

# Escuela de Plata

Este  
de Escuela de Plata  
coleccion completa  
ha sido donada a  
Biblioteca Nacional  
por José Lecaros  
20 de mayo de 1966

A

LA HABANA

agosto-septiembre

1 9 3 9

# Espuela de Plata

## Dirigen:

José Lezama Lima,  
Guy Pérez Cisneros,  
Mariano Rodríguez



## Aconsejan:

Jurgé Arche, José Ardévol, Gas-  
tón Baquero, Alfredo Luzano,  
Bené Portocarrero, J. Rodríguez  
Santos y Cynthia Vitiier

NUM. 1 20 CENTAVOS

Imprenta: UGAR, GARCÍA Y CIA.

AGOSTO - SEPTBRE. 1939

## Trabajos de:

Mariano Brull, José Lezama Lima, Angel Gaztelu, Lactancio Firminiano, José Ardévol,  
Guy Pérez Cisneros, Manuel Altolaguirre, Concha Méndez, J. Rodríguez  
Santos, Gastón Baquero, Cynthia Vitiier. Viñeta de R. Portocarrero.  
Fuera de texto: óleo de Mariano

## RAZÓN QUE SEA

- Contra el desgano inconcluso y las llamas que se retuercen semidespiertas en la marea del subconsciente: Dios aparece en el retablo del primitivo Pere Serra con un compás en la mano.
- Con lo del Sol del Trópico nos quedamos a la Luna de Valencia.
- Convertir el majá en sierpe, o por lo menos, en serpiente.
- La insula distinta en el Cosmos, o lo que es lo mismo, la insula indistinta en el Cosmos.
- Los críticos porque el mismo Cezanne había exclamado: *el contorno me huye*, creyeron que éste fracasaba. Ese contorno perforado, agujerado por mil puntos, mal que pese es el único campo donde se siguen planteando las batallas que nos interesan.
- Capar un caballo e injertar allí la rosa. Muchos artistas lo intentan, pero no hay castración ni injerto posible que puedan producir monstruos o signos de luz.
- Cosas que nos interesan: Teseo, la Resurrección, Proserpina, el hambre, la Doctrina de la Gracia, el hilo, los ángeles,

las furias, los espermatozoides, la lengua del pájaro, la garganta del ciego, llamar o gritar, la diestra del Padre, los tres días pasados en el Infierno.

- Cosas que no nos interesan: besar, el sueño, el escándalo, el tablero de ajedrez, ¿las cenizas?
- En el trópico hay lo vegetal mágico, pero no olvidemos que el rayo de luz es constante. Lo mágico, pero sin olvido de humedad y llamada oportuna. Hay la abundancia de la descomposición, pero también decimos como buena señal: abundancia de sangre. Abundancia de sangre es pagar en dinero de muerte. Ni el ciudadano ni el exquisito tienen buen gusto. La abundancia de sangre, la llama fija, eso sí es buen gusto. Pero cuando se interesa sangre y fuego vivaces que nos interesa ya el buen gusto.
- Mientras el hormiguero se agita—realidad, arte social, arte puro, pueblo, marfil y torre—pregunta, responde, el Perugino se nos acerca silenciosamente, y nos da la mejor solución: *Prepara la sopa, mientras tanto voy a pintar un ángel más.*

## Le Muguet

*El muguet sobre la cuesta  
se empina sin esperanza  
por alcanzar donde alcanza  
el sol que sale de fiesta;  
su olor, que a los aires lanza,  
revuela de cumbre en cumbre,  
nace y renace en vislumbre  
y en su seno así resume  
el universo: perfume  
sin voz, sin color, sin lumbré.*

## Romance de Piedra y Viento

*Afila el viento sus dientes  
en la piedra de amolar:  
Cbuis, cbuis... rechinan las rásagas,  
y unas vienen otras van...  
Quebrados gritos de acero  
que se aguzan al quebrar  
baten pájaros de hierro  
para que quieran volar:  
cbuis, cbuis... cbuis, cbuis... en la alta  
torre de la catedral.  
Si se gastaban los dientes  
se volvían a afilar...  
En un mar de mármol sólo  
y silencio sin edad,  
afila el tiempo su diente...  
y no se oía afilar:  
callándose, sin callarse,  
—así bien callado va—  
trabaja—bajo el no oír—  
para los ojos no más:  
mano que amontona olvidos,  
a golpes de eternidad...*

MARIANO BRULL

## Doctrinal de la Anémoma

Las dulzuras y la metafísica del aire, el imperio de las torres y aquel suave tacto marino que reemplaza a la quemazón de arena y cordaje. Visillo de nieve, voluptuosidad de lo extenso. ¿Cómo puede ser que los árabes que sustitúan por ornamentos a las figuras animadas, fuesen tan puntuales cirujanos? No se podrá ignorar que los Leones de la Alhambra fueron traídos de Persia. Escalas del viaje: la crápula bizantina y la crueldad que se quema en una línea imaginaria ecuatorial. Entre la tierra y la leyenda se posa el ave que tan sólo se nutre de rocío. Entre la tierra y la línea del horizonte el gamo puede proclamar la fraternidad: sonrío y huye. Entre la tierra y el error nocturno, la brisa que no quiere llegar a ser aire, lo maravilloso que no tiene que ver nada con lo misterioso, abre la anémoma nocturna. Necesaria metafísica del aire y el vegetal extendido que oye sin tener los cinco ojos del insecto, los muchos y muy multiplicadores de Argos, el saltado ojo único de Polyfemo. El vegetal que oye por ojos innombrables. Su piel, su continuada morosa, sus silencios que la eternidad no se atreve a raspar... La anemografía, valiosísima desde luego, ya que une la comprensión estilizada de los silencios botánicos, y atrapa también a los meteoros maravillosos. Maravillosos: el último fragmento de los meteoros que volatiliza a los espejos. Misterioso: ligereza del airecillo nocturno que toca la almendra perleco de la anémoma y le abre los pétalos que la mañana—incomprensible imperio de Vulcano—se encargará de soldar.

Fuego, líquidos y vegetales, caen o invaden, como varas o como lo horizontal mordiente. Los líquidos invaden mientras el hombre sentado en su túmulo se desespera, frotándose los labios con cisnes y anémomas. Esta invasión que avanza es lo horizontal líquido, duro y batiente, fragoroso tal vez, absorbido por la tierra, no sin enviarnos antes al jinete y su ne-

cesario remolino. Puede resumirse en hilos de lluvia y el trigo creador reaparece si se ha formado en el soplo porquero o vaginal. Pueden ser los cuatro ríos del Paraíso y entonces la lluvia al caer en las cabelleras no necesita crear las arpas. Pero he ahí que el río necesita su método de invasiones, cuyo reverso invisible es la palmera (Sócrates y Nausicas, que después del baño se tienden, sin ser manchados por el carro donde combaten Krishna y Ardjuna). A los pies de la palmera el río parece domesticado y su rumor, que después será sueño venoso, va a confundirse con el de la lluvia en las hojas. Los líquidos reservan su método invasor y la lluvia aparece como un eco benévolo al tambor que conjura al caracol y al espantoso destino. Y el vegetal que nos toca, burlando sin esfuerzo la tensión de la distancia, provocando el primer método de la muerte. La parte neurovegetativa del hombre nos ofrece su desazón corrosiva, mientras no la podamos burlar como una piel de pantera domesticada a fuerza de pimienta y lluvia de estrellas. Lo vegetal en el hombre cabececa hacia la muerte, como una barca de impulsión igual y perpetua. Y lo neurovegetativo, que es el estanque del cuerpo, sólo colecciona ridículos cadáveres de cisnes, hasta que cordones eléctricos, forrados de tafete, no lo purifica, levantándole una marea pequeña. Pero aunque ese combate entre el líquido invasor y el fuego resistente es la mejor escultura, dejémosle para acompañarnos de la chipsa y la llama. Ese estado neurovegetativo puede ser turbado por la necesaria chipsa, casi siempre nocturna, que cae cortando o levantando llamas, malas aparejadoras y de suficiente continuidad invisible. Hasta ahora el líquido parece vencer. Pero... dos rocas se separan, el pie vacila, y el vacío tuerce el líquido como una cascada de corderos. Lo líquido mal dirigido por culpa de su bisagra impropia, se hunde sin que el hombre pueda conducirlo hasta su devenir perentorio. Llama y poesía en

el momento mismo de su torcedura, parecen no acercarse a la bisagra del menos, exigente separadora del continuo método del líquido invasor y la discontinuidad friolera e inaprovechable (intraducible). Tranquila sobre la bisagra, ejemplo de tiempo concentrado, a la llama se le ocurre danzar, convirtiendo un rebelarse en un paso de danza, celebrando obligatoriamente todo nacimiento y muy en especial el poético. Inquietante coquetaría, de la que han abusado Valéry y Heidegger, que no debe conducinos a cortar la llama con un golpe seco de manos, dejando el mayor fragmento de parte de nuestra cognoscibilidad; y lo que es peor, desear que el número más pequeño se trueque en un globo de fuego que el hombre cree poder dirigir a pesar de que el hilo conductor es todavía incandescente. Ya la llama ha surgido de la espuma, no habremos para nada de método o de visible estructuración, pues las oscilaciones de la llama nos entregan una escultura doblada, mantenida por unos canales que pueden parecer cristales líquidos. No hay tal cosa: dentro de la llama se preocupan las celdillas trabajadas por la metafísica del aire y por la líquida nocturnidad leve y alveosa. En la Edad Media bastaban líquidos, fuego y vegetales: la poesía era un método de Dios. Las insuflaciones aéreas dentro de la llama no eran travasadoras del fuego imperial. El fuego luchaba con el líquido contentándose con su vecinamiento. No se podía hablar todavía de la llama: parátesis o escultura dentro del fuego, crujimiento de la parte única que le corresponde al hombre tocar. Así una seca voz medieval nos dice: *En*

*quatro cosas puso Dios virtudes: la primera en las estrellas, entre las quales son nombrados los planetas; la segunda en piedras preciosas; la tercera en yerbas; la cuarta en palabras de ome.* No hay la menor alusión a los alveolos aireados dentro de la llama. Sin embargo, cualquier voz que se haya diferenciado nitidamente de lo medioeval, los reconociera como elementos de seguro amor, por ejemplo, Goethe nos dice: *la luz, el aire, el tiempo son las porciones que habitan los mortales.* Para que ese aire pueda salvarse en la llama—y no se refugie en el bajo imperio de lo extenso como el cuello del ánade—no basta que el hombre forme paralelas con su cara y la espalda del cielo, sino que esperemos la construcción de altos muros, visibles desde lejos por el tapiz que sirve de base a las torres del imperio, donde podrá construirse nazamente, silencio despliegue, la metafísica del aire. Los altos muros no suenan mientras albergan a la llama y la necesaria suma de aire se va recorriendo o alimentando la filosofía del clavel y el córatalo pitagórico. La altura del muro y el tapiz de la base han purificado de tal manera el aire que éste absorbido duramente en la llama, puede ya reconocer y tocar la anémoma nocturna.

Esa llama no estilizada, visible en una eminente dignidad, insistirá por las pruebas de sus límites, contentándose con el archipiélago de puntear sus contornos, pero le salvará siempre la oscilación inevitable como que su arquitectura o instrumento es el viento y su destrucción el mismo viento.

J. LEZAMA LIMA

## Sobre un Poema de Lactancio Firminiano

UN buen día hojeando un incunable de los sermones que en redondo y magnífico estilo latino—ciceroniano—compuso el clásico Fray Luis de Granada, edición empastada en pergamino, con título en tinta china, impreso en 1665, en el tomo IV de los VII que componen la colección, ornamentada con hermosas ini-

ciales y viñetas de cierto sabor barroco, topamos con este poema de Lactancio Firminiano, poema que en la Patrología del Padre Migne lleva por título, "Carmen de Pascha", "Verso acerca de la Pascua".

El P. Granada, nos hace la llamada inicial, antes de su sermón latino de Res-

surrección, en estos términos que traducimos: "Me es de todo punto grato, cándido lector, saludarte en este sacrosanto día, tan lleno de alacridad y gozo como estos pulquérrimos versos de Lactancio Firminiano, que ayudarán no poco a excitarte la alegría espiritual de tu ánimo".

Lucio Lactancio Firminiano, africano, siglo III, estudió las disciplinas literarias en la cátedra que en la ciudad de Sicca sentó Arnobio—Rector clarus—. Por su fluidez y suavidad en el decir, lo llamaron Lactancio; nombre derivado de la voz latina Lac, Lactis, leche.

En el año 290, en plena juventud, fué llamado por Diocleciano a Nicomedia para que enseñase letras oratorias. Aquí abrió los ojos a la luz y verdad de la gracia cristiana y permaneció hasta principios del siglo IV. En Nicomedia estuvo todo el decenio de la tremenda persecución diocleciana, de la que tal vez se salvó por ser más conocido como orador y retórico, que como converso cristiano. De Nicomedia pasó a la Galia, de donde a ruegos del Emperador Constantino pasó a su corte para informar a Crispo, heredero del imperio, en las ciencias y artes liberales. Tan sólo contaba veinte años Crispo, cuando fué nombrado César, por su padre Constantino, en las calendas de marzo (día 1°) del 317. De esta honrosa y feliz magistratura nada nos habla Lactancio en sus obras; resquicio éste por donde podemos entrever el puro metal y la gran humildad—tan cristiana—de este chapado y principal varón.

De Lactancio han legado hasta nosotros varias obras en rica prosa latina, siendo las más trascendentes: "De moribus persecutorum" y "De ira Dei". El Petrarca en una carta a Juan Boccaccio, nos realza y aguilata la importancia de la obra de Lactancio y su influencia y relación con la de Agustín, al decir que éste sin Lactancio, no hubiera construido con tanto arte los muros de la "Ciudad de Dios", "Neque iste Civitatis Dei muros tanta arte construeret". Luis Vives lo llama el escritor de más facundia de todos los cristianos, tiene completamente el acento de Cicerón. "Christianorum omnium fecundissimus est Lactantius:

sonum habet plane ciceronianum". Estas citas entre otras muchas patentizan y descubren la línea de preferencias de una generación fecunda y constante de escritores que han pulido y normado su estilo en el rotundo y concreto decir de Cicerón, a quien tanta afición tenía Fray Luis de Granada y con quien tanto se le ha comparado y referido.

Además de estas obras en prosa, nos legó varios poemas entre otros el "Itinerarium", que en noticia de San Jerónimo, describe en exámetros su viaje de Africa a Nicomedia; el Symposium; "De passioe Domini", y el más nombrado "Phoenix", estos dos últimos están en tela de juicio si son de Lactancio. Menéndez y Pelayo en sus Ideas Estéticas nos afirma que la transformación del arte antiguo comienza con el presbítero español Cayo Vecio Aquilino Juvenco, tenido generalmente, aunque no con entera exactitud, por el más antiguo entre los poetas cristianos. Cuelga una nota que dice que el más antiguo es sin duda Commodiano de Gaza (siglo III) autor de unas Instrucciones en acrósticos y de un "Carmen Apologeticum", en versos rítmicos y populares. El poema, "De Phoenix", atribuido a Lactancio es también anterior a Juvenco; pero no está muy claro su origen, ni siquiera su sentido cristiano.

Nada nos dice M. y Pelayo, sin embargo, de nuestro "Carmen de Pascha". En este poema por el abandono y amor a la descripción numerosa y detenida de la naturaleza, virgiliana, hay empero, una efusión y vehemencia nueva, vigor africano, pasión un tanto desbordada que al contacto con la savia cristiana adquiere la forma por estructura teológica, una belleza más fuerte y un enraíce más transcendental. Si en el "Phoenix", no aparece el sentido cristiano, en el "Carmen de Pascha", impera por todos sus números esa renovación saludable del mundo por la gracia de Cristo. Renovación integral, purificadora del mundo de la materia y del espíritu, por la gloria de la Resurrección. Es el poema de la alegría por la sorpresa, cuando todo cobra nuevo sentido. La mirada de Lactancio lo había cobrado. Purificada la mirada con la visión esencial de Cristo,

le habían saltado de los ojos las escamas, como al de Tarso, y con ellas ganadas y salvadas las formas y gracias paganas. Pura ya su mirada podía ver la verdad honda de las cosas: la yerba, yerba; la flor, flor; la estrella, estrella; el cielo,

cielo, sin ninguna metamórfosis ni referencia mitológica. Podía verlo todo ya en estado de gracia, como recién acuñada por la mano de Dios, en su verdad esencial; allí donde la poesía y la metafísica se dan en unión de paz gozosa e inefable.

P. ÁNGEL GAZTELU

## Carmen de Pascua

Salve día sexto a toda edad venerable,  
día en que Dios vence al infierno y sostiene los astros.  
Los tiempos escogidos brillan con la florida noche  
y con su luz mejor la puerta del polvo se abre.  
La órbita del cielo guía y levanta al sol rompiente  
que brota sereno y traspasa las aguas del océano.  
Armado de luces pule de oro los elementos líquidos,  
colgando en el orbe, en esta breve noche, el día.  
Los espléndidos éteres encubren sus rostros angelicos  
y a cierta maravilla los definidos planetas demuestran su alegría.  
La tierra fecunda produce su varia y breve cultura  
que bien reverdece y ya la estación devuelve sus frutos.  
Los prados se visten y brillan con las finas puntas de las yerbas.  
Distintamente se insinúan las escarabadas lumbres de las rosas  
y toda la grama sonríe con sus flores.  
La semilla escondida en los surcos ya salta en mies,  
dulce promesa que augura vencer el bambre del labrador.  
Los pámpanos bincban gota a gota los gozos de sus granos.  
donde la vid trae para en vino el suco de la tierra.  
La yema bincbada prepara sus bolsicas para el fruto,  
que brota de la joven rama cubierta de suave pelusilla.  
Las reverdecidas arboladuras, ya el tiempo del frío en fuga,  
reparan sus techos de fronda con las rebrotadas cabelleras de sus hojas.  
La abeja, dejando el colmenar y la dulce geometría de sus panales,  
arrebata zambadora con su corva trompilla la substancia de las flores.  
Callado el pájaro por el frío, ya rebace su canto,  
guardado perzosamente en la almendra de su verso.  
Mientras filomela organiza sus registros con su sirringa  
y hace más noble el aire con la frecuencia de sus micles.  
Ahora sí que se declara la gracia del renacimiento del mundo,  
cuando todos los dones ascienden ofreciéndose a su Señor.  
Todo, la arboladura con su fronda, la grama luciendo sus sonrisas,  
luces, polos, campos, mares, solemnemente cantan a Dios  
que oprimiendo las leyes del infierno en ríos de astros se baña.  
Miradle, al mismo que fué crucificado, sobre todas las cosas reinando.  
Con todas sus voces cantan al Creador el brillo de las horas,  
los cambios del año, la luz, alma de los días y los meses:  
todas las criaturas le ofrecen con un pecho su canto.  
Le alaba a su modo la selva con ramas, el campo con sus aristas,  
la vid le da gracias por la secreta promesa de sus pámpanos  
y los cañaverales concentan sus susurros con el de las aves,  
entre las cuales el pájaro canta su altísimo ardor.

Oh, Cristo, salud de las almas, creador y redentor bueno,  
único hijo de Dios que mana inefablemente  
del corazón del Padre, Verbo subsistente, poderoso por la boca del Padre.  
Igual, unánime, compañero y de la misma edad del Padre,  
por eso el mundo le seguirá reconociendo como príncipe de príncipes.  
Tú cuélgas los éteres, cuélgas los suelos, extiendes las aguas,  
pueblas la tierra, viviendo según armonizan tus leyes.  
Tú, al mirar al género humano empozado en lo profundo,  
te hiciste también hombre para engrandecer al hombre  
y no quisiste vestirse tan sólo de nuestra misma carne,  
sino que quisiste apurar hasta las becas nuestro sabor del nacer y del morir.  
Y nuevo autor del orbe te ofreces como madera funeral al Padre,  
abriendo entre la muerte caminos de salud.  
Cesaron los vínculos amargos de la ley del Infierno,  
y el Caos buyó apremiado por tu boca de luz.  
Ante el fulgor del Cristo todas las tinieblas se desvanecen en fuga  
y se rompen los gruesos palios de la noche eterna.  
Oh alma potestad, te ruego ahora me enciendas en fe viva,  
y tú, oh mi sepultado, levántate, ya la tercera luz alumbrá  
y no cuadra a tu decoro que un vil tímulo entuma tus miembros,  
ni esas bajas rocas opriman el precio del mundo,  
porque es indigno del que al universo todo lo encierra en su puño,  
quede el mismo encerrado en la oscura entraña de ruinada gruta.  
Tú, que eres nuestra suficiencia y sin ti nada existe,  
quitale esos lienzos, deja el sepulcro y sus sudarios,  
rompe las trenzadas sombras de la cárcel del infierno  
y rebace hacia arriba todo lo que se arruinó hasta el abismo.  
Vuelve tu rostro, para que vean tu luz los siglos.  
Devélnenos el día que nos buye si es que tú mueres.  
Tú tornas, ob opto vencer al Olimpo y lo llenas con la gloria de tus triunfos,  
oprimidos ya los abismos, sin poder sostener sus derechos.  
El infierno abre la bondura de su insaciable garganta,  
queriendo siempre arrebatar, oh Dios, lo que ya es segura ganancia tuya.  
Tú libértas al pueblo innumerable del poder de la muerte  
y lo escribes en el libro cuyo autor eres tú mismo.  
La fiera bestia aborta fuego sobre tu grey extática  
y el Cordero arrebatá las ovejas de las fauces del lobo.  
Oh capitán, recobrada la carne tú devuelves al cielo sus trofeos,  
después de tu memoravel bajada al sepulcro tras los tormentos.  
A quienes en Caos tuvo en pena, Cristo nuevo redentor los libérta  
y a quienes reclamaba la muerte, de nueva vida gozan.  
Un blanco ejército emerge de las olas nítidas  
y el hombre viejo de vicios se emblanquece en este nuevo río.  
Un cándido vestido señala a las almas brillantes  
y el Pastor apartado entre gozos su rebano de nieve.  
El sacerdote alegre de corazón se suma la gracia  
de querer volver a su Señor sus duplicados talentos,  
y trayendo a gracias mejores a los que van por caminos de sombra  
al arrebatarlas del poder de la Bestia, lo adentra en el redil de Dios  
y a los que el fruto de Eva dañó con sus sabores  
restaura el Pastor con el seno, con el pecho y con la leche de la Iglesia.

LACTANCIO FIRMINIANO

(Traducción del latín de Angel Gaztelu)

## P O E M A S

### Soledad

*La justa primavera, lumbre de avispas,  
revelado alcohol, amarga rosa de sonámbulo,  
mal anubla mis ojos  
con sus vestidas pasiones de primor fiero.*

*Qué serenidad posible, su nevado trasmundo,  
biere a la voz solitaria.  
Qué apartamiento dulce  
nostálgico de lirás.*

*También amo los finos aires de muerte.  
El abanico en nácar de sensual renacer.  
Os amo a todos, suscribídmme a la sombra  
tronante de las tristes nubes cuando dormís.*

*Qué puro estilo segará mis ojos.*

CYNTHIO VITIER

Marzo, 1939

### Influida Voz

*Coronada la visa de hojas muertas,  
desnudo el aristócrata en sonido,  
concédnme la carne su alabanza,  
dulzuras del incienso que me turba,  
que es esto decidirse hacia la muerte,  
la muerte en la semilla, labradora,  
la especie que se duerme con mi sueño,  
para nunca la nada sin inicio  
láureles del espejo atesorando,  
ob máscara tejida por las nubes,  
espíritu en mis labios mentiroso  
quiere este silencio de altavoces  
y espiga impudorosa abierta al mármol.*

CYNTHIO VITIER

Mayo, 1939

### Mar

*Brisa esbelta soplando  
las musicales islas.  
Entre fríos corales  
indolentes derivan.*

*¡Qué avidez en las conchas!  
En la arena, finísima,  
vivo torso desnudo  
desolado respira.*

*Hacia nada, en la nube,  
va la mirada; bendidas  
olas de luz, redondas,  
playa y silencio afilan.*

*Late una voz oculta.  
¿Qué rumor improvisa  
entre árboles el cielo  
ausente de la dicha?*

*Hacia lo azul, soñando,  
pasan, verdes, las islas.*

JUSTO RODRÍGUEZ SANTOS

### Ausencia

*Al pasado mi vista se encamina,  
y, en horas que no olvido te retiene,  
alto, enclavado, la memoria mía.  
El ancho río de tu patria; el sueño  
de aquel paisaje junto a ti vivido.  
Tu diferencia. El navegar sin rumbo  
por mares de esperanza que no fueron...  
Hoy pienso en todo ello. ¡Qué lejano  
el íntimo perfil de aquellas horas!*

*Yo corté el hilo que invisible era,  
ya sueltas las amarras y alta el ancla.  
Hoy me acuerdo de ti y no lo creo.*

CONCHA MÉNDEZ

La Habana, 1939



PINTURA DE  
MARIANO  
1939

## Agua Clara en el Caracol del Oído

El auténtico arte popular de cualquier país es siempre una de las manifestaciones más bellas de éste. Digo "auténtico" porque no siempre lo que se nos da como arte popular lo es; con demasiada frecuencia lo populachero, lo exótico y el "arte para el turismo" son confundidos con el arte popular. No sólo en Cuba, sino también en toda la América latina—al igual que hasta no hace muchos años en algunas partes de Europa—, es frecuente aún este confusiónismo. Claro que hay siempre algunos que, lúcidamente, saben distinguir, y hacen lo posible para que esta distinción se generalice.

No hay que perder de vista en ningún momento la gran lección de Falla. Este músico—uno de los de hoy que más admiró—se ha ido alejando cada vez más de todo lo particularista, lo exótico, lo localista, hasta llegar a obras como "El Retablo de Maese Pedro" y el "Concerto". Los muchos imitadores de Falla no deberían olvidar que éste no sólo escribió sus primeras obras, sino también las otras y, sobre todo, ese magnífico "Concerto". El acercamiento al arte popular ha sido uno de los fenómenos de más decisiva importancia en la higienización de la música—enfirma de wagnerismo sinfónico germano y melodrama italiano—. Ahora bien, creo que en la actualidad la música con elementos populares solamente tiene razón de ser si se proyecta en la dirección que Falla impuso a su arte. Lo demás—el fácil rapsodismo, el exotismo—pertenece al pasado.

Desde un punto de vista estrictamente artístico, una "victoria" es algo mucho más importante que el éxito, con que comúnmente suele confundirse aquella.

Para un artista no hay victorias más gloriosas ni más amadas que las que obtiene en la creación de su propio estilo. Para mí no hay victoria más satisfactoria que la de la inteligencia y el orden sobre las inclinaciones debidas a causas menos nobles, tales como la pasión por la pasión—que no la pasión por la inteligencia—,

lo místico, la naturaleza animal, el conjunto de fuerzas contrarias a la claridad, etc.

Tampoco creo que el "fracaso" artístico sea lo que generalmente entiende la gente por esta palabra.

El único "fracaso" es el resultado favorable a las fuerzas menos nobles en la lucha por la consecución o perfección del propio estilo. Es un "fracaso" idéntico al del artesano que no logra la Obra Bien Hecha por la mala calidad de su labor. Un músico—como cualquier otro artista—pocas veces sigue la línea absolutamente recta—el camino ideal para las cosas de la inteligencia (para mí el arte debe ser completamente inteligente). En la búsqueda del propio estilo el artista se aparta varias veces de esta línea, llegando a contactos con cosas casi opuestas a lo que persigue; pero lo que importa es estar cada vez más cerca de la propia figura artística. En una época como la actual los errores son necesarios. Muchas obras no tienen otra razón de ser que la de agotar radicalmente ciertas influencias y tendencias que, de no quemarse y consumirse de una vez, serían después un centro de gravitación negativo. Lo que importa es que cada vez las obras estén más liberadas de las reminiscencias del inmediato ayer. El "fracaso" consistiría en aproximarse a éste, cuando lo que hay que hacer es aprender a ser artista como los antiguos. El auténtico Arte Nuevo se debe a las mismas ideas que el arte de éstos.

(Claro que los errores artísticamente nunca se justifican. Es el caso de tantos "ismos", que han sido necesarios y que históricamente—ya que no según arte—son justificados.)

Se le hacen algunas objeciones muy dignas de ser tenidas en cuenta a la existencia de un "americanismo" musical.

Es difícil que los que sentimos el arte

en función completamente universal—eso no quiere decir que yo no sepa que lo universal auténtico sólo se alcanza mediante una concreta verberación: en sentido clásico, no hay unidad posible sin ésta—, pueda precisar este "americanismo", cuando muchos de los músicos comúnmente considerados a la cabeza de éste no han logrado ponerse de acuerdo sobre las características fundamentales de dicho "americanismo". Esa confusión se debe, por lo menos en parte, a que en el "americanismo" hay varios músicos que no debieran estar: los que sólo son capaces de un rapodismo meloso y más o menos colorista, así como los que padecen fobia contra la música eterna. Fuera de lo eterno—fuera de la Categoría—no hay posibilidad para nada, ni para el "européismo" ni para el "americanismo". Lo que vale, pues, es ser esencialmente humano, es decir, no vivir al azar, sino según tradición: sólo ésta otorga la libertad-arbitrio.

Quiero citar dos nombres que creo muy representativos, a pesar de sus diferencias, de lo mejor de la América musical: Villalobos y Chávez. Esos dos músicos, juntamente con otros cuya sensibilidad los orienta en direcciones parecidas, representan todo "americanismo" musical sano. En las últimas obras del compositor argentino José M. Castro se advierte un estilo ya universal, liberado de todas las ataduras particularistas.

Creo que no hay nada que en la actualidad haga más daño a la música que el confusionalismo reinante—aun en ciertos tendidos por bastante rigurosos—sobre lo que es o no es Música Nueva. Toda la Música Nueva se ha escrito después del 900; sin embargo, no toda la música de este siglo es Música Nueva. Este término se refiere específicamente a un modo de componer y no a cualquier modo de última hora que pueda deberse a causas que no son otras que las del pasado inmediato. Por ejemplo, es un error imperdonable decir que la música de Schostakowitsch es Música Nueva, puesto que en sus obras no hay nada que no sea viejo—muy distinto de lo antiguo, entendiéndose—. Los

trucos pueriles y los efectismos no tienen nada que ver con la auténtica novedad que queremos.

El arte "Afro-cubano" ha tenido indiscutible poder higiénico: la sensibilidad cubana de hoy le debe, en gran parte, el alejamiento de la preferencia por el arte decadente y sensiblero. Si en Cuba ha disminuido mucho la "sensibilidad de ópera mala", ello se debe, en una parte considerable, al arte afro-cubano. Este ha sido, pues, un poderoso exorcismo. Es, además, un aporte de savia nueva en una época en que el nacimiento de una nueva sensibilidad ha hecho envejecer rápidamente, inutilizándolo, al inmediato ayer.

Ahora bien; la creencia, que comparan muchos, de que los "afro-cubano" es la única solución posible de los problemas que en la actualidad tiene planteados el arte cubano, me parece francamente errónea. Creo que las circunstancias históricas que motivaron la actualidad y necesidad del arte afro-cubano—hasta cierto punto, eco del ya olvidado "africanismo" europeo—ya han sido superadas. Reconozco, como he dicho antes, lo que el arte cubano le debe; pero hoy lo más sano sería dejar a un lado todo lo típico, todo exagerado localismo y exotismo. Así se ha apartado Falla de todo limitado andalucismo y Bela-Barok del cingarismo.

El "afro-cubano", que por otra parte, tampoco es tradición en ningún sentido (en cambio, sí lo son en México ciertas maneras mestizas del arte actual), está en un callejón sin salida; me parece muy difícil, además, que pueda superar algunas de las obras que han producido.

(Quizás sea interesante advertir que en la poesía cubana el "afro-cubano" no se ha adueñado de casi todas las voluntades, como en la música, sino que, por el contrario, hay y ha habido siempre en los poetas cubanos un grupo, integrado por alguno de los mejores, que siempre ha considerado al "afro-cubano" como un fenómeno fundamental temporal, de vida efímera; y que entre los pintores y escultores el "afro-cubano" tiene pocos representantes.)

José ARDEVOL

## Sexo, Símbolo y Paisaje

(A propósito de Mariano)

PERTENECER a una generación no es tener una edad, es asumir una actitud. Pero no basta la voluntad para formar una generación y una actitud forzada resulta más peligrosa que constructiva.

Puede decirse sin embargo, que nuestros poetas y pintores jóvenes han bordeado con éxito estos dos peligros: la nada y lo artificial. Con legítima esperanza siguen con la ambición de lograr algo mayor, algo más monumental que el arte de sus antecesores; Dios y los ángeles hablan con los primeros y los segundos no ignoran del todo lo que es la muerte, el sexo y la planta; no obstante nada muy claro se ve aún. Aquí también el programa, la definición deben seguir la obra.

No es inútil sin embargo, y es quizás la única tarea de verdadera nobleza del crítico, tratar, no ya de definir, sino de intuir lo que sucederá de los esfuerzos puestos en juego, y en este artículo no es otro mi empeño. Para tal faena, resulta Mariano ejemplo excelente. Nadie como él, entre los jóvenes, diferencia y confunde tan claramente el sencillo goce de la pasta estrujada, la satisfacción de ir distribuyendo a través del rectángulo, un sólido andamiaje de formas que vienen a ocupar su justo lugar por una parte, y por otra la intención definida, no ya de sencilla emoción lograda, de mera calidad, sino de saneamiento del arte. Pues él es de los que perciben enfermedades en el arte y que se preocupan muy seriamente de su salud y de su vigor.

No es necesario comentar aquí, que —aparte de las calidades innegables y de gran mérito (pues surgían de la nada), así como de las intenciones excelentes que la guiaban—, la pintura que nos precede directamente tiene aspecto línfático y de pauperado: achatada y pálida, urbana e indolente, simplificada y elegante, muestra con evidencia, para un ojo clínico como sus ojeas violáceas y su lengua saburrosa. La primera época de la pintura de Mariano fue una vigorosa protesta contra ello, un verdadero método de higiene.

Una vez más una generación se afirmaba con ser "anti" antes de "ser" a secas.

Influencia mexicana se ha dicho. No creo; ni siquiera coincidencia. Otra debe ser la explicación de los seres gigantescos y fornidos de Mariano, de sus mujeres escultóricas cuyas formas se afirman en "ronde-bosse", que atiborran un espacio rectangular demasiado reducido y soporan con miembros anchos como columnas egipcias el peso extraordinariamente ligero del marco-dintel. Sus colores, huyendo de todo azul grisáceo, de todo amarillo pálido, se fueron concentrando alrededor de un verde carnosos y de la tierra de Siena, "ese oro en tubos". La tela se recubre así de materia mórbida que topa con nosotros, indicándonos en el choque que detrás de la sólida fachada corre savia abundante que se eleva y hace brotar aquí y allá un hierático capullo encarnado que con gesto estético señala la estatura.

Involuntariamente señalé el exceso: la reacción contra el achatamiento, contra el aplatanamiento victor-manuelino conduce a Mariano a la estatuaría, y el empleo de colores demasiado seguros nunca deja de tener sabor a opulencia de "nouveau riche". Pero en esos cuadros también se esbozaba, a la par que la tentación la gracia. Mariano supo a tiempo darle espesor a su pecado y utilizar su parte de gracia.

En las obras siguientes notamos que ha pasado el deseo de manifestarse por la oposición, por la polémica. Se va buscando una razón de ser en fuentes más profundas. ¿Cómo pasar el balance de la pintura de Mariano? ¿Cómo establecer el "haber" actual de su arte y el "debe" de su voluntad? Será empeño de otro día. Hoy no queremos sino ir sorprendiendo a través de su obra algunas actitudes, algunas creencias, algunas insinuaciones, algunos tanteos, que resultarán quizás útiles para el establecimiento de la difícil fenomenología de lo que somos y del medio en que vivimos.

### Palmeras en el horizonte

En los cuadros de Mariano suelen aparecer en el horizonte dos o tres diminutas palmeras—escala de distancias en la carta de marear—, compromiso por no querer compromiso con lo que se ha llamado desde Chartrand paisaje cubano. Como pintor pobre de espíritu, el paisajista francés resbaló en la superficie de nuestro mundo, barnizada por el sol del trópico, y creyó poder aprisionarla en las horas crepusculares con gráciles siluetas de palmeras solitarias y reflejos de aguas azulosas. Así también, años más tarde, Hollywood representará el paisaje tropical, y el paisaje oriental, y el paisaje marroquí, y todo paisaje al cual se puede aplicar el adjetivo sin sentido: "exótico". En todos, palmeras y reflejos de aguas...

Pero un verdadero ojo de pintor sabe que la palmera no tiene por sí sola, plasticidad tropical (excepto quizás la palma cana en que el follaje lacerado y arremetido hasta lo barroco es suficiente saya vegetal para ocultar la resaca y fea pantorrilla). No recuerdo por ejemplo una sola palmera pintada por Gauguin en Tahiti. La palmera sólo se salva en el conjunto de una "selva tropical" que no existe en Cuba a no ser en lo desconocido de Oriente, o en panoramas anchos y vigorosos en los cuales la sinfonía de los verdes lo devora todo, con excepción aquí y allá, de alguna ceiba que con extraordinaria fuerza contrapista organiza y compone alrededor suyo un verdadero cuadro rosbado al paisaje. (Véase sobre esto el panorama de Puerto Boniato.)

Sobre esta elástica hamaca verde, que germina y pulula sin cesar, desanda enteramente el espíritu del trópico. Y son fragmentos de este paisaje que han invadido los fondos de las telas de Mariano, con su vegetación aloca y exuberante, y su salpicar amoroso y sensual de florecillas policromas. Las fuertes figuras que rellenan con su masa pétrea todo el espacio se han visto rechazadas a planos definidos (casi siempre el primero) y se han contagiado del pulular y del hervir de la vegetación, como por ejemplo en el "Auto-retrato" en que por primera vez se estrinan y retuercen, atravesadas por un espíritu vital de simiente fértil, y recos-

tadas, gozosas, en el mundo verde que con su irresistible espinazo ha levantado el horizonte; y así, la mirada puede también reposar, tranquila, y satisfecha por el intuitivo y repetido masaje de mil volutas esbozadas que impiden toda huida fatigosa hacia un infinito cielo abierto, vacío de todo días.

Allá, en el horizonte se mecen las tres palmeritas como tres puntos suspensivos.

*"La belle devant nous  
Se sent les jambes pures."*

(VALÉRY)

Figuras, cosas y plantas viven medidas por un gigantesco oleaje de semen. Desde luego, en pintores de la generación precedente el sexo había tomado la palabra. Pero se sentía impuro y no tenía la voluntad de concebir. Lo galante lo destruyía y lo empuqueñaba todo. Adán y Eva ya habían comido la manzana. En Mariano, por lo contrario el sexo es tan inocente como el lobo que come el cordero. Se hunde en un vasto y simbólico misterio cósmico en que el hombre de pronto puede jugar con los planetas, pero también, en que la más humilde hierba tiene tanta grandeza como la conciencia humana. El sexo desempeña aquí con inconsciente voluptuosidad su papel "natural": el de preñar. Esta finalidad es desde luego carnal y turbia, pero sólo en el misterio de la carne puede sorprenderse la fuerza creadora. Por ser misterioso, hierático, por contentarse con purificar lo obscuro por el símbolo, es como adquiere extraordinario relieve el impulso sexual de la pintura de Mariano:

*En feignant de cacher sa tete,  
L'ange avec son bras la sonne.*

R. RADIGUET

Este simbolismo, índice novísimo entre nosotros, era el último punto que quería tocar en Mariano. Es simbolismo de un raro esoterismo en que intervienen sobre todo las manos. Fuerte porque misterioso y variado, es el único procedimiento noble que salva el arte de la increíble monotonía del hombre interno. Sin embargo en Mariano quizás asume la literatura. No profesa el culto primitivo del objeto puro, del árbol reconstituido hoja por hoja; antes al contrario utiliza ese objeto

puro para saltar más fácilmente hacia lo humano, para ofrecer con el cuadro—al mismo tiempo que una obra de arte—, una fuerza latente, un "acto" naciente.

Casas sin puertas ni ventanas, manos en que los dedos multiplican los significados, pozos alrededor de los cuales juegan niños y nacen flores y hierbas espesas, son signos oscuros y profundos, en que la idea, no sacada fuera del agua, no explanda en un mortífero oxígeno, conserva todo su valor, todas sus sugerencias, todas sus posibilidades.

La masa se contiene difícilmente en ella misma, retorciéndose en todas sus extremidades. La línea va registrando amorosamente los secretos de la forma. Los colores que decepcionan al principio por demasiado seguros adquieren valor: las tierras van a rebotar sobre el negro puro, que es su única salvación, y los verdes encuentran aliados en los amarillos y los vermellones. Un espíritu turbio y envuelto de significados se encierra

en una materia sana y definida a pesar de su exuberancia. Tenemos que reconocer que Mariano ha sabido esperar su pecado original y que ahora sólo le falta sorprender el secreto del madurar: "Madurar sin pudrirse por partes, sin endurecer por otras".

La generación del 24, tengo que repetirlo, se había preocupado demasiado por los medios, estudiándolos en demasía, registrándolos con empeño digno de elogio, pero privándolos al mismo tiempo de todo poder de expresión. La pintura aplanada y pálida, recogida sobre ella como una sensitiva, la pintura que jugaba con ironía y concupiscencia con la oscura fuerza del sexo, haciéndolo voluntariamente fútil e impotente, tenía que traer esta reacción y esta consecuencia, esta pintura de colores limpios y puros, de símbolos—expresión productora de vértigos—, expresión ruda, completa por lo incompleta, de lo que da vida, de lo que nos da la vida.

GUY PÉREZ CISNEROS

## Noticia sobre Miguel Hernández

SU vida completa, desde su niñez campesina de Orihuela hasta su fusilamiento, desprende como el mar, o como un río, nubes para las lluvias del hombre, sudario para ocultar su muerte. Ningún poeta como él tan rodeado de exaltación, fomentada desde su prodigiosa niñez, allá en su pueblo, por el entusiasmo de su viejo amigo, un canónigo, el que le diera sus primeras lecturas (Caldéron, Cervantes, Lope), el que recibiera sus primeros versos.

En Orihuela se le murió otro amigo, Ramón Sijé, con el que publicó una revista católica "Gallo Crisis", impopular y culta; amigo que le dejó al morir su obra, larga, ambiciosa, repetidora de Zubiri, de Ortega, de Bergamín, de Ors. Con aquellos manuscritos por fidelidad amistosa vino a mi imprenta, pero yo preferí publicarle sus versos, "El rayo que no cesa", colección de sonetos admirables. En Madrid trabajaba con José María de Cossío en una "Enciclopedia

del toro" que iba a publicar "Espasa-Calpe". Su oficina estaba cerca de mi casa y al terminar su trabajo venía a verme entrando por la ventana, cuando estaba abierta, tenía mucha facilidad para subirse a los árboles, cosa que hacía cuando paseábamos por alguna alameda. Vestía traje de pana y calzaba alpargata.

Giménez Caballero le publicó en "La Gaceta Literaria" sus primeros versos y Bergamín en "Cruz y Raya" su auto sacramental "Quien te ha visto y quien te vió". También colaboró en varios números de la "Revista de Occidente". No es cierto, pues, que fuera un poeta desconocido antes de la guerra, sino por el contrario, a pesar de su juventud, ya había pasado por diferentes modos de sentir y pensar. Los poetas que Miguel más quería y admiraba eran Pablo Neruda y Vicente Aleixandre.

Dije antes que vivía rodeado de exaltación. Era llama de amor viva. Su fuego, su esperanza, su heroísmo crecieron con

la guerra. Fué valiente y apasionado, hasta perder la memoria. Como un héroe vivió dedicando a sus ilusiones toda su alma.

El crimen de su fusilamiento es la mayor cobardía de esta guerra. ¡Ojalá pudiéramos ser los poetas tan terribles.

MANUEL ALTOLAQUIRRE

NOTA PARA UN HOMENAJE

## Antonio Machado y lo Barroco

LA posición tomada por Antonio Machado frente al hecho del barroco literario español—Góngora, Gracián, Calderón—, y defendida con tanta consecuencia y lucidez, escribe en breves, profundos, diestros trazos, su biografía poética. Todo lo que el barroco supone de edificación, de recinto habitado por luminosos fantasmas—seguidores de lo oculto, obreros de lo imposible—, de plaza en la cual la intuición recibe aderezos y vestimentas que la reducen y dirigen (pasa, de protagonista a trasfondo), es lo opuesto por sangre, por experiencia y por esencia, a los sentimientos severos—éticamente severos—, directos, simples, de Antonio Machado.

Existe el poeta a quien la poesía posee de un modo fatal. Siente que algo pasa dentro de su alma y, tomado por ello, absorbido, disuelto en ello, rompe a versificar, del mismo modo que rompe a florecer el árbol cuando la hora es llegada. Lo que es echado fuera, arrastrará para siempre consigo un aire de mundo sin conflicto, de fácil encuentro, eco y regalo. Pero existe—fortuna es el acontecimiento—, el poeta que siendo como es el otro un receptor de impulsiones, es, al propio tiempo, un rector de éstas, un aduanero de sus mensajes y encrucijadas. Poesía poetizada—la del último—, es a poesía acontecida—la del primero— como la vigilia es al dormir; como—apurando el símil—la dicha y arte del logro es, supera, al inesperado tropiezo, a la presencia porque sí. No basta encontrar las estrellas reflejadas en el agua espontáneamente. Para el poeta, lo poético, lo esencial, es re-encontrar, inventar, generar, lucificar con su iluminada conciencia, con su presta vigilia, el agua, la estrella, y la visión del agua y de la estre-

la. Lo que el poeta barroco agita titánicamente no es una petulancia ni una inconsecuencia; es una riesgósima aventura, una colisión, un duelo. La actitud antibarroca puede ser una deliciosa contemplación de paisaje ya explorado, ya sin misterio, pero puede ser, casi siempre lo es, expresión de la más peligrosa de las ausencias: ausencia de problemática entrañada, esencial; problemática lírica, no representada por los problemas que el poema exponga, sino por los problemas que contenga sustancialmente, como tal poema. Barroco—en su génesis filológica, en la estimación escolástica—es contraposición, algo que falta y permanece, sin embargo, operante, vivificador, activo. La búsqueda orgullosa y consciente de ello, la audacia de irle en pos hasta en el propio círculo de toda sombra e incendio, es aparental oscuridad, enredijo, laberinto. Pero en saliendo a la luz—la angustiada luz de encargar largamente lo sombrío—leva en su pecho el dardo estelar, la señal del cielo.

Cuando la intuición es derramada orgánicamente, sin pauta ni freno, anúlase su valor cimero que es el de acordarse como materia prima de todo arte. Mariarla con la reflexión, con el artificio, con la mentira; hacerla esposa de aquello que Nietzsche, hablando de poesía, denominada *matrimonio entre la luz y la oscuridad*, es levantarla sobre sí misma. Para Machado, todo lo que no era intuición desmenuadamente reconocible en el poema, era lógica. El romántico temor a la razón—como si la razón no fuese también espejo, laboratorio, de sentimientos y emociones—llevó a reputar como de ocultismo intencionado a toda la lírica barroca. Desde aquel grave ejercicio de voluntad ética, de servicio lógico

y heroico que hiciera de su vida, trastornaba los conceptos de metáfora y ficción; desde el calmo jardín en que vivía—Castilla de las limpias acciones, Castilla *sin curvas*, la maestra—, con la ingenua seguridad del hombre ético, pensaba que la oscuridad barroca es mala fe, artificio engañoso que se endereza contra los no iniciados, contra el pueblo. Así, entendiendo que la metáfora es un elemento de aristocratización, signo peyorativo que se lanza contra lo usual, arribaba su reposada costumbre de sentimiento lírico a la certidumbre de que todas las metáforas están demás. Llegó a hacerse esta pregunta pavorosa, inaudita en un poeta: ¿es la metáfora un elemento lírico? Porque perteneciendo en un terreno filosófico a los que condenan la filosofía de la identidad, y habiendo erigido como canon posible para una lógica poética aquel que conceptualmente es representable como la *lógica del cambio substancial o devenir inmóvil, del ser cambiando y del cambio siendo*, identificaba lo real con lo absoluto, y cada representación venía a ser pues, en ella, por ella, dentro de su mudable esencia, la única realidad que era posible referir a toda presencia ideal, empírica o esencial de la representación que se consideraba. Absoluto equivale entonces a real, ya que la condición—sea cual sea—está adecuada previamente por la condición de ser; y el meridiano que rige toda noción, engárase en la noción de su realidad, en la noción de un devenir que deviene como tal *res* gracias a una dinámica que se asienta, teológicamente, a partir de la nada (según Abel Martín, Dios sólo creó la Nada), y que arrojó de entre la vertiginosa integración en que se concretaba, a espaldas de la sombra, nada menos que el pensamiento humano. La deducción primaria de esta lógica consistirá pues en repudiar como arbitraria, como adulteradora y falsa, toda actitud que pretenda superar lo pragmático que implica esa unificación de lo real con lo absoluto. Si el objeto es—se preguntará—, y este ser, por su aliento dinámico de cosa que deviene, participa formal y esencialmente de lo absoluto, ¿para qué intentarle investigaciones, reconocimientos y dubita-

ciones que sólo conseguirán fincarle en una identidad que destruyendo la estructuración móvil, dialéctica, replantea la dualidad como antagonismo y da con ello pábulos a toda especulación, deformación y obtusamiento de lo real? Una mesa es una mesa y nada más. ¿Qué hace aquí una metáfora? El paisaje puro—caso típico en Antonio Machado—nos da con su contorno un esquema lírico que no tiene porqué ser suplantado. Allí el chope, la nube, el torréon, la anciana. Darles unos nombres que no sean éstos, aludirles en la gracia de una imagen, no es sino retórica, lógica conceptista que se disfrazaba de trascurso y misterio. La metáfora no es otra cosa pues, que una vuelta innecesaria, un rodeo, un intento de escamotear al hecho que se presenta su irreductible realidad. Como es observable, esta conclusión corona lógicamente la lógica expuesta. Para el conocimiento funcional, para el ejercicio objetivo o apreciacionista humano de los objetos, basta con ese análisis. Pero he aquí que es observable también como lo apodictico nace, en esta ocasión, no de exhaustez, sino de abandono. Las conclusiones post-objeto—sean cuales sean—, no agotan en modo alguno la no-realidad de absoluto, la dinámica inagotable de posiciones, posibilidades, destellos, que persiste ahincadamente en el intra-objeto. Pensar que la metáfora es una vestimenta que se ajusta violentamente a la superficie del objeto, hurtrándole plenitud a su contorno, es confundir la metáfora con el arnés. Y he aquí que la metáfora es precisamente todo lo contrario.

Una metáfora representa—antes de situarse más o menos lúcidamente piel nueva para lo objetivo—, un intento de aumentar las nociones o elementos con que el hombre cuenta para ordenar el universo. Gracias a ella, son los hechos—nada menos que los hechos—, punzados, secundados de sí mismos, enriquecidos hasta la exhaustez. Sólo cuando un centenar de metáforas ha ido a hundirse en la pesada duración de una experiencia (óptica, afectiva, imaginaria, etc.) comienza ésta a irradiar por toda su periferia una luminosa lluvia de sentido, una expresión profunda y poderosa. El

mundo barroco, gravita sobre este perpetuo asaltar las posiciones reacias a la expresión cerrada, concluyente. Y como, allá por donde se trasunta esa angustiosa prolongación en lo eterno de todo lo creado, cada representación es susceptible (está necesitada) de ensanchamiento, aireación, renacimiento, el universo barroco arrastra en su frenesí, en su angustia rebelde, cuanta noción o experiencia asoma a los crispados bordes de su problemática y destino.

¿Y lo clásico? ¿No merece ser considerado también como una fervorosa y esperanzada requisitoria que el hombre lanza contra los cielos? Así es, efectivamente, en su interpretación ontológica, en su flanco teogónico. Pero lo clásico como funcionalidad, como *historia*, es una ordenación, una sistemática de elementos, que va a dar la categoría, la estructura, el orbe propiamente dicho. (De aquí las certeras afirmaciones, *también hay un barroco clásico* (Wolfflin) y *Casi todo lo llamado clásico en poesía es en verdad barroquismo* (Ortega), tan olvidadas por los que confunden clasicismo con antigüedad.) En su génesis, todo impulso esencialmente creador es barroco. Ahora bien, si el impulso aplicase a una ordenación de elementos, a estructurar una coyuntura cósmica en la cual pueda el alma sentirse como señora de lo circundante, como reposado huésped de un bien dispuesto abrigo, estaremos en presencia de una expresión *clásica*; si, a la inversa, el impulso—por nacer en una circunstancia ya vivida como modelación, ya regimentada—, intenta ese gesto heroico de resolver dinámicamente la continuidad que yacé amputada en el orden (pues todo orden supone una reducción a límite convencional, ya que siendo la lógica el instrumento de la ordenación, junto con el hábito, la repetición tiende a reducir a hecho, a historia, los actos) puede desembocarse, o bien en una trasposición de los centros espirituales que sostienen el equilibrio—por ej. el gótico—, o bien en una formulación angustiosa, descoyuntada, rota, en cuya irregularidad y estertor palpita la dura y azorante lucha entre la sombra y la luz.

El noventiochismo español pertenece a un estadio genoclásico. Oponiéndose al caos trasatlántico, intentó estructurar una reordenación de la circums-tancia hispana. La invasión del paisaje, la temperatura moral de sus personajes, la inclusión de elementos objetivos—referibles lúcidamente—, enmarcaban su andar, su proyección, su repertorio. Si se medita un tanto en torno a la poderosa fascinación que lo sociológico, lo moral, ejerciera desde su nacer secreto, desde su exigente e irrechazable presencia, se comprende todo gesto que intente subordinar lo estético a una razón histórica. Había un quehacer propuesto a la necesidad creadora. Había una cristalización, un bautizo rotundo, absorbente, que grabaría en aquellas sus almas motoras, en los protagonistas de su espiritualidad, el modo limpio, severo, *lineal*, de sus esperanzas y designios. Cuando Antonio Machado se recoge para contemplar lo que los tiempos—líricos—se encimaban de sí mismos, encuentra en su derredor una creciente diferencia, una acentuación progresiva de todo lo que su doctrinal repudiaba y zahería. Don Luis de Góngora, el de la honda gracia, el tocado de plena poesía—tanto lo fuera que, un año antes de morir, perdió la memoria, quedó viajero de la niebla y del humo—, iba a encontrarse vivo y prolífico de nuevo. España entraba, desde el umbral de Dario, en el sueño ardoroso, feliz, incansable, de un aire cimero. Y aquel poeta del paisaje, de la conciencia clara, de la luz objetiva y silenciosa, hundiéndose, dulce, severamente, en un aire de sombras. De ahora en adelante—milagro de poeta—, él, como tal él, no tiene más nada que decir. Aquí están dos seres vigorosos, imponderables, idos. Abel Martín y Juan de Mairena—dos metáforas—, tenían un cabal derecho histórico, espiritual, metafísico, a levantar voz española contra la honda amenaza barroca: ambos habían muerto en horas de ascetismo y desolación; ambos llevaban en sus pechos también, al modo de su tiempo, la angustiosa esperanza, la sacrificada vida que soñara levantar con su sangre esa oscura metáfora que es el destino.

GASTÓN BAQUERO