . . . all these factors that are essentially foreign to each other and that combine as they can . . . it's an inextricable tangle. Note that the domain of the mind is a domain of *values*; it's *evaluation* the system that thinks is really concerned with. Well then, the same mental happening that physiologically is, or should be, comparable to a waste product,—a result of fatigue, of local exhaustion, an *accident*, a local response similar to a slip of the tongue,—can, *besides*, take on, for instance, a . . . literary value . . .

I Thanks!

He Yes. It can produce a very happy, very novel little effect, that consciousness is pleased with, welcomes, gathers in, takes note of . . . And in an appropriate setting that little note—

I Will be called—Shakespearean!

He At least!

I Doctor, I see that poetry . . . Decidedly—

He Why won't you accept what is?

I Because that would mean declining to be.

He I've said nothing but what's reasonable. And nothing you don't know as well as I do. A hundred times better, in fact! . . . You said yourself just now that the absurd was your field—

I Yes, but—

He I've not said anything as unkind as that, have I?

I You're not counting work. It seems to me that the mind tends to pass from disorder to order . . . Or, if you prefer, from a certain disorder-for-itself to a certain order-for-itself . . . It works, so to speak, the opposite way to the transformation effected by machines, which change a

more ordered energy into a less ordered energy . . .

He Hum . . .

I It's just a rough picture . . . To come back to the mind . . . So that it too can effect the transformation characteristic of it, *it has to be supplied*.
—*with disorder!*

He Terrific, the things you say.

I Hell—

He They're outrageous.

I And it takes its disorder where it finds it. Inside itself, outside, everywhere . . . It requires an Order-Disorder difference to function, just as an engine—in fact any phenomenon—requires a thermal difference! But, I repeat, the comparison is—

He False.

I No! . . . Yes . . . All right!

He And then what? . . . That's Poetry vindicated, anyway . . .

*

I A man's nothing so long as nothing gets a reaction out of him—or a product—that surprises him . . . agreeably or disagreeably. A man in a state of zero stimulus is in a state of nullity . . . You know, often, seeing some passerby I think of all the enjoyment, all the pain he carries around with him, in a potential state—

He Especially pain.

I On call at the least little incident . . . We go about with a sort of invisible debt written in our flesh—

He And then there are all the ideas we *might* have!

I And the recollections! — You know, Doctor, it's a thing I thought about so much, once, that I coined a word, a name, for that capacity for sensations and productions . . .

He Aha! So you make up your own little terminology too . . .

I Yes, I do.

He It's just been my privilege to assist at the parturition of *Omnivalence* and *Nebula*; now we're to meet the rest of the little family . . .

- I* No you're not . . . I make up my little terminology as the case requires—but generally I keep it for my own private use. They're my personal tools. I make my utensils, and I make them for myself alone: as individual and as closely adjusted as possible to my way of conceiving and combining things.
- He* I wouldn't say you're destitute of pride . . .
- I* In what way? Does Robinson Crusoe strike you as prouder than anybody else? I think of myself as being intellectually a Robinson Crusoe.
- He* If that's not pride! It's acute separatism.
- I* Not at all! It's actual separation. I'm separated from other people by what they understand and I don't . . .
- He* And by what you understand and they don't?
- I* There you are. But that's being like everyone else . . . Only perhaps I feel it more strongly . . . and more naively.
- He* All right, Mr. Crusoe . . . And our being on a sort of island here makes me a sort of Man Friday to you . . . All right, the word, the name?
- I* I call all this potentiality we were talking about the *IMPLEX*.
- He* My word, it's a fine name! Most suggestive. I'm not too sure just what it suggests, but it certainly suggests a lot! That's the main thing. We've got to get to the bottom of the *Implex*. But go on, tell me, doesn't your *Implex* come down to what the man in the street, ordinary mortals, the general public, the philosophers, the psychologists, the psychopaths—well, what the common herd, the Non-Crusoes, just call the *Unconscious* or *Subconscious*, plain and simple?
- I* Do you want to be thrown in the water? You know, I hate those bad words . . . And besides, it's not the same thing at all. They're taken to be some sort of hidden springs,—or little beings, maybe, smarter than we are, great artists, who're marvellous at riddles, can read the future, see through walls, work wonders in our cellars . . . I don't want to take up their case now . . . No. The *Implex* isn't *activity*. Quite the contrary. — It's *capacity*. Our capacity to feel, to react, to do, to

understand,—individual, variable, more or less perceived by us, but always incompletely and in indirect forms (like the sensation of fatigue) —and often in misleading ones. There’s our capacity for resistance, too . . .

*

I Doctor, you’ve earned the right to a little story.

He Ah . . . At last!

I I’m wrong. It’s a big story—a very short one. I told you a minute ago that a memory had just come back to me . . .

He Yes . . .

I Here—let me make you a present of it. It’s a fine one and it has a connection with what we’re saying.

He And anyhow, even if it hasn’t, we’ll supply one.

I Hark at this. Two years ago, Einstein came to Paris to give two lectures on his latest work—

He I confess I haven’t made much out of what I’ve read or heard about his theories.

I That doesn’t matter. Anyway, you needn’t worry. Most of the audience had a hard time following . . . And all but one of them were scientists. In two words, it’s a question of disengaging what would be left of our physics if one were to make the observations, go back over the experiments and measurements in a laboratory (not too large, but larger than an atom) moving *ad libitum* in the Universe. It’s supposed that *something*, some residue of our laws—which were discovered and formulated under *local* conditions—would subsist in spite of the motion of the observer, the velocities and even the changes of velocity of the laboratory . . . Immense progress had been made once the observer of our planetary system was transferred to the Sun. But the Relativity Theory wants to free him completely from all appearances due to local determinants of his measurements and to his state of motion. This Physics of Physics was conceived and constructed by Einstein as a Geometry . . .

He I'm lost.

I But look . . . take a crude illustration. Imagine a flat sheet of rubber.

He All right, I'm resigned.

I Draw a figure on the sheet.

He I'm drawing. I'm making a triangle.

I Good. Your triangle has properties . . .

He Lots of properties . . .

I Now fold your elastic sheet, twist it, pull it any which way. What's left of those properties?

He Damned if I know.

I Something remains . . . If you'd built a geometry on the plane triangle you drew, and if you make one that corresponds to one deformation of the rubber, and another to another —

He What a lot of geometries! . . .

I It's not absurd to look for axioms or propositions that—

He That won't be subject to . . . deformation.

I That's it.

He And that's Einstein, is it?

I In a bigger way. Just think, it means . . . twisting, folding, stretching . . . the whole of Physics, and Time . . .

He What a guy! . . . But get on to the anecdote—all these prolegomena are a little too abstract.

I Here it is . . . But note, first, that it's a question of nothing less than to pursue and to define the Unity of Nature . . .

He But what's to prove to me that there is any unity in nature?

I That's exactly the question I put to Einstein. He answered: *It's an act of faith.*

He Aie!

I Yes. It seems he *hopes* to isolate from the findings of physics a certain expression that represents the most . . . *objective* that man can arrive at . . . Observe that knowledge moves from the more *subjective* to the less *subjective*.

He What's to prove to me that this modification of . . . common consent

won't take the opposite direction?

I There I'm at a loss.

He Get to the story! What happened?

I You can imagine that to follow his plan he had to make hypotheses. That's what I wanted to get to—and that's where the statement comes in that I'm going to repeat to you —

He And that you were carried away with.

I Nothing could have affected me, touched me more. . . . At the end of his second lecture, just after he'd written down the supreme formula, Einstein turned to the audience. . . . He's got great charm. Body grown rather heavy, face pale and full, oriental eyes, black and very luminous. There's something of the virtuoso about him. Somehow the air of a musician—something musical about his manner and his looks. And he's the simplest sort of man—has an easy smile and a ready laugh. . . . In closing, he emphasized the purely speculative character of the conclusions he'd just explained. He had taken special trouble to describe a continuum *such* that given the orientation of an *n*-uple *P*. . . .

He What *are* you talking about?

I Sorry. Well, anyway, he said that not the slightest experimental verification of his work was to be thought of for some time to come. He seemed to be apologizing for his daring. With a sort of coquetry and a good deal of humour he pointed out all the danger-spots in this structure of his. . . . And it's then he wound up with those words that carried me away, as you said,—literally enraptured me in the strongest, the . . . aquilin, or aquiline sense!

He Confound it!

I *The distance*, he said, *between theory and experiment is such—that one really has to look for architectural standpoints.*

He Strange. . . . Just what did he mean by that?

I That he relied—quite consciously, knowing exactly what he was doing, and what he laid himself open to—on his mind's producing—

He In one of those precious deviations of yours—

I On its producing, its . . . releasing—certain harmonies, or sympathies.

On the working or turning up of certain preferences, on certain symmetries being suggested or perceived, certain answers whose origins are obscure but that fairly impose themselves . . . It's a higher sort of flair . . .

He But, if that's so, he's just a kind of artist—

I Of the very first rank.

He I confess I don't quite grasp how physics adapts to such—And then, I wonder how logic puts up with all those inspirations and hypotheses?

I As to logic, you needn't worry . . . Besides, logic can insure our steps in a specific direction—but it doesn't give the direction.

He Be that as it may, it strikes me there's a good deal of mysticism in the whole thing.

I Mysticism comes in (to take it your way) every time we do anything but—repeat ourselves! . . . And not only that! . . . But here it's a case of a *limited* mysticism . . . It's watched over, kept within bounds; utilized as such . . . The nature of the mind supplies what the nature of things denies. Then, from what each of the two natures have given, mathematical virtuosity draws the most astonishing, the most felicitous conclusions. Above all, it permits of an amazing play of characters, an extraordinary condensation of relations . . .

He That's all very pretty, but suppose all this work isn't verifiable, suppose some fine day experiment contradicts it? . . . It's just a curiosity for specialists.

I If that admirable work should fade, it will none the less have radically transformed all our ideas of the physical world. What's more,—matter passes and form remains. One may value as a geometrician what one discards so far as one's a physicist.

He Well, in any event, those physicists of yours are in luck. We're a long way from all those audacities, acrobatics and "architectural stand-points" in the life-sciences . . .

I The physicists are more up and coming than you.

He Yes. But what a difference in the problems!—The farther one goes, the less one understands anything about this damned *life*. The origin,

the developments, the conditions . . . Strange that *of all things it's the living ones that most disconcert the living* . . .

I And here's a sort of corollary to your remark: it's of those physical properties that most resemble properties of living substance that we've least conception, I take it?

He Example?

I Elasticity. Catalysis. Molecular dissymmetry . . .

He True enough . . . What's still more disconcerting is—how's one to put it?—the caprice, the variety, the sudden changes of Life's ways. She plays with forces on every scale . . .

I She plays on every board. Win or lose, she doesn't care. Individuals, or species if necessary,—she changes them like shirts . . .

He Completely cracked . . . Persecuted and persecuting . . . She's a manic; a megalomaniac; delirious . . . to the point of inventing insects . . . Magnify the fly . . .

I What a nightmare! . . . And look at Man! . . .

He And look at Woman!

I And the tautologies, the echolalia of reproduction!—the shoals of herring! . . .

He A hundred million spermatozoa for one that knocks down the prize! . . .

I Poor thing! Poor little *scourge* . . . carrying an essence of ancestors from one shore to the other of time, across the Styx—of Life! . . .

He With a cargo of maladies . . .

I We're all of us parvenus—Johnny-come-latelies—

He To what?

I To this All-and-Nothing: this You or I . . .

He We allow her to persist in her insane delirium—

I She really is insane . . . She devours herself to preserve herself—

He She loses on each item and makes it up on the lot—

I She mutilates herself, contradicts herself, gets herself mixed up . . .

*

- I* In one trial balance, I'm satisfied with ourselves, and even with our time. In the next, I figure we're insolvent. If I set out to take stock of what we *know*, I find the gains are hollow. There are a lot of questionable securities in our vaults; and it's easy enough to declare imaginary dividends . . .
- He* You're pretty harsh.
- I* Wait . . . But if I consider what we can *do*—or rather, the increase in man's actual power in the past three half-centuries, then . . .
- He* But how can you keep this very fallacious knowledge and this substantial power apart from one another?
- I* Very simply, my dear Doctor. At bottom all our explanations come down to finding out what one would have to *do* to reproduce a given result. *This doing is all our own*. It's limited. We have *S* senses and *M* muscles . . . Our world is stationed within the combined whole of our perceptions and our acts. We've tried to relate this whole to a system of measurements, that's to say, of means of re-deriving . . . that's to say, of formulas or numerical recipes . . . A formula's nothing but a mathematical—prescription.
- He* Doctor's orders?
- I* Yes. A prescription for acts . . . Acts of measurement.
- He* *Fac secundem artem*.
- I* Yes . . . So in a few formulas we've summarized everything necessary to reproduce or anticipate the phenomena observed in the Universe, model 1640-1850 . . . But it didn't take very long for research to lead beyond the original area of our perceptions. We've found new means of vision and of action. But these means are indirect. They're *relays*. They're senses, feelers,—but, they transpose . . . Their indications have to be interpreted or illustrated by images or ideas—that are necessarily borrowed from our basic and invariable stock . . .
- He* Unless the species evolves . . .
- I* It'll be slow going . . . Meanwhile, here we are, in a fix, as I needn't tell you. We've come to the bankruptcy of our images. How's one to imagine a world where it's out of the question either to see or to

touch, where there's neither figure, nor category, where even the notions of position and of movement are as it were incompatible? The physicists have to resort to incredible subtleties . . .

He Things have gone pretty far. I've been told determinism's threatened . . .

I Everything's threatened. From here out every idea lives dangerously.

He It's regression.

I No . . . Now count up Science's cash balance.

He What do you mean by that?

I I mean to say: consider the increase in *power*. The rest, theories, hypotheses, analogies, mathematical or not,—is at the same time indispensable and provisional. All that lasts and can be capitalized is the power to act on things, the new facts,—the *recipes* . . .

Paul Valéry

Translated by Eleanor Wolff

NOTES

Jorge Guillén's poems have been published in a third, much enlarged edition: *Cantico. Fe de vida* (Litoral, México, 1945).

The five poems of Miguel de Unamuno were written at Santander in 1934 and printed there the same year as part of a booklet, *Cuaderno de la Magdalena*.

Vjacheslav Ivanov (born 1866), poet, essayist, classical scholar, is, with Alexander Blok, the most eminent of the Russian "Symbolists". His book *Dostojewsky. Tragödie, Mythos, Mystik* (1942) and several of his essays, *Terror antiquus, Anima*, etc. (in the Swiss periodical *Corona*) have been translated into German, his exchange of letters with M. O. Gershenson (1921) into four languages (*Correspondance d'un coin à l'autre*, Paris, 1931, etc.). We hope for an English version, and for a translation of his book on Dionysos and the predionysian cults (Baku, 1923).—An "hommage" to Ivanov, containing work of his own, was edited in Italy, where he has been living for many years (*Il Convegno*, Milano, 1934), and where his cycle of poems *L'uomo*, written during the First World War, has now been published in Italian (Bocca, Firenze, 1946).

An essay in memory of Richard Beer-Hofmann, by Erich Kahler, is to be found in *Neue Rundschau* (Stockholm, January 1946), and in *Commentary* (New York, April 1946).

Otakar Brezina (1868 - 1929) was the greatest poet of the Czech language and one of the great of his time. He wrote some hundred poems and a few essays. Most of his work has been translated into German, a small part into English and into French.—Rudolf Pannwitz's account of his visit to Brezina was published in *Slavische Rundschau* 1931.

Rilke in English, a bibliography by Richard von Mises, now in the press, will be obtainable through the editor of this review.

Paul Valéry's pages on the man he loved most are taken from a volume containing passages from Mallarmé's letters and a large number of portraits and photographs: *Le Point, Revue artistique et littéraire* (Lanzac, par Souillac (Lot), 1944).

The four fragments from the dialogue *L'Idée fixe. Deux hommes à la mer* (Gallimard, Paris, 1932), here translated for the first time, represent about a tenth of the whole.

Some pages on Valéry which seem to us of the rarest fidelity, Dorothy Bussy's recollections, have appeared in the English monthly *Horizon* (London, May 1946).

*

We should like to point out the following corrections to be made in *Mesa I*.

- P. 4, line 4 of Dramatis personae of *Rabinal*: Warriors
- p. 5, line 6 of Queché's speech: saw the light
- p. 25 (*Berceuse*) last line: naître
- p. 36 line 2 (letter to I. Hellmann): waren
- p. 39 (*Träume*) line 3 from bottom: es (not: er)
- p. 40 line 16: dämonische Willkür
- p. 41 line 22: period after Herzen.

The second and sixth corrections for some copies only.

THREE HUNDRED COPIES

Printed by Victor and Jacob Hammer at the
Wells College Press, Aurora, N.Y.

AD MAIOREM DEI GLORIAM

Orders to be sent to
Herbert Steiner, Pennsylvania State College
State College, Pa.