

A. TORRE RUIZ

DOS ENSAYOS

- I. Escultura helenística o helenismo
y barroquismo
- II. Poesía humana y poesía deshumanizada

VALLADOLID
1928

20

Continued from page 19

March 1901

1901-1902

T. 544.614

FRI

R.
17323

DOS ENSAYOS

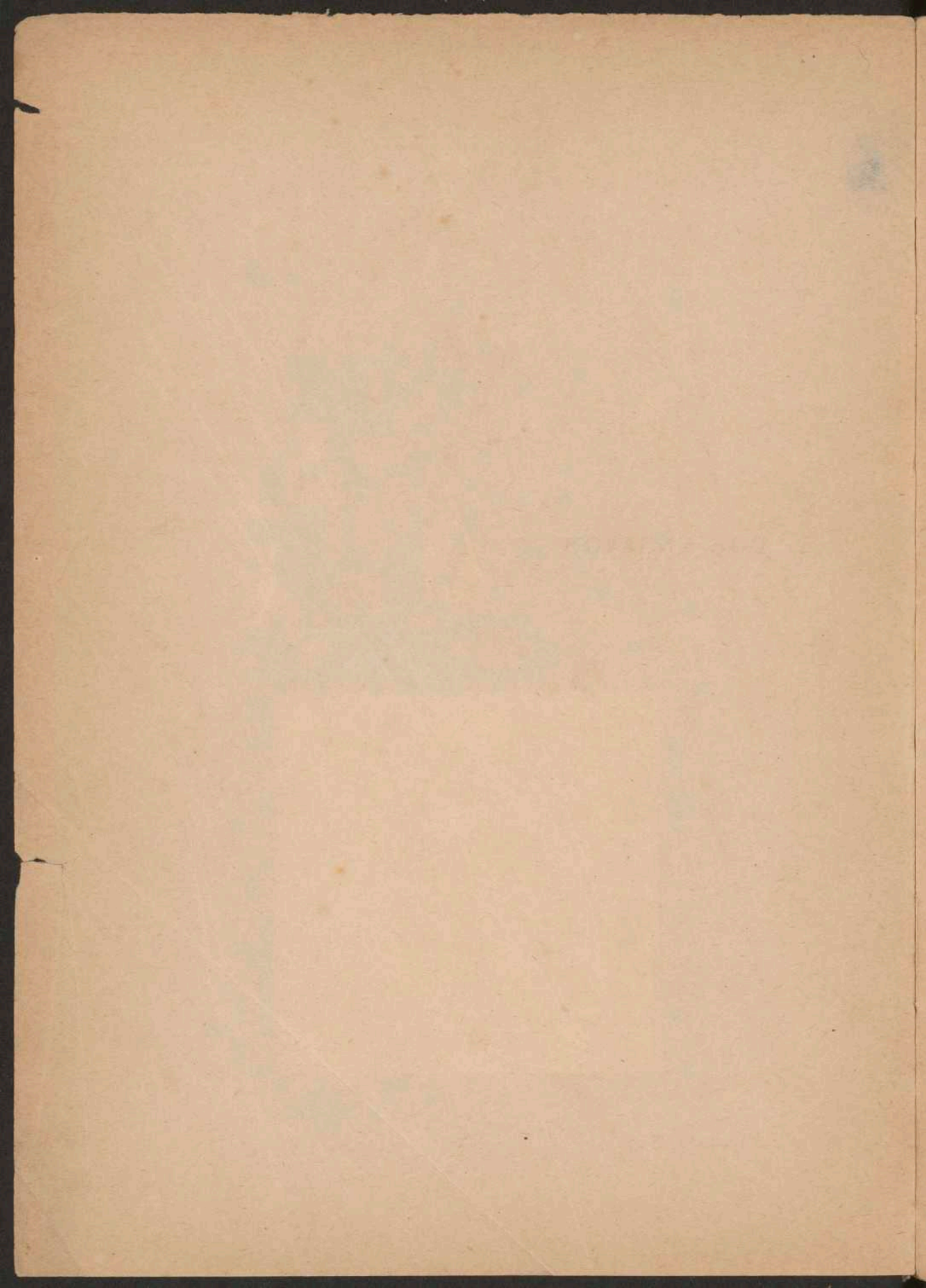
B/R

BIBLIOTECA DE LA RIOJA

NO SE PRESTA

LECTURA EN

SALA



A. TORRE RUIZ

DOS ENSAYOS

- I. Escultura helenística o helenismo
y barroquismo
- II. Poesía humana y poesía deshumanizada

VALLADOLID

/ IMPRENTA CASTELLANA



La Rioja

Cultura, Turismo,
Deporte y Juventud

Dirección General de
Cultura

Biblioteca de La Rioja

12.363498

PRÓLOGO

Decía Gustavo Adolfo Bécquer que la pereza es uno de los mejores caminos para irse al cielo.

Si el buen Gustavo Adolfo tiene razón, como yo creo que la tiene, ha de haber en la mansión de los justos pocas sedes vacantes.

Por experiencia lo digo. Trazar proyectos, formar planes, presuponer grandes obras y escribir, con la imaginación, dos páginas en un minuto y un libro en un día, es para todo literato perezoso, salsa que estimula y da sabor a su despreocupado vivir.

Si el autor del librejo que tienes en la mano hubiera escrito la cuarta parte de los que proyectó, planeó y dispuso, la Imperial de Viena, con su millón de volúmenes, y la Nacional de París con sus tres millones y pico parecerían, en comparación, bibliotecas públicas españolas, que es todo lo que se puede decir para encarecer lo desmedrado de una colección de libros.

A un esfuerzo tan gigantesco correspondería una gloria proporcionada. La de este tu servidor sería tal que los habitantes de Sirio tendrían que taparse las orejas para huir los pregones, epinicios y trompetazos de la fama.

Uno de los sillares en que asentase mi renombre debía ser cierta historia, nonata, de las decadencias en Arte o del Arte decadente o de las decadencias artísticas, que el título es uno de los detalles que no he tenido tiempo de madurar.

Hace años empecé a tomar notas y consignar escrupulosamente mis reflexiones sobre el asunto, esperando que un día, sazonado el tema y colmados de erudición mis archivos, pudiera decidirme a escribir el volumen.

Iba mi saber depositándose en preciosas redomas hasta ver llegada la ocasión de destilar el elixir maravilloso, cuando un mandato académico, inaplazable, exigió de mi un discurso de determinada extensión y a fecha fija. Conque eché mano a mi «almacén de decadencias», y en un par de semanas pergeñé el primer Ensayo de los que componen este libro.

En él pretendí insinuar que el barroquismo es uno de los rasgos en que coinciden todas las decadencias artísticas, o dicho de otro modo, que todo arte a medida que degenera se abarroca y que siendo la decadencia artística fenómeno que se repite en la Historia varias veces, no es abusivo, sino muy justo, hablar de un barroco clásico, por ejemplo, con la misma razón con que se habla de un barroco del siglo diez y siete.

Postrer impulso o causa ocasional del segundo Ensayo fué la publicación y noticia que tuve de la obra: La deshumanización en el Arte.

En el corro de artistas, poetas y filósofos que aquí en España debatan el problema de la naturaleza íntima del Arte, de sus límites y de sus destinos futuros, reinaba bastante desconcierto. Era mayor el entusiasmo que la claridad del discurso, y más fuerte el anhelo que la seguridad en el camino. Hasta que una voz llena de sabiduría y de cordialidad, oída de todos y respetada, vino a poner luz en la confusión, ponderación en la fuga entusiástica y concierto en el desbarajuste. La fuerte inteligencia de José Ortega Gasset ha sabido, mejor que nadie, esta vez como otras, plantear en propios y buenos términos un problema.

Hay en la obra del maestro que acabo de citar una «invitación a comprender». Yo procuré seguirla. No diré si lo hice acertadamente, pero sí con buena voluntad y sin prejuicio. Extraje de la memoria ideas que estaban allí, Dios sabe desde cuándo, escondidas y desperdigadas y fuí, como dicen, «trayéndolas a mandamiento». Las repasé, las revisé, las sopesé con ánimo de expulsarlas para siempre si delante de las nuevas teorías no sabían tenerse derechas y demostrar su valor. Procuré articularlas y darles unidad. Y ví que, al cabo del tiempo, en vez de claudicar se afianzaban, en vez de escapar se asían a mí más fuertemente y que, sin jactancia pero sin cobardía, no se resignaban al sacrificio.

Expresadas con sinceridad y con modestia dieron de sí este Ensayo al que, en mi intención, falta todo propósito suasorio—mucho más polémico—y que es como un examen de conciencia hecho en voz alta.

Si el examen no va seguido de propósito de enmienda, es porque no

me reconozco pecador. Lo que, claro está, no aleja de mi la idea de posible extravío.

Pero el error involuntario no hay moral que lo impute ni Pontífice que no lo quiera perdonar.

Sé muy bien que según la castiza hidrofobia el hombre de cuarenta años para arriba cumple con lavarse cara y manos sin entrometerse en más dibujos. Y sé también que según otras fobias, más íntimas y sustanciales, el hombre así que ha cumplido los cuarenta suele huir de renovaciones teóricas y encariñarse con sus ideas que se le agarran al espíritu como lapas.

No una vez sino muchas me hice esta reflexión y me dispuse al arrepentimiento, si a ello había lugar. Pero otras tantas veces al repasar mis ideas vi que se esclarecían y se reforzaban y que se me arraigaban más fuertemente.

Año tras año, día tras día, vengo diciendo a mis discípulos: El maestro que sabe la verdad, o cree saberla, —porque la certeza absoluta «duerme sobre las rodillas de los dioses»— el maestro que sabe la verdad o cree saberla y la oculta o la desfigura por móviles interesados y extralógicos es indigno de su noble misión. Y además graba en el alma de sus alumnos una lección de cobardía, de «cuquería», de envilecimiento como antaño se marcaba a los esclavos con un hierro en la frente.

Si pienso así y esto profeso, bien comprendéis que una vez formada mi convicción tenía que decirla por grandes que fueran mi respeto y mi admiración al maestro Ortega y por intensamente que hablase en mí la inclinación afectuosa hacia amigos y discípulos que van con entusiasmo juvenil por caminos, a mi parecer, equivocados.

En qué consiste esa convicción, cuáles son las ideas que la integran y cuáles las razones que la abonan es lo que forma el contenido de mi Ensayo. Si él fuera un puro error anótéseme en cuenta para perdonarme el propósito de acertar que tuve. Y tráiganse a colación, en favor mío, las palabras de aquel filósofo de alma de santo y cara de fauno viejo: «las cosas bellas son difíciles».

ESCULTURA HELENÍSTICA
O HELENISMO Y BARROQUISMO

Forma, Belleza.

La escultura reproduce en una materia consistente las tres dimensiones de una forma bella.

No estoy seguro de que esto que acabo de escribir pueda pasar por una definición estricta. Creo, sin embargo, que en la fórmula entran como ingredientes las tres notas esenciales de la escultura. La materia inerte que hay que vivificar impone el procedimiento. El *desideratum*—reproducir una forma bella—da el contenido y señala el límite.

Escultura es forma.

No siempre se ha entendido así. Invocando la vida o la pasión o el patriotismo o la fe o cualquier otra cosa, los artistas han franqueado muchas veces la frontera y han ido a acampar con su arte en las zonas tórridas del realismo crudo donde florecen lo trivial y lo feo y se abre en aspavientos desmesurados el patetismo.

El pueblo griego supo comprender como ninguno este imperativo estético: Escultura es forma.

Y supo—lo que vale más—sentirlo y realizarlo.

Pudo también ocurrir otra cosa más honda: que las mejores cualidades de aquel pueblo hallaran en la escultura su expresión natural y cuajaran en ella, depuradas, como en un diamante. No sería entonces la escultura griega una obra de acomodación trabajosa a normas rígidas sino el fruto espontáneo de un espíritu que realiza el ideal con solo dejar fluir su íntimo anhelo.

Escultura es forma y forma bella.

Percibir y gozar la armonía de la forma que está ahí, en el espacio libre, sin movimiento ni color, entre la vulgaridad de la vida que pasa, no es muy fácil. Los psicólogos dicen que sólo vemos en los objetos lo que nos interesa. Es necesario un aprendizaje para encontrar y destacar

la forma pura que en la Naturaleza no se ofrece separada del colorido y de la sensual atracción del colorido.

El pintor cuenta con un recurso eficaz: el marco, la línea geométrica que aísla bruscamente el pequeño mundo estético de todo lo que bulle y hormiguea en torno. La moldura limita el amable remanso en el que la mirada, aturdida del tráfago cotidiano, se deja fácilmente aprisionar.

Luego está el minucioso artificio de la perspectiva que toma nuestra atención para llevarla lentamente de unos objetos a otros más pequeñitos y lejanos, de unos tonos vibrantes a otros más desvaídos e imprecisos, hasta los últimos confines.

Por último el color. Hay en un cuadro elementos de sobra para suscitar un placer casi fisiológico que nos lleva embaídos de un color en otro y de un tono a otro tono en un juego múltiple de armonías y sabios contrastes.

Frente al halago fácil del color la forma no tiene para sujetar nuestra mirada y exaltar nuestro entusiasmo más resorte que su pura y bella desnudez.

El poder atractivo de la forma es inagotable. Basta un pequeño movimiento para que, cambiado el punto de vista, la estatua ostente, ante nosotros, nuevas ondulaciones armoniosas.

Forma es límite en el espacio, pero límite de una materia henchida de potencia y de alma. La forma es expresión del fondo e inseparable de él. Belleza, armonía y plenitud de forma son en la estatua expresión de belleza, armonía y plenitud de contenido.

Así pensaba el viejo Sócrates cuando establecía esta ecuación preciosa: Verdad, Belleza, Bien.

Y, al decirlo, expresaba una de las convicciones más íntimas de su pueblo.

Los temas principales de la escultura griega, en su época de plenitud son los dioses, los héroes y los púgiles vencedores en la palestra.

El Olimpo tesalio es una proyección del pueblo que lo concibe. Una proyección—ya se comprende—henchida de humanismo. Puede decirse que los dioses son los más sabios y los más buenos de los hombres. Por eso mismo, los más bellos también.

Tan henchidos de humanidad están que el amor los acerca a las hijas de los hombres. Y de la divina semilla nace el héroe.

Cada ciudad encarna en un héroe sus perfecciones más altas y exquisitas. Él es libertador, legislador y guía. Próximo a los hombres, tronco, a veces, de su árbol genealógico, el héroe es siempre ideal de perfección.

Concebir un dios o un héroe cuya frente alta no irradie el resplandor de la belleza, sería la negación más radical del espíritu griego.

En cuanto al púgil vencedor, seleccionado entre los mejores, eternizado por el Arte, flor de la raza, debía ser *καλος και αγαθος*, hermoso y bueno, el predilecto de los dioses, cerca de cuyos templos se erigía su estatua.

La belleza de la forma fué para los griegos un imperativo en el Arte y en la vida.

Cuando el imperativo pierde su eficacia Grecia no es, bajo la Hércules, el pueblo orgánico y preclaro, sino botín de pequeños Diadocos. Y el helenismo no es ya el puro espíritu de Grecia.

Armonía. Mesura.

Cuando os hablo aquí de la armonía como carácter esencial de la escultura griega en su época de perfección, es claro que no me refiero a aquella categoría lógica que consiste en pensar lo múltiple bajo principio de unidad. Esta categoría es postulada en toda operación del intelecto y sin ella el mero pensar humano y racional se cambia en *aegri somnia*, delirio y pesadilla de un enfermo.

Pero dentro de los límites de esa armonía radical y en torno de ella, como en torno a una atalaya, se extiende para el espíritu creador la perspectiva inmensa de lo posible.

Y es en ese «sendero innumerable» donde el artista ha de escoger su punto de partida y su meta y los medios para alcanzarla.

Las tendencias, los procedimientos, los estilos y los gustos, tendrán para él solicitudes numerosas y contrarias. Poseer una percepción acogedora para que todas las voces zahonden nuestro espíritu y

lo conmuevan es difícil, pero saber seleccionar y contraponer y reunir y equilibrar, es privilegio de los mejores que trae, como don divino, la obra perfecta.

Esta labor armonizadora ha sido larga en la escultura griega.

Creación cumbre, plenamente expresiva, de un pueblo rico en variedades étnicas, políticas y psicológicas, la escultura viene trabajada de todas ellas. Y porque en su formación y perfeccionamiento han entrado inspiraciones tan distintas y tan múltiples su substancia es inagotable.

Una sensibilidad despierta y un espíritu curioso sienten o presienten que bajo la sencillez noble de una escultura griega palpitan anhelos y fuerzas y voces de una multiplicidad vertiginosa, que en la formación de un tipo llegado a plenitud han colaborado muchas generaciones y han dejado su huella muchos genios. Nuestra admiración exaltada puede creer que aplicando el oído al mármol luminoso percibirá la palpitación compleja y polifónica de una vida secular, como el caracol marino nos trae el rumor del océano.

El mayor pecado de frivolidad ante una estatua griega sería pensar que su sencillez, infinitamente armoniosa, es expresión de un espíritu primitivo e uncomplicado o que aquellos rasgos puros son la invención sutil de un artista desarraigado de su pueblo y del alma nutricia de su pueblo.

Esos rasgos estrictos y esenciales están ahí por la labor contemplativa y activa de muchas almas luminosas. En el río cuyas ondas pasan incesantes impeliéndose a la destrucción, en el río en cuyas aguas—como decía Heráclito el Oscuro—«nadie se baña dos veces», pescadores maravillosos encontraron despedazado este prodigio: una forma bella. Y unieron sus trozos con infinito amor y la pusieron en la orilla, como un faro, donde lo que iba a perecer—forma efímera, belleza de un momento—alcanzó eternidad.

Estas formas, de una belleza noble y esencial, significan perfección clara y emoción férvida; significan orientación segura entre diez mil caminos y, entre solicitudes extremas, justo medio; significan posesión y equilibrio y dominio de muchas y contrarias fuerzas que quisieran prevalecer.

Todo eso—y mucho más que eso—es el milagro que se llama armonía. Preguntarse ahora qué elementos han fraguado en esa armonía re-

cóndita es ponerse el problema total del alma griega. Problema hoy, y acaso por siempre, de solución inasequible.

Sólo para ejemplificar destaco aquí algunas de las oposiciones de que está hecha la armonía de una estatua griega.

Puesto ante la Naturaleza, el Arte puede seguir uno de estos dos caminos: o someterse, estrictamente, copiándola tal como se ofrece, con sus fealdades, sus deformaciones, sus peculiaridades vulgares o monstruosas, o buscar entre las formas infinitas de la Naturaleza las más bellas y seleccionar, «teniendo en la mente una cierta idea», como decía Rafael, un ideal que no ha existido nunca realizado y que ningún artista logrará plenamente.

El realismo es un principio o un acabamiento, una ingenuidad juvenil o una fatiga, un arcaísmo o una decadencia. Cuando es riguroso da en lo feo y trivial, sino en lo repugnante, y acaba por producir obras que, a parte de su técnica hábil, nada tienen de artísticas.

Si el idealismo se aparta del estudio del natural se amana. Es frío y abstracto. Arte académico, en el peor sentido de la palabra. Arte de fórmulas que pasan de hombre a hombre y de una generación a otra. *Ars nullius* de todos y de nadie.

La escultura griega es realista e idealista. Hay en sus obras un estudio del natural minucioso y exacto. Cuando la Anatomía humana llegó a ser una ciencia—en el Renacimiento—los estudiosos encontraron que ante una estatua clásica, el *Dorfforo*, por ejemplo, no era posible la menor objeción.

Pero este profundo saber está ennoblecido y exaltado en tipos de belleza que la realidad no ofrece nunca.

Un escultor contemporáneo, dice de las esculturas del Partenón: «Son reales y sin embargo yo no he tenido nunca la suerte de encontrar en la vida un cuerpo así». Y esto mismo dice el elogio que Goethe hacía del caballo de Selene.

Así como en la escultura griega se armonizan el idealismo y el realismo, se armonizan también, y se equilibran, otras dos fuerzas creadoras: la gracia y el vigor.

En Grecia el espíritu libre y narrativo, individualista y aventurero, colorista y ágil, se llama espíritu jónico. Su esencia pura, su *λογος*, su palabra y su luz es ese hálito vago y divino que se llama la gracia.

El espíritu noble, recio, subordinado y sobrio se llama espíritu dórico. Su fruto denso y substantivo es el vigor.

La escultura jónica es animación y movimiento, juego libre e inventiva, vibración y carnosidad. La forma se sutiliza, se alarga, se hace insinuante y grácil. Por primera vez en el mundo se comprende el encanto de una estofa ligera que se cifie al cuerpo y que ondula movida levemente por el aire al pasar.

La escultura dórica se sometió en seguida a proporción y a número. El cuerpo está en ella modelado por planos, es ancho y recio, el músculo gordo y apretado, el esqueleto fuerte, la arquitectura sobria. La cabeza más que bella es enérgica. Estatuaria que tiende al monumento.

La escultura jónica, sin limitación, ni disciplina se hubiera hecho sentimental, voluptuosa y frívola. La escultura dórica se hubiera quedado en lo tradicional, pesado y rudo.

Fué Atenas «la ciudad coronada de violetas» la que, en esto como en todo, elevó la obra a perfección y dijo la última palabra. De la fusión de los espíritus dórico y jónico nació una armonía nueva: el vigor gracioso, la gracia vigorosa, olímpica.

Esta apetencia de armonía y este resolver las más claras antítesis ligera y fácilmente, vienen al pueblo griego de un más íntimo sentir: su amor a la medida. Repugnaba lo excesivo y sabía castigar irónicamente toda actitud declamatoria o descompuesta. Amaba la belleza sobre todas las cosas y su virtud más alta era la *sofrosine*.

El Oriente, que gustó de lo colosal, halló el «idioma» de su genio en la arquitectura. Incluso la estatua tiene allí caracteres arquitectónicos.

Sobre Grecia pesó un tiempo la tradición asiática. Los dioses de Homero son gigantes desmesurados. Marte, herido por Diómedes, cubre al caer una extensión enorme. Esto es aún orientalismo,

Cuando la escultura se ha libertado de toda influencia exótica, cuando es esencial y libremente griega, no encuentra su placer en un ideal de grandes masas, sino en lo armonioso y medurado. Su ideal es el hombre.

Sencillez. Claridad.

Otras dos excelencias de la escultura griega llegada a perfección son la sencillez y la claridad.

Esta escultura encarna el ideal de un pueblo. Y el ideal es árbol que abre su copa lírica en las nubes, pero cuyas raíces van, ancha y largamente, hasta lo más profundo de la vida. Todo pueblo exalta en su ideal sus rasgos esenciales, depurados e inmensamente engrandecidos: lo que él quisiera ser. Y sabiendo de una colectividad—como de un hombre—*lo que quisiera ser*, sabemos ya, en cierto modo, lo que es.

Esto quisimos dar a entender hace poco, cuando hablábamos de las mil antinomias que se resuelven en la escultura griega.

Hay una claridad y una sencillez primitivas e ingenuas. El espíritu claro y sin complicaciones debe expresarse con sencillez y claridad.

Ello tiene su encanto incluso para las almas fatigadas que encuentran en estos remansos escondidos su sosiego y su gusto.

Pero hay una sencillez y una claridad que no nacen de simplicidad del espíritu, sino que son plenitud y superación, disciplina y análisis. Una sencillez hecha de muchas complejidades ordenadas, una claridad que ha pasado por la obscuridad del tumulto y la ha dominado y hecho suya. Como hay una sobriedad de gesto que es poquedad y temor, y otra que es sabiduría y apetencia—no diré si reflexiva o del instinto—de lo ponderado y armonioso. Sobriedad de aristocracias y de cortesanía.

Esta claridad y esta sencillez nacen—ya queda dicho—de disciplina y comprensión. Que el concepto esté de acuerdo con la cosa y la expresión con el concepto. Cuando el concepto no se acomoda a las cosas el Arte es falso, cuando la expresión va más allá del concepto el Arte es teatral, cuando queda por debajo es oscuro.

Claridad y sencillez en la ejecución han de ser primero claridad comprensiva y disciplina del gusto.

Un templo dórico es un cuerpo geométrico. Si se parece a algo de lo que existe en la Naturaleza es a un cristal. Sus aristas se recortan sobre el azul del cielo, su armonía está hecha de líneas rectas, su atractivo nace de la pura proporción. Tres líneas limitan un espacio: los fronto-

nes. En el friso triglifos y metopas forman compartimientos regulares. El ábaco es un cuadrado. El equino tiene aquella curvatura que basta para coaligar el fuste redondo con el entablamento.

Todo en el conjunto armonioso es esencial. Todo sujeto a regla y a medida. Cada parte está condicionada por el todo y así—como en un ser viviente—basta un miembro para reconstruir el organismo. Un triglifo nos dice las proporciones y la forma del templo. Una de las piedras de la pared, es, en forma y medida, consecuencia de las proporciones del conjunto. El análisis ha determinado clara y sencillamente cada una de las partes. Para nada interviene el azar. El todo, por su claridad y su sencillez, semeja un razonamiento matemático.

Aristóteles nos dejó en los *Analíticos* una obra de discriminación y análisis acabada y perfecta. Y ello sin un gesto que deje traslucir la fatiga. Sólo al final, sin apoyar demasiado, unas breves palabras de modestia.

Otro ejemplo del gusto de los griegos por el análisis son las descripciones homéricas. He aquí una:

Telémaco abrió la puerta de la alcoba ordenada.
Se sentó en la cama bien hecha.
Despojóse de la túnica, sencilla y flexible,
y la dejó en manos de la sirvienta.
La cual—una vez que la hubo limpiado y plegado—
la colgó en la percha que estaba cerca de la cama.
Después salió de la alcoba, metiendo el dedo
en el anillo de plata de la puerta, tirando hacia sí
y corriendo el cerrojo, extendido de través,
que quedó sujeto, pendiente de una correa por los dos extremos.

El conjunto de la obra—arquitectónica, dialéctica o poética—es claro porque todas sus partes están pensadas con claridad.

Así en la escultura. Los modelos son héroes y dioses. Su espíritu es sereno, su energía, consciente de sí misma, es potencial, su expresión sosegada y noble.

La perfección del cuerpo es perfección de cada una de las partes del cuerpo, bien diferenciadas y precisas. Perfección trabajada durante siglos por un genio que tiene el sentido del límite y sabe ahondar en la comprensión de unos pocos tipos tradicionales, tomando la labor donde

la dejaron los abuelos para continuarla insistentemente, rehuendo el halago fácil de la novedad y del capricho. El rasgo expresivo o la invención feliz que un escultor añade al tipo secular, allí quedan por siempre.

Esta labor solidaria y fraternal es muchas veces de simplificación. El tipo femenino, antes de llegar a la sencillez austera de Atenea o de Juno, ha pasado por la movilidad graciosa y blanda de las *Cores*. Más sobriedad hay en una obra de principios del siglo v—el Apolo de Casel, por ejemplo—que en otras más antiguas gráciles, enrizadas y enjovadas como el Apolo de Tenea. Los pliegues regulares del peplo, que recuerdan el acanalado de una columna dórica, no han llegado ahí sino después de muchos ensayos. Cuando en las figuras del Partenón un imatión o un peplo se pliegan sobre la noble arquitectura del cuerpo, nadie podrá descubrir en el movimiento de la estofa un pliegue en el que la verdad y la sobriedad estén sacrificadas a un juego pintoresco.

Expresar la vida del espíritu con rasgos bellos y precisos y que la expresión sea completa. He ahí la claridad y la sencillez artísticas.

Serenidad.

La impresión de calma y majestad que las estatuas griegas producen en nosotros no nace, ciertamente, de la plenitud armoniosa del cuerpo esculpido, ni de su actitud nunca excesiva, ni de su expresión jamás desencajada.

En todo caso estas calidades serían expresión de más hondas y espirituales esencias.

No obedecen tampoco a un imperativo estético. O no obedecen sólo a eso.

«Existen—decía Lessing—pasiones y grados de pasión que el rostro traduce por las más feas contorsiones y que dan a todo el cuerpo expresiones tan violentas que destruyen por completo la bella armonía de las líneas en estado de reposo. Los artistas antiguos se abstuvieron por completo de traducir estas pasiones o las redujeron a un grado mínimo aun susceptible de belleza, hasta cierto punto».

Así, el pintor Timanto en su cuadro *El sacrificio de Yfigenia* daba a

cada uno de los asistentes el grado de tristeza que le era propio, pero al padre, Agamenón, a quien tocaba expresarla en grado máximo, le velaba el rostro.

Puede esta apreciación, formulada desde un punto de vista puramente estético, ser verdadera. Pero no basta.

Las calidades de la forma no pueden pensarse separadas de un fondo psicológico. La nobleza de rostro y actitud de las estatuas griegas son trasunto de una preciosa e íntima virtud: la serenidad.

El valor—enseñaba Sócrates—no es ignorancia del peligro, sino conciencia de él. Y, al mismo tiempo, conciencia de nuestro poder para vencerlo.

La serenidad es virtud positiva. No consiste en ignorar el dolor y el error y el mal y todo lo que en la vida es negativo, sino en la fuerza y capacidad del ánimo para aceptar el mal y el dolor y el error con entereza y con aplomo, con alacridad y optimismo.

Cierta literatura gárrula y parlera gusta de hablar, de vez en vez, del optimismo griego. Sin embargo ..

Una antigua tradición helénica dice que el rey Midas había perseguido mucho tiempo en el bosque al sabio Sileno, acompañante de Dionisio, sin lograr darle alcance. Cuando por fin lo consiguió preguntóle cuál era la mejor y más conveniente de las cosas para los hombres. Sileno permaneció callado, fijo e inmóvil, hasta que, acuciado por el rey, prorrumpió en una risa estridente y dijo estas palabras: «Miserable generación de un día, hijos de la fatiga y del acaso, ¿por qué me obligáis a deciros lo que es mejor no oír? Lo mejor es para vosotros completamente inasequible: no haber nacido, *no ser*, no ser *nada*. Pero lo mejor para vosotros, en segundo lugar, es morir pronto»

La verdad es que después de muchos años de estudio y de trabajo tenemos que confesar, «nosotros los modernos», que sabemos muy poco del alma griega y de los enigmas del alma griega.

¿Existe un pesimismo griego? se preguntaba Nietzsche. «El pesimismo ¿es necesariamente la señal de decadencia, de los instintos cansados y debilitados?» «¿No existirá un pesimismo de la fuerza, una inclinación intelectual hacia lo horrible, duro, de la existencia, proveniente del bienestar, de la plétora, de la plenitud de la existencia? ¿No existirá un sufrimiento en la misma superabundancia? ¿Una valentía tentadora de la mi-

rada más perspicaz que tiene deseo de lo terrible como del enemigo digno en quien probar su fuerza y aprender lo que es miedo? ¿Qué significa entre los griegos de la época mejor, más fuerte, más valerosa el mito trágico? ¿Qué el fenómeno monstruoso de lo dionisíaco? ¿Qué la tragedia que nació de él?»

Sabido es como Nietzsche contestaba a esta enorme e inquietante interrogación.

La voluntad exaltándose, como fuerza eterna, ante el espectáculo del sufrimiento humano y de la muerte, es la clave del alegre pesimismo helénico. Y el secreto del arrebató lírico de Zaratustra «el de los pies ligeros». Voluntad transcendental —ya se comprende— entendida al modo schopenhaueriano al que Nietzsche permaneció fiel toda su vida, pues no importa mucho que la *Voluntad de vivir* se convirtiera en *Voluntad de poder*.

Nietzsche creía que en este pesimismo no resignado —la resignación es una virtud cristiana «por consiguiente» de decadencia— sino fuerte y viril consistía la *sabiduría trágica*, cuya manifestación más solemne es la obra de Esquilo y cuya expresión racional creía ver en la filosofía de Heráclito.

¿Acierta Nietzsche? Probablemente no.

En todo caso no es de este momento tratar a fondo el problema.

He querido sólo subrayar —cosa, por otra parte, bien sabida— que la serenidad es una de las cualidades esenciales de la mejor escultura griega. Y esta serenidad, esta calma y majestad del ánimo que nos detiene y nos suspende delante de sus obras más insignes, cela un enigma infinitamente atractivo y muy difícil.

Estas —dichas con brevedad esquemática— las virtudes cardinales de la escultura en el pueblo griego.

Si alguna vez un arte ha realizado su ideal ha sido aquí, en este pueblo y en este arte

Por eso toda desorientación ha vuelto una vez y otra al glorioso camino. Y todo arte fatigado y exhausto ha cobrado fuerza y alegría y frescura juveniles al acercarse a la fuente perenne y pura.

Palabras que no quieren ser la exaltación de un neoclasicismo cualquiera, por ejemplo, el del siglo XVIII. Todo neoclasicismo revela pobreza, impersonalidad y es, en fin de cuentas, una superchería.

Tiempos nuevos.

Al comenzar el siglo iv, irrumpe en la historia de la escultura griega una personalidad desconcertante: Scopas.

Scopas, es decir, el patetismo.

¿Se comprende bien lo que esto significa?

La escultura, o para hablar con más exactitud, el Arte clásico, está para «nosotros los modernos», preñado de sorpresas.

Que un pueblo de un espíritu profundo y vigilante, anchamente abierto a toda luz, haya estado siglos sin conocer lo patético es para nuestra sensibilidad, tan empapada en él, un hecho enorme y de los más «difíciles».

Pero es así. Así en Esquilo y en Sófocles y en los poetas líricos. Así en la escultura primitiva y en la escultura de plenitud.

La hostilidad entre el alma y el cuerpo, la dispersión anárquica de las pasiones, la melancolía del renunciamento..., todos los cauces y las revueltas fuentes de donde fluye el patetismo, estuvieron para los griegos muchos siglos cerrados y sellados.

La inconstancia de la fortuna; el terrible destino que hiere, acaso, a las frentes más puras y más nobles; la creencia en un orden moral inviolable; el temor a los dioses del Olimpo o una pasión—amor, patriotismo, venganza—señora y señora de un alma grande, fuerte y homogénea como una montaña y que, como una montaña, sucumbe y se desploma en su lucha contra el destino... Estas han sido durante mucho tiempo las esencias de la tragedia y del mito en que se inspiraba.

El *pathos* del hombre que se cree abandonado de la Naturaleza y de los dioses o del que ve en la Naturaleza una enemiga, y busca en «ultramundos» su cobijo o del desasido y ensimismado que dirige *hacia adentro* su mirada curiosa y fría o del que, roto el resorte del autodomínio y

de la *self-possession* se siente arrastrado «de aquí para allá, semejante a la hoja muerta»... Este patetismo los hombres modernos lo conocemos bien.

La pasión tumultosa frente a la serenidad y la calma; la lucha interior—lucha, *αγωνα*—frente al equilibrio del espíritu; salud, fuerza, belleza origen de tentación y de pecado; el aniquilamiento del cuerpo—¡el maldito, el demoníaco! ..—Nuestra mirada retrospectiva sabe lo que el cristianismo ha hecho de todo eso y hasta qué cumbres de locura o de sublimidad lo ha levantado.

Por saber todo eso y por sentirlo y por llevarlo tan dentro de nosotros, nuestros ojos se acomodan mal—¡y con cuánto trabajo!—al pesimismo fuerte y a la calma augusta—que no resignación—del Arte helénico.

Pero una vez acomodados es también difícil para nosotros comprender cómo allí pudo abrir sus brazos en ancho y apremiante gesto el patetismo.

¿Cómo ha sido ello posible? ¿Qué hay entre Fidias y Scopas que sirva de explicación y luz en el camino?

La historia de la Literatura y la historia de la Filosofía que han tenido que plantearse y resolver este mismo problema, nos lo dicen.

Entre los viejos tiempos y los nuevos está Sócrates con su demonio—y el demonio ha sido siempre gran dialéctico—, está Eurípides «il penseroso», aformentador de sí mismo... y de los demás y Tucídides, «el hombre de la mente absolutamente clara», que dice con melancolía: *παντ'αλαττουσθαι*; ¡todo se empequeñece! y Cleón el curtidor con el desorden de la demagogia y con los malos modos de la demagogia; están en fin, los ricos negociantes «de barba perfumada y rizada como los bárbaros».

Es decir, entre Fidias y Scopas está el racionalismo que corroe y disuelve los antiguos mitos y la fe en la religión del pueblo; están la nueva filosofía que coteja y compara y destruye los sistemas naturalistas de los presocráticos y los sofistas que agudizan los instrumentos formidables de la dialéctica y la concepción serena y objetiva de la Historia que ahuyenta las sombras—¡tan amables!—de leyendas y fábulas poéticas; están los Misterios que desarticulan el fuerte organismo religioso en una serie de pequeños cultos en los que entran las «ideas nue-

vas» y, de vez en vez, el fariseísmo y la superchería; está, en otro orden de cosas, el arruinarse la ciudad y el enriquecerse los ciudadanos y, con ello, el vicio dorado, el lujo ostentoso, la vida blanda y la moral ligera... Está todo lo que movía la bilis de Aristófanes, el honesto conservador, cuya voz se exalta y se purifica con solo nombrar los antiguos, grandes tiempos de Maratón. . ¡tan próximos y tan lejanos!

Scopas.

El espíritu del siglo se anunciaba así, por estas voces drámaticas.

Voces de precursor que vale como decir voces de melancólico. El precursor es el hombre que viene antes de tiempo, el *inactual*, el incomprendido. Acaso no significa otra cosa la muerte de Sócrates. De seguro no significa otra cosa el triunfo póstumo de Eurípides. Más afortunada la Filosofía que la Literatura, Sócrates encontró sucesores que levantaron a unidad sus ideas de sembrador. Eurípides, a quien la leyenda persiguió más allá de la muerte, no halló continuadores, sino gárrulos, palabreros y minúsculos epigonos cuyas figuras pasan, a veces, por los diálogos platónicos levemente abultadas por la ironía.

Las artes plásticas acabaron también por encarnar el nuevo espíritu,

El escultor que hizo decir al mármol la palabra que los contemporáneos podían comprender y apetecían, fué Scopas.

Hasta hace poco tiempo su figura pasaba por la Historia del Arte como una sombra prestigiosa e inaprensible. Sólo teníamos de su obra testimonios literarios — muy poca cosa cuando de obras plásticas se trata — y aun esos, breves y sin continuidad.

Ni siquiera la musa parlanchina y maliciosa que anda por los talleres y las ágoras recogiendo anécdotas y dichos picantes tenía, a propósito de Scopas, nada que decirnos.

Sabíamos que el artista trabajaba en Tegea poco después del año 394 en que un terremoto destruyó el templo de Atenea. De esta fecha podía colegirse que el escultor, ya entonces famoso, debió nacer en los últimos

años del siglo v. En el año 352 trabajaba en el Mausoleo de Halicarnaso ayudado de otros artistas.

De su vida nada más sabíamos y nada más sabemos.

Excavaciones practicadas en los últimos años del siglo anterior permiten perfilar la figura artística de Scopas

No son, a decir verdad, ni muchos ni muy considerables los hallazgos, pero tales como han aparecido, fragmentarios y rotos, constituyen un punto firme para dar solidez a las hipótesis y permitirnos reconstruir el tipo creado por Scopas. Tipo que tuvo en la historia de la escultura griega una honda y amplia repercusión.

Entre otros hallazgos figuran dos cabezas viriles.

Extraordinarias estas cabezas. No hay en la escultura anterior otras de las que puedan derivar. Y ello no por la perfección y la belleza sino por su expresión y su carácter. Anchas, fuertes, de cráneo que se acusa con energía. La frente es baja y voluntariosa. El contorno casi cuadrado. El sobrecejo abultado y la nariz excavada hondamente, dejan profundo y sombrío el ojo de párpados muy acusados. El globo redondo, la mirada levantada en expresión intensa y dolorosa. Los labios entreabiertos —los dientes superiores se perciben— lanzan un grito o una queja o una súplica.

En este gesto de dolor contenido cristaliza el *pathos* que Scopas trae a la escultura nueva.

Pueden parecer pocos los restos hallados para una generalización que hace de tales rasgos los caracteres de la obra de Scopas.

Sin embargo, hay que tener en cuenta su novedad en la tradición escultórica. Fueran, por rara casualidad, las halladas las únicas cabezas de expresión dolorosa labradas por el artista y el hecho del patetismo apareciendo por primera vez no sería ni menos importante ni menos renovador.

Pero además, los testimonios literarios que conocemos de antiguo—los epigramas de la Antología, las declamaciones de Calístines el retórico y las palabras de Plinio—dan el mismo carácter a la obra. «Hace vivir al mármol» dicen unos, «le hace vibrar» dicen otros, y un poeta en el breve marco de su epigrama se pregunta: «¿Quién ha infundido a esta estatua la locura furiosa, Dionisio o Scopas?—y se contesta escuetamente—¡Scopas!».

Otra razón hay para suponer que un temblor de exaltación animaba toda la obra como modalidad constante de su genio: el asunto de sus estatuas perdidas. De veinticinco nos ha llegado testimonio escrito. De ellas, una representaba a Eros acompañado de Himeros y Potos, es decir, de la Pasión y del Deseo; otra a las Herinas, las perseguidoras del mal, las vengativas «negras y abominables»; otra a Hécate, la misteriosa, la espectral, rondadora de cementerios; otra a una Afrodita Demótica cabalgando en un macho cabrío; otra—una gran composición—mostraba tres divinidades marinas con su cortejo exultante y rumoroso de náyades, delfines, tritones e hipocampos.

La obra cumbre de Scopas, por lo menos aquella que más alabanzas mereció de sus contemporáneos, era la *Ménada del cabrito* (χίμαιροφονος).

El museo Albertino de Dresde adquirió, en 1901, una estatua que los estudiosos consideran réplica de la obra famosa.

La Ménada, ebria de vino y de canciones, danza presa de un furor dionisíaco. Su danza es férvida, desenfrenada. El jilón desceñido muestra el flanco anhelante. El cuerpo se encorva hacia atrás como un arco pronto a lanzar la flecha. Los senos avanzan erguidos y trémulos. La garganta se dobla deformada por la flexión y por el grito que palpita en ella. Los ojos, brillantes del sacro delirio, miran sin ver. Sobre la cabellera que pende espesa tiembla un rayo de sol. Una mano sujeta la cuchilla sangrienta, mientras la otra prende al cabritillo sacrificado y lo echa sobre la espalda como un despojo.

Toda la exaltación misteriosa preñada de vida y de muerte, de creación y de fecundidad y de sensualidad que hay en el fondo del culto dionisíaco están aquí, en la estatua.

Que el patetismo sea característica del genio de Scopas y levadura de su arte, lo prueba el desarrollo de la obra. En aquellas estatuas que, según hipótesis probable, fueron hechas en su mocedad, mientras trabajaba en el Peloponeso, una influencia dórica templaba su inspiración. Pero cuando el dominio de la técnica y el estudio hacen la obra independiente, el espíritu jónico y patético se manifiesta claro, poderoso. A medida que Scopas avanza en su carrera es más fuerte la reacción contra la compostura y la serenidad de la escuela de Fidias.

De la técnica del artista poco podríamos decir por propio testimonio. La admiración de los antiguos—muy singularmente de los romanos—

nos habla de su perfección y atrevimiento. No fueron desconocidos a Scopas ciertos recursos de efecto y de contraste que en Praxiteles han de lograr su más sabia realización. Trabajó el bronce y el mármol, ambos con maestría. En sus obras de menor empeño asoma una inspiración pintoresca que ha de desarrollarse tiempo andando.

He aquí, en pocas palabras, las características y la dirección de la obra de Scopas.

Una orientación tradicional se ha roto. Una orientación nueva va a nacer. No sería justo cargar sobre el maestro las faltas de discípulos e imitadores. Pero una cosa nos parece indudable: Cuando se estudia la escultura de decadencia en Grecia y se busca su origen, de una obra en otra obra y de un autor en otro, vamos a parar a Scopas.

A él la gloria de una innovación. A él—¿hasta dónde?—la responsabilidad de un derrumbamiento.

Praxiteles.

Apolo, el dios imponente y enigmático que en los frontones del templo de Zeus en Olimpia presenciaba, invisible, la lucha de los héroes, se ha convertido en un muchacho de cuerpo flexuoso que, al sol, entre los árboles, juega con un lagarto.

No es todavía la carcajada de Luciano, ni son estos sus dioses en chancletas, personajes del mimo con que los gordos burgueses de Sibarís o de Siracusa se divertían, al volver del paseo, en los tinglados al aire libre.

Los tiempos son distintos.

Pero las divinidades del *arte nuevo* ¡qué lejos están de las divinidades del Partenón! Concebidas con grandeza y con fervor, aquellas figuras un poco «abstractas» son verdaderamente dioses, dioses de la urbe o dioses panhelénicos con los que toda familiaridad es imposible.

Los dioses del arte nuevo, concebidos y labrados en el estudio, puestos sobre sus pedestales, no a la altura del friso o del frontón, se acercan tanto a los hombres que sino fuera por su belleza, tan humana y tan sobrehumana, podríamos esperar encontrarlos un día en el gimnasio o

en el teatro o en la palestra luchando por la rama de olivo y la diadema del vencedor.

No son los que se labran simulacros de Zeus, ni de Juno, ni de Pallas, la diosa virgen. Este arte de tono menor gusta de las divinidades mensajeras próximas a los hombres y a la tierra nutriz, amigos que protegen el campo y su fecundidad numerosa.

Y como están más cerca de los hombres y de sus haciendas van perdiendo majestad y van tomando rasgos peculiares que las individualizan y distinguen.

Dioses lo son, porque el pueblo aun los exalta con su fe y porque en su envoltura y forma humana algo conservan de la nobleza y dignidad olímpicas. Pero, de cierto, ni el arrebatado Esquilo, ni Sófocles los hubieran imaginado así.

La fama de Praxiteles en su siglo y en la centuria siguiente fué enorme. La razón es que ningún artista estuvo nunca por la índole de su genio y de su sensibilidad más a tono que él con la sensibilidad y el genio de su tiempo.

Si la tradición nos ha transmitido el recuerdo del artista coronado de rosas y de triunfos, amigo del Buen Evento y la Fortuna, favorito de la riqueza y del amor es, acaso, porque inconscientemente, el pueblo quería devolver su halago a quien tan bien supo halagarle. Con Eurípides el *inactual*, la misma tradición fué implacable. Cubrió de sombras su figura y no se contentó con menos que con hacerle morir ignominiosamente despedazado por una jauría

Todo lo que en el siglo iv hay de gracia voluptuosa, de agilidad, de optimismo risueño y confiado fluye de las estatuas praxitélicas como una luz difusa.

¡Y con qué infinita y complicada sabiduría!

La habilidad de espíritu y de técnica nunca llegaron más alto. Nunca el mármol fué más blandamente carnal, ni más florido. Nunca el sol dorado y las tenues sombras azules pusieron más armoniosamente sobre un bello desnudo su temblorosa complicidad.

De los progresos hechos por la pintura en la segunda mitad del siglo v, gracias a Apolodoro y a Parrasio, Praxiteles se aprovechó con largueza. Su escultura es la obra de un colorista.

La palabra efectismo disuena y va más allá de lo justo.

Pero es verdad que la gracia de una estatua praxitélica lleva en su exquisitez muchas esencias de refinamiento.

Medir la propia fuerza y conocer la índole de la propia inspiración, no es cosa fácil. Praxiteles ha puesto el límite de su arte justamente allí donde llegaba su potencia creadora. Ni divinidades máximas ni pasiones sublimes, sino el mundo gozoso de los sátiros, de Eros, de Afrodita y de Apolo, el dios musageta.

Y en ellos el aspecto luminoso y dulcemente humano. Los sátiros pierden sus recios rasgos de animalidad, expresión de las fuerzas primigenias, Venus es sorprendida en la calma confiada de su aderezo y Apolo en su travesuras de joven dios.

Así para los sentimientos: el gozo íntimo, sensual de la vida, el descanso reparador de un alto en la marcha bajo la sombra amable, el claro optimismo matinal junto a las aguas del baño... Hasta Eros, el dios inquieto e inquietador, tiene en la obra de Praxiteles una mirada apacible y melancólica.

Sobre el mérito de no forzar su inspiración de tono medio, tan a diapasón con la del siglo, tiene Praxiteles el de poseer supremamente la técnica.

La actitud de sus estatuas es *pose* de «atelier», *pose* de ensayo, de tanteo y de largo estudio. *Pose* de quien es sabio en las infinitas modalidades del natural y en exhibirlas ocultando el esfuerzo y el amaño sutil. El apoyo del busto sobre una cadera o del cuerpo en un árbol que da a la masa la ligereza suave del balanceo, al contorno una inflexión de ritmo numeroso y a los miembros todos la vivacidad expectante de un movimiento potencial; la cabellera fosca y grifa, labrada con una superficialidad sólo aparente, para que contraste con la tersura mórbida del cuerpo, más que esculpido acariciado (esta tersura que hacía exclamar a Ghiberti el florentino: «¡no basta la luz para percibir tal primor... Tan sólo el tacto... Y ni aun el tacto...!»); la piel ferina, hirsuta, que con igual propósito se cruza sobre un torso, terso y rosado como fruta en sazón; los ojos anchos con el párpado inferior casi esfumado que dan a la mirada tenue vaguedad y como un «húmedo resplandor» (το ὄργον ἄμα το φαίδρω...) (1).

(1) Luciano: *Diálogo Los Amores*

De todos estos recursos y de otros muchos, sabios y prolijos, está hecho el arte de Praxiteles.

Tiké, la diosa de la buena fortuna protectora de Praxiteles en vida, lo fué también después. De todos los grandes escultores griegos, él es el solo de quien tenemos una obra original.

Entre las ruinas del templo de Zeus, en Olimpia, siguiendo una precisa indicación de Pausianas, el viajero curioso, se ha identificado una de sus obras capitales: *Hermes llevando en brazos a Dionisio niño*.

Todo el arte del maestro está ahí, en esta obra, a la que el tiempo ha dado una pátina dorada de fruta madurada al sol: la elegancia, la gracia, la voluptuosidad, la fuerza juvenil, el libre juego de un organismo perfecto en sus miembros todos, la eurythmia reposada y ágil...

Un poeta moderno al llegar a Olimpia en peregrinación de arte y de aventura, dice:

El' erme prassitelèò
sul fulcro quadrato mi parve
men virile, quasi fior molle
di grazia feminea, quasi
desiderabile amàsio,
andrògina forma venusta,
poi che saciáto mi fui
di grandezza e di lutto.
Il torace il ventre ed il pube
non marmo erano ma carne
cedevole. Il nitido capo
dai ricciole corti, recline
verso Diònisiso infante,
nella levità del sorriso
e dell'ombre era ambiguo
tra il sogno e la vita, siccome
quel del pastor duplice alato
che guida le anime all'Orco
e il rapito armento al suo antro.
Dai ginocchi agli òmeri in ritmi
leggeri saliva la forza.
Ma, poi che da banda mi trassi
e riguardai, la forza

si palesò nella guisa
che l'arco allentado si tende.
I lombi gagliardi, le cosce
nervose, le reni falcate
e salde, la cervice
robusta eran degni del dio
enagònio. Gravando
sul piè manco il peso del corpo
divino, ei reggeva col braccio
inflesso il pargolo ignudo.
Ei giovine assunto alla forma
perfetta portava il nascente
germe inteso a spandersi in gioia,
a sorgere nella pienezza
dell'essere e della potenza.
Così per visibili segni
raffigurata mi parve
nel Divenire Eterno
l'immortalità della Vita (1).

Y, sin embargo, este arte soberanamente bello que antaño atraía a los hombres desde lejanas tierras en peregrinaciones espirituales hacia los santuarios donde se guardaban sus obras como gemas exquisitas y raras, este arte que después de siglos y siglos puede encender la fantasía de los poetas y exaltar la admiración de los espíritus lejanos—lejanos en el tiempo, en el ideal, en todo—guardaba, no menos que el de Scopas, la semilla y el prenuncio de una decadencia y de un implacable derrumbamiento.

Arte hecho de mil esencias alambicadas, sólo el genio de Praxiteles pudo un momento unir las con medida.

Dislocado el equilibrio inestable, cada fuerza siguió su trayectoria y la gracia dió en amaneramiento afeminado, el colorido en pintoresco, la actitud reveladora y sobria se hizo academicismo y la voluptuosidad se hizo lujuria.

Ya es muy expresivo que en vida del artista, o poco después, los expertos artífices que modelaban en su taller las frágiles Tanagras eligie-

(1) D'Annunzio —*Delle Laudi*, libro primo, pág. 98.

ran para modelo las obras praxitélicas. ¿A cuál de ellos se le hubiera ocurrido reproducir en estas figulinas leves y epigramáticas las austeras y nobles figuras del Partenón?

Scopas debió morir hacia el año 340. Praxiteles, más joven, vivió una buena parte de la segunda mitad del siglo y conoció, de seguro, los días tristes de Queronea.

La obra de los dos artistas marca, como roderas de un carro triunfador, la dirección y el límite a la escultura de su tiempo. La inspiración patética del uno y la graciosa y refinada del otro, forman el cauce por donde marcha la inspiración de sus contemporáneos y epigonos, segundones del arte que ya se acuestan a una orilla ya a otra, según su genio peculiar y gusto.

A veces la doble influencia gravita sobre un escultor y acaso nazcan entonces las obras más armoniosas y atrayentes de la época.

Los romanos no sabían ya a quién atribuir, si a Praxiteles o a Scopas, el grupo de las *Nióbides* tan lleno de ternura, de gracia exaltada y de no afectado dramatismo.

Dispersión.

Si hay un concepto que llegue al fondo de la revuelta edad que siguió a la muerte de Alejandro y la ilumine y dé sentido, este concepto es el de *dispersión*.

Dispersión del gran Imperio entre el tumulto y algarabía de los Diádocos. Dispersión del pueblo activo y rumoroso de los talleres y del campo, porque unos hombres, embaídos por la canción que dice de combates y de aventuras y de lo imprevisto, se hacen guerreros y nautas hacia Oriente y otros, en busca de riqueza tranquila y vida plácida, buscan cobijo en las colonias. Dispersión de pensadores y de artistas hacia las doradas cortes, porque allí hay lugar para todos y honor y «mantenencia» y porque en la metrópoli, refugio antaño de la libertad de pensar y de decir, han cambiado los tiempos y ahora la libertad florece en otras zonas—en Pella, en Alejandría, en Pérgamo—las cosmópolis ricas y acogedoras donde el vivir es fácil.

Dispersión también en el mundo de las ideas.

Dispersión de las creencias religiosas. La fe del pueblo griego, trabajada y vacilante, se acaba de desmoronar con la conquista, porque quien dice conquista y vida en nuevas tierras dice cotejo y espíritu de análisis. Dispersión de los ideales políticos. Ya porque los déspotas no gustan de teorías ni de aspiraciones para mañana, ya porque la ciudad, el hogar colectivo, o se ha deshecho o se ha cambiado en caserna... Y en las casernas no hay lugar para las especulaciones políticas que son obra de espíritu, obra civil y libre. Dispersión, finalmente, del Arte, porque con los poetas han huido las Musas dejando en silencio el Agora y la lírica Acrópolis.

Si retraemos ahora la mirada a una singular manifestación artística—

a la escultura, objeto de nuestro estudio—el fenómeno es igualmente interesante e igualmente expresivo.

La escultura, por los materiales que emplea y por lo complicado de la obra, es arte que sólo puede florecer en las ciudades prósperas.

La guerra del Peloponeso acabó con la riqueza del Estado y con los grandes monumentos. La ruina de la metrópoli, después de Alejandro, acabó con la riqueza de los ciudadanos. Arquitectos y escultores tuvieron que buscar en otra parte admiradores y clientelas.

Más funesta a la escultura la *dispersión espiritual*. Más honda también y más largamente preparada.

Ya dijimos cuán recio fué el espíritu tradicional en la escultura griega hasta Fidias. Unos pocos tipos trabajados por generaciones de artistas llegan a adquirir su forma definitiva y en ellos y con ellos la escultura su perfección suprema.

El siglo siguiente trabajado por nuevas ideas y por nuevos, íntimos conflictos, debilitó en mucho el espíritu tradicional. Tal, en un aspecto, el significado de Scopas y de Praxiteles: su arte es individualista.

Platón presintió, a buen seguro, a dónde podía conducir la nueva senda. Y avisó el peligro.

No era él un reaccionario, sino un discípulo de Sócrates, es decir, «un hombre nuevo». Pero en su gloriosa vejez las miradas se le iban melancólicamente hacia Egipto. El recuerdo de sus viajes juveniles le traía a la memoria el grande y noble pueblo, al lado del cual «nosotros los griegos—decía— siempre seremos como niños».

Y pensando en el gusto por la novedad y la aventura de los artistas hablaba así: «Allí, en Egipto, después de haber escogido y seleccionado los modelos se exponen en los templos y está prohibido a los pintores y a los artistas cambiar nada de lo que ha sido regulado por las leyes del país, ni separarse de ellas. Lo mismo ocurre en lo que se refiere a la música. Y si se quiere prestar atención se encontrarán en este pueblo obras de pintura y de escultura hechas hace diez mil años (cuando digo diez mil años no es un modo de decir, sino que debe tomarse a la letra) que no son ni más ni menos bellas que las de hoy y que están labradas con arreglo a los mismos preceptos» (1).

(1) *Las Leyes*: libro segundo.

Con Scopas y con Praxiteles el peligro no hacía más que iniciarse. Su ruptura con el espíritu tradicional no es aun completa. Uno y otro sufrieron en sus años mozos el influjo de Policeto. Así no es difícil encontrar en la actitud preferida por Praxiteles para sus estatuas como un eco lejano del *Diadumeno* y de la *Amazona herida*.

Lisipo de Scione es el último gran maestro del siglo iv. Desde nuestro punto de vista su obra tiene interés, porque con ella acaba un largo período de inspiración homogénea y coherente y se abre una edad nueva.

El «espíritu del siglo» viene a encarnar en la escultura dórica y a transformarla.

Ello dice ya, bien expresivamente, la fuerza y la virtualidad de la obra de Lisipo.

La escultura dórica, en su desarrollo ascendente, es la expresión del espíritu de un pueblo. Y este espíritu era, por sus cualidades esenciales opuesto de una manera radical a los nuevos gustos y tendencias.

¡Pero los tiempos de Licurgo quedaban ya tan lejos, tan difusos en su esplendor dorado! ¿Quién podía huir al poder y al prestigio y al encanto de Atenas?

La tradición, que hacía a Fidias y a Policeto discípulos de un mismo maestro (1), tendía ya un arco luminoso entre las dos cumbres ideales.

Después las influencias fueron recíprocas. En Praxiteles se percibe, por lo menos en sus obras de juventud, un eco del gran maestro de Argos y en la movilidad nerviosa de las estatuas de Lisipo hay como una trepidación lejana del genio de Scopas.

Parece haber sido Lisipo uno de aquellos genios infinitamente curiosos, poliformes, de fecundidad nunca agotada, capaces de cumplir por sí una de esas transformaciones que agotan, de ordinario, el esfuerzo de una generación.

Más de mil obras le atribuye la tradición antigua. Cabían en ella Zeus el dios Máximo y Eros el temido y caro a los hombres y a los dioses y Heraclés el héroe de las grandes fatigas y Hermes complaciente y sutil y los genios que ayudan a aprovechar la ocasión y los púgiles vencedores y las fieras y los animales del hogar. Labró estatuas

(1) El bronceista Hageladas de Argos. Fines del siglo vi.

exentas y bustos y relieves y composiciones de «gran estilo» con veinte y más figuras. Nos dió retratos de sus contemporáneos y de los antiguos. Fundió un coloso de veinte metros para el ágora de Tarento y, simultáneamente, graciosas y livianas figuritas de sobremesa.

Su inspiración proteica y su actividad enorme disolvieron el recio gusto tradicional, constante y rectilíneo.

Lisipo cierra para unos la escultura propiamente helénica y abre para otros la era helenística.

En realidad todos tienen razón. Las buenas cualidades de su obra le colocan entre los grandes maestros de la escultura griega. Pero con él empieza a dispersarse el arte contenido, disciplinado, noble y raigadamente nacional.

Idealismo.

Aquel equilibrio armonioso—y maravilloso—que bajo la clara sencillez de la escultura antigua palpitaba tan lleno de espíritu y de contrarias fuerzas en tensión, no existe ya. Vendrán nuevas civilizaciones y pasarán centurias antes de que el prodigio vuelva a obrarse.

Ahora cada fuerza independiente sigue su trayectoria y cada voz, roto el concierto, como en bandada que se dispersa, va sola a entonar su propio canto, allá, donde la llevan su inclinación o su gusto.

La escultura griega—os lo decía al empezar—es realista e idealista.

Y es justamente este equilibrio sutil entre Naturaleza e Ideal el primero que se quebranta.

Busca el idealismo en la Naturaleza las más bellas formas y aun entre estos bellos ejemplares selecciona de nuevo. Endereza su aspiración a un ideal que es, desde su lejanía inalcanzable, eternamente fecundador. Oyó un día hablar a Platón inspirado por las Musas, en las orillas del lliso, bajo la sombra nemorosa de los plátanos y sabe, desde entonces, buscar en los bellos cuerpos un apoyo y un impulso para volar a lo que es perfecto.

Le mueve un ansia de lo no tocado de impureza y de limitación.

Pero la fantasía no crea formas *ex-nihilo* sino que en la revuelta corriente de los seres las encuentra esparcidas, las aprehende y va forman-

do tipos en los que fraguan estos tesoros de la observación y del estudio.

El Arte es así, depuración y selección.

Depuración de lo imperfecto, de lo inexpresivo y anecdótico. Selección de la forma bella entre las formas. Selección también, en el proceso dinámico, del momento en que la figura rinde su máxima armonía y su significado más recóndito.

Por la observación y el estudio la escultura idealista se impregna de realidad, de vida palpitante. Y se renueva.

El esfuerzo coherente de un pueblo que crea un tipo y lo eleva a perfección ha de tener ya se comprende—raíces muy hondas. Un espíritu nacional con sus caracteres esenciales acusados como aristas, un fondo común de cultura y de creencias, un alto ideal perseguido en común.

Cada generación recibe en el alma esta substancia múltiple, potencial de energías incalculables que la impulsan en la obra—¡tan compleja!—de crear una civilización.

Es esa continuidad de fondo y contenido la que establece la continuidad en la creación artística.

El poeta que lleva en el alma el hálito tradicional y su enorme prestigio, lo encarna en su obra que es, por eso mismo, de su pueblo y suya, de la leyenda y del tiempo que corre, de los siglos y de hoy.

Así, al recibir un tipo creado por la tradición para llevarlo nuevamente al mármol, el escultor lo vive desde lo más profundo de su espíritu. Para él el ideal no es una obra formada y concluida, sino potencia activa y engendradora. Para él crear es revivir y recrear el tipo que sus antepasados engendraron.

Cuando la herencia espiritual se pierde y los ideales seculares se extinguen, la tradición artística está rota.

Si entonces el escultor vuelve los ojos hacia los tipos de belleza creados en los «viejos tiempos» le parecen extraños. Le hablan un lenguaje que no entiende, expresan un ideal que no comparte, palpita en sus entrañas una vida que no sabe percibir.

Le atrae ¡de cierto que le atrae! la belleza armoniosa de la forma.

E ingenuamente imita. Imita, no crea.

Las formas de su estatua son pura exterioridad.

Muerto el impulso creador la escultura no hace más que reproducir los antiguos modelos.

Pierde el contacto vivificante con la Naturaleza, la eterna madre de sugerencias infinitas.

Las soluciones encontradas a un problema plástico se repiten una vez y mil y se hacen fórmula de *atelier*. Las actitudes son siempre las mismas. La expresión no nace de una vibración interna, porque vida interna en la estatua no existe. Más que *expresión* que venga desde dentro es *impresión* que se impone a la estatua desde fuera, como molde que se tomó en préstamo.

La técnica es cada vez más superficial, la carne cada vez más lisa y más sin vibración y sin matiz.

La escultura acaba de este modo en «manera» y en academicismo.

Así ha sido engendrada la multitud de Apolos y Dionisios que puebla los museos de Europa. Un cuerpo blando de morbidez equívoca, un brazo que se acoda sobre un tronco o sobre una columna, un brazo que quiere alzarse y cae llevando la mano detrás de la cabeza, unos rizos labrados con primor que van a dar sobre los hombros suaves, encuadrando un rostro bonito, pueril, de regularidad impecable y una piedad que se arrastra voluptuosamente.

Si la estatua representa a Baco la cabeza irá ceñida con una corona de yedra y alrededor del tronco de árbol trepará, perezoso, un vástago de vid con sus pámpanos y racimos. Si la estatua representa a Apolo el cabello se dispondrá en una cierta guisa ¡siempre!—modelo la estatua de Leocáres y que está en el Belvedere—y apoyándose en el tronco o pendientes de él irán el arco y el carcaj.

¿No os parece oír al docto profesor que entre cabezada y bostezo va dictando a sus discípulos las «fórmulas» que él aprendió de su maestro y que éste, a su vez, aprendió del suyo hace ya muchos años?

La decadencia llegó a tan extremo límite—casi no hay que decirlo—lentamente.

Obras de carácter idealista que, según todas las probabilidades, pertenecen a la segunda mitad del siglo IV, conservan aún mucho de la nobleza y majestad, gala de la escultura en su época mejor. Bastará citar la *Cabeza de Asclepios* de la colección Blacas (1) y la *Hera Ludovisi* (2).

(1) Hoy en el Museo Británico.

(2) Roma. Museo de las Termas.

Ni es difícil señalar tipos intermedios antes de llegar a la decadencia última. Así, el *Apolo* de los Uffizi, uno de los *Dionisios* del Louvre en la Sala de las Cariátides, y el bello grupo de *Dionisios y Eros* en el Museo Nacional de Nápoles. En estos ejemplares la actitud es la descrita más arriba, pero la técnica es aun personal y vigorosa y la cabeza tiene una expresión de tristeza recóndita y suave que aun nos recuerdan que Apolo es el dios descifrador de ensueños y que Baco ha presidido durante siglos la tragedia y ha sido el numen de un culto misterioso de fecundidad y de muerte.

Realismo.

La falta de un ideal vivificador lleva a la escultura idealista—lo acabamos de ver—a la pura exterioridad, al agotamiento y al *manierismo*.

La tendencia que podía oponérsele —la realista— libre a su vez de contrapeso y de obstáculo se desarrolla progresivamente.

El Arte, se dice entonces, es «mimesis», imitación. En imitar fielmente están el fin y el mérito del Arte. La belleza no es imperativo ni «estrella polar». Los pintores copian incluso cosas feas «como bestias o cadáveres». En reconocer y gustar la fidelidad de la *mimesis* esta la complacencia que el Arte produce. «Se considera con placer una imitación porque de ella se desprende una enseñanza mediante ciertos juicios. Por ejemplo, en presencia de un retrato inferimos que éste (el retrato) es precisamente aquél (el original)». Así hablaba ya Aristóteles (1).

No es difícil seguir el desarrollo de la escultura realista teniendo presente el numeroso material de nuestras galerías y museos.

El famoso *Gladiador Borghese*, del Louvre parece un original de principios del siglo III. Lleva la firma de Agasias de Efeso. No parece que la estatua haya formado parte de un grupo. Su significación es

(1) *Política*, cap. IV. Tiempo andando Plutarco será más explícito. Las obras de arte nos placen no por bellas, sino por semejantes, es decir, por su parecido con el original. Si se embellecieran en el Arte las cosas que en la Naturaleza son feas se falsearían. «Una cosa es lo bello y otra imitar bellamente». (οὐ γὰρ ἐστὶ ταῦτα, τὸ καλὸν καὶ καλὸς τι μιμεῖσθαι).

oscura. Ello ha hecho pensar que la obra, colocada en una actitud en que todos los miembros del cuerpo juegan en un dinamismo prodigioso, sea un estudio de academia. El autor se ha complacido en reproducir fielmente un modelo haciendo alarde de sus conocimientos anatómicos.

Antes de esta época la escultura realista buscó expansión a sus gustos en un género que a ello naturalmente le invitaba: el retrato.

Quedan fuera de nuestro estudio los bustos de un contemporáneo de Scopas, Silanion y los retratos de Leocarés y de Lisipo, obras idealistas o idealizadas, en las que el escultor creaba libremente un tipo o exaltaba el modelo haciendo de él un héroe o un semidiós.

Una curva ascendente hacia el realismo puede verse en tres obras muy semejantes: el Sófocles del Laterano, el Esquines del Museo de Nápoles y el Demóstenes de la Galería Vaticana.

La influencia de la primera sobre las otras dos es indudable. Pero en el *Sófocles* (1) ha querido el autor idealizar el tipo. La actitud es majestuosa. El manto se ciñe en pliegues sabios al cuerpo arrogantisimo. En el Esquines el porte, más que severo afectado, y la expresión astuta y recelosa nos dicen que el modelo y la intención de alcanzarlo están más próximos. La estatua retrato de Demóstenes, con su cabeza enormemente expresiva—los ojos hundidos, el entrecejo duro, el *riktus* de los labios—con su pecho enjuto y deprimido y su actitud reconcentrada y triste, nos colocan ya en el puro, estricto y fiel realismo.

De estricto y fiel realismo es obra, y obra maestra, la cabeza de bronce del Museo de Nápoles, en la que una tradición antigua quería ver un retrato de Séneca y que representa, probablemente, a un poeta de la corte de los Tolomeos. Y obras en las que el modelo no está ciertamente idealizado, son los numerosos bustos de Sócrates, desde el de Villa Albani, que aun guarda cierta nobleza de expresión, hasta—para no citar otros—el bronce de la Gliptoteca de Munich, en que el filósofo aparece en toda su espléndida fealdad de viejo Sátiro.

De un realismo tremendo, y no atrayente, es la estatua de un púgil que se conserva en el Museo de las Termas en Roma.

El luchador victorioso, rendido de fatiga, lustroso de sudor, se ha sentado a descansar. Los brazos, ceñidos con los recios guanteletes de

(1) Segunda mitad del siglo iv. Hacia 340.

mimbre, descansan sobre las piernas musculosas anchamente abiertas, con descuido. El busto, potente, amorcillado de músculos, se derriba sobre las caderas. La cabeza—greñuda, fosca, bestial—en la que hay cicatrices y magullamientos, se vuelve y se alza un poco. La psicología de este hombre, embrutecido por los golpes y por el alcohol, no debe diferir mucho de la de nuestros picadores de reses bravas.

Si ante tal simulacro—una obra pergamena de fines del siglo III—nos viene a la memoria lo que un púgil vencedor era para los griegos en la edad dorada—glorificado por los poetas máximos y por el pueblo, hecho inmortal en obras de belleza—tendremos más que nunca la visión clara de una disolución irremediable.

Creeremos también que el ideal artístico—aquel animado de puro espíritu, lleno de majestad, supremamente bello—no puede ya descender a un más duro y acre realismo. Y sin embargo...

El púgil vencedor de las Termas con su reciedumbre, con su psicología espesa y chata, aun conserva una cualidad positiva, una «virtud»: la fuerza de una animalidad sana y potente.

Todavía puede ofrecernos la escultura helenística más triste espectáculo: el de un organismo claudicante y ruinoso con todas las miserias y los ultrajes de la decrepitud.

Esta campesina que lleva un cabritillo al mercado (1) fué acaso, hace mucho tiempo, una bella mujer. El cuerpo que se inclina en la marcha, sustentado por una pértiga, debió de ser esbelto. Los ojos son aún claros y dulces. Pero la boca se hunde desdentada, las mejillas se sumen, las manos son como sarmientos, la piel se adhiere al esqueleto, los senos penden flácidos.

Y aun más decrepitud y más ruina en esta otra vieja que abre su boca desportillada y frunce el entrecejo en un gesto de mal humor (2).

Y en esta otra cabeza que sonríe, cruzada de surcos, con sus ojos saltones y su flacidez y sus verrugas (3).

Y, finalmente, esta otra vieja en la que a la ruina de la edad se añade la risotada imbécil y pueril de la embriaguez. La cabeza derribada hacia

(1) Museo del Vaticano.

(2) Museo Capitolino.—*Vieja riñendo*.

(3) Museo Albertino de Dresde.—*Cabeza de Vieja*.

atrás con violencia, la clavícula como si fuera a romper la piel del pecho magro, raso, los externo-cleido-mastoideos tirantes como alambres que sujetan la testa de un muñeco. Las manos sumidas y reseca acarician el ánfora de vino.

Poco respetuosa la escultura con la belleza, de los mortales, no lo es más con la dignidad de los dioses que, en verdad, de dioses sólo el nombre conservan.

Afrodita «la visible e invisible», la que «gusta de los tálamos nupciales» y «otorga el secreto de la gracia» (1), tiene en la obra de Praxiteles todos los encantos de una mujer. Pero en ellos y en torno de ellos, su belleza de diosa confiada y triunfante difunde como un claror difuso.

No muy lejos en el tiempo está la Afrodita de Médicis (2). Y sin embargo, la atmósfera—¡tan sutil, tan inefable!—de atractivo respetuoso de gracia espontánea y serena, ha desaparecido. Afrodita es aquí una muchacha grácil, fresca, ondulante como un surtidor; una muchacha desnuda junto al baño que piensa en sí y en los demás, que oculta púdicamente sus tesoros «temiendo que la vean .. y para que la vean».

Pasan unos decenios. Y es la de Venus del Laterano. Una belleza plenamente humana, sanguínea, carnal y sensual. Una hembra fuerte y bien hecha que exhibe con vanidad de pavón su cuerpo sonrosado y pulposo, salpicado de hoyuelos.

Así con las demás divinidades.

No conocemos la concepción fidiaca del dios Máximo. Sería Zeus en la obra de Fidias el dios potente e imponente de los Himnos. «Zeus padre, agitador del Cosmos inflamado, quemante de esplendor, brillante de Eter» que marcha «esparciendo densos torrentes de fuego que impulsa las nubes, las lluvias, la llama uránica, las centellas terribles que lo incendian todo, erizadas de crines».

Nada de esta grandiosidad queda en las estatuas de Zeus que han llegado a nosotros. Apenas si la arrogante y bella del Albertino puede darnos una idea remota.

Humano, «demasiado humano» es ya el famoso Zeus de Otricoli. El artificio y la *manera* han puesto aquí sus manos refinadas, en la cabe-

(1) Himno Órfico.

(2) Florencia.—Galería de los Uffizi.

llera, demasiado frondosa, en los labios blandos y risueños, en los músculos de la frente que se contraen como músculos frontales no se contrajeron jamás.

¿Hasta dónde llegó la escultura realista en su humanización del tipo?

Acaso no representa el límite inferior el busto que se conserva en el *Ermitage* de San Petersburgo. Zeus es un viejecito benévolo, pensativo y cansado que se solaza con el sol de invierno. Y no otra cosa.

La ejemplificación pudiera alargarse más.

Echemos una rápida ojeada a los Sátiros, Faunos y Silenos. Todo el séquito bullicioso y resonante de Dionisios.

Estas divinidades daban—ya se comprende—buena ocasión al gusto realista para exhibir sus cualidades.

Los Sátiros, bajo el cincel gracioso y mimoso de Praxiteles, habían perdido sus rasgos de animalidad. Las orejas un poco prolongadas y puntiagudas, casi ocultas por la melena crespa. Esto era todo.

Lentamente las características primitivas vuelven.

Recordemos el Fauno de la Gliptoteca de Munich, prodigioso de técnica. Un cargador de muelle membrudo y bien estructurado que se ha tendido al sol a dormir su borrachera dominical. Después, en progresión creciente, el bronce del Museo de Nápoles. Un Fauno chato, mellado, jocundo, que ríe y gesticula sobre su odre, y este otro que sobre una piel de pantera ronca despatarrado y ni para incorporarse tiene fuerzas, y aquel que se mesa la barba selvática y agita una pátera, y el viejo Sileno, rezumante y fofo como un odre a medio llenar, sostenido sobre el paciente burro por sus alegres compañeros de Tiaso...

Más tarde, en la escultura helenística romana, a la jocundidad silvestre se añade la lujuria. Los sátiros rijosos y exultantes persiguen a las Ninfas o a los Hermafroditas, o acechan a un efebo—Olimpos, Apolo—que tañe la siringa descuidado, inexperto, como una muchacha.

Patetismo.

De la aparición del patetismo en la escultura griega y de su alcance y de las hondas raíces del fenómeno, dijimos ya.

Dijimos de la disolución de los ideales fuertes y austeros que habían guiado—y alentado—a Grecia en su edad más gloriosa; dijimos cómo aquel temple duro ante el dolor de la vida y ante el destino implacable, se había ido encorvando y ablandando y hecho amigo de fiestas y juegos y certámenes y ritos complicados y ostentosos; dijimos la dispersión—muerto Alejandro—de cuanto quedaba íntegro y sistemático en la escultura griega.

Ahora el núcleo vital ha seguido disgregándose o, para hablar con más propiedad, ahora no hay núcleo, sino concentraciones dispersas, con su vivir heterogéneo, hormigueante, fervidamente activo como centros de fermentación, en los que es difícil decir si las energías primordiales se crean o se disuelven, se desorganizan o nacen a una vida nueva.

Lo que era fe vacilante es escepticismo que se resigna o se burla de los antiguos dioses o busca nuevas sendas. Lo que era primero espíritu tradicional coherente y fué luego gusto individual, es atomización y subjetivismo. Todo ello tierra grasa y bien dispuesta para que proliferara lo patético.

Si quisiéramos resumir y la palabra aplicada a esta época no sonara extrañamente, diríamos que ello era romanticismo.

Aunque, después de todo, es muy probable que tal palabra no tenga por qué escandalizar. ¿Acaso no se ha estudiado ya el período helenístico—principalmente en las historias de la literatura—como origen remoto de la sensibilidad contemporánea? ¡Y no sólo de la sensibilidad!

Lessing que pudo apenas conocer la escultura clásica, porque los grandes descubrimientos se han hecho en el siglo xix, da a la ausencia de patetismo en la escultura griega una explicación puramente estética y de gusto.

Y es muy curioso que sus divagaciones eruditas, a veces tan sutiles, estén sugeridas por una obra en que el *pathos* y su expresión dramática alcanzan acaso mayor intensidad.

Las pasiones —pensaba Lessing—cuando llegan a un cierto grado de exaltación se manifiestan en contracciones que destruyen la belleza del rostro. Por eso los artistas griegos no las representaron en sus obras plásticas. La prueba de que es esta la razón, y no otra, está en que en las obras literarias, la tragedia, por ejemplo, los hombres y los héroes se dejan llevar de sus pasiones hasta el paroxismo y las expresan acerbamente sin límite ni continencia.

La observación de Lessing tendría un cierto valor referida a la escultura propiamente griega, no al período helenístico.

En él la belleza había dejado de ser un imperativo para el Arte. Por lo menos—y ello es lo que en este momento nos incumbe—para la escultura. El escultor que modelaba obras como el gladiador victorioso, ya descrito, o como el matarife descuartizando un cerdo, no dejaría de esculpir la estatua del poseído de dolor porque el dolor contraiga feamente las facciones.

Otras eran las causas y a medida que ellas operaban con más intensidad el realismo era más crudo, el patetismo más exaltado y el movimiento—lo veremos pronto—más incontinente.

Desde que el *pathos* aparece en la escultura griega, su vibración dramática ni se amortigua ni se extingue. Tiene para los artistas el atractivo de la novedad y—razón primera y más profunda—es la expresión de un estado psicológico que ellos encuentran difundido en una sociedad que es la suya.

Una serie no interrumpida de obras nos transmite la inspiración patética.

El grupo de las *Nióbides* en que el dolor se expresa con dignidad, sencillamente, tiene en algunas figuras—la de la madre que protege a la hija menor de cuerpo grácil y frágil como un lirio—un encanto sobrio y penetrante.

Igual mesura y majestad tiene en su arrebató el Apolo del Belvedere. La tristeza y el arrebató se exaltan y se amaneran en la cabeza de la colección Pourtalés que es semejante y casi copia libre.

En progresión creciente el patetismo nos lleva de la *Cabeza de Tri-*

tón (1) y el tronco de *Alejandro* (2) restaurado como divinidad solar, al admirable grupo de *Menelao protegiendo el cadáver de Patroclo* (3).

Todas estas obras de fines del siglo IV y primeros decenios del III, conservan viva la tradición scopáica. La actitud es compuesta y la expresión de los afectos no rompe en su exaltación desmesurada la belleza del rostro y la dignidad del cuerpo.

Viene después el grupo de esculturas pergamenas.

La escuela de Pérgamo es realista. Sabia y, en un principio, discretamente realista. Los rasgos etnográficos están reproducidos con sentido y con verdad. La anatomía es impecable. La expresión dramática, en general, contenida. Es digno de subrayarse que los escultores pergamenos no pusieron al reproducir los rasgos del vencido odio ni aversión sino, como ocurre en el *Galo moribundo*, un dolor resignado y melancólico y como una leve y grata sombra de simpatía.

Después patetismo y realismo, que tan bien se hermanan, rompen la continencia y la medida.

Las tres obras helenísticas en que el patetismo se expresa con más intensidad, con más grandeza también, son: los relieves del *Altar de Pérgamo*, el *Galo que mata a su mujer y se suicida* y el *Laocoonte*.

Negar a la *Gigantomaquia* del Altar de Pérgamo amplitud de concepción y sabia técnica sería una injusticia. Nunca la escultura antigua, pocas veces la moderna, ha expresado más vigorosamente la pasión de una muchedumbre y el amplio y poliforme esfuerzo del cuerpo en el combate.

El *Galo que mata a su mujer y se suicida* es de un realismo agrio, poco atrayente. Su patetismo ha parecido a muchos melodramático y brutal.

En cuanto al *Laocoonte*, de tan varia fortuna entre la crítica, sigue siendo con sus bellezas y sus defectos una de las obras más plenamente representativas de este período.

Lessing, como es sabido, veía en ella no sólo un arquetipo, sino

1) Roma, — Vaticano.

2) Roma, Museo Capitolino.

3) Florencia, — Galería del Lanzi.

una ocasión para ensalzar la mesura en la expresión y divagar sobre ella (1).

Movimiento.

En la tradición escultórica que culmina en el siglo v puede, entre otras características examinadas ya, describirse ésta: la sobriedad y parquedad de movimiento en las estatuas.

La representación de escenas violentas se desarrollaba en los bajo-relieves, concebidos en su composición y asunto con criterio pictórico. La escultura no tenía, en este caso, la substantividad de un arte autónomo, en sí y para sí. Servía de ornamentación al templo y se plegaba a la exigencia de este cometido. A veces las limitaciones eran grandes y no es el menor mérito de estas obras el haber resuelto con desenvoltura los problemas que planteaban a la composición de los grupos el reducido espacio de las metopas en el friso dórico o la forma geométrica y rígida de los frontones.

Las *Gigantomaquias*, las *luchas entre Centauros y Lapitas*, o entre *Amazonas y Griegos* se repiten en la ornamentación de los templos, lo mismo en el período arcaico que en el de plenitud.

Eran asuntos tradicionales que los pintores habían tratado ya.

La escultura los llevaba al mármol y acomodaba situaciones, agrupamientos y actitudes. En las obras arcaicas la impericia y la dificultad de adaptación imponían al artista soluciones que hacen sonreír por lo ingenuas o maravillan por lo insospechadas.

Cuando la escultura no es obra ornamental y subalterna, sino arte autónomo, el genio y la inventiva del escultor crean con amplio senti-

(1) «En la Naturaleza siempre cambiante, el artista no puede sorprender más que un instante único». «Dicho instante debe ser el más fecundo posible. Pero sólo es fecundo el instante *que deja campo libre a la imaginación*».

Es curioso recordar esta observación de Lessing y más curioso advertir que hoy, cuando se intenta una exaltación y una nueva valoración del arte barroco, se descubre una de las características de este arte en la obscuridad voluntaria que proporciona al espectador el placer de adivinar, de imaginar, contribuyendo así, en cierto modo, a la creación de la obra, a diferencia del arte clásico que perseguía la máxima claridad apetecible. (Véase Woefflin: *Principios fundamentales en la Historia del Arte*, Munich, 1915).

miento de independencia en posesión de todos los recursos que saca, como debe ser, de la esencia de su arte, sin más fin ni propósito que el de alcanzar libremente la belleza.

La escultura no imita a la pintura ni busca acomodaciones a veces violentas. Crea con libertad y no es raro que sus creaciones den a los dioses tradicionales un sentido nuevo que la literatura y el pueblo aceptan lentamente.

Es en este ancho campo de libre creación en el que la escultura alcanza la plenitud de su significado y se manifiesta como arte esencial, noble, claro, sobrio y mesurado. Mesurado, como en todo lo demás, en el movimiento.

Puede parecer una excepción a esta regla el *Discóbolo*. Pero el *Discóbolo* está concebido—y realizado—más como altorrelieve que como estatua exenta. La observación es antigua y la contemplación de cualquiera de las copias comprueba plenamente.

El movimiento más o menos vivaz en obras del siglo IV no es caso insólito. Cosa fácil de explicar si se tiene en cuenta la inspiración dramática de muchos discípulos, epigonos, libres imitadores de Scopas.

Lo que sí parece propio de la escultura helenística, en una de sus manifestaciones, es el haberse puesto el movimiento como problema. Es decir, la creación de obras, verdaderos estudios de academia, en las que el artista parece no haber tenido otro propósito que el de dar a su estatua una actitud nunca ensayada o proponerse una dificultad para vencerla, mostrando así pericia y dominio del arte.

Muchas veces se trabaja el motivo por el motivo mismo o se «compone» la figura pensando, no en el asunto, sino en la actitud a que el asunto da lugar.

A esta inspiración parece que obedecen obras como el *Gladiador Borghese*, de que ya hablamos; el grupo de *Luchadores* en la Galería de los Uffizi, verdadero modelo de composición difícil, en la que los miembros de los púgiles en tensión violentísima, se cruzan y se entrecruzan sin perder limpieza de contornos ni precisión anatómica; el *Fauno niño* que se retuerce para mirarse la cola; el *Sileno que toca los platillos* (1) e inicia un movimiento de torsión semejante; la *Venus Agacha-*

(1) Roma.—Galería Borghese.

da (1); la *Bacante* del Museo de Berlín que danza y avanza girando el busto sobre las caderas; el *Espinario* (2) popularizado por la industria y tantas obras más en que la técnica del artista triunfa claramente, plenamente... excesivamente.

La estatua y el bibelot.

El helenismo—singularmente el helenismo alejandrino—mostró predilección en cierta época por la escultura de género. Los museos de Europa abundan en graciosas estatuillas que revelan este gusto. Niños gordos con el cuerpo lleno de hoyuelos y la boca de risas; niños que se duermen, que lloran, que travesan... Hay uno que ha preso un ganso y forceja para sujetarlo y otro jugando a la *morra* que alza su mano redondita y cuenta con los dedos y otro que huye amedrentado de un gozquecillo y otro que oculta su rostro con una careta y otro que se envuelve en su manto y otro que cabalga sobre un delfín. Estos dos juegan a la taba y aquellos otros han venido a las manos y riñen furiosamente. Los dioses y los héroes son representados en su niñez. Eros, el efebo hermoso y triste de Praxiteles, es ahora un niño alado que juguetea, y Heracles infante lucha con la culebra, se adorna con la piel de un león o maneja la clava formidable.

Además de este pequeño mundo infantil los artistas copian el mundo abigarrado y múltiple de la ciudad. Lo sorprenden en su vivir cotidiano y modelan con vivacidad y con primor sus gestos, sus actitudes, sus andanzas...

Alejandría era entonces tesoro nunca exhausto para el artista observador. La ciudad atraía con su prestigio a los estudiosos, a los poetas, a los aventureros, a los negociantes, a los arbitristas, a los turbulentos legionarios de la guerra y a los legionarios del amor, a sicarios y a *hetaïras*, a bufones y a buscavidas. En las calles de la ciudad cosmopolita hormigueaba una muchedumbre multicolor en la que se veían todas las razas y se oían todas las lenguas y se lucían los más extraños indumen-

(1) Roma.—Vaticano, París.—Louvre.

(2) Londres.—Museo británico.

tos. Una sociedad muy a propósito para excitar el genio epigramático de los poetas y acuciar la observación de los pintores y desatar la charla de los desocupados y de las honestas burguesas como Gorgo y Praxinoe, las alegres comadres de Sicacusa.

Este ambiente histórico favoreció, aunque no lo crease, el arte ligero y fácil de que nos ocupamos ahora.

Arte frívolo y doméstico, arte de la vida que pasa, arte anecdótico, arte para el jardincito y para el *boudoir* y para la alcoba, arte inferior, por eso, arte de *bibelot* y no de estatua.

Pero la escultura ¿no es, por esencia, «arte de la vida que pasa»? ¿No es, como la pintura, arte «del momento» y de la «eternización del momento»? Y si es así ¿cómo se libraría de lo anecdótico? ¿Qué diferencia hay entre la estatua y el *bibelot*?

Ciertamente, la primer respuesta que se nos ocurre es que la diferencia entre una estatua y un *bibelot* consiste en el tamaño.

Pero la primer respuesta que se nos ocurre es, casi siempre, una mala respuesta.

Dejemos aparte la relatividad de los conceptos grande y pequeño. En estatuaria hay un término de referencia: la talla humana. Así los conceptos de magnitud referidos a un canon constante adquieren determinación y fijeza. Nada habremos conseguido con ello. Una obra plástica seguirá pareciéndonos estatua o *bibelot* independientemente de su tamaño.

En el Museo de las Termas hay un gracioso satirillo que, para mirarse la cola, retuerce el cuerpo ondulante en armonioso y airoso movimiento. Sorprendido y encantado con su descubrimiento... ríe. Es una figulina deliciosa. En la Gliptoteca de Munich el mismo asunto se repite. La figura no es ya de barro cocido sino de mármol negro. No tiene veinte centímetros sino la talla natural. El satirillo sigue siendo en la obra de Munich un *bibelot*.

En cambio la *Hera* Justiniani en una copia reducida es, y parece a todos, una estatua.

Suponed que desconocemos los originales y no tenemos de ellos ninguna referencia. Si nos los muestran en copias fotográficas, que nada dicen de la magnitud de las estatuas, nuestro juicio no vacilará por eso.

El criterio *cuantitativo* no es, sin embargo, despreciable. Al menos

como contraprueba. ¡Cuántas veces al ver una escultura de que sólo teníamos una información gráfica, nos ha sorprendido encontrarla mucho mayor de lo que imaginábamos!

Y, en verdad, cuando esto ocurre estamos ante un *bibelot*, así tenga las dimensiones del Coloso de Rodas, y aun más.

Pero el problema es distinto.

La escultura es arte del espacio. Los cuerpos que en el espacio existen, con su realidad clara y estricta, son su objeto y su modelo.

El poeta tiene ante sí la nuda realidad que ven sus ojos y las creaciones de su fantasía. El mundo de la materia y el del espíritu. En el campo de la poesía cabe todo lo que el poeta ve y todo lo que imagina y lo que piensa. En el campo de las artes plásticas únicamente lo representable en el espacio.

La poesía es arte de lo que se sucede en el tiempo. El poeta nos dice las hazañas de su héroe. Su relato es una sucesión de momentos: una acción.

En la obra del escultor es el héroe mismo lo que se representa.

Pero si la escultura no puede plasmar en formas sólidas un trozo de vida fugitiva, puede escoger, entre muchos un momento.

¡Que éste sea el más bello y el más armonioso!

Que sea también el más profundamente expresivo.

El más profundamente expresivo quiere decir aquí aquel momento precioso en que el carácter íntimo y permanente del «héroe» nos es dado como una revelación; aquel momento que nos muestra la cualidad que da tono a una vida, que articula los movimientos de un alma, tan múltiples, tan dispersos, tan contradictorios.

La resignación, la firmeza, el dolor largamente sentido, la serenidad, la exaltación por una idea o por un sentimiento amados fervorosamente: he ahí lo que una visión genial puede descubrir en ese leve *momento*. Una existencia que se desvela ante nosotros, un espíritu que nos deja ver su fondo como corriente sosegada.

Que el escultor sepa descubrir este fondo noble y humano, que sepa hacerlo suyo y brezarlo en su corazón muchos días y muchas noches con amor y con devoción. Y cuando llegue la hora dolorosa y gloriosa de crear, la obra no será un *bibelot*, será—¡qué importan las dimensiones!—será una estatua.

Si el artista se pone ante la vida como un espectador y—egoísta o escéptico—quiere hacer de ella un espectáculo, la vida no le dará más que un halago para los ojos o un canto deleitoso para el oído o una emoción ligera para el alma que la conmueve apenas como un aletazo mueve la superficie de un estanque.

El que busca en la vida golosamente, «spensieratamente», emociones anecdóticas, fugitivas, a flor de piel, ha de crear—escultor, poeta, arquitecto... ¿qué más da?—únicamente y sin remedio *bibelots*.

Hegel, glosando un verso de Eurípides, decía: «La escultura debe hacer como los dioses en su propio dominio: crean según ideas eternas y dejan a la criatura el cuidado de acabar su libertad y su personalidad en un mundo real».

La forma del pecado.

Nos dirá nuestro amigo el moralista:

El Bien es el fin supremo de nuestra vida, lo bueno el objeto constante de la voluntad moral. Si nos apartamos de la ley moral y su precepto, su autoridad no disminuye, ni su exigencia imperativa. El mal lleva en sí mismo desorden y fracaso, que es sanción, con lo que el imperativo se reafirma y gana a nuestros ojos en prestigio y en poder. En el apartamiento de la ley moral está la esencia del pecado.

La *forma del pecado*, no diré única, pero sí más general, consiste en hacer un *fin* lo que es *medio*. El verdadero fin se hurta y queda incumplido. En cambio lo que era medio para la acción se hace blanco de nuestro deseo ferviente. El avaro pone su amor en el metal y no lo gasta sino que lo acumula. El glotón busca su gran placer en la comida y es el yantar su mayor gusto, «vive para comer». El lujurioso burlando el fin del impulso—la procreación—, busca como fin único el placer, y una vez satisfecho, lo estimula y renueva.

Así nos hablará, poco más o menos, nuestro amigo el moralista.

Otro tanto en el Arte.

La *forma del pecado* consiste aquí, como en moral, en tomar el *medio* por *fin*.

La técnica no es ya la posesión y hábil manejo de los medios *para* expresar con belleza un bello contenido.

A veces el poeta quisiera tener un ideal y volar con alas de águila, pero le falta envergadura. O bien carece de blanco su mirada errabunda y, como el albatros, de que dijo el poeta, se arrastra grotesca y tristemente sin saber qué hacer de sus alas enormes.

El ideal no existe. Y entonces lo que es medio—es decir, la técnica—se hace fin.

El amar la forma por la forma despreocupándose del contenido o reduciéndolo a una substancia mínima inexistente casi, pretexto sólo para *virtuosismos*; las técnicas complicadas y arduas; la «lubricidad del estilo»; el repulir y cincelar y repujar un vaso que no guarda ni esencia ni licor, y en resumen—que todo es uno y lo mismo—el reducir el Arte a técnica y convertir el medio en fin es carácter profundo, universal e irremediable de toda decadencia artística.

La escultura del período helenístico sigue la regla general.

Vimos cómo del movimiento hace un problema y del problema la razón de ser de muchas obras. Los cuerpos se encorvan, se refuerzan, se contraen, se alargan en tensión exasperada.

Este diletantismo engendra otro: el de la precisión y exactitud anatómica. No aquella que sirve y basta para representar un movimiento y en él la situación del ánimo, sino la minuciosa y osentosa exactitud que quiere ante todo mostrarse hábil; la precisión en sí y por sí que hace de muchas obras helenísticas piezas de museo anatómico.

Para ello se busca el modelo con ojos de fisiólogo, que no de artista, se le coloca en actitud largamente pensada y rebuscada y se hace de modo que ni tendón ni músculo quede sin contraerse reciamente debajo de la piel, ni articulación ni coyuntura sin juego violento y bien visible.

Y cuando esto no basta se combinan las figuras en grupo: que los miembros en el esfuerzo máximo se crucen y entrecrucen y la piel se reestire y las venas se hinchen.

Y cuando esto tampoco basta se recurre al suplicio y se representa a Marsias, el sátiro contendiente de Apolo, colgado de un árbol, de modo que la caja torácica tome un movimiento de abajo a arriba, inverso del normal y los músculos sigan en su distensión violentísima la misma dirección y las extremidades se estiren como si fueran a desarticularse.

A este diletantismo siguen otros en que capricho y gusto tienen más libre juego.

El cabello no se queda en aquella estilización sobria que basta para dar bellamente la sensación de su movilidad y ligereza, sino que se hace frondoso y abundoso y se riza y se ondula y se retuerce y se encrespa prolijamente.

No es menor el artificio y ni es menos sutil el efectismo en el ropaje.

El origen lejano habría que buscarlo en Praxiteles. El manto que Hermes ha dejado, como al descuido, sobre el tronco en que se apoya, está ahí para que el artista desfogue a su sabor su habilidad no superada.

En seguida, viviendo aun Praxiteles, la escultura de paños se alejó de este verismo un poco alambicado pero respetuoso, y descubrió en la disposición de los ropajes un medio para realzar la belleza y significación de la estatua.

Recurso legítimo, si empleado con medida y conocimiento, pero iniciación de una senda que lleva fácilmente a lo convencional y contrahecho.

Modelo perfecto de aquella disposición de los paños, sabía infinitamente, que subordina la libertad del natural a la conveniencia expresiva de la obra es la estatua idealista de Sófoles, de que ya dijimos. Loewys la describe así: «El vestido refleja el carácter moral del hombre en quien se funden decoro, libertad y culto de lo bello incluso en la propia persona. Este imation no envuelve con sacerdotal amplitud al personaje, sofocándolo, sino que, dócil, se pliega dejando valer cuanto hay de expresivo en la cabeza y el cuello. Aun al velar discretamente descubre y donde cubre modela la arquitectura del cuerpo, traduciendo de un modo peculiar los miembros con su tensión y su arrogancia, las depresiones, articulaciones y relieves con su espontáneo movimiento. Ni un solo pliegue deja de obedecer a la idea suprema; toda libertad caprichosa, toda autonomía de la estofa se suprimen; el vestido es un instrumento dócil en manos del artista».

El mismo criterio de subordinación de los paños a la significación de la estatua en otra obra famosa: la *Victoria de Samotracia* erigida, probablemente, por Demetrio Poliorcetes en conmemoración de su triunfo sobre Tolomeo.

Igual y aun mayor artificio en la *Muchacha de Anzio* (1), más visible aquí porque la actitud reposada de la estatua no exigía la amplitud mi-

(1) Museo de las Termas.

nuciosa y numerosa del ropaje que no contribuye a realzar la significación expresiva del momento.

En el relieve la libertad de ejecución es más amplia y el artista se aprovecha de ella con largueza.

La complicación aumenta en obras posteriores como las *Musas* del Vaticano, hasta llegar al primor de aquella *Polimnia* del Museo de Berlín en la que sobre el peplo se ciñe un imation de seda. El mármol se hace aquí vaporoso, transparente como la seda misma.

La acumulación innecesaria de pliegues y la minuciosidad morosa pueden verse en obras como la *Ariadna dormida* (1) en la que el amañamiento no está sólo en el ropaje.

En muchos más aspectos puede estudiarse la técnica, tan refinada, de la escultura helenística.

Destaquemos, para terminar, uno de entre ellos.

El contraste es en las técnicas complicadas uno de los recursos más frecuentes. Uno de los más varios también: contraste puramente verbal halagador para el oído, contraste en la enunciación que da a un pensamiento desmayado vistosidad explosiva y paradójica, contraste de conceptos que los refuerza y da color, contraste de imágenes... La antítesis fué siempre flor dilecta de todo Arte prolijo y decadente.

La escultura helenística usó del contraste con profusión y, generalmente, con eficacia. Unas veces oponiendo la gracia alada y risueña a la sabiduría y a la fuerza, como en el amorcillo que cabalga a un centauro y lo embelesa y suspende con su charla infantil y con su risa o en el otro disfrazado de Hércules o en el que juguetea con un león o en el que rige con leves riendas un espantable monstruo marino.

Otras veces el contraste es más profundo y más naturalmente logrado: junto a un cuerpo juvenil un cuerpo achacoso, la juventud parece más florida, la vejez más arruinada y triste; junto al cuerpo fuerte de Menelao el cuerpo de Patroclo que pende inanimado, lívido...

El último momento de la decadencia en la escultura helenística es aquel en que hasta las tradiciones técnicas se pierden y el Arte sin sustancia y sin forma, sin contenido ni maestría, da en un primitivismo infantil, pesado y grotesco.

(1) Museo Vaticano.

Conclusión.

Si en las palabras liminares escritas como introducción a estos dos Ensayos acerté a explicarme claramente, no me podrás reprochar ahora, lector, que no te haya contado la historia de la escultura helenística.

No tuve esa intención.

Han nacido estas páginas del propósito que formé antaño de escribir una *Historia de las decadencias artísticas*. Propósito demasiadamente ambicioso y, por ambicioso, fracasado antes de encarnar y hacerse verbo.

Fué entonces cuando encontré en mi camino el problema del barroco e hice de él mi preocupación y, lo mejor que pude, objeto de mi estudio.

Pero el problema del barroco, planteado íntegramente, es de una enorme complicación. Tiene un aspecto estético y filosófico que está en su base y que hay que resolver. Abarca en su amplitud todas las formas del Arte. Históricamente...

Históricamente suele llamarse barroco al Arte de fines del siglo xvi y al Arte del siglo xvii. Los límites son demasiado estrechos.

Y ocurre que en cuanto hemos pensado delimitar el área del barroco nos viene la sospecha de que, consuetudinariamente, este área ha sufrido despojo sin razón.

Entonces una serie de cuestiones nos acucia y nos llama, acaso por primera vez. Todas las «provincias irredentas» quisieran reintegrarse al propio, natural dominio.

Es en esta rectificación de límites donde hemos encontrado nuestro tema. ¿La escultura helenística, no debe, con toda razón, ser tenida por obra barroca? ¿No son barrocos en ella espíritu, concepción, procedimiento?

Responder claramente a esta pregunta ha sido mi propósito.

Y he aquí ahora, en rápida visión de conjunto, el camino corrido y el resultado de la breve experiencia.

En poco más de siglo y medio la escultura griega va desde sus obras primitivas, toscas y deformes, a sus obras maestras de una perfección no superada. Este proceso es armonioso y constante. Como el desarrollo de un organismo, ni se retrasa, ni se interrumpe, ni se acelera.

Cada generación recibe la obra artística de sus antepasados y la perfecciona. La labor solidaria de las generaciones se emplea en depurar y embellecer unos pocos tipos escultóricos. Un artista añade un rasgo expresivo o corrige un defecto o da a la estatua una nueva actitud o suprime un detalle trivial. La perfección ganada está ganada para siempre. Los demás artistas la respetan, la repiten y sobreañaden nuevas invenciones y nuevos primores técnicos.

Un ideal vigoroso y noble vivifica este proceso de la escultura, le da unidad interna y con ella sentido y dirección.

Así unos pocos tipos tradicionales han llegado a ser arquetipos y con ellos la escultura griega a su perfecta, maravillosa plenitud.

En esos puros arquetipos la perfección muestra sus virtudes, como en un diamante muestra el iris sus siete colores: *belleza*, la cualidad suprema en la obra de Arte; *armonía*, en que se templan las pasiones contrarias y se equilibran los impulsos prepotentes; *mesura*, en que el alma encuentra su reposo y su mayor halago; *claridad*, que vale como decir dominio de sí mismo y fortaleza de la voluntad y de la mente; *sencillez*, expresión natural de la nobleza; *serenidad*, que es conciencia del propio valer, pero conciencia amorosa no engreída... Y todo ello contenido y substancia de la *forma* que es perfecta porque está henchida y vivificada de todas estas maravillosas esencias.

Cuando el ideal potente y coherente que anima a la escultura griega y da a su historia armoniosa continuidad, empieza a descaecer y a disolverse, la decadencia es presentida por los espíritus más agudos y vigilantes.

Lo que sucede a la escultura no es caso aislado, sino manifestación de un morbo profundo, entrañable.

En el período helenístico, después de la muerte de Alejandro, el ideal helénico no existen ya. Pero existen una cultura, un gusto y una sensibilidad griegas tan ricas de substancia y de energía que aun pue-

den triunfar y prevalecer, incluso donde encuentran frente a sí una cultura, un gusto y una sensibilidad nobles y seculares como en Egipto.

Y porque prevalecen y se imponen, la civilización de los distintos grupos—Pérgamo, Magnesia, Rodas, Alejandría—tiene unidad y es, en sus líneas esenciales, homogénea.

Por eso se puede hablar de una cultura helenística y—lo que a nosotros determinadamente nos incumbe—de una escultura helenística.

Escultura que sigue en todas partes el mismo proceso, que tiene en todas partes los mismos caracteres y que presenta sólo, en los distintos centros y ciudades, diferencias externas de asunto y de matiz.

Escultura barroca. Barroca por su patetismo exaltado; por su individualismo sentimental que trajo a nuestra pluma la palabra *romántico*, sólo aparentemente anacrónica; barroca por su realismo radical que ha olvidado el más alto y fuerte imperativo de la escultura clásica ¡la belleza ante todas las cosas!; barroca por el movimiento de sus figuras y por las sabias complicaciones de su técnica; barroca, en fin—como dijimos—por el espíritu, por la concepción y por «el modo».

De las muchas cuestiones en que se diversifica el problema general del Arte barroco, hemos destacado una y hemos procurado resolverla.

Otras muchas están planteadas.

La labor de completar el «área» del barroco incita a nuevas experiencias y levanta ante nosotros nuevas interrogaciones sugestivas.

¿No es barroca la escultura de fines del siglo xv? ¿No es lícito hablar, en términos más amplios, de un barroco gótico? El Renacimiento italiano que creció y maduró con la rapidez y la lozanía de una planta tropical ¿no dió de sí manifestaciones claramente barrocas antes de que el Caballero Bernini llenase Roma de sus obras elocuentes y arrebatadas? ¿No es lícito, para citar un caso, hablar de barroquismo en Florencia poco después de muerto Donatello? ¿No son barrocos escultores como Juan della Robbia y el autor del Goleoni?

Todas estas preguntas que tienden a ensanchar de un modo insospechado los dominios del barroquismo llevan implícita otra más general y más profunda cuestión: ¿qué relación hay entre arte barroco y arte degenerado? ¿Será el barroco no *una* decadencia, sino la forma de *toda* decadencia artística?

Y tampoco estas cuestiones agotan el tema que aparece más extenso

cuanto más intentamos dominarlo, como un panorama se abre y se extiende más ante nosotros cuanto más ascendemos para atalayarlo, camino de la cumbre.

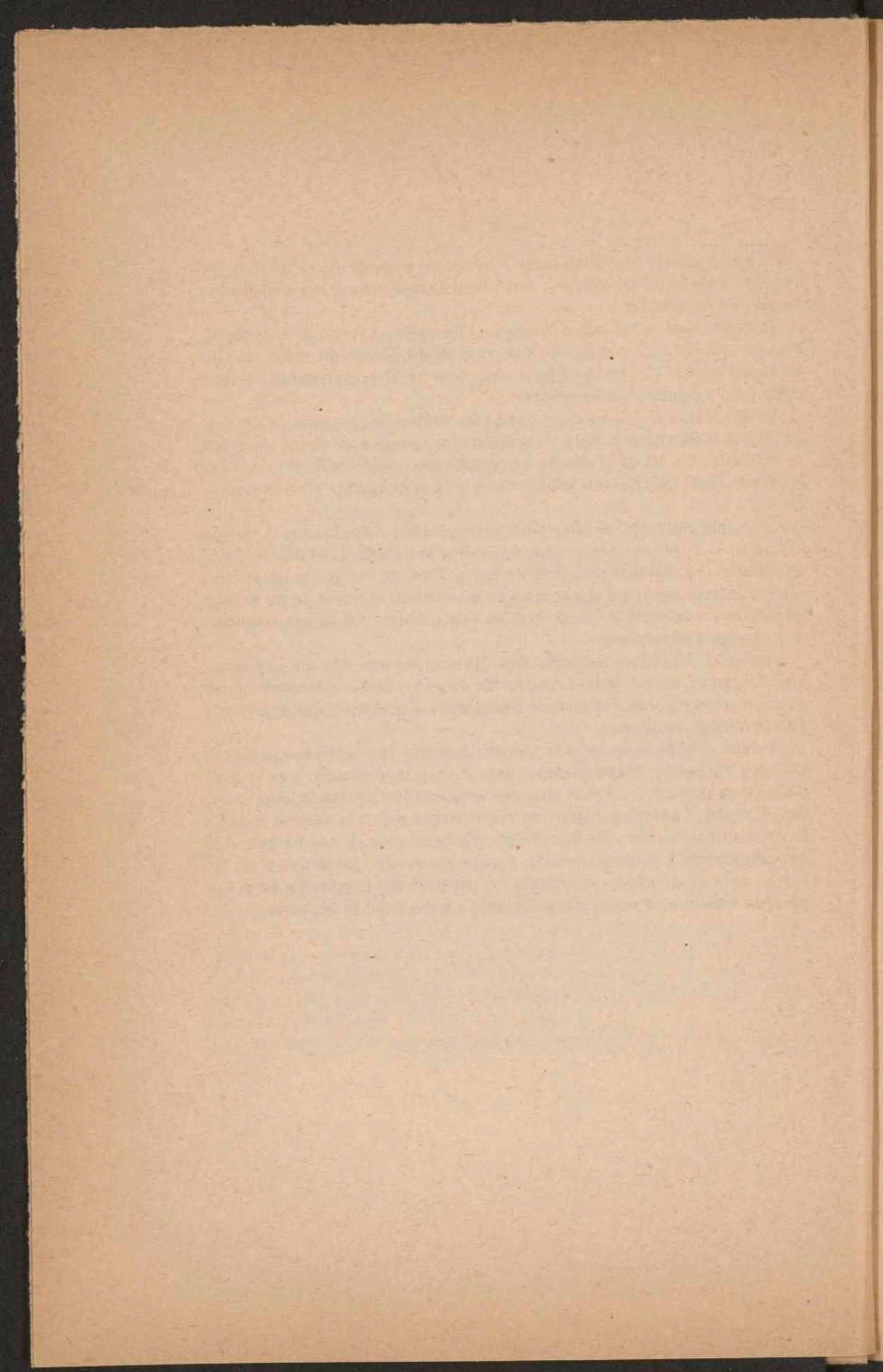
Muchos son los que creen hoy que el barroco no es un arte de decadencia, sino un arte *distinto*, un diferente modo de ver, un estilo que no es degeneración de otros estilos, sino *otro* ideal y consiguientemente *otras* aspiraciones y *otros* modos.

Para los que así piensan—y vaya ello a título de ejemplo—la oscuridad del arte barroco no nace de insipiencia, sino que es sazonado fruto de reflexión. La claridad clásica es rehuída por antinatural. Nuestra capacidad visual—dicen—no proporciona nunca imágenes absolutamente claras.

Sino que entonces se alza otra interrogación y no, cierto, la menos inquietante. Si ello es así, ¿cómo se explica la periodicidad del barroco, su retorno, su repetición en la historia? ¿Cómo se explica su aparición renovada, precisamente en aquellas épocas en que el pulso de un pueblo se atenúa y sus energías se dispersan y las aristas de su personalidad se embotan y desgastan?

No tengo derecho a fatigarte más. He querido que mis últimas palabras fueran al mismo tiempo *conclusión* de un problema y planteamiento de problemas nuevos. He querido descubrirte nuevas perspectivas e incitarte a otras aventuras.

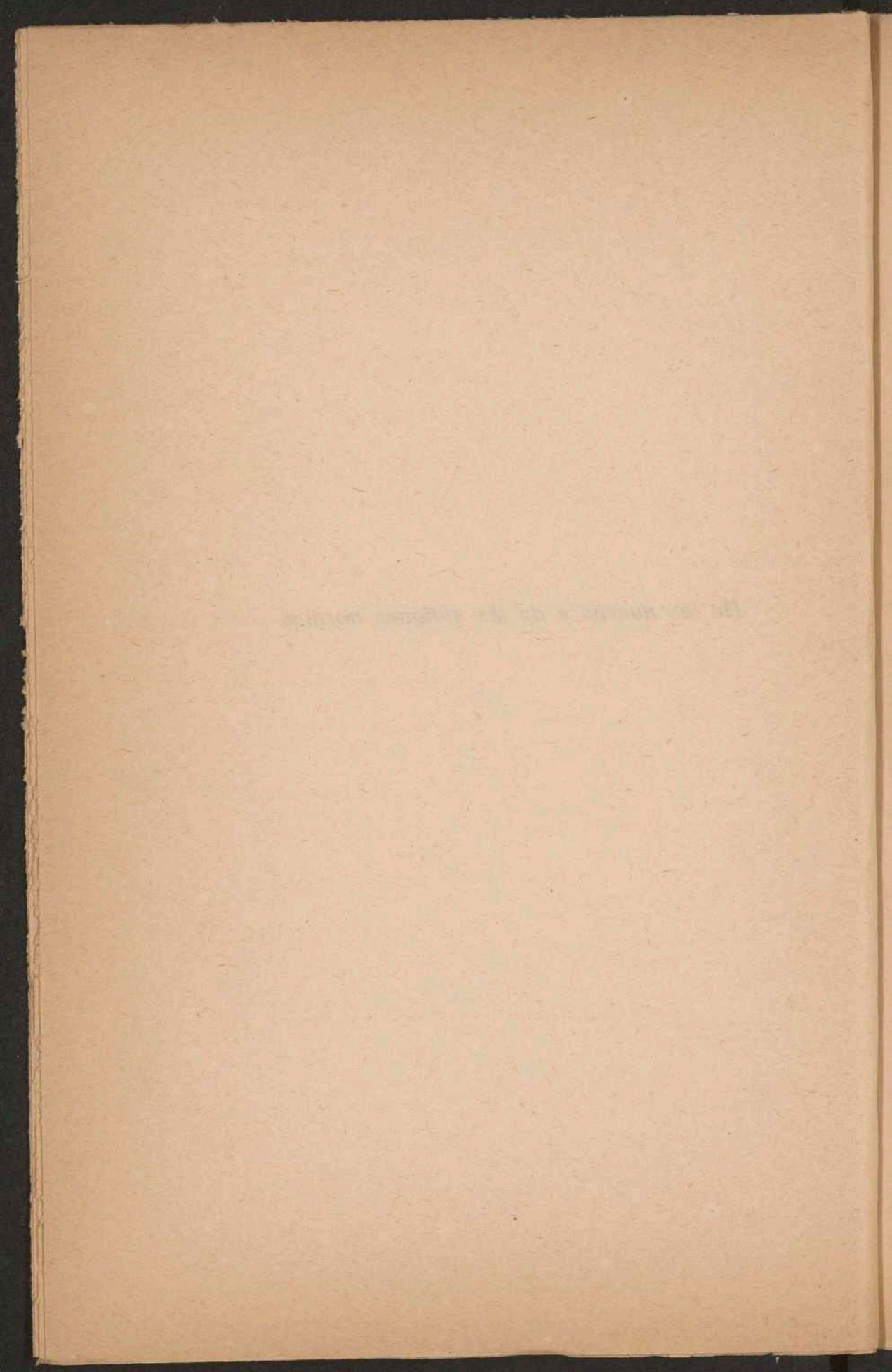
Porque esta es la historia de nuestro espíritu: un problema que se resuelve y mil que se plantean; labor ante el enigma, descanso tras la verdad que se descubre, nuevos enigmas ante nosotros y nueva labor para descifrarlos. Y así incesantemente mientras el amor o la verdad subsista en nuestro espíritu y la libertad para buscarla no se nos niegue. Así incesantemente y venturosamente, porque sin amor a la verdad y sin libertad para descubrirla y enseñarla no hay para los hombres y para los pueblos más que un porvenir ineluctable y pavoroso: la barbarie.



POESÍA HUMANA
Y POESÍA DESHUMANIZADA

POETA HUMANA
ADAMUS WAMUSADA

De las nuevas y de las antiguas normas



Sequentia Sancti Evangelii.

«Desde hace veinte años, los jóvenes más alerta de dos generaciones sucesivas, en París, en Berlín, en Londres, en New York, en Roma, en Madrid, se han encontrado sorprendidos por el hecho ineluctable de que el arte tradicional no les interesaba; más aún, les repugnaba» (1).

Esta repugnancia y falta de interés «significan el resultado inevitable y fecundo de toda la evolución artística anterior».

Ni la actitud de los jóvenes vigilantes se queda en mero gesto de indiferencia o de desgana. El pequeño concilio ecuménico condena las antiguas normas en nombre de unas normas nuevas, y como deberes, al arte viejo opone un arte nuevo, «claro, coherente y racional» (pag. 23).

El arte nuevo, en cuanto aparece, produce automáticamente un resultado: divide a los hombres en dos clases, los que lo entienden y los que no lo entienden.

Acaso la división sea tripartita: los que lo entienden, los que no lo entienden y los que entendiéndolo no gustan de él ni lo comparten. El maestro Ortega recoge y respeta esta actitud. Nada hay de dogmático o de imperativo en este amable ensayo, tan rico en matices y en elegantes líneas sinuosas. El episcopo, como suele ocurrir, es más tolerante que los zahareños catecúmenos.

Estamos pues, entre dos artes, o, si los preferís, estamos ante dos distintas e irreducibles concepciones del Arte.

¿A qué llama la mayoría goce artístico?

(1) José Ortega Gasset. *La deshumanización del Arte e Ideas sobre la novela*—Revista de Occidente, Madrid, 1925.

«La respuesta no ofrece duda: a la gente le gusta un drama cuando ha conseguido interesarle en los destinos humanos que le son propuestos. Los amores, odios, penas, alegrías de los personajes conmueven su corazón, toma parte en ellos como si fueran casos reales de la vida. Y dice que es «buena» la obra cuando ésta consigue producir la cantidad de ilusión necesaria para que los personajes imaginarios valgan como personas vivas. En la lírica buscará amores y dolores del hombre que palpita bajo el poeta. En pintura sólo le atraen los cuadros donde encuentra figuras de varones y hembras, con quienes en algún sentido fuera agradable vivir.»

«Esto quiere decir que para la mayoría de la gente, el goce artístico no es una actitud espiritual diversa en esencia de la que habitualmente adopta en el resto de la vida» (17-18).

El artista nuevo, que lleva junto a sí, consigo, un hombre «qui le ressemble com'un frère» encuentra que las figuras y las pasiones humanas son cosas infinitamente respetables. Pero si el Arte es un paraíso terrenal, el artista nuevo expulsa de él a la pareja con todas sus buenas y malas pasiones y se queda de guardián en la puerta, con su dedo tieso, imperativo y su gladio flamante y amenazador.

La razón es «que alegrarse o sufrir con los destinos humanos que tal vez la obra no refiere o representa, es cosa muy diferente del verdadero goce artístico. Más aún, esa ocupación con lo humano de la obra de arte es, en principio, incompatible con la estricta fruición estética» (pág. 18).

He ahí por qué «la nota mas genérica y característica de la nueva producción, es la tendencia a deshumanizar el arte».

La mayoría de la gente es incapaz de comprender, y con mayor razón de sentir, esta distinción entre realidad humana y realidad artística. Su regodeo estético consiste, precisamente, en «revolcarse en la realidad humana que en la obra está aludida». Inútiles explicaciones, admoniciones y prédicas; inútil que estricta y claramente queramos establecer una frontera entre ambos dominios. Y hasta sería inútil que para guardar esa frontera pusiéramos allí, hosco e insobornable, un guardia con su porra. La mayoría de la gente «tarda di comprendonio» acabaría por mandar a la porra al guardia, al predicador y al arte nuevo.

Que ha sido es y será siempre impopular.

Muy al contrario el arte viejo. Muy al contrario sobre todo el arte del siglo diez y nueve.

«Desde Beethoven hasta Wagner, el tema de la música fué la expresión de sentimientos personales. El artista mélico componía grandes edificios sonoros para alojar en ellos su autobiografía. Más o menos era el arte confesión. No había otra manera de goce estético que la contaminación» (pág. 41).

Eso al artista joven le parece una deslealtad.

«El arte no puede consistir en el contagio psíquico porque éste es un fenómeno inconsciente y el arte ha de ser todo plena realidad, medio día de intelección. El llanto y la risa son estéticamente fraudes. El gesto de la belleza no pasa nunca de la melancolía o la sonrisa. Y mejor aún sino llega».

Expuesto así con toda claridad posible e imaginable el principio del arte nuevo queda sólo mostrar su «modus operandi». ¿Cómo obra la deshumanización en cada una de las Bellas Artes? ¿Qué serán y cómo serán una pintura, una poesía, una música deshumanizadas?

De las Bellas Artes se puede hacer dos grupos muy bien determinados según el sentido que afectan y por el cual las percibimos: unas se llaman acústicas porque tienen el sonido como medio de expresión, otras tienen por medio de expresión la materia, las percibimos por los ojos y se llaman artes ópticas o plásticas o del dibujo.

En las artes auditivas—temporales las llamaba el excelente Lessing—la deshumanización se refiere sólo al fondo y contenido. Nada hay en su forma que recuerde de cerca o de lejos la figura humana.

En las artes ópticas o del espacio la deshumanización es doble y se refiere al fondo y a la forma (1).

La deshumanización de la pintura por lo que dice al fondo se obtendrá expulsando del cuadro toda palpitación cordial y humana, que por ser humana ya es, irremediablemente, extra-artística

Ante un hecho patético, por ejemplo la agonía de un hombre ilustre el pintor no hará más que poner sus sentidos «en coulisse» y permane-

(1) El traer a cuento la distinción de artes espaciales y temporales con lo que se sigue en mi explicación esquemática de la doctrina es sólo un pequeño andamiaje ordenador. Quiero decir que si el recuerdo parece inadecuado o inoportuno, el mochuelo se cargue exclusivamente a mi cuenta.

cerá indiferente. «Le trae sin cuidado cuanto pasa allí»; «el doloroso sentido del hecho queda fuera de su percepción» y «sólo atiende a lo exterior a las luces, a las sombras, a los valores cromáticos».

Para ese pintor, todo ojos y manos, Friné, la Venus «semoviente» que hacía vacilar a los austeros ancianos del Areópago, no tiene, en cuanto pintor, más interés ni menos que un cangrejo. Podrá ocurrir que el hombre pintor prefiera las hembras morenas de mirar asesino y no le guste Friné que, según dicen, era rubia y tenía los ojos claros. Como podrá ocurrir que los crustáceos se le indigesten. Pero ni las preferencias erótico-sexuales ni el poder digestivo del artista tienen nada que ver con la pintura.

El artista es un puro contemplador.

Y una cosa es vivir y convivir y otra completamente distinta es contemplar.

Lo que es la deshumanización de la pintura en cuanto a la forma, yo no sabría decirlo con más clara precisión que el maestro Ortega. Por eso y porque no quisiera falsear—involuntariamente—el pensamiento de la escuela transcribo lo que sigue.

«Si al comparar un cuadro a la manera nueva con otro de 1860 seguimos el orden más sencillo, empezaremos por comparar los objetos que en uno y en otro están representados, tal vez un hombre, una casa, una montaña. Pronto se advierte que el artista de 1860 se ha propuesto ante todo que los objetos de su cuadro tengan el mismo aire y aspecto que tienen fuera de él, cuando forman parte de la realidad viva y humana. Es posible que además de esto el artista de 1860 se proponga muchas otras complicaciones estéticas, pero lo importante es que ha comenzado por asegurar ese parecido. Hombre, casa y montaña son al punto reconocidos: son nuestros viejos amigos habituales. Por el contrario en el cuadro reciente nos cuesta trabajo reconocerlos. Y no porque el pintor moderno no haya sabido, como se dice, imitar la realidad, sino porque en vez de ir más o menos torpemente hacia la realidad ha ido contra ella. Se ha propuesto denodadamente deformarla, romper su aspecto humano, deshumanizarla».

«Se dirá que para tal resultado fuera más simple prescindir de las formas humanas, hombre, casa, montaña y construir figuras del todo originales. Pero esto es en primer lugar imposible». «En segundo lugar,

y esta es la razón mas importante, el arte de que hablamos no es sólo inhumano por no contener cosas humanas sino que consiste activamente en esa operación de deshumanizar. En su fuga de lo humano no le importa tanto el término «ad quem» la fauna heteróclita a que llega, como el término «a quo», el aspecto humano que destruye. No se trata de pintar algo que sea por completo distinto de un hombre o casa o montaña, sino de pintar un hombre que se parezca lo menos posible a un hombre, una casa que conserve de tal lo estrictamente necesario para que asistamos a su metamorfosis, un cono que ha salido milagrosamente de una montaña como la serpiente sale de su camisa.»

«El placer estético para el arte nuevo emana de este triunfo sobre lo humano; por eso es preciso concretar la victoria y presentar en cada caso la víctima estrangulada» (pág. 33-36).

«Las artes plásticas del nuevo estilo han revelado un verdadero asco hacia las formas vivas o de las formas vivientes», (pág. 59). El *omne corpus fugiendum est* de Porfirio, retumba de tiempo en tiempo como un trueno lejano, así en la cueva de los Letreros como en el estudio de Picasso el malagueño.

Una observación para acabar.

«El repertorio de elementos que integran nuestro mundo habitual, posee una jerarquía de tres rangos: Hay primero el orden de las personas, hay luego el de los seres vivos, hay en fin, las cosas inorgánicas. Pues bien el veto del arte nuevo se ejerce con una energía proporcional a la altura jerárquica del objeto. Lo personal por ser lo más humano de lo humano, es lo que más evita el arte joven» (pág. 41).

Ni el maestro Ortega ni ninguno de los teorizantes del arte nuevo de quienes me ha sido posible tener noticia, dicen nada de la escultura. ¿Qué sería y cómo sería una escultura obediente a las normas deshumanizadas que rigen para la pintura?

El cónclave calla y mi fantasía de vuelo corto ni da con el camino ni ve la luz

Como las demás artes, la poesía nos llegó del siglo xix, cargada de materia humana.

El poeta nos decía en sus versos «sus emociones privadas de buen burgués, sus penas grandes y chicas, sus nostalgias y sus preocupaciones religiosas o políticas».

Yo, dicho sea en un breve paréntesis, no juraría que sólo los poetas del siglo xix, hayan cometido este pecado. Pero otorguemos que en un plano doctrinal y abstracto no es grave cuestión una cuestión de fechas.

La verdad es que el artista joven tiene ante el pecado de los poetas viejos el mismo ademán estricto y amenazador que tuvo ante los viejos pintores: «Vida es una cosa, poesía otra. No las mezclamos. El poeta empieza donde el hombre acaba. El destino de éste es vivir su itinerario humano, la misión de aquél es inventar lo que no existe» (pág. 48).

Esto no quiere decir que al hombre que hay en el poeta, no le interesen los hombres y las mujeres. Le interesan, y mucho, en los libros de sociología, de psicología o de historia, pero para él, la poesía es otra cosa.

«La poesía es hoy el Álgebra superior de la metáfora».

Naturalmente, los poetas nuevos no intentan disuadirnos de que ellos han traído al mundo la metáfora. Metáforas las han hecho siempre los poetas... y los que no lo son. Lo que ha variado en la poesía nueva, es el signo. Antes, la metáfora era adjetiva y de adorno. Había una realidad, muchas veces trivial, prosaica, y el poeta exaltaba y ennoblecía con varios y gustosos artificios esa realidad poco amable.

Hoy, empero, las cosas ocurren de otro modo: «Antes se vertía la metáfora sobre una realidad a manera de adorno, encaje o capa pluvial. Ahora, al revés, se procura eliminar el sostén extra-poético o real y se trata de realizar la metáfora, hacer de ella la *res* poética».

El artista nuevo, el poeta como el pintor, hace materia de su arte sus propias ideas «meros esquemas subjetivos», vuelve la espalda a una realidad enorme y desmesurada, y consciente y gozoso de la realidad de sus esquemas, los objetiva y forma con ellos un mundo del que, sin jactancia, puede llamarse emperador pío y feliz.

¿Cómo obra en la música el principio deshumanizador?

Confieso que el modesto cálamó que ha corrido hasta aquí, fácil y gozoso en la exposición—creo que nada infiel—de la doctrina, ha empezado a vacilar y hacer pausas y a sufrir en el cabo, fieras y repetidas mordeduras

Ello obedece a mi deficiente educación musical y a que, un poco avergonzado confieso esta limitación, de todas las bellas artes es para mí la música la menos asequible, de modo que muchas de sus obras

universalmente gustadas, son para mí fruta prohibida e inabordable.

Me guardaré muy bien de decir que, pues no están a mi alcance, son fruta verde. La verdad es que el inmaduro y desabrido e incapaz soy yo.

Precisamente por todo eso he de poner especial tiento y cuidado al mover la pluma.

En el ensayo *Musicalia* (1) publicado cuatro años antes del que aquí deferminadamente se comenta, están estas palabras: «Por uno u otro rodeo, en uno u otro sentido, siempre vendremos a reconocer que el arte es expresión de sentimientos. ¿Qué queda sobre todo de la música si se abstraer su capacidad para expresar emociones? El tema artístico, especialmente de la música, es siempre sentimental y cuando cambia de estilo es que pasa de expresar sentimientos de una clase a expresar sentimientos de otra» (pág. 31).

Sigue, poco después, un exaltado elogio de romanticismo: «Fue el libertador de la fauna emotiva viviente en nosotros. Merced a esta consagración del sentimiento hay, por ejemplo, en la literatura desde 1.800 dos calidades deliciosas que faltaron siempre: color y temperatura». «Goethe y Chateaubriand fueron los sensibilizadores del arte literario, abrieron heroicamente sus arterias y dejaron correr el vital flujo por el caz del verso y por el curvo estuario del periodo. Más o menos fieles, todos los que hoy escribimos, somos nietos de aquellos semidioses» (pág. 39-40).

El romanticismo es una de las más gloriosas aventuras históricas. «Antes de ella a los sentimientos se les llamaba con preferencia *pasiones*, *pathos*, es decir, que desde luego eran condenados a la patología, al hospital, al confesonario o bien directamente al infierno.»

El arte en general y más directamente la música, es expresión de sentimientos. Sobre esto no hay que dudar.

Pero ocurre en seguida un juicioso distingo: Si todo arte es sentimiento, no la expresión de un sentimiento cualquiera constituye arte.

Multi sunt vocati. Pocos los que contestan como es debido.

Un alma vulgar y estoposa no puede dar de sí sentimientos nobles, profundos y de valor universal, por la misma razón, válida en todo tiempo, de que un olmo no da peras.

(1) José Ortega Gasset: *El Espectador*. Tomo III.

Y para mostrar con el dedo lo que una música debe y lo que no debe ser, nada más eficaz que experimentar en vivo.

«Los músicos románticos, Beethoven inclusive, han solido dedicar su talento melódico, a la expresión de los sentimientos primarios que acometen al buen burgués». «En la sexta sinfonía el pacífico comerciante, el virtuoso profesor, el ingenuo empleado, la señorita de *comptoir* ven pasar sus propios afectos y, al reconocerlos, se conmueven agradecidos.»

La misma campaña que ha inspirado a Beethoven esos sentimientos «vulgares filisteos y mediocres», inspirará a un hombre de sensibilidad exquisita «a un artista que verdaderamente lo sea», sentimientos exclusivamente artísticos. «Si un músico de menor tamaño que Beethoven, da armónica expresión a los sentimientos estéticos de ese hombre, y sólo a ellos, resultará la Siesta del Fauno de Debussy» (pág. 33).

La diferencia entre este autor y los románticos—Beethoven o Wagner—está en que Debussy ha extirpado de la música los sentimientos privados purificándola en una ejemplar objetivación. «Esta conversión de lo subjetivo a lo objetivo es de tal importancia que ante ella desaparecen todas las diferencias ulteriores. Debussy deshumanizó la música y por ello data de él la nueva era del arte sonoro» (1).

La música de Beethoven u otra música típicamente romántica está henchida de sentimiento y como el sentimiento es contagioso, hace en nosotros presa y nos mueve y nos conmueve levantando en el alma del oyente que incauto le abrió las portezuelas de su albedrío «una irisada polvareda sentimental».

La música de Debussy o de Strawinski en vez de mover dentro de nosotros este pequeño remolino apasionado del que gozamos y sufrimos nos lleva y arrastra fuera, nos enajena literalmente. «Ponemos el oído y toda nuestra fijeza en los sonidos mismos, en el suceso encantador que se está realmente verificando en la orquesta. Vamos recogiendo una sonoridad tras otra, paladeándola, apreciando su color y hasta cabría decir que su forma. Esta música es algo externo a nosotros, es un objeto distante perfectamente localizado fuera de nuestro yo y ante el cual nos sentimos puros contempladores. Gozamos la

(1) *La deshumanización del arte.* (pág. 48).

nueva música en concentración hacia fuera, es ella la que nos interesa no su resonancia en nosotros». Aquí cabría recordar aquellas palabras que ya anteriormente fueron dichas. «Por uno u otro rodeo, en uno u otro sentido, siempre vendremos a reconocer que el arte es expresión de sentimiento. ¿Qué queda sobre todo de la música si abstraemos su capacidad de expresar emociones?»

Y una vez recordadas, podríamos traer a la memoria aquella pregunta que don Antonio Maura gustaba poner por contera a sus párrafos oratorios, justamente cuando la claridad, habitual en ellos, empezaba a empañarse: ¿está claro?

Las dos vertientes.

Nuestros amigos los filósofos, todo ojos para el análisis, todo patas para palpar los problemas, son maestros en tejer telas inconsútiles «con jugos que sacan de sí mismos».

Maestros en tejerlas y maestros en destejerlas.

Ellos nos dicen que el conocimiento se divide por su asunto en dos amplias esferas: conocimiento referente al yo y conocimiento referente al no-yo. De una parte lo que es distinto de mí y gira en torno, de otra lo que vive en mí y forma el vasto contenido de mi espíritu. Los antiguos llamaban bellamente a estos dos hemisferios *macrocosmos* y *microcosmos*.

La poesía según acampe en una u otra de estas vertientes fundamentales e irreducibles, es poesía del yo o poesía del no-yo, subjetiva u objetiva, lírica o épica.

Cuando el poeta frente a la realidad exterior, presente o preterita, contempla el espectáculo de la naturaleza y de la vida y nos dice lo que ha visto es un narrador, un épico.

Si el poeta aparta su atención de las cosas que pasan en torno y las retrae al propio espíritu, doloroso o gozoso, desilusionado o exultante, desmayado o en tensión de querer y canta su dolor o su alegría, sus desilusiones o sus esperanzas, sus anhelos o sus desmayos de la voluntad, la poesía es lírica.

Épica es poesía objetiva en que el poeta como queda dicho, enfrenta

la vida como un espectáculo. Su origen es «el anhelo que el poeta siente de explayar su alma en la inmensidad del mundo y referir a los hombres los hechos y las ideas que le han conmovido» y paralelamente el deseo que siente todo hombre—siempre un poco niño—de que alguien le refiera, como un cuento, la belleza de los hechos y de las cosas del mundo.

La poesía épica es fundamentalmente narrativa. El poeta nos cuenta las hazañas de su héroe. La libertad del narrador está condicionada por el hecho estricto que ha de ser referido. Épica es poesía de hechos y de cosas. Y las cosas y los hechos son en el alma del rapsoda antes conceptos claros y precisos y después sentimientos.

La poesía lírica casi nunca narra. Cuando lo hace, la narración vale sobre todo por el eco sentimental que levanta en nosotros. No el hecho sino la emoción tremante es lo que el poeta infunde en el cuerpo frágil y musical de las estrofas.

Su contenido son sentimientos y a veces presentimientos. No sucesos rígidamente encadenados en un orden temporal o lógico, sino algo tan impalpable como los sueños vagarosos de un espíritu.

Esta imprecisión de la lírica está también en la esencia de la música. Y aún más, porque teniendo como medio de expresión el sonido inarticulado, la música excluye todo contenido conceptual.

Es seguro, aunque la comprobación histórica resulta difícil, que la poesía lírica apareció después que la épica.

Si nos guiáramos del sentido común, la conclusión opuesta se nos aparecería como más exacta.

Pero nada hay más comúnmente engañoso que el sentido común.

Parece natural que el hombre haya cantado primero sus cuitas que las ajenas, que el sentimiento cotidiano haya movido su lengua antes que las hazañas remotas de los héroes. Parece natural que el artista primitivo haya comenzado por decir, y ello tan espontáneamente como brota la risa, los íntimos, personales gozos que le gorjeaban en el espíritu.

Ocurre precisamente lo contrario.

Nuestro amigo el filósofo, nos dice que los pueblos antiguos trataron de resolver el problema del mundo y de su origen antes que el enigma de la conciencia. Los poetas eran en aquel remoto tiempo sacerdo-

tes y yerofantes, magos... y recibían un nombre expresivo de respeto y de admiración supersticiosa: se les llamaba «vates» que significa adivino, porque guardaban el secreto de la sabiduría y podían adivinar lo por venir.

La atención acuciosa de los hombres, tardó mucho tiempo en desasirse de la naturaleza que la retenía con sus misterios y con «su múltiple esplendor».

La doctrina que dice «conócete a ti mismo» aparece en la historia como un fruto de madurez.

La lírica como catarsis.

«El buen viejo Aristóteles», que tan agudamente explicó la tragedia como una «catarsis», es decir, como una purgación y alivio del espíritu, pudo estudiar la poesía lírica, alumbrándola con el chorro luminoso de esta doctrina tan certera y sagaz.

No lo hizo sin embargo.

¿Quare causa? Yo no lo sabría decir.

Porque si hay una manifestación del arte que se precise, se penetre y se defina bien, considerándola como «catarsis», esa manifestación es, de cierto, la poesía lírica.

Toda poesía y, en general, todo arte ha de tener un denso contenido sentimental. Sólo el sentimiento mueve y hace fecunda la fantasía; sólo el sentimiento, que desborda de un corazón colmado, engendra obras artísticas duraderas.

Reflexión, trabajo, dominio de la técnica, son elementos indispensables si la obra ha de lograrse bien, pero confiar sólo en el trabajo asiduo y en la fría reflexión es renunciar desde el principio y radicalmente a que la obra tenga larga vida.

¿Por qué —se preguntaba Plotino el místico— por qué brilla la belleza con todo su esplendor en la faz del vivo, y no se ven, después de la muerte, más que vestigios de ella, aunque las carnes y los rasgos no se hayan alterado todavía? ¿Por qué entre muchas estatuas las que tienen más vida son más hermosas que otras mejor proporcionadas?

La respuesta es que «la forma viviente nos parece más deseable porque tiene un alma».

Y casi no es una metáfora decir que el alma de las obras de arte es el sentimiento que el poeta infundió en ellas.

Si sabéis que el dolor o el arrebató admirativo, o el dulce tormento amoroso pugnan en todo lo que vive por decir su palabra, si sabéis que todo sentimiento se comunica como fuego y que, sofrenado, se irrita, «com'un cheval fumant cabré dans la lumière», si sabéis, y de cierto lo sabéis, que la expresión verbal de un sentimiento que mueve y alborota el alma, es tan imperiosa como el llanto o la risa o la crispadura de un gesto exasperado..., no se os ocurrirá preguntarle al poeta lírico «su por qué».

Como se gana el pan con el sudor de la frente «se gana» la poesía con las congojas del corazón.

Goethe, en los últimos augustos años de su vejez, decía a su fiel Eckermann que ni uno solo de sus versos expresaba un sentimiento que no hubiera sido vivido y padecido, que alguna de sus poesías las había llevado en el alma cuarenta años y más, que sus pasiones, largamente escondidas, habían esperado siempre una ocasión para fluir gozosas y armoniosas, y que, en este sentido, todos sus versos eran «obras de circunstancias». Finalmente cuando quiso contarnos su historia, el libro tomó este título claro y revelador: «Poesía y vida».

Y si la poesía lírica de los mayores es sólo un comentario exaltado de su más íntimo vivir, «porque haga lo que haga el poeta no podría salir de sí mismo», la poesía popular y anónima no es más que la expresión del recóndito sentir del pueblo.

Irreprimible en su impulso, innumerable en su calidad y en su ritmo, apenas descubre el análisis un matiz del sentimiento que no tenga expresión en la poesía popular. El amor contemplativo y temeroso, y el rojo amor sensual, y el que vive sin esperanzas y de sí mismo vive, y el vanidoso y ostentoso, y el que como planta enferma nace de la piedad y de la lástima, y el testarudo que se acrecienta con el obstáculo..., y tantos más..., y todos...

Y esto que se dice del amor y de los amores, podría decirse del dolor y de los celos, y de la melancolía y de la burla...

Es verdad que muchas de las poesías populares no han nacido en el

pueblo. No importa. Si una de estas poesías que llaman erúditas, porque forjadas laboriosamente sobre una mesa de trabajo, el pueblo la ha acogido y la ha hecho suya, metiéndosela alma dentro y «recreándola», tened por seguro que el poeta, aquella vez al menos, supo henchir su estrofa de sustancia cordial y humana, y darle forma sobria y expresiva, como el pueblo acostumbra. Que esto tiene la poesía honda y raigadamente humana: el saber dar voz á sentimientos nacidos—¿cuándo?, ¿dónde?—que permanecían mudos porque el alma en que anidaban quería decirlos y no los sabía decir.

No le preguntaréis al poeta «su por qué» los que habéis brezado en vuestro corazón una pasión—buena ó mala—, los que la habéis llevado, día y noche, allí escondida, pugnando y exaltándose y dando, como dicen, «voces en silencio» porque no podía darlas clamorosas.

No le preguntaréis tampoco «su por qué» los que sabéis cómo el alma se consuela y se reposa cuando ha expresado su dolor o su inquietud. Hay palabra que, dicha, conforta como el aire puro de una cumbre cimera, y hay poesía que al ser recitada encalma como una mano amiga de mujer.

Sólo le preguntarán al poeta «su por qué» los pobrecitos, pobrecitos aunque hayan conquistado el vellocino de oro, á quienes la vida cogió con su engranaje para llevarlos de un deseo cotidiano á otro deseo dentro del círculo angustioso de lo apremiante y de lo útil.

La poesía tiene bastante con ser lanzada al aire como una paloma de paz.

El grande y buen fray Luis de León creyó, acaso, llegar hasta nosotros con sus exégesis y con sus buenos consejos y con las lecciones que leía. Sus versos, claros y gustosos, recitados como plegarias «del monte en la ladera», al caer la tarde, ó en su celdica, bajo las estrellas pitagóricas, servíanle de lenitivo y ni siquiera pensó publicarlos.

De otro modo la poesía lírica es consuelo y refugio.

Hay hombres que á los encontronazos de la vida y á sus aristas duras responden con un gesto amplio y estriclo de luchador. El golpe de la espuela es para ellos como un ascua sobre la piel.

En las noches más tenebrosas de angustia y de esterilidad del espíritu, saben mirar al dolor «los ojos en los ojos», y de descubrir en ellos «como una hoguera en el corazón de la selva», el gesto rojo de la victo-

ria. Hombres de lucha, que decimos, el combate les es gozo y motivo de exaltación.

Su mirada va a los poetas un poco de través, «un po'ín cagnesco»,

Dicen que el conforto de la poesía es fugitivo y es falaz, y que «los poetas impiden trabajar a los hombres en pro de la verdadera mejora, suprimiendo o aligerando con paliativos las pasiones de los inquietos que impelen a la acción» (1).

Pero no todos están forjados en tan recio metal. ¡Cuántos hay tímidos ante la vida y sus asaltos! No les negaréis, sin embargo, vuestra piadosa simpatía, porque su sufrimiento es mucho. Y menos aún los motejaréis de cobardes. Arrebatados por un ideal noble, son capaces de valor y de sacrificio. Pero ante las pequeñas miserias de la vida estos hombres no pueden subsistir. Sus nervios tienen una sensibilidad sobreexcitada para el dolor—y para el placer—y como un arpa responden a los pequeños choques cotidianos, con un temblor esencial y un sonido desgarrado y múltiple.

Pronto o tarde, estos hombres acaban por buscar su cobijo en «ultramundo». Que este cobijo se abra luminoso y prometedor más allá de la tumba y tendréis un exaltado de la religión, un místico; que abra su floración polícroma en un mundo de ensueños y tendréis un poeta.

La lírica concebida así, lleva en su base una visión pesimista del mundo.

Estos poetas de sensibilidad sobreaguda y de escasa capacidad de reacción, vuelven siempre del ágora y su rumor discorde con un regusto amargo, un íntimo despego hacia los otros y hacia sí y una viva apetencia de aislamiento.

Para estos Trofonios subterráneos la sociedad es un vino fuerte que les enciende la imaginación. Su pugna y su agonía acaban por abrir una ventana sobre lo azul, y huyen por ella a gozar sus noches sabbatinas en un mundo fantástico.

Pero mundo fantástico no significa, lo comprendéis muy bien, mundo deshumanizado.

Significa, precisamente, lo contrario. Estos «paraísos naturales» en que el alma del poeta busca su respiro, no son sino la proyección des-

(1) Nietzsche: «Humano, demasiado humano», aforismo 148

mesurada y luminosa de todas las pasiones, de todos los anhelos y de todos los contrarios impulsos que le bullen en lo más íntimo. Un psicólogo, que tenga la mirada hecha a explorar las islas doradas del ensueño, sabe muy bien de qué profundidades entrañables fluyen los surtidores que abren sus lirios temblorosos en estos cielos de crepúsculo, sangrientos como crucifijos.

Inútil que el viajero medroso quiera huir de su sombra. Inútil que en su ascensión hacia las cumbres intente librarse de tantas cosas que le pesan. Porque... ¿dónde irá el buey que no are?, ¿y a qué remotos mundos de quimera irá el hombre que no lleve consigo su atribulado corazón?

Este viajero melancólico que está en la costa mirando cómo las revueltas olas se despedazan en los acantilados, ve de pronto, a lo lejos, cruzar un barco sobre el cielo gris perla. Su mirada y su alma se le van detrás «como si todo el silencio y el reposo del mundo fueran embarcados en la nave remota». Y no deja de mirar al barco que cruza lento con su casco oscuro y su humo transversal. «Porque todo gran ruido próximo hace que pongamos nuestra dicha en lo silencioso y lejano».

Sin embargo, también en la nave van hombres con sus recuerdos y con sus pasiones y con sus luchas y con su dolor. Sin embargo...

No creo que estas dos interpretaciones de la lírica agoten todas sus posibilidades. El mundo en que ella arraiga es tan extenso, la tierra tan mollar y tan rica, que todas las simientes pueden germinar allí.

Pero si un estudio de la poesía intenta limitar los campos que forman su ancho territorio, la primera división que ha de hacer coincidiría con aquella radical y profunda que los viejos preceptistas llamaban épica y lírica. «Temas estéticos irreductibles entre sí, igualmente necesarios y últimos, amplias vistas que se toman sobre las vertientes cardinales de lo humano».

Y si de verdad existe una poesía lírica que tiene su impulso en la naturaleza expansiva y locuaz del sentimiento, y su premio y su fin en el gozo que con sólo ser dicha deslíe en el espíritu, entonces..., yo no sé cómo esta poesía puede ser deshumana ni cómo puede «empezar el poeta donde acaba el hombre».

Digamos un poco temerosos de parecer enfáticos, que este juicio de la poesía, como actividad que tiende hacia lo deshumano, es verdaderamente un «Juicio final».

Al primer trompetazo del Angel exterminador se nos ha hundido, en el salobre mar, uno de los hemisferios del mundo poético.

En torno al remolino, ancho y profundo, que deja tras de sí la catástrofe, sólo flotan unas irisadas y tenues espumas metafóricas.

Epos, narrar.—Narrar, crear.

Mi antiguo maestro de Retórica era un bondadoso erizo. Cuando se enfadaba los bigotes se le encrespaban de una manera terrible y echaba fuego por los ojos. Pero era bueno. Nos hacía aprender de corrido la *Epístola de Horacio a los Pisones* y una larga lista de figuras retóricas. Pero no era un fósil. Cuando llegó la hora de renovarse o desaparecer, era ya muy viejecito, supo renovarse.

Yo guardo de mi maestro de Retórica un recuerdo lleno de simpatía.

Poesía épica, solía decirnos, es poesía objetiva, sí, pero objetividad no quiere decir impasibilidad. El poeta escoge un asunto y esta elección expresa ya sus gustos y sus sentimientos. Una obra larga, compleja y difícil como el poema épico no se lleva a fin sin un gran amor por el asunto. Aunque en el poema épico el autor «no sale a escena», su entusiasmo es el soplo hervoroso que circula por la obra y que la vivifica. En la *Divina Comedia* hay, es cierto, una fría concepción alegórica, una filosofía, la escolástica, y una teología, la católica, pero... ¡cuántas veces, y acaso sean los momentos más felices del poema, hace irrupción en imprecaciones y sollozos, en gritos de ira y en amorosos sacudimientos el alma atormentada del poeta!

No hay poesía épica sin lirismo, como no hay lirismo que no tenga substancia objetiva.

Estas palabras nos iba diciendo mi viejo maestro de Retórica.

¡Cuánto tiempo han estado dormidas en el revuelto ñaque de la memoria! Aunque sólo fuera por habérmelas sacado a flote, a ellas y al recuerdo del buen maestro, yo debo gratitud a este ensayo, que voy escribiendo con placer y con un leve regusto de añoranza, como de quien cuenta un viaje antiguo.

Tenía razón mi viejo maestro de Retórica. Narrar no es «reflejar». Y el narrador no es nunca un impasible.

De todas las mallas definidoras en que se ha querido aprisionar al Arte, ninguna tan falaz como aquella que hace del artista un espejo ambulatorio.

Se quería dar a entender que el Arte es una reproducción exacta de las cosas.

Falso el concepto y falsa la metáfora. Porque ni el espejo ni el Arte reflejan con exactitud. El cristal «da la vuelta» a las cosas. Cuando yo voy, mi imagen *vuelve*.

Y si las aguas muertas del espejo no reproducen idénticamente lo reflejado, decidme qué ocurrirá con las aguas vivas y agitadas del espíritu.

Es verdad que en la poesía épica la materia está dada y no creada. Sin embargo, el poeta saca y aporta mucho de su propio fondo.

Toujours et quand' même el «epos» es una creación.

Aun en el caso de que el poeta se enfrente con una realidad estricta y «conclusa»—un hecho pretérito—la personalidad del narrador empapa la obra y la penetra, como el agua la tierra esponjosa del bancal y las plantas en que florece.

Rapsoda o poeta el narrador atrae a su público porque le cuenta cosas que ambos conocen y aman.

Su triunfo consiste en mostrar los panoramas tradicionales evocando el recuerdo de las glorias pasadas con fidelidad y con belleza. Con fidelidad, para que el pueblo reconozca las viejas sombras venerables que le acompañan desde la cuna. Con belleza, es decir, con desenvoltura, con claridad, con armonía, es decir, con arte.

Y no es sólo por la habilidad del poeta épico, ni por la emoción concorde con la de sus oyentes por lo que la obra levanta en estos un eco solidario, sino porque el poeta épico, como todo narrador, ante la complejidad del panorama, adhiere su atención y su interés a las cosas y a las personas que más le atraen y se detiene en ellas «con delectación morosa» y deja otras en penumbra y como desvaídas, con que, espontáneamente, pone en primer plano aquellas cosas y personas de su preferencia y dispone en «libre juego» una perspectiva sentimental que, sin deformar el armazón rígido de la gesta, la hace suya y le da novedad y como un sabor a cosa no gustada.

Un día—fué en la Italia del siglo xvi, sabia, escéptica, despreocupada, voluptuosa—se reunió un Concilio memorable. Había que luchar contra la impiedad y contra el refinamiento muelle de las costumbres. Se habló larga y doctamente y se dogmatizó. Y una milicia negra y solapada proliferó a la sombra del árbol frondoso.

Un Concilio puede perseguir las manifestaciones de impiedad pero no dar la savia cuando falta. La sociedad—digo de la italiana—se hizo acaso menos ruidosa, más cauta, o, si lo preferís, más hipócrita. Pero no más moral. Ni más religiosa tampoco.

Fué entonces, cuando un cortesano, de Ferrara, un poeta orgulloso, triste, imaginativo y sensual, quiso confarnos, en versos numerosos y para mayor gloria de Dios, una gesta memorable.

El poeta, si vamos a decir verdad, era creyente, creyente sin profundidad y sin arrebató, melancólico, como queda dicho, y de imaginación caudalosa, soñador y tímido. Un su amigo dice que «dopo le sue tranta e cinque anni, fú casto». Pero la continencia, como ocurre, se le hizo voluptuosidad obsesionante y refinada.

Así, en la obra memorable que escribió, los héroes son fantasmas inaprehensibles, el estruendo bélico suena a comparsería y las largas prédicas de virtud se le desmayan entre los brazos al poeta.

Pero cuando éste siguiendo el discreto consejo.

*Inceptis gravibus plerumque et magna professis,
Purpureus, late qui splendeat, unus et alter,
ascitur panus:...*

Es decir, cuanto zurce en «la obra grave» tal cual «retazo de color de púrpura» para que anime el conjunto, resulta que el retazo episódico es lo único que retiene nuestra mirada, porque es lo único que tiene alguna vibración cromática y algún calor de humanidad. Los jardines idílicos tienen frescura y visualidad, las Angélicas y Medoros, las Armidas y los Rinaldos son hombres y mujeres, su amor es verdaderamente amor y su voluptuosidad, voluptuosidad verdadera.

Fantasia y lubricidad morosa era lo que el poeta llevaba dentro y lo que fluye con abundancia y con facilidad en sus estrofas rutilantes, musicales y tersas como un río.

Y cuando el «cortesano de Ferrara» libre de las trabas narrativas,

libre de una preocupación religiosa, que no siente con arrebató, busca un asunto comedido a su envergadura, escribe una obra perfecta en su género: el *Aminta*.

Perdonad esta ejemplificación un poco extensa, pero es tan expresiva y viene, como dicen, tan a cuento, que no he sabido resistir a la tentación.

Sin salir de los límites estrictos, pero no rígidos, del género épico, podemos encontrar obras en que el poeta, sin las limitaciones que impone la narración histórica, lanza su fantasía en un galope despreocupado y jubiloso hacia los anchos y claros horizontes de la aventura. Aquí es el abrirse las creaciones tropicales de la inventiva, sin más límites que los intrínsecos impuestos por la propia potencia creadora y el imaginar sin fin sintiendo el goce de la fecundidad y el derrochar la fuerza con jactancia y con rumbo y el encontrar en ello la recompensa, como el pavón que exulta de orgullo al desplegar las irisaciones lunares de su abanico.

Arte de las facultades en libre juego, como antes se decía, arte como ahora se dice, de amor al riesgo y de deporte. Arte sin gravedad, en el doble sentido de la palabra, porque sus figuras son brillantes y livianas, como nubes en cielo risueño, y porque el poeta mientras juega con ellas y las alza y las realza, tiene en sus labios un fugitivo, un suave «rictus» de ironía.

Pero—digamos a continuación—Arte tan densamente humano que casi no florece más que en la época fugitiva y preciosa del Humanismo.

Ni ante las figuras «tridimensionales» del mundo en torno, ni ante las aventuras policromas de la fantasía el poeta es—digámoslo rudamente—un notario «que levanta acta de lo ocurrido».

Tenía razón mi viejo maestro de Retórica: objetividad no significa impasibilidad.

Se dice que el poeta contempla la vida como si fuera un espectáculo. Pero lo que hace es mirar los espectáculos como si fueran vida.

Se dice que el artista es un mero espectador. ¿No será esto un mero *flatus vocis*? ¿Cómo podré yo, hombre de carne y hueso a quien la vida mueve y arrastra mirar la vida desde fuera?

Poesía y solidaridad.

Si le preguntáis al burgués, pequeño o grande, al de vida premiosa o al de vida regalada—lo mismo da—su opinión sobre la poesía y los poetas, es probable que empiece por dilatar sus fríos y anchos ojos de besugo en una mirada inmensamente incomprensiva, y que después—después de que le hayáis reiterado la pregunta dos y hasta tres veces—os conteste, como quien habla de cosas remotas y muy vagas, que la poesía es a modo de un desvarío de gentes mal nutridas y que los poetas son unos hombres holgazanes, arbolarios e inquietos totalmente inútiles para la buena marcha de la República.

¡Pobres gentes, que no han sentido en su vida más inquietud que la de sus centenes y la de sus cólicos! Para ellas toda aspiración desinteresada es desvarío. Saben trujimanear certeramente hacia los fines próximos y el adjetivo «intelectual» les distiende el belfo en una mueca de ironía densa, grasa y cazorra.

Pero dejemos en paz al burgués magro y al opiparo.

Para nosotros que sentimos ensancharse día a día el horizonte elástico de nuestras necesidades del espíritu, la poesía es luz y es aire sin los que no sabemos vivir. Y el poeta es siempre un camarada.

En el área de nuestras necesidades espirituales, la poesía tiene su estadio florecido con su ley propia y su frontera estricta.

Porque es *catarsis* y consuelo para el poeta y para sus hermanos a quienes presta voz para decir las emociones recónditas, mucho tiempo inefables; porque nos levanta de las ocupaciones y preocupaciones del plano cotidiano y gris a otros más diáfanos y eminentes en que el soñar es grato; porque nos muestra bellamente las perspectivas de hoy y las pasadas llevando hacia ellas la corriente crespada o mansa del sentimiento; porque sabe crear mundos fantásticos en los que el fatigado corazón late con ritmo igual, la poesía tiene su dominio autónomo su propio fin y el poder de suscitar en nosotros un sentimiento acendrado, esencial e insuplantable.

Este es el armazón que encubren y disfrazan—y revelan—las armónicas formas de la poesía.

Pero además en ella está implícita una virtud que conviene alquitar aquí y sacar a flote.

Poesía es solidaridad.

Aimer avec ferveur soi-même en tous les autres
Qui s'exaltent de même en de même combats
Vers le même avenir dont on entend le pas,
Aimer leur cœur et leur cerveau pareils aux vôtres
Parce qu'ils ont souffert en des jours noirs et fous
Même angoisse, même affre et même deuil que vous.

Y no solamente los mismos dolores, sino los mismos gozos, las mismas nebulosas melancolías y las mismas esperanzas color de mar.

En estas cumbres diáfanas de la poesía, los pies corren ligeros y las alas se tienden jubilosamente «como si presintieran manantiales». No se discute ni se excomulga, ni suena ningún *stromata*. No hay dogmas ni herejes. Todo romero es bienvenido. Mediodía del sentimiento, las almas se mueven aquí con libertad, a miles, como el polvo de oro que sube y baja en un rayo de sol.

No es esta la confraternidad que suscitan el concepto y el sistema—universales, impersonales, de nadie y de todos—ni la confraternidad del «tú debes», que habla a la voluntad y a la conciencia.

La solidaridad que nace del sistema sólo empieza a mover muchedumbres y a levantar anchos torbellinos cuando se impregna de pasión y de ingredientes extra-lógicos y se agita en la atmósfera densa y caliginosa de las creencias y de las opiniones. Pero entonces entre «tú» y «yo» hay conflictos y disputas agrias. Y más de una vez se han encendido hogueras «para mayor gloria de Dios».

Pues el reino del «yo debo» y del «nosotros debemos», tampoco es el reino de la paz. San Jorge, el caballero de la coraza «resplandeciente de fe ardorosa y de belleza» ¡cuántos dragones tiene que «trucidar» antes de conseguir la calma y el derecho al descanso! ¡Y cuántas veces los «tú debes» se enfrentan y se embisten «y se muerden y se entremuerden» como las quimeras de un capitel románico!

La solidaridad que engendra la poesía no es tampoco la que se mueve y perora en el reino de «lo mío» y «lo tuyo». Las figuras proyectan aquí sombras de odios y resentimientos que se alargan y que

gesticulan y que amenazan. En el reino de «lo mío» y «lo tuyo» todo es pugnas y banderías.

En fin, para hablar claramente: la solidaridad sentimental, acogedora y desinteresada que engendra la poesía, es diferente «toto-coelo» de la solidaridad científica, la solidaridad moral y la solidaridad económica.

Orfeo congregaba con su lira a las pintadas fieras. Los poetas siguen repitiendo el prodigio un día y otro, a lo largo de las edades.

¡Y de qué cerca y de qué lejos nos llega a veces la onda cordial y humana! ¡Y cómo sabe iluminarnos y fortalecernos el espíritu!

Llevar nuestra atención distraída hacia el pequeño mundo familiar y doméstico, mirar con ojos limpios e ingenuos las cosas desvaídas por el uso y darles la tersura y el olor de cosas nuevas, pulsar con mano experta una vida vulgar y descubrir en ella su latido y su pequeña ilusión remota... Esto sabe hacerlo el poeta.

Otras veces, en cambio, la voz fraternal y solidaria nos llega desde los siglos.

En una catedral de tipo decadente y ambiguo, la mirada resbala sobre las pétreas figuritas, hechura de «atelier», repetidas cien veces, sin novedad en el asunto ni el modo, frías y amaneradas. Pero he aquí que, de repente, desde un capitel enhiesto o desde una recatada «misericordia» una menuda figurita contorsionada nos hace un gesto tan piadoso y tan dolorido o tan desvergonzado y jocundo—tan humano en fin,—que la mirada, como si hubiera dado un tropezón, se nos queda allí, prendida y sujeta sin que podamos desasirla. Una corriente afectuosa y solidaria se ha establecido entre la figurita y nosotros. ¡*Ecce homo!* decimos o pensamos o sentimos. El soplo vital que un artesano oscuro infundió en tí, pequeña figurita, sigue emitiendo sus pulsaciones y suscitando—a través de los siglos—una respuesta concorde en todo corazón que se te acerca.

Hay unos cuantos libros señeros perhenchidos de una sustancia emocional y humana tan densa, tan varia y tan múltiple que a ellos va la caravana ininterrumpida de los hombres, centuria tras centuria, sabiendo que sea cual sea su edad, su condición y gusto, que sea cual sea la onda que emita su corazón tremante, ha de encontrar en ellos otra onda que «sintonice».

Todo el que deja ir su mirada y su anhelo sobre la mar en calma, en

la noche, cuando la luna brilla, sabe de un camino rutilante, como hecho de gemas, que va desde sus pies al horizonte arcano. No importa que «el viajero y su sombra» se muevan y deambulen. El sendero luminoso se abre siempre a sus pies. No importa que los viajeros de la playa sean muchos, cada uno tendrá ante sí su sendero tremante. Y además, en el alma, la ilusión escondida de que el sendero existe para él sólo, incitativo y único.

Así son estos libros venerables.

Así es, por ejemplo, el Quijote.

Pudo la obra entrañable ser una sátira contra los libros de caballerías, pero si no hubiera sido más que eso, al esfumarse en los amenos campos de la imaginación los aspavientos desmesurados de los caballeros andantes, la sátira hubiera perdido actualidad y con la actualidad eficacia y lozanía. Pero el libro dura, como caudal perenne, y todos van a él a buscar sombra gustosa y quietud deleitable.

Van los niños a divertirse con la extraña figura del hidalgo y con los dichos cazurros del escudero y con su gracioso deformar las palabras y con las aventuras que—como el teatro guñol—siempre acaban a palos.

Van los mozos para quienes el libro es más que nada un cuadro prodigioso de la España de otrora, con su escenario amplísimo y sus numerosos personajes: sus venteros, sus mozas del partido, sus trajinantes, sus burgueses, sus arbitristas, sus nobles y sus galeotes. Todo ese mundo que en las historias eruditas es una mancha gris que sirve de fondo a las figuras próceres y que aquí cobra su tercera dimensión y su aire circundante y vida y movimiento y habla.

Van los hombres maduros para quienes el hidalgo y su escudero toman un insospechado valor trascendental. Encarnación de aspiraciones altas y bajos móviles que en toda alma eternamente se debaten.

Y van, por fin, los hombres a quienes hizo canos «el polvo del camino de la vida» para ver—¡congojoso espectáculo!—como el señor de los nobles pensamientos y de las intenciones puras es una y otra vez y siempre fracasado, humillado, escarnecido en su lucha con la realidad zafia. Y es entonces cuando las mismas páginas que nos hicieron reír a los quince años, nos traen a la boca un regusto acerbo y nos llenan los ojos de lágrimas.

Bien comprendéis que este análisis no agota todas las posibilidades porque estos libros pródicos son—exactamente—inagotables.

Ocorre con ellos que un pasaje que nos parecía inexpresivo y por el que resbaló nuestra atención, adquiere de repente significado pleno y luminosidad. Es como una ampolleta llena de perfume, que se quiebra un día y derrama el frescor de su esencia. Nuestra alma no había cuajado hasta entonces el estado emocional capaz de penetrar y dar sentido al rincón recoleto que, por eso sólo, nos parecerá gris e inexpresivo.

Porque así son estos libros venerables, fuentes que siempre tienen dispuesta la curva musical de su agua para las manos ardorosas, árboles añosos que cobijan en el remanso de su sombra propicia a todo peregrino que se allega.

¡Divinos cuerpos redentores! ¿Qué quedaría de ellos si Longino volviera a darles la lanzada y a dejarlos exangües?

¿Y en nombre de quién se la daría?

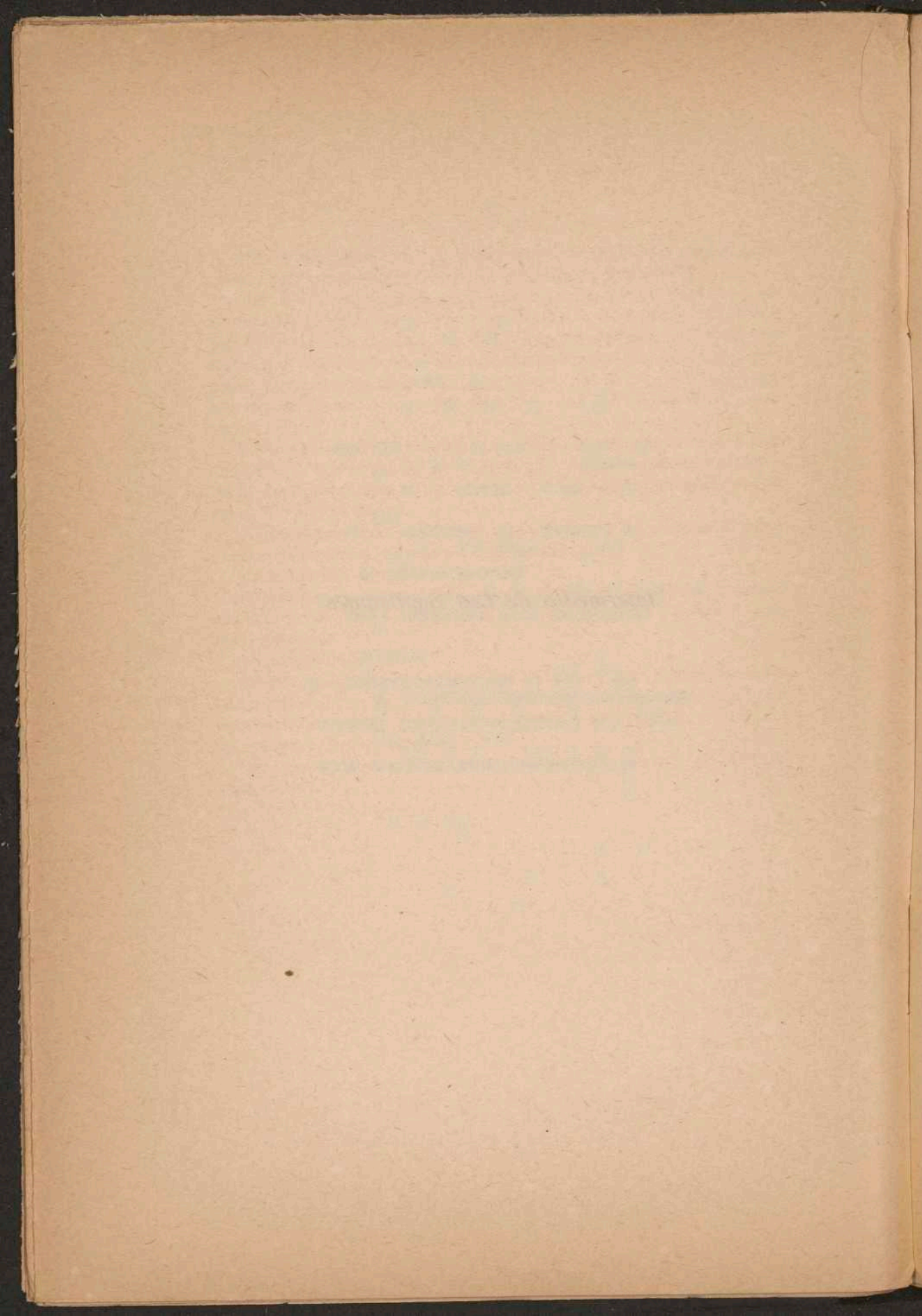
En nombre del Arte, se dice, porque el Arte siente asco de esta sangre hervorosa, que es solidaridad entre los hombres y fuente de confort y de paz.

La herejía no es nueva.

De tiempo en tiempo, siempre que el Arte decae y parpadea como una lucecita que se va a extinguir, una voz—a veces una sabia voz—viene a decirnos esto, que el arte es forma y no sustancia, vestidura y no cuerpo, crátera y no licor.

Pero nosotros, que respetamos infinitamente esa voz, no la queremos creer.

Intermedio de Las Suplicantes



DRAMATIS PERSONÆ

EL IMPLACABLE JUEZ.

LAS DANZADERAS DE GADES. — *Famosas en la ciudad y en el mundo. Sus danzas han desleído en todos los triclinios de Roma un perfume voluptuoso de sales marinas y de nardos. Son menudas, leves y graciosas. Sobre sus cuerpos morenos tiemblan las túnicas transparentes como la calina sobre los trigos en sazón.*

MODERATO DE GADES. . . — *Filósofo neopitagórico, conterráneo y defensor de las danzaderas.*

CHILLON CHILLONIDES. . . — *Llega del reino de la fábula. Nos parecería un fantasma sino prenunciase su corporeidad tangible e indudable un hediondo tufo de vino, sudor y miseria. Su vestido es astroso, su pelambre lacia. La nariz enrojecida dice bien claramente las flaquezas del borracho, los ojos pequeños y agresivos la desvergüenza del parásito.*

PETRONIO ARBITER. . . . — *Oso amaestrado por Chillon. Tan sucio, flaco y mal oliente como su dueño.*

Cortesianos, senadores, artistas y soldados.

Sala en un palacio. A los lados y al fondo una columnata de orden corintio. En los intercolumnios, sujetos al arquitrabe por cadenas de oro, escudos repujados, cariátides y lámparas. El pavimento está formado por un mosaico que representa a Baco y Ariadna. Por los intercolumnios del fondo se ve un jardín.

A la izquierda un alta plataforma cubierta de tapices. En ella el Implacable Juez sentado en un sillón de ébano con incrustaciones de marfil. Al fondo cortesianos, senadores y artistas, discuten animadamente. En el centro de la estancia Moderato de Gades espera a que el Juez le autorice para comenzar su discurso.

Detrás de Moderato, a la derecha, las danzaderas de Gades.

La acción en Roma, en tiempo de Claudio Nerón, el de las barbas de cobre.

Es de día.

MODERATO. —Permite, ¡oh Juez!, y vosotros, frequentadores de la corte y vosotros liróforos, juventud florida, ciudadanos de Roma, permitid a un extranjero, epigono de Pitágoras el Divino, que defienda a estas bellas muchachas, danzaderas de Gades, ciudad luminosa, donde nacimos ellas y yo.

Tú has enseñado, ¡oh Juez!, la iconoclasia del Arte de hoy y del futuro. Tú has dicho de una oposición irreductible y no escondida entre lo que es humano y lo que es Arte.

Temen estas muchachas, danzaderas de Gades—famosísimas—que una sentencia de exilio las aleje de Roma, como Platón antaño, con un amplio gesto implacable, expulsó de su República a los poetas. Y su temor no es vano.

Aún podrá el sabio Iktinos levantar en luminosa acrópolis nuevos santuarios a Atenea, la de los ojos verdes, y el ignorado artífice que labró en Pestum el templo dórico, dorado por el sol y por las musicales brisas del mar, aún podrá repetir el prodigio, porque su Arte—humano por el fin y por el sentimiento que lo anima—se expresa en claras, estrictas formas geométricas. Pero ¿cómo la danza que mueve del puro gozo o del dolor o de la exaltación religiosa, podrá ser deshumana? Y si la danza es, como decían los antiguos que sabían más que nosotros, «el orden en movimiento» ¿cuál orden ondula en el espacio azul, sino es el armonioso y divino orden de un cuerpo efébio, caro a Dionisios y a Afrodita? ¿Cómo, ¡oh Juez implacable!, podrá la danza pervivir en tus dominios, donde lo humano es mirado desabridamente?

Tal vez sabrá el poeta separar el sentimiento de las vistosas metáforas con que a la par lo expresa y lo encubre—que tanto puede la abstracción—pero ni Gorgias el sutil, acertaría a separar en la danza el impulso de la forma comunicativa, porque en ella, más que en arte alguno, ritmo

sentimental y ritmo cordial, sustancia y expresión, forma y fondo son una misma cosa.

La danza es humana o no existe. Un arte a quien la belleza humana repugna, la aniquila.

Así, quisiera—¡oh Juez, oh cortesanos, oh liróforos!—defender a estas muchachas, danzaderas de Gades, y defender también el arte que profesan, noble y antiguo, amado de los mortales y de los inmortales.

A ellos, númenes del Olimpo tesalio, quiero ahora pedir gracia y favor.

Y al primero de todos, a ti, hijo de Letona, dios de la dorada cabellera, lucífero, divino arquero cuyas flechas no yerran y cuya mirada brillante va más allá del mañana y del hoy. A ti Sminteo, Parnopio, Licio, protector de los campos y de las doradas cosechas. ¡Oh Musageta! guía de las Nueve y de las rientes Carites. ¡Dame clarividencia, que pueda disuadir al implacable Juez!

Y tú, Dionisios, el de los mil nombres, el nacido dos veces, el inefable, profético, frenético, orgiasta, danzarín furioso, padre de la tragedia, corega celeste.

Y vosotras Ménadas, alumbradoras de antorchas flabas, y de encendidos dítirambos.

Y vosotros todos, inmortales, amantes de la danza: ¡Dadme, dadme clarividencia que pueda disuadir al implacable Juez!

Sea esta mi primera razón: Que la danza exaltando en los jóvenes los sentimientos puros, los endereza al Bien.

La danza con la poesía y con la música—tallos de un rosal único—dice con fervorosa armonía, ya el alto origen de la Ciudad, ya los hechos hazañosos de sus antepasados y héroes eponimos, ya, en forma rítmica y asequible, las sentencias de los poetas y de los filósofos antiguos, lección todo ello para los jóvenes y recuerdo amable para las severas matronas y para los ancianos.

Sé que hay danzas lascivas y músicas que lejos de templar el ánimo, lo ablandan y en vez de inspirar gusto por la virtud, despiertan las inclinaciones viciosas, pero nadie se atrevería a decir que tales danzas y cantos sean bellos, ni que haya placer en sus figuras.

«No falta gente—decía Platón—que hace consistir la esencia y perfección de la música y de la danza en el poder que tienen de afectar

agradablemente el alma. Pero este lenguaje es insoportable. » Las danzas afeminadas y las danzas impúdicas aumentan la corrupción de los malvados y corrompen a los buenos, «porque los hombres se hacen semejantes al objeto de su contemplación, del mismo modo que llegan a parecerse a las personas con quienes les agrada vivir».

Las almas nobles se complacen en el espectáculo del Bien y de la Belleza y en las danzas que emanan de ellos. Por eso Pitágoras enseñaba a danzar a los novicios de su ilustre comunidad.

El muchacho que llevado de la impaciencia y de su salud que exulta y de sus pocos años quisiera correr y ramonear, somete en la danza su impulso a norma y a sujeción y, bajo las lecciones del corega, toma hábitos de disciplina y de orden que no le abandonarán ya nunca. Y son disciplina y esfuerzo reflexivamente ordenado virtudes sin quienes no es posible regimiento de Ciudad, ni asamblea que legisle, ni ejército que venza, ni, en fin, República justamente organizada.

Y aún tiene la danza otra virtud, la más excelsa, la más peregrina y más divina de todas.

Así como el grano de trigo puesto en la tierra, exige para fructificar buen tempero y lluvias y calor alternados y desvelos de quien lo sembró y ojos vigilantes que lo guarden de los voraces gorrioncillos, de la escarcha sañuda, del frío rezagado y del mortal pedrisco, todo lo cual, y más que callo, ha de concurrir para que el grano se enmollezca y se abra y sea, bajo el sol de Agosto, espiga henchida y sazónada, y así como todo este negocio del crecimiento y de la granazón se obra sin esfuerzo aparente como si bastase para ello una sonrisa de Demetria, así también la danza en sus giros, ondulaciones y acordados movimientos cela cuidadosamente vigiliando mil y esfuerzos penosísimos para ofrecerse a los ojos como juego espontáneo y de gustosa fluidez. ¡Virtud egregia, elegancia prima del espíritu, esta de guardar para sí el dolor y brindar a los otros la flor grácil y olorosa de la Belleza!

Y no sólo tiene la danza estas virtudes. Otra tiene de muy gran precio que es encalmar a los dioses y a los hombres.

Con la danza Terpandro apaciguó un motín, Empédocles aquietó un loco furioso y Termon dió conforto a un mancebo que se moría de pasión de ánimo. ¿Pues no nos muestra la experiencia que cuando vemos danzar quisiéramos seguir el ritmo de la danza, y

que, como dicen, se nos van tras ella los pies? Otro tanto acontece con el alma, o encrespada o dolorida, que sigue con sus pies alados el ritmo encalmador y poco a poco se sosiega.

Ni otra cosa ocurre a los inmortales.

Los cultos orgiásticos descargan el enojo de Dionisios como en una catarsis. Su deseo de venganza, exaltado y condensado por los himnos y por las ceremonias, estalla en una orgía y queda así en sosiego la coronada frente del dios, limpios sus ojos y sereno su espíritu, bien como después de una tormenta el aire es más diáfano, los colores más vivos y las flores huelen con más olor.

Apolo con sus inspiradas danzas y con su lira de siete cuerdas, desarma el brazo irritado de Zeus y adormece el águila celeste que pliega sus alas de poderosa envergadura.

Tú con acento tierno
el fuego sempiterno
del penetrante rayo apagar sabes.
Por tu voz arrullada
en el cetro posada
de Júpiter, la reina de las aves
con las alas caídas se adormece.
Blanda nube sus ojos escurece
Su cabeza arrogante
con el pico punzante
en plácido sopor toda se anega.
Tu vibración divina
el águila domina
y su espalda fortísima doblega.
Ablanda el pecho del violento Marte
que depone su lanza al escucharte. (1)

Así decía Píndaro.

Y, en verdad, ¿cómo la danza no será bien amada de los dioses si, inseparable de la música y de la poesía, es el arte que llega al alma y le inspira el gusto por la virtud?

Antes del divino Pitágoras los hombres que se llamaban sabios co-

(1) Traducción de Ignacio Montes de Oca.

rrían tras los cambiantes fenómenos como tras una nube de mariposas. Parecían niños pequeños. Querían aprisionar en la red todo el enjambre, tembloroso y voluble, y se ponían a reír cuando, después de muchas fatigas, conseguían coger entre los dedos unos pocos cuerpecitos. Pero él, que sólo era un amante de la sabiduría, descubrió, asistido de los dioses, la unidad de lo que es y de lo que será y de lo que deviene.

El mundo vagaba por el espacio sin límites inconsciente de su belleza, como Narciso por los sonoros bosques, hasta que Pitágoras descubrió su armonía y oyó por primera vez la música deleitosa de las estrellas.

El dijo: Todo en el vasto mundo es peso y medida. O, para hablar con más exactitud, todo es número.

El dijo: Dios hace números. El ser sensible e individual es un número, el Cosmos es un número, la sustancia, la materia, las cualidades activas y pasivas, lo concreto y lo abstracto, el caballo y el hombre, el alma, la justicia, el pensamiento, la vida... todo es número (*ἀριθμός ἐποίησαν τα ὄντα*). El número con sus propiedades engendra todo lo que es y todas las categorías del ser. Razón, causa y sustancia, el número está en las cosas y antes que ellas.

Lo uno es la esencia de las cosas, decía él. Y Filolaos el errabundo: lo uno es engendrador y padre y demiurgo del Cosmos (*τῷ γενησαντι, πατερι καὶ δημιουργῷ*). Y Arquitas el proteico. Lo uno es la causa antes de la causa (*αἰτίαν πρό αἰτίας εἶναι*).

Principio del ser, el número es principio del conocer, porque el alma es un número y sólo lo semejante es conocido por lo semejante.

La relación numérica que une todas las cosas produce la armonía, es la armonía, unión de contrarios, proporción, ritmo a que se sujetan la vida física y la moral.

En el varón perfecto, la armonía del cuerpo es belleza, aquella del alma es virtud.

La armonía de los astros al moverse en la noche, nos es diapasón y arquetipo.

Por la armonía del Cosmos, que es perfecto, conocemos el alto origen.

En manos de Dios el Cosmos es arpa sonora de la que fluye un canto múltiple, vaciamente escandido. La aspiración y espiración del mundo

en el seno de lo infinito mueve con ritmo alterno el ancho tórax de Océano y el corazón de las avecicas en el nidal. La aspiración y espiración del aire y el pulso de las sienes imponen su ritmo al ditirambo que cantan los pisadores de la uva, sacra a Dionisios, y así, el mosto rojo y la roja canción fluyen con ritmo igual. Los esclavos que mueven los remos unánimes—tales las alas de un alción—ponen en el remar el ritmo de sus pechos. Por eso al divisar las costas de su patria—prometedoras de cariño y de paz—crecen y se multiplican en torno de la nao las nevadas espumas. ¡Tal es la impaciencia que corre a lo largo de los remos en un temblor gozoso!

Todo lo que vive, vive rítmicamente. El griterío de la muchedumbre en el ágora y el de los ejércitos frente a Troya nos parecen discordes, pero suenan para el vidente Homero solemnes y rítmicos, como el mar. Y los himnos arrebatados que cantan en el bosque las Ménadas ebrias y su *jevohé!* y su estruendo descaecen en el crepúsculo cárdeno y en la atmósfera densa de aromas del crepúsculo y van—¿quién sabe dónde?—a dictar sus fervores dionisiacos al pastorcillo que ensaya en su flauta, con dedos inexpertos, una canción bucólica.

Como el vino de Lesbos lleva desleído en sus gotas doradas un perfume de rosas, así el alma de los hombres una apetencia de armonía. Todo movimiento al iniciarse nos es presagio de una continuidad armoniosa. El ritmo cumple esta promesa y el alma sonríe como muchacho a quien su padre trae de la feria un juguete que le prometió.

Todo lo que vive, vive rítmicamente. Si la vida exulta juvenil, el contento interior rompe en giros gozosos, ingenuamente, como se abre una flor.

Estos movimientos son rítmicos. *Pero sólo el hombre lo sabe.* Platón decía: «Casi no existe ningún animal que siendo joven pueda tener en paz su cuerpo y su lengua y no haga esfuerzos continuos para moverse y para gritar. Así se les ve dar saltos, como si una secreta impresión de placer les impulsara a cantar y a loquear. Pero ningún animal tiene el sentimiento del orden y del desorden de que los movimientos son susceptibles y que nosotros llamamos armonía. Las Musas, Apolo su jefe y Dionisios, que preside nuestras fiestas, nos han dado el sentimiento de la armonía y del ritmo.»

Todo lo que vive, vive rítmicamente. Pero en la vida cotidiana los

hombres están acuciados por un fin inmediato o remoto. El esclavo que hace girar la muela del molino y la muchacha que mueve el huso entre sus dedos y el campesino que surca la tierra guiando el corvo arado, cierto que se mueven con ritmo, pero el campesino y la muchacha y el esclavo buscan su manutención.

Sólo la danza es puro movimiento. Exhibición deleitable de un cuerpo hermoso que bellamente ondula sin buscar fuera de sí ni su ley, ni su impulso, ni su finalidad.

Como en el fondo de los ojos claros de Artemisa se remansa el vivir tumultuoso y férvido de los bosques, el ritmo universal se depura en la danza, limpio y redento de todo interesado fin.

¡Cuántas flores hacen eclosión en medio de las selvas no holladas! ¡Pero se abren! ¡Cuántas fuentes ignoran la armonía de su curva de plata al caer en el remanso verde...! ¡Pero fluyen! ¡Cuántas vírgenes al abrir sus ojos anchos a la luz matinal sienten que en su alma azul les gorgoea una alondra! ¡Y giran, giran ágiles en la casta alcoba! ¡Nadie las ve! ¡Pero danzan!

¡Oh danza pura, reveladora de la esencia numérica del universo! ¡Oh arte divino en que el mundo cobra conciencia de su armonía vasta! ¡Oh arte humano que dices la palabra más honda por el mero placer de decirla!

Creían los griegos nuestros padres que un alma noble en quien la sofrosine hubiera concertado las potencias — «como las cuerdas de una lira» — y un bello cuerpo en quien la gimnasia y la orquestrica hubieran desarrollado armoniosamente los miembros dándoles a la vez vigor y elegancia era lo más bello que se podía mirar sobre la tierra. Eros, el dios que da alas, sabía entonces remontarse desde la contemplación de un cuerpo hermoso hasta el goce puro de las ideas; Píndaro cantaba con estro arrebatado a los púgiles de noble progenie, que volvían triunfadores con su venda roja y su rama de olivo y Policeto el pitagórico que descubrió la proporción y la medida perfecta en el cuerpo florido de los efebos, llevaba al bronce perdurable su belleza eurítmica.

Era cuando Pitágoras el iluminado enseñaba a danzar a sus discípulos en el silencio nemoroso, bajo los robles y los laureles de Crotona y cuando Sófocles, después de Platea, dirigía un coro de muchachos y cantaba un epinicio, desnudo y radiante de belleza como un dios joven.

¡Nobles, gloriosos, fecundísimos tiempos! Atropos la implacable los sumió en la noche silenciosa, pero de ellos vivimos y de sus ideas y de su arte perenne. Los olivos áticos, donde Minerva Glaucocea, aún nutren nuestras insonnes lámparas.

Nadie sabe, ni los augures mismos, si los helados vientos del septentrión o el ardiente siroco extinguirán la pura llama temblorosa. Mas si es verdad que Himnios hace florecer cuando soñamos, nuestros anhelos más recónditos, deja que diga, ¡oh implacable Juez! un sueño que me inspiró el de la frente alada. Y que el sueño te muestre mi deseo más fervoroso.

Ví—no importan en los sueños el donde ni el cuándo—una grande y oscura nao que surcaba un mar fosforescente, dormido bajo la luna clara.

Iba la nave derecha y estricta hacia el horizonte, como flecha hacia su blanco, sonora con la vibración del cordaje y de las velas combas, sonora también de las canciones al dios que hizo florecer la arboladura en las naves tirrenas.

En la proa emergía la estatua de Apolo Musageta—¿la conoces?—aquella labrada por un discípulo del exaltado Scopas.

El simulacro, blanquísimo bajo el rayo lunar, miraba a las estrellas, la lira entre las manos sabias. Su rostro lavado de luz parecía estático. Y danzaba. Y la amplia túnica sesga crujía entre los dedos de la brisa.

¡Oh nave sonora—dije desde la orilla, como se alejaba nave de velas trémulas, nido simbólico! ¿A dónde te llevan los vientos olorosos de sales marinas y de la savia de los flexibles pinos? ¿Será tu travesía breve o dilatada, tormentosa o propicia, durará años o siglos?

Nadie lo sabe. Los augures no lo saben tampoco.

Pero allí donde arribes abre ampliamente tu ademán de sembrador y lanza la semilla múltiple. No han de faltarte tierra fecunda que le dé abrigo, ni manos desveladas que la cultiven, ni corazones que exulten viéndola florecer, ni, cuando llegue el día, quien goce al encetar el fruto sustantivo de perfume perenne.

Nave portadora de tan varios y altos y densos destinos ha de ser siempre bienvenida. No habrá para tí—¿qué importan el lugar y el tiempo?—playa inhospitalaria, bosque en quien no levante un eco amoroso tu decir musical o puerto que no refleje estremecido de entusiasmo tu vela purpúrea como una hoguera votiva. Te basta una tabla encerada

que lleve, con el olor de la campiña, los versos alados de tus poetas, te basta un rollo de papiro que guarde—pomo sellado—las puras esencias de un diálogo de tus filósofos, de un discurso de tus oradores; te basta un bloque de mármol pentélico labrado por Praxíteles, el de las manos cariciosas, para que los hombres de mañana, y los de siempre, admiren a otros hombres que supieron poner al pensamiento en tumulto un freno y una norma, que supieron—imaginativos y locuaces como eran—dar orden y sobriedad a sus palabras, que supieron bajo un cielo radiante propicio a todas las exaltaciones, labrar templos sencillos. Ellos, los multimillonarios de la palabra y de la metáfora y de todos los tesoros del arte que se les multiplicaban entre las manos, supieron y practicaron—implacables—que la forma es vestidura y no cuerpo, expresión y no substancia y dieron a sus obras un contenido humano tan rico y tan inagotable que mientras haya hombres en la tierra—¿qué importan el lugar y el tiempo?—volverán una y otra vez a estos hontanares que dan en su fluír, alborotado o manso, una lección eterna de claridad y de sobriedad y de sencillez.

Tal fué mi sueño—¡oh implacable Juez!—y esas las palabras que dije a la nave sonora cuando se alejaba bajo la luna, hacia lo porvenir.

Que Apolo, el danzarín sagrado que iba en su proa, te inspire y sea tu ánimo propicio.

Suena una música en el jardín.

Las danzaderas de Gades avanzan hasta el centro de la escena y danzan.

Su danza como el fluír de un sueño o como el deformarse y transformarse de una nube. Es al principio un movimiento perezoso de bellas durmientes que despiertan. El cuerpo ambarino de mármol soleado, cobra poco a poco vibración y conciencia. Sobre el ánfora armoniosa de las caderas el busto gira como un helidropo. Los brazos se tienden gráciles para rozar con las puntas de los dedos las pomas de unos árboles invisibles.

Súbitamente los movimientos se hacen amplios y se exaltan en un ritmo cálido de mediodía. Las danzaderas se doblan como arbólicos de oro cuando pasa el viento de octubre o, sobre la punta de un pie, se tienden en un anhelo horizontal, hacia un blanco remoto o corren locas, en praderas soñadas, flotante el cabello—en el fondo un oro de crepúsculo—o se inclinan y sonríen a su propia imagen en una fuente nemorosa o huyen del salto ferino y de los ojos de ascua de los sátiros en acecho o, en un divagar apacible, tomándose

por la cintura, se deslizan ligeras, despreocupadas, confidenciales. Los pies se siguen y se persiguen como palomas en primavera, y un hálito de gracia y un olor a huerto recién regado se difunden.

Ahora es una historia de amor. La historia siempre diferente—y eterna—. El cuerpo núbil que florece y el ensueño y el macho joven que pasa ovante—como un potrillo en campo verde—y encarna el vago ensueño. Después el combate—eterno, siempre diferente—el huir fingido y, el pudor que cela y el descuido—¡tan cuidadoso!—que descubre y el abandono y la unión febril y el remolino dionisiaco y el estupor y la dulce fatiga y la tristeza.

Ahora es un correr inocente y jocundo—¿tras una mariposa? ¿tras el amor?—Tras algo sutil y cambiante. Y ahora es, en fin, el reposo de un cuerpo joven que se siente vivir bajo el sol, gozando de sí y del paisaje que palpita concorde. Un trasunto del sátiro de Praxiteles, la hermosa bestezuela de ojos húmedos y carne de fruta en sazón, acodada en un árbol.

De pronto llegan del jardín voces destempladas, el batir de un pandero y un rugido extraño.

Precedido del estrépito y de su olor hediondo, entra en escena Chillón Chillonides con su oso danzante.

Las danzaderas de Gades huyen dando chillidos.

CHILLON CHILLONIDES.—¡Danza, danza, oso gracioso!... ¡Ah... ah... ah...! ¡Una vuelta! ¡Otra!... ¡Ah... oh... ah...!

(Deja de danzar el oso que queda en dos pies. Chillon Chillonides se limpia el sudor con el manto y saluda quebrándose en reverencias exageradas).

Os extrañará, discretísimos cortesanos, y a vosotros, jóvenes artistas biznietos de las castas musas, y, más que a nadie, ¡oh juez implacable y justo!, extrañará a tí ver un filósofo metido en este bajo menester de adiestrar alimañas, papel más propio de juglares y titereros.

Ciertamente, tenéis razón para extrañarlos. Pero ¡ay! que con los tiempos mudan las costumbres y éstos en que vivimos no son, no, los felices tiempos de Atenas en que Gorgias el sofista iba de ciudad en ciudad rodeado de discípulos dádivosos y de esclavos dóciles, servidores de su persona. Hogaño un filósofo después de ofrecer a sus conciudadanos el caudal de su sabiduría, ya sea en el foro, ya a la entrada del circo, ya en las termas, suele recibir como albricias un mendrugo mohoso, sino es que no recibe un lluvia de improperios... o algo peor. ¡Oh tiempos, oh costumbres! Pobres amantes de la sabiduría! Pero no están los días para dádivas, aunque suelen estarlo para abolla-

duras y chichones. Que esto de decir la verdad ha tenido siempre sus quiebras.

¿Y si yo os dijera, que el adiestramiento de alimañas no es negocio tan ajeno a la filosofía? Ahí está tu paisano Lucio Anneo...

(Los cortesanos, protestan, gritan y amenazan al parásito)

No os enfurezcáis, discretísimos y prudentes ciudadanos. No he hecho más que amagar y no dar ¡Ojalá hicieran lo mismo los esclavos de los poderosos a cuyas casas me acerco a veces a pedir una colodra de vino!

Decía, con vuestra venia, que esto de amaestrar animales no es menester tan impropio de filósofos como parece.

Si yo he hecho danzar en vuestra presencia a mi Petronio ha sido para demostraros que, hombre muy de mi tiempo y de sus modas, quiero profesar y practicar el arte recientísimo que vosotros seguís, si bien, a lo que parece, no con muy buen suceso.

El arte joven ha manifestado, y ha hecho muy bien, un verdadero asco por la figura humana. ¿Qué falta hacen los hombres en el Arte? Afortunadamente van desapareciendo. Antaño era muy difícil encontrarse uno en el ágora—Diógenes lo buscó con un candil y no lo encontró—pero en el mundo de las ficciones solían verse muy nobles ejemplares del bípodo implume, Filoctetes, Prometeo, Hipólito... y también algunas mujeres Electra, Casandra, Fedra... De aquí adelante no habrá hombres en el mundo de la poesía ni en el que se palpa y se ve.

El arte nuevo es guiso que repugna ese ingrediente.

Vosotros lo habéis dicho: La plástica se solaza con los caprichos geométricos, admite los vegetales de varias formas, sobre todo si una estilización ingeniosa y sutil los acerca a la geometría, tolera a los animales, excepto al ximio de quien Xenofanes sospechaba con mucha razón que es bisabuelo del hombre, y a éste, al bípodo implume y parlante, lo expulsa inexorablemente de sus dominios.

¡Bien hecho, por Pan, el de los cuernos de cabra! ¡Huyan de la escultura y de la danza los cuerpos masculinos y femeninos como han huido, cacareando ante mi oso esas muchachas ibéricas!

Amigo Petronio: tuyo es el porvenir, tuyo es el triunfo. Pero oye: en los días succulentos que te esperan no te olvides de tu maestro. La ingratitude es vicio de hombres, no de osos.

Yo pensé preparar para regalo y deleite vuestro una danza de lozanos repollos y sabrosas berengenas. Pero ¡ay! que como tantas otras veces, no acudieron a mi llamamiento aunque lo procuré con todo fervor. Cuando dije a las madres vendedoras de la Suburra que me regalaran unas berzas para formar un cuerpo de baile, creyeron que me burlaba, ¡os lo juro!

Y he tenido que renunciar.

Si hubiera sido pitagórico, como Moderato, hubiera organizado en vuestro honor una danza de polígonos. Ellos, los pitagóricos, que han descubierto que los números tienen sexo y los astros van por los aires tocando la cítara, son capaces de hacer bailar a un dodecaedro. Pero yo no soy pitagórico, ¡ese es el mal!

Bien. En recompensa de haberme dejado entrar en tu palacio quiero darte ¡oh insobornable Juez! un consejo. No hagas caso de los pitagóricos. Son unos faramalleros embaucadores. Dicen que hay un Uno transcendente de quien todo fluye y se engendra y un Uno inmanente, al que llaman «mónada» ¡Un uno que son dos! ¡Dos que no hacen más que uno! ¡qué sutil invención! ¿Y qué sexo tendrá este número? ¿Será macho o hembra? ¿O será las dos cosas a la vez como el hijo de Hermes y Afrodita?

Han descubierto además, que unos números son largos y otros cortos y que unos pesan más y otros menos, como las calabazas. Porque, sino son largos, ni anchos, ni pesan, ¿cómo podrán engendrar lo que tiene peso y extensión?

Otra vez te lo digo: No hagas caso de los pitagóricos; Son unos *democolacos*.

Antiguamente vestían un indumento ridículo, vivían en comunidad y se llamaban taumaturgos. Con estos trampantojos se hacían dueños de las ciudades. Hasta que los de Crotona conocieron sus embustes y malas comedias y los achicharraron como a ratas.

Además son unos ansiosos. Las habas que les daban para votar a los magistrados, se las comían. (*Ríe*).

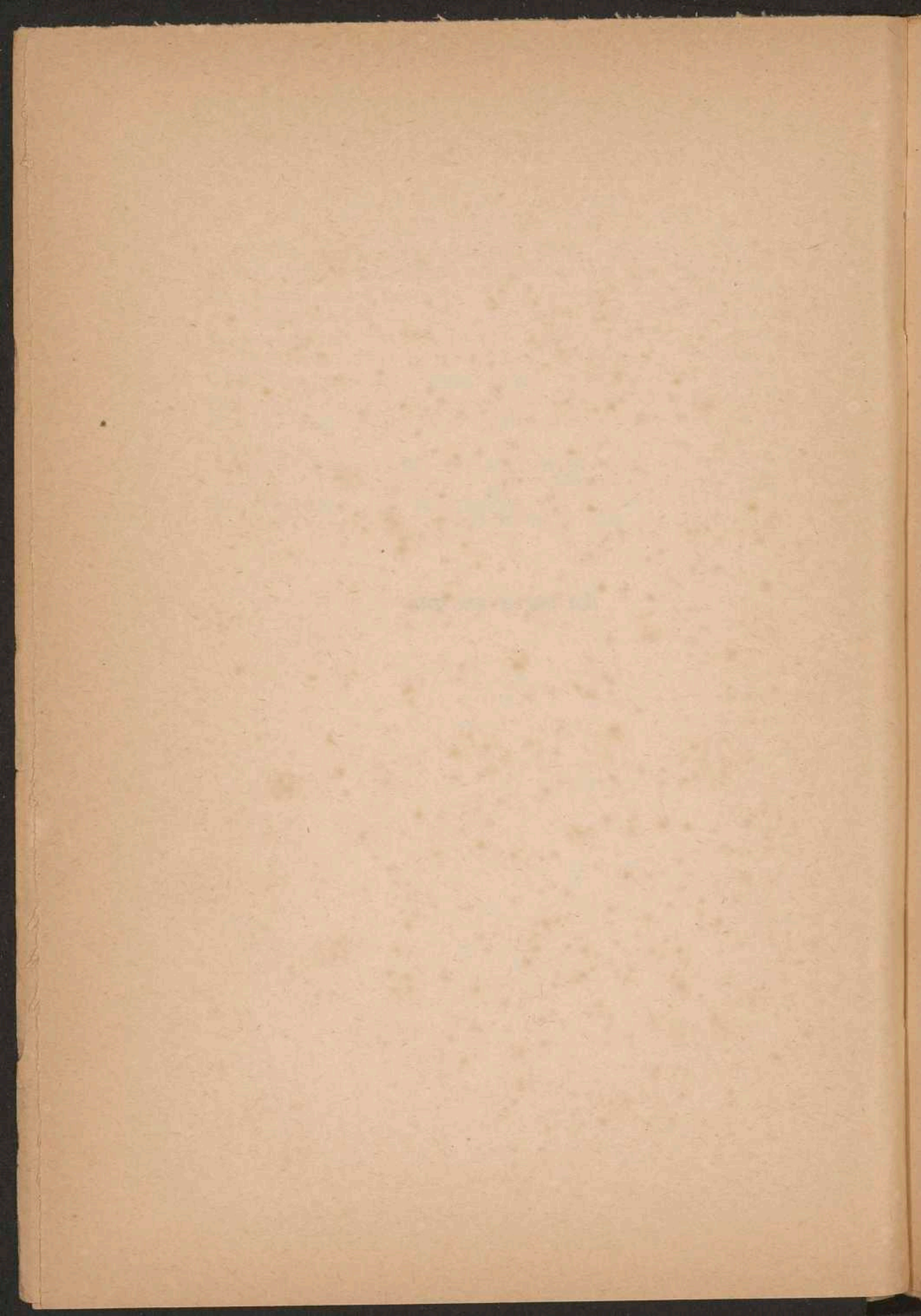
Y ahora que te he dado este buen consejo—con que pago tu hospitalidad—te diré que después de haber recorrido el repertorio que integra nuestro mundo habitual, no siéndome dado iniciar en el arte de Terpsícore a las piedras ni a las hortalizas, he tenido que adiestrar a Petronio.

¡Y por Hermes Trimegisto, que no lo hace del todo mal mi oso dante! Sólo siento que recuerda demasiado al «cives romanum». Sobre todo, cuando se pone en dos pies. ¿No es verdad que mi oso se parece a los comensales de Trimalción? La misma docta seriedad, la misma gracia en los movimientos, la misma elegancia. Un poco más peludo, acaso. No mucho. Conozco yo a algunos senadores que si no se depilasen... Y en cuanto a inteligencia, cuántos concurrentes a la Casa Dorada... *(Protestas)* ¡Cómo! ¿Es que Tigelino tiene más talento que mi oso? *(Arrecian las protestas)*. ¡Aduladores! ¡Serviles! ¡Merecáis ser pitagóricos!

(Siguen las airadas protestas. A una señal del Juez los soldados arrojan a empellones al parásito. Continúan entre los cortesanos las voces y denuestos. Del jardín llega, cada vez más lejana, la voz áspera y rota de Chillón. El implacable Juez se pone en pie y hace ademán de hablar. Cae el telón).

III

La serva padrona



Se vuelve a un tema antiguo.

Es pecado y va contra naturaleza—decíamos otra vez—convertir en *fin* lo que es un *medio* como hacen el avaro con sus centenes, el glotón con su yantar y el lujurioso con su fornicio.

Es pecado contra el Arte, pecado que lo desorienta, lo esteriliza y acaba por destruirlo, convertir la forma expresiva en punto cardinal y fin, extrayendo del Arte el zumo y dejando en él lo que es sólo aliño y «hermosa cobertura».

El amar la forma por la forma despreocupándose del contenido o reduciéndolo a una materia mínima, inexistente casi, pretexto sólo para *virtuosismos*; las técnicas complicadas y arduas; la «lubricidad del estilo»; el repulir y cincelar y repujar un vaso que no guarda sustancia ni licor y—en suma—el reducir el Arte a forma y convertir el medio en fin es carácter profundo, universal e irremediable de toda decadencia artística.

Cada loco tiene su tema, dicen unos, y otros, trastrocando maliciosos, dicen: cada tema tiene su loco.

Posiblemente es por mi parte manía y afán simplificador esto de creer que la sustitución de un fondo densamente humano por una forma brillante y primorosa, es el *porqué* y el *cómo* de toda decadencia artística. Pero es verdad que el hecho—reiterado en la historia—cobra sentido y se aclara siempre que se confronta con esta norma explicativa. De modo que yo no sabría encontrar un concepto más preciso, ni más fecundo, ni más penetrante para caracterizar el proceso de descomposición y muerte del Arte en un periodo histórico que este claro y rotundo concepto: deshumanización.

El experimento que se hizo con la escultura griega parece concluyente. Mientras un ideal añoso supo llevar a unidad las energías

múltiples del alma helénica, como un puño que arrienda y sofrena y trae a su mandar una cuadriga, la escultura tuvo el poder creador, la profundidad de contenido y la nobleza de formas que tienen siempre las obras animadas por el soplo vital de todo un pueblo.

Cuando el ideal desapareció las semillas migratorias fueron a germinar en tierra extraña. A veces la flor y el fruto eran halagüeños para los ojos, pero el perfume y el jugo sustancial ya no existían.

Lo que se dijo de la escultura pudo decirse de la poesía.

Si un poeta helenístico quiere resucitar una leyenda antigua, fracasa irremediablemente, como fracasó Apolonio de Rodas en su intento de escribir una epopeya sobre la expedición de los Argonautas. El mito que hería el alma de los antiguos helenos hablándoles de sus antepasados y de sus héroes, era para Apolonio de Rodas sólo un tema de erudición. Y ya se comprende que a la sociedad abigarrada de Alejandría debió de sonar como un cuento remoto, capaz de sacudir su curiosidad distraída, pero no su entusiasmo.

Mejor conocían su tiempo y más a tono estaban con él los refinados artistas, cultivadores de un pequeño jardín galante, que decían, pensando acaso en Apolonio: «Caudaloso es el río de Asiria, pero turbio, lleva al mar muchas partículas en suspensión y muchos despojos». A las abejas líricas «las basta el leve rocío de una fuente o la pequeña corola de una flor».

Arte sensual y gracioso este, arte de cosmópolis blanda, tentacular y amorfa como pulpo. Arte de *manera* que no dé *estilo*, porque el estilo arraiga en el meollo y en la cal de los huesos y allí donde no hay una recia contextura interior—espíritu colectivo, para hablar sin metáfora—podrá haber *modos* y *modas* y *maneras*, pero *estilo* no hay.

La filosofía era entonces rapsodia y las ciencias un entrojar menudos hechos o un estudio de la expresión.

Y, dicho con todo respeto para nuestros amigos los gramáticos y los retóricos, las artes y las ciencias de la forma—incluso la lógica en lo que tiene de silogística y formal—son vegetaciones lujuriantes o, como en esta tierra dicen, plantas *viciosas* que se dan bien en toda decadencia. Acaso porque cuando los hombres no tienen grandes cosas que decir dedican sus desvelos al aliño de las formas expresivas, por la misma razón que nunca están las armas y las armaduras más amo-

ladas y pulidas que cuando descansan ociosas en la vitrina de quien las heredó de sus gloriosos trasabuelos.

Así en este período alejandrino. Así en aquel otro en que la poesía se fué quedando espiritada y ética entre las manos de los sutiles trovadores.

No negaré que el desentenderse del fondo artístico para curar sólo de la forma, o el rechazar del Arte todo contenido humano, dejan detrás de sí «su pequeña vendimia», como decía el Canciller: ¿Quién duda que en estas exploraciones las técnicas se enriquecen y toman un desenvuelto andar y una exquisitez que antes no tenían, ni que se suelen emplear recursos nuevos y hallarse formas no manidas y descubrirse problemas hasta entonces nunca planteados?

Rota una tradición artística se exalta la individualidad y son muchos los que al inclinar el oído hacia sí, sienten voces insospechadas.

La hora crepuscular en que una decadencia se inicia, tiene para los refinados el atractivo sabroso de las bellezas otoñales. Ciertamente, todo arte antes de envejecer goza su «veranillo de San Martín». ¡Y qué obras tan complejas y armoniosas se producen a veces! El espíritu es alegre y travieso, como de muchacho que hace novillos, y las técnicas aprendidas de los viejos maestros que acaban de morir, conservan su aire señor y su costumbre de hacer con medida y despaciosamente.

Pensad en la estatuaria griega a fines del siglo IV o en la que apareció en Florencia la gentil cuando murieron Donatello y Lucas de la Robbia. Pensad en Andrés el ceramista y en aquel cuyas figuras, gráciles y blancas como lirios, parece que despiden luz: «il bravo Desider si dolce e bello».

La indisciplina tiene sus goces. Y uno recuerda la frase de Kant: «el pájaro creará, acaso, volar mejor en el vacío».

Pero una mirada perspicaz adivina—Platón lo adivinó en su tiempo—que algún íntimo resorte se ha roto, que las flechas no van ya unánimes a herir el blanco, que el arte ha perdido poder acogedor, seriedad y trascendencia.

La corriente bulliciosa seguirá su curso y será día tras día calidoscopio para los sentidos, gayo reflejo, espuma, musicalidad...

Poesía es metáfora.

Se puede ser amigo o enemigo de don José Ortega Gasset, se puede menospreciar su obra o enaltecerla hasta los mismos cielos, lo que, en justicia, no se puede es negar dos virtudes al pensador: enlace lógico en sus juicios y arrestos para llegar hasta las consecuencias últimas, así sean las más discordantes y reñidas con las que por lo común se reciben y se defienden.

Ocorre a muchos que, llevados de su manera de decir elegante y pomposa, tragan sin darse cuenta el florido anzuelo y cuando, al final, se encuentran con lo que no pensaban, protestan y gritan, así como el muchacho que embaído por el cuento de la fámula se ve de pronto delante de la escuela, a la que no quería ir. Mas la culpa es del discente no del que enseña, quien bajo la lozana floración retórica va ajustando con rigor geométrico los tambores de su columna.

Así ahora. Cuando se ha dicho que el Arte no ha de ser expresión de sentimientos largamente incubados, ni ha de tener cuenta con las preocupaciones cardinales del hombre, cuando se ha dicho que el espíritu ha de seguir dos maneras de actividad: la humana y la artística, de modo que ahora piense y goce humanamente y ahora divague desapercibido por los «pensiles del ensueño...» no hay sino concluir que el Arte, «descargado de humanidad», es pura forma.

Poesía es metáfora.

«Al sustantivarse la metáfora se hace, más o menos, protagonista de los destinos poéticos. La intención poética ha cambiado de signo. Antes se vertía la metáfora sobre una realidad a manera de adorno, encaje o capa pluvial. Ahora, al revés, se procura eliminar el sostén extrapoético o real y se trata de *realizar* la metáfora, hacer de ella la res poética.»

«Esta inversión del proceso estético»—este cambiar el medio en fin— «no es exclusiva del menester metafórico sino que se verifica en todos los órdenes y con todos los *medios* hasta convertirse en cariz

general.» Conclusión de tales antecedentes, y no difícil de prever: el Arte moderno carece de patetismo, de seriedad y de trascendencia.

El Arte—se dice—es un lejano y sutil fingimiento, que para tejer con alacridad sus leves danzas, ha dejado en el camino, como a un mal compañero, «al hombre tan serio que somos cuando no somos artistas». En este convite jovial e irónico no hay asiento reservado para el Comendador, agüafiestas de voz de sochantre y barbas de algodón en rama. Cuando el artista de hoy ha trazado en el aire su última y más insospechada pirueta y ha dirigido al «respetable público» su sonriente *voilà!*, se da por satisfecho con las risas ingenuas de un concurso a quien la farsa, por un momento, ha sabido anifiar y divertir.

El arte nuevo—se dice—carece de trascendencia.

Esto ya es más difícil de entender. Porque todo Arte con ser reposadero, almohada, y como diría Nietzsche, «corona de adormideras» para tantas cosas como, de vez en cuando, es gustoso olvidar en el mundo, con esto, digo, alcanza ya valor universal y sentido humano.

El arte de hoy—se dice—es a modo de deporte o diversión. No sé, pero sospecho que cuando el hombre entusiasma, entra en el remolino del deporte, van con él, muchas cosas humanas... *¡anche tropo!* Y no es para echado en olvido el consejo de nuestro Séneca: ¡Juega con seriedad! Porque ya dicen: Si quieres llegar a monaguillo sueña con ser Papa. Y es muy verdad. Que tu obra sea tu preocupación, tu entusiasmo y tu querer con tenacidad y con coraje. O no la emprendas.

Ahora, que el artista haga la dedicación de su vida y sus estudios y su aprendizaje y sus ensayos múltiples y sufra las angustias calladas del *crear* y del *hacer*, todo ello para lograr un fruto que desde el principio sabe sin trascendencia, no tiene para mí, lo confieso, pleno sentido.

Y aquello de que al artista nuevo su arte «le interesa porque no tiene importancia», me suena—dicho con toda reverencia—a contradicción y galimatías.

Porque ¿cómo será que la afición, el gusto y el trato amoroso y asiduo en que consiste el interés no doten de importancia a las cosas aunque en sí mismas no la tengan?

No callará mi simpatía por aquellos entusiastas maestros, tan viejecitos, que al empezar el curso nos decían, llenos de buena fe, que era nuestra asignatura—la *suya*—«la más importante de la carrera».

Que estas afirmaciones muevan de un afecto estimulante y, claro es, subjetivo, no lo niego. Pero sin estímulo y sin amor ¿cómo se iniciará la obra difícil? Y si se inicia, ¿cómo se proseguirá los años y los años?

Los monederos falsos.

Imaginad una mañana abrilena, de estas en que el cielo tiene color azul turquí y el aire es oloroso y tan diáfano que, si movéis vuestro junquillo, os parece que va a sonar como una copa trémula.

Un mozalbete se asoma a su balcón. En el balcón fronterizo, una linda vecina riega sus tiestos de claveles y juguetea con su canario... Tened por seguro que aquella mañana el mozalbete, en vez de repasar su *Geografía* o su *Latín segundo curso*, escribirá, según los tiempos, unas quintillas fáciles, una rima becqueriana o unos alejandrinos de tono y sabor netamente transpirenáticos.

Esto ha ocurrido siempre desde que hay en el mundo mañanas diáfanas, bachilleres en ciernes y lindas vecinitas con balcón a la calle, claveles y un canario. Es de las cosas que el viejo maestro solía llamar ineluctables, y pertenecen a la pubertad tanto como las mangas demasiado cortas, la voz ronquilla y el apetito devorador.

Pero es el caso que este leve morbo no siempre se va con la crisis de crecimientos, sino que a veces arraiga.

Los mozos, los hombres barbados y los machuchos padecen entonces de puericia.

Como si el mundo de la poesía estuviera hecho de guata y alfeñique y hombres y mujeres no fueran más que fantasmas lacrimosos, todo es entonces añoranzas, todo melancolía, todo suspiros leves. No se oye una voz más alta que otra y en el ambiente denso, los soñadores «se dejan ir» «par la fleuve du tendre» mecidos de la música de sus quejumbres.

¡Mal año para la poesía! Parecen tiempos de sensibilidad sobreexci-

tada y son secos y estériles como páramos. Parece que todo lo señorea el sentimiento y fluye sólo la melaza de lo sentimental.

Ni una palabra entrañable, ni un grito desgarrador. Los conflictos son pura comedia y los héroes

Laocoontes de biscuit que tuercen su denuedo
entre serpientes de mazapán de Toledo.

Poesía insincera, cuyo tráfago es sólo cambiar de antifaces, poesía gris, en que todas las voces suenan lo mismo, con que acaban por no sonar, poesía de superficie, como si la musa, en vez de unirse apasionadamente con el poeta, se entretuviera en cosquillearle con el cálamo las capas corticales del cerebro.

Cuando dije que el sentimiento es el alma del Arte y que sin emoción honda, raigada y sincera, poesía no hay, nadie habrá supuesto — espero — que intentaba exaltar a semejante tropa. Sé perfectamente que existen diferencias muy apreciables entre un poeta y un «tiplón» de la Capilla Sixtina.

Dice Francisco de Sanctis estudiando los caracteres en que suelen coincidir las decadencias artísticas: «Un ideal frívolo, un mecanismo vacío, un repertorio gastado sin ninguna relación con la sociedad, un absoluto ocio interno»... Y sigue.

Hay un signo de vejez, de íntima y esencial vejez, que consiste en no soñar, ni proyectar, ni pensar en el día de mañana.

Cuando un pueblo o un hombre han visto lucir en su cuadrante esta hora melancólica, viejos *están* o viejos *son* aunque las energías físicas y el caudal saludable continúen intactos y celen la íntima derrota. «Le basta al día su propio afán», es para hombres y pueblos un «mal signo» *con el que no se vence*.

Poesía que no sabe extraer del ayer y del ahora en que vive formas y sustancias para proyectar en lo futuro sus desmesuradas ilusiones, muerta es. Y aún puede decirse de ella, como del cadáver de Lázaro que «jam foetet».

Repetid el experimento cuantas veces queráis.

Allí donde hay un arte que oculta su íntima aridez con sentimentalismos hipócritas o con vistosos artificios, allí hay una depresión de las energías vitales. Por lo menos de aquellas que anidan en el espíritu y

rompen siempre en vuelo sesgo, como las alondras, hacia los horizontes altos y remotos.

Porque todos es uno y lo mismo.

Pueblo de hondos y recios anhelos no tarda en encontrar su leñador que le desembarace el camino, ni su demiurgo que se los dirija, ni su poeta que se los cante y se los haga luz y esperanza y ensueño fructuoso.

Y paralelamente, pueblo sin ideal prometedor que dé coherencia a sus desbaratadas energías—invertebrados los llama el maestro—; pueblo que descarga en hombros ajenos su responsabilidad del hoy y del mañana como quien echa de sí un grave peso desvelador; pueblo que deja apagar sus fervores y sus resentimientos y sigue deambulando en la noche como un alucinado; que advierte en sí el hormigueo de morbos gravísimos y procura divertir su atención con el tráfico cotidiano; que pierde su libertad y no siente el desgarramiento entrañable; que ve el juego macabro en que se aventuran sus riquezas y su prestigio como si viera la remotas perspectivas de un cosmorama... Pueblo en que tales cosas ocurren y no lanza el alarido de su temor y su dolor, tened por seguro que ha perdido sus poetas.

Y si los encuentra alguna vez no será en el templo ni en el foro. Será en el gineceo arrancando a la rueca de Onfalia las delicadas hebras con que tejer sus encajes inconsútiles y sus vistosas capas pluviales.

Estampa.

Tiene la estampa tantos colores y tan vivos y tan múltiples y tantos cabrilleos e irisaciones y estelas y tanta luz, que así, de repente, no acertamos a distinguir contornos ni figuras.

Poco a poco vamos diferenciando, en primer término, un mar quieto color de lapislázuli, con sus buques y sus velas como flámulas y sus reflejos en zis-zas, después el puerto y la montaña verde con sus matices degradados y sus casas recuestas en la arboleda y, encima, un cielo azul, joyante y un sol rojo como una crátera que vierte su oro derretido...

Luego, fijándonos más, en el puerto se ve una muchedumbre que co-

rre, que se agolpa, que grita como tomada de frenesí. Por último, entre la muchedumbre, un jinete señero entre tantos peatones.

La estampa lleva esta leyenda: «Per una calda matina di junio (1624) il cavalier Marino torna a Nápoli, dove era nato nel 1569».

Nosotros, en la estampa, aunque nos desojemos, aunque miremos con una lupa, ya no distinguimos más. Pero nuestro amigo el cronista que lo sabe casi todo, que es concienzudo y que ha visto por sus propios ojos el suceso feliz, nos dirá que «il cavalier Marino» es el más grande poeta del mundo, que ha vivido en Roma algunos años y en París muchos, regalado de príncipes, festejado de cardenales, elogiado de sus congéneres—que es de todos el mayor prodigio—y, en fin, llenado con su fama la vasta redondez de la tierra.

También nos dice el cronista—detalle que a nosotros se nos escapó—que la muchedumbre alborozada es portadora de un estandarte, en el cual una inscripción con letras de oro hace el elogio del poeta. Y que el elogio dice así:

«Al nome del cavalier Giovan Battista Marino, mare di incomparabile dottrina, di feconda eloquenza, di faconda erudicione, spirito delle cetera, norma dei poeti, materia degli inchiostri, facondissimo, fecondissimo, tesoro dei preziosi concetti, delle peregrine invencioni, felice fenice dei letterati, miracolo delle ingeni, splendore delle Muse, decoro della letteratura, gloria di Nápoli, degli oziosi cigni principe meritissimo, dell'italica musa Apolo non faboloso, dalla cui gloriosa penna il poema ritrova i propri pregi, l'oracione i naturali colori, il vero la vera armonía, la poesia il perfecto artificio, ammirato dai dotti, onorato dai regi, aclamato dal mondo, celebrato delle cose. In cuesti pochi inchiostri, picol tributo di povero rivolo, Donnato Facciuti meritamente donna e consacra».

Calla nuestro amigo el cronista las dimensiones del estandarte. Es presumible que cuando el gonfaloniero—sin duda el mismo Hércules—llegase a la altura del Castel del Uovo los flecos de la enseña irían a chamuscarse en las terribilísimas fauces del Vesubio.

Si ahora nos despedimos del cronista y queremos «filosofar al martillo», encontraremos que el ídolo, todo lo grande que es, suena hueco y que la obra, apenas tocada, se nos viene abajo, como torre de naipes.

El *facondissimo* y el *fecondissimo* que su paisano le atribuye los mere-

ce el poeta. Un hombre que en medio de una existencia azarosa da a los tórculos diez tomos de poesías, uno de los cuales tiene treinta mil versos, se ha ganado los dos superlativos. Y tres más.

Pero si la cantidad es grande, la calidad es, como dicen, *tuf' altro che buona*.

Para el argumento y materia poética ninguna inquietud. El Marino, como todos los artistas del siglo, los busca ya elaborados.

El repertorio es doble: pagano y católico. Y se recurre alternativamente ya a uno ya a otro. O se combinan con refinada exquisitez. Una Venus apetitosa con una calavera en la mano bien puede pasar por una Magdalena. Un efebo hermoso y ambiguo, con unas flechas buidas que perforan la delicada piel, sin hacer mucho daño, bien puede ser un San Sebastián.

Pero el repertorio clásico, pasada la época brillante y fugaz del Humanismo, era erudición, repetición manida y comparsería espectral y el repertorio católico era—a pesar de Trento—en Italia, y fuera de ella, forma, ritual y jesuitismo hipócrita.

Ideal nacional lo había en el siglo xvii en Francia y, aunque mal parado y venido a menos, también en España. En Italia, no lo había. La unidad de Italia como pueblo era chispa fugaz que brillaba en el espíritu de los más grandes sin dejar rastro. Y Arte sin ideal y sin fervores íntimos es arte de apariencia, descardinado y a la deriva. Irá donde lo lleven la moda, el gusto o la vanidad de los poetas.

Y eso es la poesía del Marino, un arte espectacular, amplio, rotundo y sin peso, como un aerostato.

Y eso es el Marino, pío, feliz emperador de los *concetti* y de las metáforas: un inflador de globos.

La matanza de los niños inocentes, los suspiros de Ergasto o las justas y legítimas nupcias de un magnate, el joven Juan Carlos Doria, pongamos por ejemplo, pueden servir de «cañamazo».

Si poesía es metáfora ¿qué importa el pretexto? Que los «traslati» sean brillantes, vistosos, nuevos y muchos... Eso sí importa. Las lamentaciones de la sensible Ariadna dan materia para ochocientos versos; los amores de Afrodita y el tímido Adonis, para treinta mil.

En el prólogo de una de sus colecciones de versos que se titula *La Zampogna*, el Marino nos descubre su «modus faciendi»,

«Sepa todo el mundo que desde el primer día en que comencé a estudiar letras aprendí a leer lápiz en mano, copiando cuanto encontraba bueno y anotándolo en mi *zibaldone* para servirme de ello a su debido tiempo. Que, en definitiva, este es el fruto que se saca de los libros». Y añade: «Cosi fanno tuttii valenti uomini che scrivono, e chi cosi non fa non può giamai, per mia stima, parvenire a capo di scrittura eccellente.»

He aquí al Marino y sus contemporáneos los «valenti uomini che scrivono» dedicados a la busca y catalogación de metáforas «para servirse de ellas a su debido tiempo». ¿Ha de hablar de la rosa? Pues el poeta no tiene otro quehacer que consultar su cuadernito. Allí, en la letra R, encuentra anotado con curiosidad y buen orden cuanto han dicho de la rosa el padre Dante y Petrarca y Poliziano y Camoëns y Lope de Vega y Tasso y *tutti quanti*. Si además de erudito el poeta tiene su alma en su almarino no dejará de añadir unas pocas metáforas de su cacumen o por lo menos de alambicar y refinar «según arte» las ajenas. Y con esto y con ensamblarlas hábilmente de modo que las más sencillas y consuetas se coloquen al principio, los medianamente complicadas caigan hacia el medio y las más sutiles, vistosas y estupendas al final... «el poeta no tiene más que acostarse y apagar la luz».

Qué poesía resulte de este y otros procedimientos parecidos, puedes lector figurártelo.

Pero aunque tengo un alto concepto de tus entendederas y de tu virtud «figurativa» temo mucho que te quedes corto. Y así voy, sin más, a escudillarte un experimento *in anima vili*.

La cual ánima es la de una «bruna pastorella» por nombre *Lilla*.

Lidio, su apasionado servidor, describe en versos numerosos la faz de la doncella: el alba frente el suave *naso*, la boca regalada... y llega a los ojos. Y va y dice:

«El águila acostumbrada a mirar al sol, no puede fijar sus ojos en los tuyos, por donde el sol queda derrotado; el fénix inmortal cuando quiere renovarse, acude a las divinas chispas de tu fuego; la salamandra, triunfante de todas las hogueras, quiso en él probar su gélida natura y murió achicharrada; a su luz vino a abrir las alas la incauta mariposa, desilusionada de la luz solar. Mi corazón sencillo, preso y muerto en tan bella prisión, en tan caro sepulcro, ni de su muerte se duele, ni su libertad echa de menos. ¡Llama traidora, tarde comprendo vuestros

¡sagaces artificios! Vestís de luto, tristes viudas, para celebrar las exequias de vuestras propias víctimas. Mas, si robáis y asesináis los corazones ¿cómo es que no os condena la justicia de Eros? ¡Oh bellos ojos de la bella mora, por quien infeliz moro! Ojos negros, pero gayos, foscos, pero lucientes, ¿cómo pueden en vosotros conversar claridad y tinieblas? ¿cómo en el mismo albergue se alojan la noche y el día? ¿cómo, si enemigos son, conviven en el mismo recinto sol y sombra? ¡Oh luces tenebrosas, luminosas tinieblas! ¡Ojos divinos de quien las gemas orientales aprenden a brillar! Vuestra pupila es carbón líquido, vuestra mirada chispa quemante es. Su nocturno color hace pálida el alba y envidioso el día; su esmalte es burla al zafiro, al oro injuria. Negra tinta es la vuestra en que Amor, con áurea pluma, escribe la sentencia de mi gustosa y feliz muerte. Adorados etíopes, rayos del flamante sol, cuervos agoreros y prenuncios, no de males, sí de dicha y conforto, que venís diariamente a traerme el único alimento que me restaura; luces despiadadas—al par que corteses—, hontanares de donde fluye el fuego que me abrasa. Permitid, pues me habéis robado el albedrío, que yo os robe la chispa sustentadora, que magüer homicidas y ladrones, os devuelva por cada herida un beso».

En este punto el poeta toma respiro y sigue:

«Perdona oh Lilla cara al irreprimible deseo. Deja que por una vez el rubí venza al ébano, la guerra a la paz. En tu boca está tu alma, mas en tus ojos la mía... ¡quiero rescatarla! Ya que el beso privilegió a los labios, seáles al menos permitido a los ojos el habla: los párpados hacen oficio de labios, las miradas dulces palabras son y lengüecitas cuyo lenguaje mudo yo bien sé descifrar. Mas... ¿qué veo? En los cerúleos espejos dos diminutas imágenes se dibujan... ¿Cuyas son? Son acaso amores pequeñitos que allí dentro vuelan buscando luz? ¡Cuidado no queme el fuego vuestras alas! Pero, no, ahora reparo que tenéis mi propio semblante. Y si tan claramente os representa el espejo, es sin duda porque el original yace en el corazón de la amada. . Pero ¿cómo se explica que seáis dos si el original que guarda el corazón es sólo uno? ¡A tal me ha traído mi desventura que de mí mismo estoy celoso! ¡Desaparece, imagen duplice de los amantes ojos! ¡Vuelve al corazón que es solo y uno! ¡No quiero ser Narciso en estas lúcidas fuentes!».

¿Nada más? Nada más.

Ya dice el poeta al empezar la apología que, «dirá ver ma dirá poco».

He aquí los famosos «fregi e recami» en los que el cavalier Marino era maestro y por los que sobresalía entre los poetas de aquella edad dichosa.

Hay mujeres en las que el gusto y afición por los trajes, cintas, plumas, perifollos y adornos, a que ellas, genéricamente, llaman *trapos*, tienen tanto poder que si en la situación más adversa o en el trance más doloroso y fiero viene la conversación sobre estas chucherías, pronto las veréis—a las mujeres digo—olvidar su cuita o su dolor e irse tras aquel señuelo tan embebecidas y enajenadas que no hay alondra que se les compare.

Las flores y primores retóricos influían parecidamente sobre el Marino, de modo que subiéndosele a la cabeza, como un licor de muchos años, encendían su imaginación y pronto disparaban su verbo en caudal innumerable.

Se ha dicho que su tiempo pervirtió las nativas aptitudes del poeta. Se ha dicho que fué él quien corrompió a su tiempo. Se ha dicho, finalmente—y esta parece la verdad—que no hubo corrompido ni corruptor, sino que el poeta y el tiempo como los novios en las inefables novelas románticas «habían nacido el uno para el otro».

El Marino sabía que su arte estaba muy a tono con la época, y cuando su amigo-enemigo, el farragoso y bilioso caballero Stigliani, le escribe subrayando, con triple raya los defectos de las rimas que se acaba de publicar el Vannetti, Marino contesta, con el desgarrro y la desenvoltura que suele, poco más o menos así: Yo no encuentro en Vannetti, aquella ridícula exuberancia que vuestra Señoría censura. Es atrevido en la metáfora, pero felizmente atrevido. Este es el modo de poetizar que agrada a nuestro siglo, como que artificiosamente acaricia el oído del lector con gallardías y novedades. Que ello sea un poco peligroso, no lo niego. Pero tampoco niego que tal moda está de acuerdo con mi genio y con mi gusto, y que a mi place tanto como aburre a Vuestra Señoría. Dignese, sin embargo, ya que no aplaudir, tolerar este que es el universal gusto del mundo. Si su Señoría cree que el modo de poetizar que ahora se estila es malo y que el modo antiguo era bueno y como lo cree en teoría así lo practica, hay que confesar que la naturaleza le ha causado un gran perjuicio haciéndole vivir en nuestros días, y

ño en el tiempo antiguo en el que hubiera tenido de su parte a Dante a Petrarca a Fray Guítone y a toda su progenie. Esto sin contar con que los poetas no han de pasarse la vida mirando hacia atrás, a la manera de Jano, sino hacia adelante «come fanno coloro che orinano».

Ciertamente el poeta no podía jactarse de ser el creador del estilo nuevo.

La semilla, bien germinada y talluda, estaba ya en el Tasso. Pensad en su amaneramiento y en su lujuria cerebral de hombre enfermo y casto y en su «delectación morosa»—que todo es uno y lo mismo—y en aquellos juegos verbales que iban a tener en seguida el aplauso—y la imitación—«*del universal gusto del mundo*»: «Silvia, onor de la selva». «Non moverei per aiutarte un passo, un dito, un doto». «Ohime troppo ho atteso e troppo inteso»... Y po ahí adelante.

No andaba mal nuestro Lope de Vega, cuando decía:

Juan Bautista Marino es el sol del Tasso,
Si bien que el Tasso le sirvió de aurora.

La diferencia es que para nosotros es un triste crepúsculo lo que para Lope era un mediodía resplandeciente.

Para Lope y para muchos de sus contemporáneos.

He aquí un testimonio.

Claudio Achilini, jurisconsulto, maestro de leyes en Ferrara, en Roma y en la docta Bolonia, protegido de cardenales y Papas, y poeta a sus horas, aunque malo, escribía así al Marino: «Nella piu pura parte del ánima mfa sta viva questa opinione che voi siate il maggior poeta, di quanti ne narcesero o tra toscani o tra latini o tra gregi o tra egipzi o tra gli arabi o tra gli ebrei, così questa medesima conclusiones defendo e professo continovamente con la lingua qualor ne parlo e con la pluma ogni volta che ne escrivo...»

Stupir.

Ello fué que cayó por nuestro humilde—y tan querido—Ateneo provinciano uno de estos poetas que, belicosamente, llaman de vanguardia.

Cayó y nos leyó sus versos.

Yo no sé deciros si el poeta era cubista, unanimista, futurista, expresiónista, creacionista o dadaista, porque en los tiempos que corren las escuelas literarias se multiplican más que el pulgón y no llegan a ser efímeras sino que duran, como las rosas elegiacas, «l'espace d'un matin».

Pero si no puedo deciros la pequeña parroquia en que oficiaba el sacerdote, sí os diré, porque lo recuerdo perfectamente, que al acabar su lectura, «¿queréis—nos dijo—una breve fórmula de mi arte? ¡Hela aquí! Mis versos son la maravilla en el bolsillo».

Y nos mostraba su liviano volumen como quien muestra un *mata-suegras*.

Todos conocéis el pequeño artilugio verbenero, compañero inseparable del tfo-vivo, los columpios, el polvo denso, el vino de alquimia y el olor a aceite frito que, según Galdós, rechaza las invasiones extranjeras.

Llevar un *mata-suegras* en la mano, es llevar el medio infalible de asustar, sorprender y aturrullar a quien se ponga a vuestro alcance. Distracción un poco pueril, pero honesta e inofensiva, a condición de que no paséis a creer que esto de sorprender y dar susto, no es cosa de chanza sino negocio serio y de mucha entidad.

Que es, justamente, lo que más de una vez les ha ocurrido a nuestros camaradas los poetas. Han empezado por decir que la poesía es cosa gentil y liviana, de juego y de deporte, en la que no se ha de poner pasión, ni alma, ni nobles y levantadas ideas y han acabado por llenar el vacío que dejaban todas estas venerables sustancias con otras totalmente frívolas como la vanidad, el dandysmo y el deseo de maravillar, o, como se decía cuando yo era mozo, de «epatar al filisteo».

Lo uno lleva aparejado lo otro.

Decid a Garcilaso o a Fray Luis o a Leopardi que su «doloroso sentir», o su arrebató lírico en la noche serena o su amargura irremediable—«l'infinita vanité del tutto»—no son esencias para desleídas en la cuenca áurea de las estrofas, decidles que la regla y último propósito de la poesía y del Arte es producir extrañeza y maravilla... Así os entenderán como si les hablaséis en vascuence.

Os entenderán en cambio los poetas «estupefacientes» desorganizados restos de un ejército que tal vez fué glorioso. Ellos, venidos los últimos, desorientados y sin ideal, creen que están abriendo sendas

nuevas y diciendo cosas inauditas cuando es la verdad que son los últimos, encanijados vástagos de una progenie que repiten, sin saberlo, las mismas vanidades de todos las progenies que están en trance de extinguirse.

También os entendería «il cavalier Marino» de quien hablamos. El cual queriendo dar de la Poesía y de su objeto una fórmula breve dijo:

*E d'il poeta il fin la meraviglia,
chinon sa far stupir vada a la striglia.*

Ya lo véis, para el Marino, como para todos los malos poetas —de aquellos y de estos tiempos— las musas no se han de proponer más meta ni propósito que causar extrañeza: ¡*Stupir!*

No dejar que la obra germine calmosamente y darla a luz con sinceridad y con amor... Sino *stupir*.

¡*Stupir!* Suscitar a toda costa el interés, *passé-par-tout* que abre con malas artes todas las cerraduras.

¡*Stupir!* Preguntarse a cada paso, no si la obra se está formando lozana o contrahecha, sino... ¿qué efecto producirá esto? ¿sorprenderá bastante?

¡*Stupir!* Trabajar, pensar y, acaso vivir, como un histrión en su tablado, sin que el público se olvide de nosotros. Y para ello—*oh Gabriele inimitable!*— inventar una pirueta para cada día.

¡*Stupir!* Uno de los tremedales en que fatalmente nos hundimos cuando dejamos de tomar en serio nuestro arte y de servirlo y vivirlo y crearlo con perseverancia, con desinterés y con amor.

No es verdad que lo característico del melodrama y de la novela folletinesca, sea la superabundancia emocional que nos contagia y nos lleva tras sí. El desventurado Edipo y el inocente moro de Venecia y el recio—y tan castellano—Pedro Crespo, no son, no, personajes de melodrama, ni tienen nada que ver con las sombras aspaventeras del melodrama.

Lo propio de este y del folletín, es sobreexcitar el interés ingenuo con los frances más inesperados..., llevar al público embobado y como en volandas de uno en otro trance y de una en otra maravilla, forzar la atención y apasionarla con inusitadas aventuras...

Eso lo sabía el difunto vizconde Ponson, de conmovida memoria y

lo sabe muy bien el cómico Rambal que por una peseta cincuenta céntimos, ofrece a la galería tres homicidios, dos resurrecciones, un descarriamiento y «un bajel que zozobra y se hunde a la vista del público».

Todo arte que busca su razón de ser en «la maravilla» es, por eso mismo, arte inferior y plebeyo, arte de sorprender y de *stupir*. Y el estupor que hace presa en el pequeño burgués de alma pueril y sangre gorda «*negli alti cor—dice Dante—tosfo s'attuta*».

Ou mène la faute.

Exhausto el arte de un noble contenido ideal que ponga en tensión nuestro espíritu y lo estimule y enderece a lejanos propósitos; exhausto también de un contenido emocional que suscite y exalte los sentimientos puros que, por ventura, yacen en nosotros, queda reducido a mera forma, gustoso calidoscopio en que el ingenio no tiene otro quehacer que librarse a divertidas combinaciones.

Entre un poeta romántico del siglo xix, y un prestidigitador que renueva y multiplica sus inspirados artificios, nuestro sufragio estético será para el segundo, si nuestro sufragio estético obedece con sincero automatismo a nuestra manera de pensar.

Que no es nueva, como queda dicho.

Ahora quisiéramos decir, tomando parvamente algunos ejemplos, *ou mène la faute*.

La poesía en su proceso degenerativo recorre tres estadios: Poesía metáfora, poesía-truco, poesía-palabra.

La poesía—se dice al acabar el siglo xvii—es un palacio formado de metáforas, de adornos, de hipérboles, de alegorías, de sutilezas, «*di recami e di preziosi concetti*».

Y añade un expositor que «la fábrica», ha de ser «*non ardente ma ardita*». Fórmula preciosa por lo que dice y por el modo de decir.

Porque dice—en primer lugar—que no importa que el fuego sacro, el *genus*, la *ύαυα*, o como quiera llamarse, encienda e ilumine el alma del musageta, sino que importa, sobre todo, que la fábrica labrada con metáforas, hipérboles y sutilezas, sea «*ardita*», esto es, audaz, extraña

y pasmosa. Y dice —en segundo lugar— *ardita* y *ardente* con juego de palabras ingeniosísimo, que da a entender desde el principio lo que debe ser y como debe ser la buena poesía,

La elocuencia consiste en la primer mitad del siglo XVIII «en la cadencia afectada y pueril, los equívocos y las trasposiciones». «Con esto y con usar un estilo florido, lleno de metáforas, salpicado de luces de estrellas, de soles, de epiciclos.. no hay más que desear» (1).

Nuestros amigos los poetas de vanguardia dicen hoy: «La imagen es el protoplasma primordial, la sustancia celular del nuevo organismo lírico, despojado éste de todas sus vísceras anecdóticas y sentimentales». «La imagen de su cualidad de *medio* ha pasado a convertirse en *fin*, y en él, lleva implícito todo el contenido emocional o intelectual, que antes era su finalidad, cuando en vez de punto de llegada, se la consideraba como vehículo accesorio de sentimientos e ideas».

Un momento de creación jubilosa de exaltación y de desbordamiento lo hay siempre en las literaturas de decadencia. El predio, recién roturado, aunque sea de tierra pobre, da una primer cosecha, no diré de qué calidad, pero sí abundantísima. Las imaginaciones son fértiles y un tema multiseccular—¿qué importa el tema?—da pretexto para que tropos y metáforas crezcan, se entrecrucen y proliferen formando pronto un impenetrable matorral.

Con tal abundancia, se engendran en el caliente nido, las pintadas avecicas que, el poeta, sin árbol que les dé sombra, ni saetera en que se vayan a posar, las cobija en jaulas apercebidas al efecto hasta que puedan salir a la luz. «E come il fabro appunto, l'ópera anticipando, la materia per far tabole, scragni e cosi fatti arnesi ripone prima che di fargli l'opportunita s'apresenti, cosi essi, —los poetas del día—innanzi ad ogni occasione di valersene, d' un ampia loro munizione metafórica van facendo raccolta, aspetando che qualche nuova e gran cosa per se stesa lor venga ni mente».

(G. B. Marino. *Epistolario* Epístola di Alessandro Guarini a Claudio Achilini sul' uso de la metáfora).

Todas las decadencias artísticas pasan por esta prosperidad inicial. Es la época de las vacas gordas a quienes las flacas suceden en seguida.

(1) José Rada y Aguirre. *Epístola al P. Isla*.

A principios del siglo xvii algunos poetas de imaginación positivamente feliz y poderosa, dieron a la poesía-metáfora un gran impulso que perduró cerca de cien años.

Nuestros poetas de numen ético y canijo se han agotado mucho más pronto. En 1920 decían ya algunos, o más avisados que los otros o más sinceros. «Se equivocan los demasiado obstinados en pesquisar imágenes. El creacionismo puro que tal cosa predica es una cacería de la frase a efect, de la ingeniosidad, que es el mayor peligro para escritores de raza española como nosotros». «Hemos llegado a retorcernos en un verdadero empacho de imágenes y metáforas». «La imagen repetida se transforma en truco. Hay que desconfiar de tal procedimiento.»

Pero dejando aparte a nuestros poetas, que ni por su número ni por su calidad merecen ser tomados en serio, volvamos al xvii, siglo de muchos poetas y oradores y, por la mayor parte, medianos. En ellos podremos estudiar el segundo período del proceso degenerativo.

El cual período se podría llamar del agotamiento metafórico. Y consiste en esto.

Las individualidades estéticas vigorosas, enfrentadas con la vida interior y con el mundo en torno, reaccionan ante sus embates de un modo íntimo, sincero y personal. Por donde la poesía se impregna a cada hora de savia nueva y cada acción halla su réplica y cada garganta habla con su voz y cada voz tiene su timbre y su matiz.

El derrumbamiento empieza cuando el poeta se vuelve de espaldas a la vida y al mundo en torno y da en manejar menjurjes, empeñado en hacer transmutaciones, fabricar elixires y crear hombrécicos para encerrarlos en redomas impenetrables.

Porque las combinaciones y manipuleos del alquimista recoleto se agotan no tardando. Es lamentable, pero es así. ¿Y entonces?

Entonces, exhaustas las energías creadoras, en vez de volver a la realidad con inocencia y buena fe, acude al viejo guardarropa.

En el ñaque de antiguas metáforas el poeta elige las que más le gustan. Bien es verdad que, un poco escrupuloso, no las exhibe como las tomó, sino que, como puede y sabe, las modifica y las refresca.

El *modus operandi* suele ser la hipérbole

La fuga desolada de Eurídice ha sido antes del siglo xvii pintada

por muchas y lucidas plumas. Esto es sabido. Pero ¿cómo un poeta renunciará a tema tan incitante? Y si lo recibe y hace suyos ¿cómo, el deseo de *stupir* no faltando, dejará de ampliar la descripción con nuevos «fregi e recami»? ¿cómo no dará pruebas de su ardimiento y sutileza?

Eso es imposible,

Facean le bionde trece
(Amorosi trofei de bianchi ordegni)
Lacerate grondanti ai negri busti
De le rubide trece aurei moneli;
E volando d'intorno
a quelle belle a lucide catene
vi resto prigioner piu d'un augello...

Después de escribir estos versos, y otros que no les van en zaga, el poeta confiesa confidencialmente a un su amigo que está satisfecho de la obra. Bien puede, porque ni a los antiguos líricos griegos, ni a Esquilo, ni a Ovidio, ni a Horacio, ni a Poliziano, ni, en fin, a ninguno de cuantos trajeron en lenguas «al canoro Orfeo» se le pudo ocurrir esta *trouvaille* de convertir las flotantes crenchas de la fugitiva en redes donde fueran a quedar presos los malaventurados pajaritos.

Y es que—como queda dicho—el poeta no busca en los dramáticos panoramas del espíritu, ni en los eternos y siempre locuaces espectáculos de la Naturaleza, materia incitadora para su poesía. Su menester es construir metáforas.

Metáfora, diréis, significa traslado, paso de un orden real a otro fantástico. Pero el poeta que no quiere nada con el «orden real», cierra sus valvas a toda luz, a todo viento recio y a todo ruido. Para él, ciertamente, la metáfora sigue siendo traslado, pero en su invernáculo de alquimista los traslados no van de realidad a fantasía, sino de metáfora a metáfora, de sombra a sombra, de artificio a artificio. Tropos y metáforas que, un día, se moldearon sobre la realidad, son ahora punto de partida para nuevas creaciones fantásticas, con que la obra queda cada vez más remota y desvaída, mas redundante y hueca.

San Agustín era a fines del siglo xvii «El Águila africana», a principios del xviii «El caballero andante», a mediados del mismo siglo «El

Amadís de las letras». San Bernardo empieza en «Panal de Clarabal», y acaba en «el doctor de miel fluída»... *Et sic de coeteris*. Todo ello gracias a la agudeza «divino parto del ingenio, último esfuerzo del intelecto, vestigio de la Divinidad en el hombre».

Pero esta celeste musa no siempre se mostraba propicia a los poetas y a los oradores.

Para estos casos de extrema penuria y flacidez—por aquello de que toda necesidad desarrolla su órgano—crecieron y se multiplicaron dichosamente los Tesauros, Florilegios, Zibaldones, Silvas y Polianteas, pródigos arsenales de «conceptos», agudezas, tropos y metáforas sobre los que caían los poetas menesterosos como gorriones en cibera.

Estos preciados libros, al principio pocos, magros y no muy bien dispuestos, fueron creciendo en número, aumentando en volumen y ganando en artificiosa disposición. Y llegó a haberlos tan admirables que además de disponer los conceptos según la materia, los agrupaba según la figura retórica que buenamente se quisiera. Así, había argumentos desarrollados en comparación, en antítesis, en hipérbole, en hipotíposis, en equívoco... Con lo que el orador o el poeta, una vez elegido el asunto de su discurso o de su poesía, tomaba el velón en una mano y el cálamo en la otra y echaba a andar por los amenos campos del Tesoro en busca de metáforas, como quien va a buscar caracoles.

De este modo componían sus obras durante el siglo xvii y parte del xviii muchos poetas y oradores de Inglaterra, de Italia y de Francia.

Y así los componía en España aquel arquetipo y flor de todos ellos el gran Fray Gerundio de Campazas, como puede verse en la historia de este famoso predicador «donde más extensamente se contiene».

Leopoldo, «alias» *Clarín*, como catalogó cierto funcionario de regocijada memoria, tenía una letra chiquita, confusa, borrosa, de varias y anárquicas inclinaciones; una letra de las que hacen lanzar a los cajistas exclamaciones que no hallaréis, no, en el Diccionario de la Academia, aunque consultéis la edición última, enriquecida con cerca de catorce mil vocablos.

Cierto irascible comunicante se le quejó una vez diciéndole que escribir mal revela falta de educación.

Don Leopoldo sin negar su pésima caligrafía—que a la vista estaba—se disculpó con que las innumerables notas y apuntes tomados en sus tiempos estudiantiles y después el mucho y apresurado escribir, le habían traído a aquel extremo que él lamentaba más que nadie.

La razón de Clarín era buena y supongo que el comunicante se daría por satisfecho.

Sin embargo, distingamos, «si así os parece». Si por escribir se entiende, como dice el Diccionario, «representar las palabras por medio de letras y señalar éstas con la mano en papel, sirviéndose de pluma y tinta», Don Leopoldo tenía razón. Pero si se entiende por escribir «componer libros discursos etc», como también dice el Diccionario, la razón la tenía el comunicante.

Dejar que un pensamiento noble, henchido de posibilidades y promesas o un sentimiento fervoroso y honesto se malogren por deficiencias de una expresión insuficiente o ruda o desmañada, es pecado contra el espíritu que ni se puede ni se debe perdonar. Escribir sin reflexión ni disciplina, descuidadamente y a salga lo que salga, escribir como quien realiza una función fisiológica—así dicen—es una falta de respeto al prójimo, al Arte y a sí mismo y quien tal hace revela impudicia, despreocupación y mala crianza.

«Con qué santo temor deberíamos hablar—dice Maragall el bueno—habiendo en la palabra todo el misterio y toda la luz del mundo, deberíamos hablar como encantados, como deslumbrados». «Cuando una rama no puede más con la primavera que lleva dentro, entre la abundancia de las hojas brota una flor como expresión maravillosa. ¿No véis en la quietud de las plantas su admiración de florecer? Así nosotros cuando brota en nuestros labios la palabra verdadera».

¡Bello este elogio de la palabra!

Y noble la unción con que el poeta exalta el *logos*—expresión, intermediario y luz—esencia divinamente humana, aurea red sin la que la materia misma del pensamiento fuera inaprehensible y acaso inexistente.

Todo esto es muy verdad.

En el principio era la palabra y la palabra estaba en Dios. Pero si oís ensalzar, como he oído, a ciertos artistas que «se dieron a soñar el milagro» de una prosa cuya virtualidad estriba en su propia sustancia,

en su propia belleza sustantiva, *independiente de todo significado, de todo contenido dramático o intelectual*, si oís esto, como yo lo he oído, decid con toda reverencia: No, una prosa o una poesía, que atiende exclusivamente al modo y no a la idea, al ritmo de la expresión y no al valor de lo expresado, a la irisada cutícula y no al fruto sabroso, no son ni bella poesía ni bella prosa.

El concepto de forma es una abstracción: la forma es forma de algo. Una poesía que se pone como «fermosa cobertura» sobre la indigencia espiritual, la sequedad del corazón o la ingénita estupidez, podrá ser encubrimiento o «cobertura» pero «fermosa» no es. Y hablando rectamente y en puridad ¿se puede decir que la forma o se vierte o se pone sobre el fondo?

En poesía y en prosa y—para decirlo de una vez—en Arte, la forma no es pieza de quita y pon que se echa sobre el cuerpo, el cual indiferentemente podría tomar esa o esotra o la de más allá. La forma no es túnica, sino piel que está adherida al cuerpo—que es cuerpo.—Y así como una piel fresca, lozana y de buen color es como el florecer de un organismo saludable y una piel quebrada, marchita y que rezuma feos humores, revela uno o muchos morbos escondidos, así también, la forma—que es fondo—descubre, a quien sabe mirar, las malas y buenas cualidades recónditas.

Nuestro querido y gran Zorrilla escribió en sus años de plenitud unas obras dramáticas que si les cercenais algunos aspavientos episódicos—cosa de escuela y moda literaria—quedan perfectas así en el fondo como en la expresión primorosa. Cuando por azar se representan hoy, a los pocos momentos de romper a hablar las «dramatis personae» ya tenéis el alma del público domeñada y sujeta como por brujería. Y el hechizo de los versos que dicen es tal, que escritos va para cien años, tienen hoy la misma lozanía y milagrosa juventud que tenían cuando se escribieron.

Nuestro querido y gran Zorrilla escribió sus tradiciones y leyendas tan raigadamente populares, tan jugosas, tan desgarradas, tan llenas de sustancia castiza, que no habrá, cierto, español que las lea sin sentir que algo recóndito se conmueve en él y se le ve tras ellas como embaido por una música que viene rodando desde siglos.

Pero he aquí que en los postreros, cansados años de su vida,

cuando el viejo poeta hubiera querido retirarse «a vivir en el olvido y a morir en paz con Dios», cuando acaso movía la pluma sin otra aspiración ni más estímulo—*tristitie rerum*—que los de librar de una disimulada miseria sus días de bardo improvisor, nuestro querido y gran Zorrilla dió en la numerosidad verbal y vana.

El poeta, llevado de su amor al ritmo, que le era consustancial y del conocimiento del idioma, que poseía como nadie, va enajenado tras la música deleitosa de las palabras que se le enhebran inacabablemente como las cuentas de un sartal.

Pero una cosa es este juego inocente—y en el fondo tan melancólico—del glorioso poeta senil y otra cosa es el morbo epidémico de que dijimos.

Tras la poesía-metáfora y la poesía-truco, viene la poesía palabra.

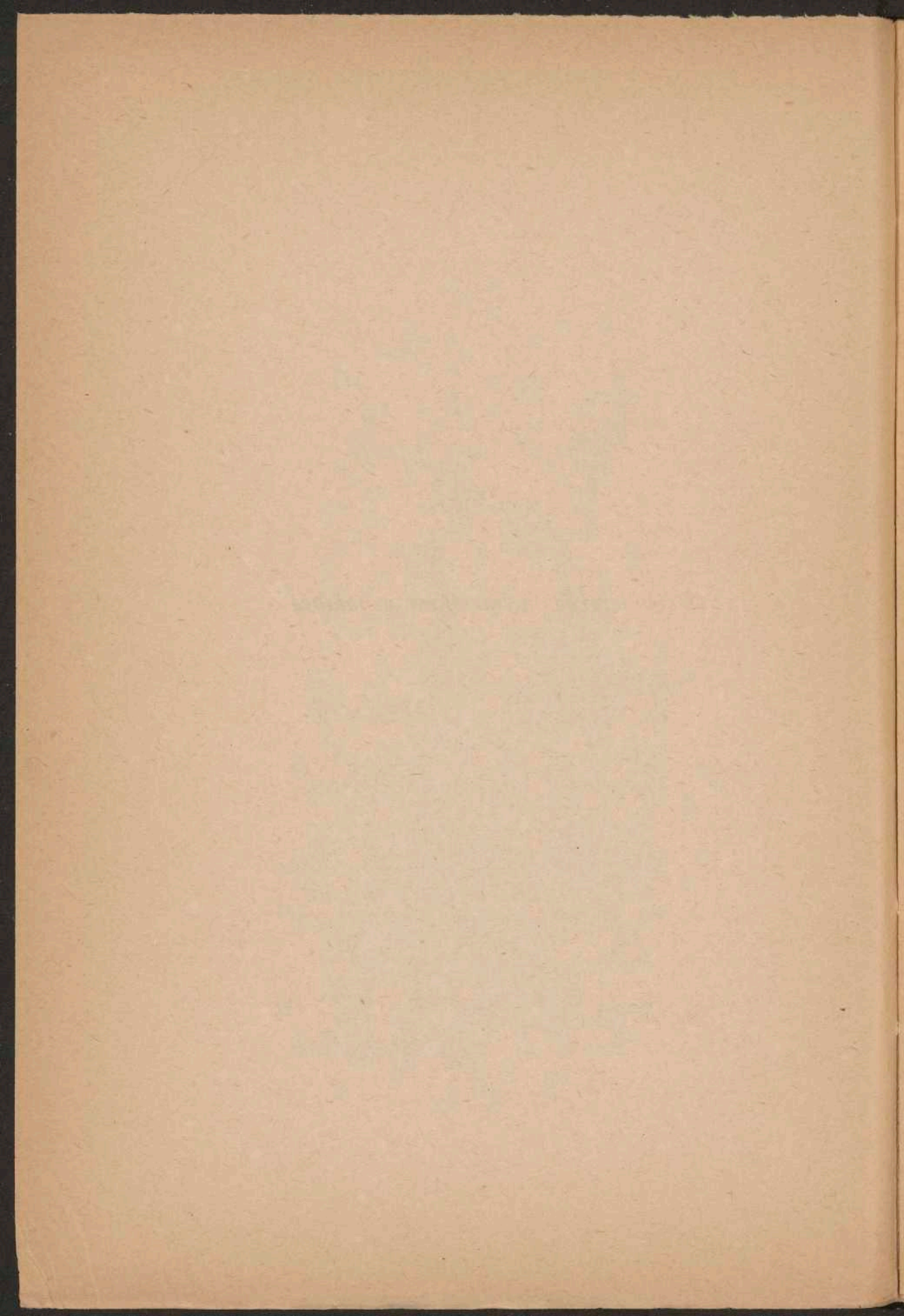
En el tercer momento del proceso degenerativo, la poesía es antes que nada, preciosismo y musicalidad verbal.

Cuando se empieza diciendo que la poesía es metáfora y que el valor de la prosa es «independiente de su significado y de su contenido sentimental e ideológico» se acaba hablando—esto es ineluctable—de «la palabra fin a sí misma» y de «el valor sustantivo de la musicalidad del periodo y de la estrofa.»

Un paso más y encontraréis quien os diga que ideas y emociones, como elementos extra-artísticos que son, deben quedar escrupulosamente eliminados de la poesía y de la prosa.

En Italia, al acabar el siglo xvii, había poetas que recitaban sus versos a redropelo, empezando por la última palabra, «para evitar que el sentido distrayendo la atención, *empañase* la armonía verbal».

Deshumanización, metáfora y palabra.



El viajero y su sombra.

Henos aquí a nosotros los poetas escapados del «diluvio pasional» que cubre la sobrehaz de la tierra, impregna todo lo que vive, arrastra a los humanos «e muove il sole e l'altre stelle». Nos hemos encerrado en el Arca con «un par de metáforas de cada especie» dispuestos a que se multipliquen, y en el Arca estaremos, hasta que Dios sea servido de depararnos nuestro correspondiente Ararat. Bien así como el aguerrido estratega, que cargado de laureles inmarcesibles, y con su buena cruz de San Hermenegildo, dedica los últimos, apacibles años de su glorioso vivir, a la cría y reproducción del canario.

Pero hablemos cuerda y seriamente.

Poesía es metáfora. Vengamos en ello.

Vengamos en ello, cojamos una de estas pintadas mariposas, clave-mósle nuestro docto alfiler y examinémosla.

Metáfora significa traslado, paso de una cosa a otra, de una realidad estricta a otra realidad tangible, o bien, de un mundo real a otro fantástico y de ensoñación. La semejanza es el hilo dorado y múltiple que va tejiendo la hermosa cobertura. Este hilo no ha de ser tan largo y sutil que se nos quiebre, ni el tejedor tan zafio que se sirva de él para unir con sus cabos el objeto que quiere que miremos y admiremos con otros cuya memoria nos desagrade y nos repugne.

Porque el traslado se hace para exaltar y ennoblecer una cosa, no para envilecerla.

Los dientes blancos, lucientes y parejos de una moza han hecho pensar a los poetas en un collar de perlas. Y como lo han pensado lo han dicho. Conque la alusión, al recordarnos el collar, contribuye a poner de manifiesto la blancura e igualdad de los dientes de la muchacha. En cambio, a ningún hombre en sano juicio se le ocurrió nunca comparar el collar de perlas que adorna la garganta armoniosa de su

añada, con la sarta de muelas que maese barbero suele colgar en el escaparate, entre una trenza de pelo desvaído y el tarro de las insaciables sanguijuelas.

A ningún hombre en sano juicio se le ocurrió tal cosa.

Pero ¡ay! que a veces los poetas pierden el juicio, el gusto, la sensibilidad y hasta la buena crianza pierden.

El maestro ha sorprendido, agudamente, el lamentable síntoma. «Al hacerse la metáfora sustancia y no ornamento, cabe anotar un predominio de la imagen denigrante que en lugar de ennoblecer y realzar rebaja y veja a la pobre realidad». (1)

Eso es evidente.

El que nació en finos pañales y tiene desde su mocedad hábitos señoriles es, por lo común, comedido en sus exigencias, amable en el ordenar, benévolo con las ajenas faltas, nunca ostentoso y cortés siempre. Pero el que nació en burdos y sucios pañales—o sin ellos—y sufrió largamente la servidumbre y aguantó año tras año humillaciones y malos modos y fué acumulando en su alma turbia acedías y resentimientos, si, por azares de la fortuna llega a ser señor y, como dicen, «a tener mundo», no hay sino compadecer al cuitadifio que ha de aguantar sus órdenes, mirarle a la cara y complacerle, porque será milagro que al «nuevo rico» no le salga a flote su zafiedad ingénita, su grosería irremediable y sus acerbos resentimientos. *La serva padrona* es siempre déspota, cerril e intratable.

Esto también es muy verdad.

Así, cuando la metáfora pasa de ser ornamento a ser «sustancia», como quien dice *padrona*, no es raro que «en lugar de ennoblecer y realzar rebaje y veje a la pobre realidad».

No hay en la historia de la poesía un período de decadencia en que no se muestre este feo síntoma revelador.

Un poeta latino del siglo IV dice que las nieves de los Alpes son «los esputos de Júpiter», cierto joven «vanguardista» compara a los árboles de un jardín invernal con escobas para barrer el cielo. Y yo no sabría decirlos, honestamente, con qué compara Juan Coctot a los capullos de un rosal florido.

(1) *La deshumanización del arte*. (pág. 52.)

Pero retiremos la vista — y el estómago — de este arte degradado y *tout a l'egout*.

Y volvamos al principio.

La metáfora se propone exaltar, depurar y ennoblecer la vida. La poesía de todos los tiempos y de todos los pueblos — digo de la buena — está ahí para probarlo.

En el vuelo ideal y quimérico con el poeta va, irremisiblemente, el hombre — lo dijimos al empezar —, como que los ensueños del poeta son los ensueños del hombre, depurados y potencializados. El que ama, idealiza y sublima a la persona amada. Y ello de modo tan natural y tan inconsciente que empieza el amador por dotar al ídolo de virtudes y calidades que le faltan y acaba — ¡adorable y universal error! — por creer que son reales las prendas que le otorgó su exaltación dadivosa. «No hace el ídolo quien lo dora, sino quien lo adora», decía Gracian, el sutil jesuita.

Pedir al poeta, en quien el poder de amar es fabuloso, que no exalte y sublime lo que ama, es pedirle un imposible. Si vamos a decir verdad, más va el poeta seducido tras el mundo ideal que él se forja, que tras el real y tangible que le gira en torno. Por eso sus desengaños suelen ser lacerantes, dolorosa su inadaptación a la vida y sus errores muchos.

El ideal — dijimos — es árbol que abre su copa lírica en las nubes. En sus ramas cantan mil raras y parleras avecillas. Pero sus raíces entran bien ampliamente y bien adentro en el corazón de lo que es vivo. Y cuando este riego cordial y humano, viene a faltar... ya hemos visto lo que sucede.

No empleemos palabras demasiado gruesas.

No hablemos de inspiración.

«Guardaros de hablar de dones naturales, de talentos innatos — dice Nietzsche —; pueden citarse grandes hombres de todo género que fueron poco dotados. Pero adquirieron la grandeza, se hicieron genios por medio de cualidades cuya falta no quiere uno señalar sino cuando la siente en sí. Tuvieron todos la conciencia robusta de los artesanos, que comienzan por aprender a formar perfectamente las partes antes de arriesgarse a hacer un gran conjunto. Se tomaron tiempo para eso porque sentían mayor placer en el perfeccionamiento del detalle que en el efecto de un conjunto deslumbrador».

Conque no hablemos de inspiraciones milagrosas y elogiemos el honesto trabajo.

Sin embargo, no se puede negar que hay días, horas, momentos singularmente propicios para la creación artística. Tenemos entonces una conciencia clara de la obra y de los medios para conseguirla, del *qué* y del *cómo*; el horizonte espiritual se ensancha, los recuerdos acuden dóciles, las imágenes que parecen bañadas en pura luz, toman bulto y colores, la sensibilidad y receptividad se agudizan, y una onda apasionada atraviesa el espíritu y altera el ritmo fisiológico consuetudinario y habitual.

Recordemos el elogio del romanticismo hecho por el maestro. Suscribamos este elogio y añadamos, por nuestra cuenta, una palabra en loor de los románticos.

Precisamente de los románticos del siglo diez y nueve.

Muchos poetas clásicos, o, para hablar con toda exactitud, neoclásicos, empezaban por escribir sus «composiciones poéticas» en fácil y clarísima y prosa, y luego,—bien presentes las reglas estrictas del Peripato, de Boileau y del señor Laharpe—iban, con ciencia y con paciencia, «versificando» los apretados parrafillos, como el farmacéutico que después de triturar, pulverizar y revolver en el mortero la mixtura salútfera, la distribuye equitativa y muy curiosamente en bien aliñadas papeletas.

Este de la «versificación» era el momento de cubrir el «alma» de la estatua con dócil y esponjoso barro, de amplificar y ornamentar, de ceñir el recio músculo con guirnaldas de flores; era este, en fin, el momento de echar sobre el maniquí toda suerte de primorosas vestiduras.

Así trabajaban en Francia muchos poetas del siglo XVIII; así componía en Italia sus tragedias el caballero Alfieri, todo hiel y vinagre, y así, entre nosotros, apañaba sus nobles odas el respetoso y universalmente venerado, don Manuel Josef Quintana.

Los románticos «operaban» de otra manera.

¿Cómo? Oigamos a Hugo «Emperador de la barba florida».

«Dans le cours du développement d'une idée principale, demander les idées accessoires non point à la raison, c'est-à-dire, aux jugements et aux raisonnements que le sujet comporte, mais bien aux images qui se présentent à la pensée par l'effet des associations naturelles et spontanées des idées ou des mots».

Esto quiere decir que el poeta, una vez que ha encontrado su asunto, (*l'idée principale* que da unidad a la obra, sin la que ésta resultaría un monstruo, ante el cual «los amigos invitados no podrían contener la risa») una vez que ha encontrado su asunto, digo, deja volar su imaginación que, en libre juego, como una muchacha en un jardín, va de un lado a otro escogiendo sus flores y cogiéndolas y combinándolas en lozanas guirnaldas y vistosos ramilletes, sin más limitación en su operar gozoso que la fertilidad del jardín y el buen gusto de la alocada jardinera.

El poeta—no hay que olvidarlo un punto—es, sobre todo, hombre de imaginación y fantasía.

En su imaginación, como en campo de batalla, un tropel de imágenes se agrupa y se desperdiga; se arrastran las unas a las otras, triunfan éstas y se imponen a las demás, otras desaparecen, las más próximas se aluden, las más distantes se llaman con agudo clangor. A veces, se forma un torbellino de imágenes y de esta interferencia, de este tumulto, surge una metáfora que se eleva musical y tremante como un chorro subterráneo que, de repente, brota y clava su lanza en el espacio luminoso.

Una buena metáfora recoge y acoge en sí gran número de imágenes. Es un acorde que sacude a la vez varias fibras recónditas de nuestro pecho, una varita mágica que toca a la vez varios recuerdos íntimos, los cuales, se nos ponen en pie, como *ravenents* y empiezan a decirnos cada uno su palabra.

Cada una de estas palabras vagamente - y sin embargo, desgarradoramente —levanta en nosotros un eco sentimental.

De este modo rinde la metáfora la emoción de que va henchida, como el fruto rinde, cuajados en miel, los rayos de sol que lo maduraron y la savia que lo nutrió y el agua cantarina que le dió fluidez y tersura.

Ya lo dijimos al principio—y esto tampoco hay que olvidarlo—sólo el sentimiento mueve y hace fecunda la fantasía, sólo el sentimiento que desborda de un corazón colmado engendra obras poéticas duraderas.

La pasión exaltada todo lo desfigura y transfigura y lo *anima*, es decir, a todo da un ánima y un gesto. Los conceptos esquemáticos encarnan, plasman las sombras fugitivas, los contornos del mundo cobran figura humana y dicen su profundo decir: el viento gime, el arroyo mur-

mura, los crepúsculos sangran, los añosos árboles se retuercen, se agarran a la tierra o se ponen a luchar contra el viento,

la codicia en las manos de la suerte
se arroja al mar, la ira a las espadas,

el río «saca el pecho fuera» y «la aurora con sus dedos de rosa abre las puertas de oriente».

Cuando Aristóteles espiga en la áurea mies homérica ¿cuáles son las metáforas que escoge como ejemplares? la flecha «que vuela y desea dar en el blanco», «la lanza ardiente» y «el dardo furioso». ¿Y por qué «el buen viejo Aristóteles» escoge estas metáforas entre las infinitas e infinitamente bellas del vate ciego? porque con ellas el poeta «al animar lo inanimado expresa enérgicamente la creación» (το ἐνέργειαν ποιεῖν).

Desde Homero hasta Hugo, desde Puchkin a Góngora, es decir, de Sur a Norte y de Este a Oeste en dilatada cruz, no ha habido un gran poeta que no haya mostrado en sus versos esta *energúeya* personificadora que en otro tiempo engendró religiones y mitos y más tarde fué vena nutricia y forma de la poesía más alta.

Poetizar es vivificar, animar y—para decirlo pronto—humanizar cuanto nos rodea y nos hiere y cuanto pensamos y sentimos.

Si poesía es metáfora, poesía es humanización.

Un poeta que quisiera deshumanizar su mundo fantástico tendría que sacrificar sus mejores obras, destruir su impulso más recóndito, secar su vena creadora y, como Kronos, devorar a sus propios hijos.

El último reducto.

En el derrumbamiento de la poesía hemos pasado de la región de las ideas egregias y de los nobles, puros y universales sentimientos al mundo pintoresco de las imágenes. Y en el mundo pintoresco de las imágenes nos hemos encontrado con la mirada ardiente y transverberadora de los puros, nobles y universales sentimientos humanos, como Caín el fratricida se encontró, anchamente abierto sobre sí, el ojo pro-

videncial que le perseguía hasta en las mismas entrañas de la Tierra.

Viajeros —sublimes, dicen algunos, locos los más— que andamos huyendo de nuestra sombra, seres humanos empeñados en crear un arte deshumano, aún nos queda por tentar un experimento

¿Por qué la Poesía no ha de ser una grata música? Palabras, puras y armoniosas, palabras y no más. ¿Por qué no?

Blanca rosa
nacarina
y aromosa
que se inclina
de la móvil agua undosa
sobre el líquido fugaz,
cuya grata
peregrina
pudorosa
casta faz
de su plata
cristalina
se retrata
sobre el haz
y a quien brisas
y auras suaves
van sumisas
a arrullar
y ondas, hierbas,
algas y aves
como siervas
a besar.

¿Por qué no ha de ser esto la poesía? Y el poeta ¿por qué no ha de ser un jilguero que

endulce las orejas
de algún príncipe insigne, aprisionado
entre el metal de las doradas rejas?

Si la música es una bien concertada sucesión de sonidos que pasan y repasan el puente del «rubio violín» acariciando nuestros nervios sin

mover dentro de nosotros la tolvanera sentimental ¿por que la poesía no ha de contentarse con este halago dulce y embriagador?

Sino que nunca es el hombre más hombre que cuando habla o cuando se rie

Dejemos estar lo de la risa y vengamos en esto de la palabra.

Hay sujetos dotados de una exultante animalidad que sólo se relacionan con el mundo en que viven ya en impulsión *centrípeta*, para nutrirse, ya en impulsión *centrífuga* y expansiva, cuando natura les impele a buscar el «barro miserable» —y delicioso— en que depositar la semilla. El alma la tienen estos tales aforrada en hule, con que todo resbala por ellos, todo les tiene sin cuidado y, como dicen, «les cae por fuera».

Mas no todos los hombres nacen así constituidos. De otro modo no habría en este «valle de lágrimas» más que moruecos. Y, todo lo más, algún integrista.

La verdad es que el mundo en torno nos lleva tras de sí, querámoslo o no. La verdad es que nuestras apetencias espirituales se nos derraman curiosas y afectuosas y empapan cuanto se nos pone al alcance.

Y si nosotros no podemos unirnos a lo que nos circunda sin teñirlo de un fuerte matiz amoroso o de repulsión, nada de lo que nos circunda puede entrar en la conciencia sin levantar en nosotros un eco sentimental atenuado o estruendoso, fugitivo o perdurable, profundo o periférico.

De esa corriente de ósmosis y endósmosis está nutrida la palabra. Son muchas en todos los idiomas las que empezaron por designar un fenómeno de la *fsis* y se acomodaron luego —verdaderas metáforas— a ser expresión de un fenómeno de la *psiquis*. Recíprocamente, muchas cosas del mundo exterior llevan nombres que comenzaron por designar tendencias, partes, actos y modos subjetivos y humanos.

Y puesto que hablamos de *psiquis*, quede subrayada esta palabra como ejemplo del primer caso. Los ejemplos que se pudieran citar del segundo son infinitos. Vayan sólo dos. La palabra *cima* alude al abultamiento de la hembra preñada, y aquí, en Castilla, es de uso corriente la palabra *mambla* para designar el montículo que tiene la curva armoniosa de un seno de mujer.

Una inyección de savia humana vivifica cuanto nos rodea desde el tremendo instante en que el hombre abrió sus anchos y castos ojos sobre el mundo y quiso conocer cada cosa y dar a cada cosa un nombre.

Dicho de otro modo: denominar es, en gran parte, humanizar. En cuanto el hombre se pone en contacto con un fenómeno que punza su epidermis, brota como un chorro entrañable su vena *animadora* y su tendencia, ingénita e irreprimible, a la humanización.

Y porque denominar es poetizar, deben ser los poetas quienes nos digan la exaltación del misterioso y sagrado momento.

Mi espíritu cansado de textos y de glosas
huye hacia aquellos hombres que con ingenuo ardor
un día, los primeros, dieron nombre a las cosas
con gritos y palabras de amor y de fervor.
El alma comparaba su armonía
con el concierto universal
e, ignorándolo todo, descubría
en el placer el bien, en el dolor el mal.
Henchidos de visiones y pensamientos nuevos
los hombres devoraban como una rica presa
el amor y el placer de sentirse coevos
con el mundo. Y era tal su sorpresa
que se afirmaba en gritos
infinitos.
¡Oh el vibrar de los nervios como una red tendida!
¡Oh los impulsos vírgenes de la carne y el músculo!
Tal grito—aurea saeta afilada y bruñida—
volaba de repente
y, hecho verbo, alcanzaba la idea perseguida.
Tal palabra, tímidamente,
movía matizándose
de mil tintas
distintas.
Otras se doblegaban,
mas, de pronto, se alzaban
exultantes y firmes: Decían el anhelo
y el estupor de los sentidos
y el girar de los mundos encendidos
—inmensamente—en el azul del cielo.
Palabra cariciosa,
palabra ruda o llena de armonía
la boca la escandía

con lentitud gustosa
y así la modelaba y la pulía
como modela el escultor el yeso.
Diciéndolas, el hombre sentía el embeleso
de respirar un aire puro
y en ellas infundía el ritmo blando o duro
del corazón libre u opreso.
De camino a través de las tupidas frondas,
de día ante las ondas
del mar, de noche bajo el cielo constelado
las pronunciaba el hombre y avanzaba ofuscado
por el mundo fantástico que hace nacer y labra,
sobre el mundo tangible, la palabra.
Ved el prodigio: el ritmo del universo entero
se hace claro y ordena su tumulto salvaje
y el fantasma fugaz se queda prisionero
en el lenguaje.
¡Oh palabras tomadas al mar y al monte altivo
y al viento y a los truenos en fiera tempestad
y a un paso de mujer, grácil y fugitivo,
y a la luz de unos ojos y a la clara piedad
de unas manos
y a su regalada ternura
y al rugir de la brama y a la negra locura
y a todo lo que gira, se extiende y se combina!
¡Oh placer de captar el infinito
del mundo en el cerebro que lo alza y lo ilumina
y le da una más alta y profunda existencia
en ese otro infinito mas vasto: la conciencia!
Después... ¡ay! ¡cuántos días y siglos han pasado
sobre estos balbuceos de la existencia humana!
¡cuántos y cuántos reyes y pueblos han cruzado
por el mar, por el monte, sobre la tierra llana!
¡cuántos y cuántos pueblos, de levante a poniente,
han lanzado hacia el eco su idioma diferente.
Todos ellos brindaban su idioma al Universo,
pero sólo el poeta lo fijaba en su verso.
Es que sólo el poeta guarda intacto y profundo
el ardor

que ante la tierra y ante su múltiple esplendor
embriagaba a los hombres en la aurora del mundo.
El ritmo universal aun transverbera
su corazón y aun se lo halaga
y aun se lo exalta y se lo embriaga,
como en aquella edad luminosa y primera
Nadie aprende el lenguaje en yertos pergaminos.
Muchos lo cantan impensadamente
viendo pasar la cabalgata refulgente
de las ideas que hace sus gestos peregrinos
y ordena con su marcha, sonora y compasada,
el verso proceloso
y la rima que fluye en juego luminoso
ya recia y penetrante, ya vencida y domada (1).

Antes que Verhaeren un su abuelo glorioso — el aire de familia es visible — había cantado la creación del verbo y su raigambre sentimental y humana y su potencia creadora y evocadora.

El canto — si vamos a quedar en lo justo — es un poco ampuloso, un poco «excesivo», pero el sentimiento de que mueve es eterno y la estrella polar a que se endereza está ahí, parpadeando sobre «las disputas de los hombres» desde que el mundo, sonoro de palabras, empezó a rodar por el inmenso piélago.

Quand, aux jours où la terre entr'ouvrait sa corolle,
Le premier homme dit la première parole,
Le mot né de sa lèvre, et que tout entendit,
Rencontra dans les cieux la lumière, et lui dit:
Ma sœur!

Envole-toi! plane! sois éternelle!
Allume l'astre! emplis à jamais la prunelle!
Echauffe éthers, azurs, sphères, globes ardents!
Eclaire le dehors, j'éclaire le dedans.
Tu vas être une vie et je vais être l'autre.
Sois la langue de feu, ma sœur, je suis l'apôtre.
Sois l'aube; je te vaudrai, car je suis la raison;

(1) Emile Verhaeren — *La múltiple Splendeur: Le verbe*. Mercure de France. París. 1913.

A toi les yeux, a moi les fronds, ô ma sœur blonde;
Sous le réseau Clarté tu vas saisir le monde;
Avec tes rayons d'or tu vas lier entre eux
Les terres, les soleils, les fleurs, les flots vitreux,
Les champs, les cieux; et moi je vais lier les bouches;
Et sur l'homme, emporté par mille efforts farouches,
Tisser, avec des fils d'harmonie et de jour,
Pour prendre tous les cœurs, l'immense toile amour.
J'existais avant l'âme. Adam n'est pas mon père.
J'étais même avant toi; tu n'aurais pu, lumière,
Sortir sans moi du gouffré où tout rampe enchaîné
Mon nom es *Fiat lux*, et je suis ton aîné.

Así—variado el tiempo y el tono, según los tiempos—han cantado siempre los poetas cuando por ventura les acaecía exaltar el verbo.

Una poesía que quisiera ser deshumana tendría que inventar un idioma nuevo porque estos, nobles y seculares, que usamos todos, están, ya lo véis, henchidos de venerables esencias humanas.

En cada vocablo hay una evocación y cada evocación nos llega al «cogollo del alma». Allí nacieron las palabras un día y allí se nutrieron del zumo que les dió poder expresivo y alas con que volar.

Congedo.

Es achaque de hombres tímidos y poco habladores éste: que cuando pierden el temor, si rompen a hablar, no saben quedarse en lo justo y se convierten en tarabillas.

Así, estas páginas que debieron ser un comentario breve, se han convertido, por mi locuacidad e incontinencia, en un ensayo largo.

Pero si conocer la falta a destiempo, es torpeza, conocerla y perseverar es contumacia.

No seamos contumaces y callemos con la esperanza de que el buen juicio del lector, habrá sacado a flote la conclusión que queda sumergida y en trance de ahogarse en este mar de palabras.

Entre ellas no hay una sola que condene el impulso renovador de los artistas que a sí mismos se llaman de vanguardia. Todo esfuerzo renovador merece simpatía.

Pero cuando el anhelo que nos impele a salir de una encrucijada, nos hace echar por caminos que no llevan a salvación, sino a mayor gravedad y muerte, ha de serle tolerado al hombre de buena fe, que conserva—o cree conservar—los ojos claros y el juicio sereno, avisar el peligro y echar a rebato su campana grande o pequeña, apagada o sonora, ronca o argentina, que cada uno las tañe como puede y no como quisiera.

¡Ojalá hombres de más autoridad que yo, crítico primorizo, hubieran dado la voz de alarma!

Si el maestro Ortega, al final de su primoroso ensayo, hubiera dicho —pero, naturalmente, mejor dicho—: Artistas de vanguardia, queridos cofrades. Acabo de hacer el análisis del Arte que priva y prevalece en la hora que pasa. Pero, entendedlo bien, no os excito a seguir, sino a

retroceder; no he actuado de gufa, sino de médico; no he hecho una profesión de fe, sino un diagnóstico...

Si el maestro llega a hablar así, es seguro que los descarriados hubieran vuelto en seguida los ojos hacia otros derroteros. Y tú, lector, te hubieras ahorrado la pesadumbre de estas páginas.

Ya que esto no ha ocurrido, consiéntele al importuno y desaforado predicador un consejo que no debes echar en saco roto.

Hazte gato escaldado. Huye de críticos noveles. Son como los poetas malos y las sanguijuelas buenas, que si por casualidad «agarran», no sueltan a tres tirones.

La música es de Quinto Horacio, pero la letra es mía.

Ya lo habrás conocido.

ÍNDICE

	<u>Páginas</u>
PRÓLOGO.	V
ESCULTURA HELENÍSTICA O HELENISMO Y BARROQUISMO	
I	
Forma, Belleza	11
Armonía, Mesura.	15
Sencillez, Claridad.	17
Serenidad.	19
II	
Tiempos nuevos.	22
Scopas.	24
Praxiteles.	27
III	
Dispersión.	35
Idealismo	36
Realismo.	39
Patetismo.	44
Movimiento.	47
La estatua y el bibelot.	49
La forma del pecado.	52
Conclusión.	56

POESÍA HUMANA
Y POESÍA DESHUMANIZADA

I

De las nuevas y de las antiguas normas

Sequentia Sancti Evangelii.	65
Las dos vertientes.	73
La lírica como catarsis.	75
Epos, narrar.—Narrar, crear.	80
Poesía y solidaridad.	84

II

Intermedio de Las Suplicantes

III

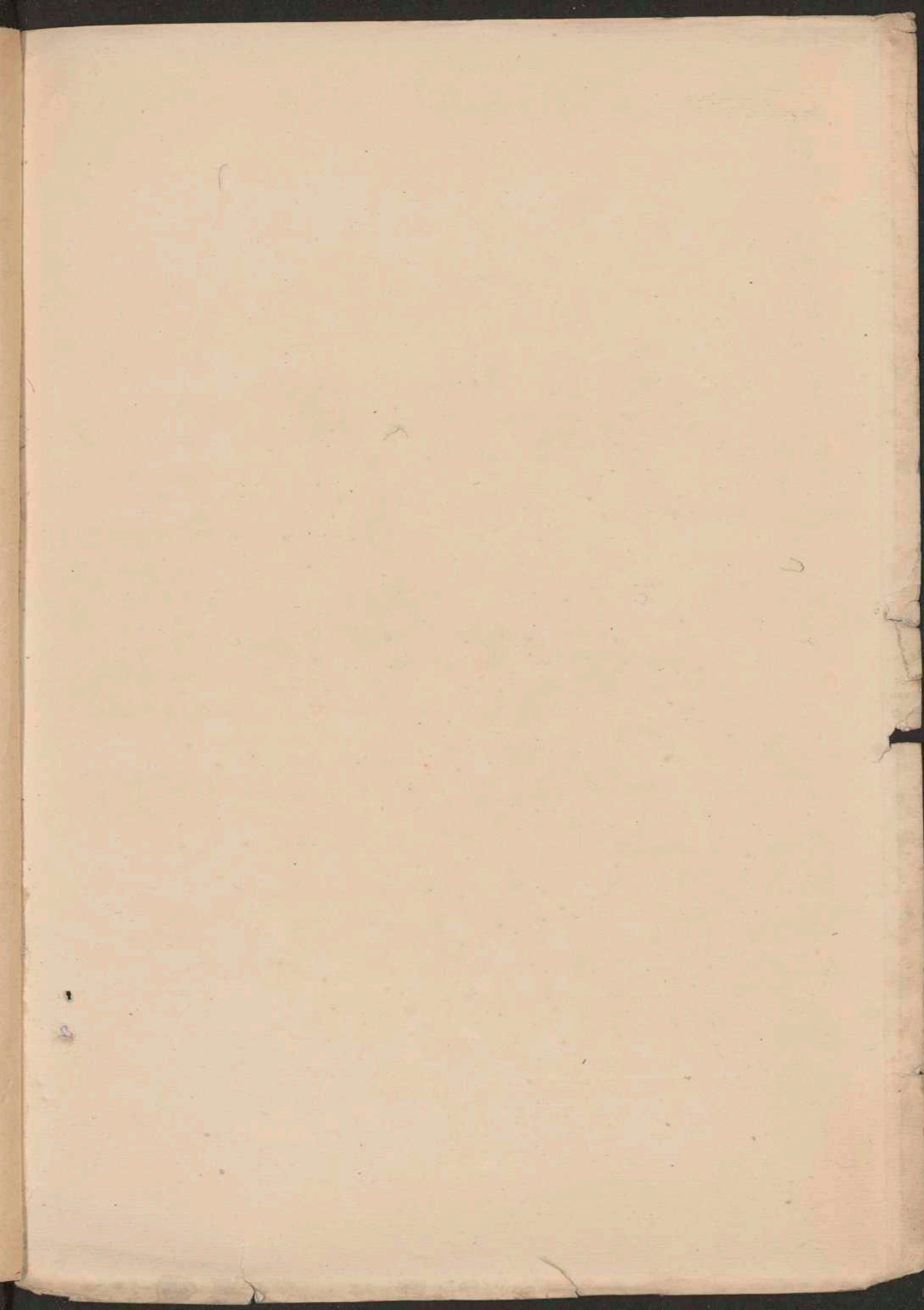
La serva padrona

Se vuelve a un tema antiguo.	107
Poesía es metáfora.	110
Los monederos falsos.	112
Estampa.	114
Stupir.	120
Ou mène la faute.	125

IV

Deshumanización, metáfora y palabra

El viajero y su sombra.	133
El último reducto.	138
Congedo.	145



Biblioteca de La Rioja



10000510827

Precio: 5 pesetas

12

A. TORRE
RUIZ

||

ESAYO
S
N
E

S
O
D

R

17323