

CANTICO



CANTICO

PATROCINADO POR EL EXCMO. AYUNTAMIENTO DE CORDOBA
Y EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL

SUSCRIPTORES DE HONOR

Excmo. Ayuntamiento de Puente Genil
» Ayuntamiento de Bujalance
» Ayuntamiento de Castro del Río
Colegio Oficial de Arquitectos de Córdoba
Instituto Laboral de Puente Genil
Julio Aumente Martínez Rücker
Faustino Fernández-Arroyo Alvear
Francisco Poyatos
José María González del Campo
Miguel Aguirre
Manuel Barbadillo
Francisco Quesada
Pedro Pérez Clotet
Rafael Laffón
José Diéguez
José Cobos
Pedro Saenz López
Justo Rodríguez
Antonio Mazariegos
Antonio Almeda
Baldomero Moreno
Diego Ruiz
Benjamín Barrionuevo
Mariano Giménez
José Rodríguez
Rafael Castejón y Martínez de Arizala
Francisco Aguilar y Ximénez de Montilla
Bernabé Fernández-Canivell
Carlos Font del Riego
Bernardo López
José Pérez Barquero
Antonio Herruzo
Pedro Guerrero
José María López
Antonio Márquez
Víctor Escribano
José Guerrero Guerrero
Lonjas Municipales de Contratación de Córdoba
Xavier Criado
Fernando Labrador
Enrique Luque y Ruiz
Vicente Florez de Quiñones

CANTICO

EDITADO

por

RICARDO MOLINA, PABLO GARCIA BAENA y JUAN BERNIER

NUMERO 13

CORDOBA

1957

RAFAEL LAFFON

NIÑA DEL AIRE

Murillo Pinxit

Si Dios cabe en un instante,
es que se nos vuelca en este
cuerpo de Niña celeste
en el aire de diamante.
Cuanto pesa hace semblante
de perder pie aquí en el suelo.
No es ya anhelo el cielo... El cielo,
por presente, se evidencia.
Con esta Niña la ciencia
más alta se va de vuelo.

El pincel dice loores,
fluye el color en albricias.
Trasminan puras delicias
las azucenas mejores.
Un coro de ruiseñores
en la paleta se ufana...
¡Ay divina sevillana!
Con qué gracias de la vida
nuestra fuiste concebida
al vuelo de tu mañana.



DONACIÓN
J. GÓMEZ CRESPO

JUAN REJANO

CORDOBA DEL TROPICO

(Fragmento de un libro inédito)

Alborozo primero

Despertar o nacer: abro los ojos
una mañana pura, junto al árbol
de miel, la huraña orquídea,
la luz virgen, la luz tallada como
dámante inmenso,
y el ígneo bronce de la tierra
sonando rojos, delirando verdes
mientras el sexo mineral del agua
en su hermosura se recrea y huye.

¡Qué destello en lo hondo y soterraño
del ser! ¡Cuánta delicia
en la piel y en los ojos!

Si brotara
la palabra del hombre en esta tregua,
yo la respondería dando al viento
mis brazos casi en ramas convertidos,
an anchas hojas de esmeralda, en nubes
que rosas fueron y en azul se bañan.

Se yerguen las montañas a lo lejos
translúcidas
cual sombras que arrojara la osamenta
de un planeta abrasado,
y aquí el sonoro insecto,
el pájaro,
la larva,
el tallo alborozado y la raíz
fecunda
me dan el solo aliento que ambiciono.

¿El cielo? Sí, del cielo bajan fúlgidas
lanzas como invertido mar de cactus
que en líquidos cendales torna a veces
sus agresivos, invisibles filos.
Pero el cielo está aquí, junto a mis pasos,

comulgando conmigo en esta fiesta
radiante,
embriagado de amor como yo mismo,
cuerpo ya terrenal fundido al gozo.

¿Merezco tanto espacio esclarecido,
tanta núbil caricia, tal enjambre
de labios tentadores? ¿Por qué puedo
soltar el corazón, al aire abrirlo
como un ave o un fruto en primavera
sí, unido a su raíz, tan sólo vive
para abatir el muro ignominioso?
¿Acaso existen pausas venturosas
en la ley cegadora del torrente?

¡Oh, lenguas que moráis en mi recinto,
no apagueis con recuerdos,
razones, largos signos
este instante real,
tan real, que del tiempo casi escapa,
ni vosotros, destellos más recientes,
le empañéis con los ecos,
diálogos, enconos
que otra edad de la sangre nos recuerdan
como piedras sombrías que volvieran
rebotando del fondo de un abismo.
Yo adoro lo existente,
yo quiero dar mi brazo a lo que vibra
en cualquier latitud
y soñarlo a la vez, hacerlo plena
realidad, vida íntacta.
¿Que esta tierra me ignora, que este mundo
no acaba de entregarme
la turbadora magia
que todavía calcina sus entrañas?
¡Qué me puede angustiar
si yo a su orilla con amor desciendo,
si he venido a poblarlo con amor
de nuevos mitos inocentes!
Dejadme ver, latir, ser vuestro, el mismo
de las hora heridas y el pan lúgubre.
Yo sé en qué viento giro, adónde voy,
mi destino de otoño y de semilla,
mi sola noche entre mis manos honda,
más sé también—un niño me lo advierte—
que he de contar abejas, linfas, pétalos,
cantar su dulce esfuerzo laborioso,
y amo esta concreción de hermosas formas
alzadas por lo tierno,

sus leales racimos palpitantes
que cifándose van, mientras yo cifo
su cintura y reposo en los helechos.

Mirad, mirad los frutos cómo abren
sus labios para mí
—¿acaso me preguntan cómo voy?—;
el alcohol silencioso de las cañas
cuajando para mí
—¿quizá su nombre es prenda de codicia?—;
la mañana, la sombra
de cristal, los aromas
brotando para mí.
Para mí, para mí su intimidad,
la intimidad
poblada,
concebida
del gran germen cercano.

¿No he de vivir si dominé el ensueño?

¡Oh, Córdoba del trópico, tan lejos
del nominal origen de tu planta
—olivos, vides, mieses, serranía,
llano ardiente, capítulos de piedra
sumando edades, río custodiado,
molinos menestrales—, y tan cerca
de mí!
Tan mía ya, que siento tus contornos
a mi carne y mis huesos confundidos,
cual si de tí fuera a nacer, o el hálito
de lo que por tí va, por mí corriera,
mellizo soplo ingrávido
cantando.

¡Oh, Córdoba, oh, pasión madura y limpia!

RAFAEL MELERO

RUISEÑOR



Huir de mis contornos, deshacerme,
hundirme en la escondida voz sin la palabra
donde la piel más suave me ofrece
su sustancia caliente y su color:

Entrar en el sonoro
hontanar oculto en lo más virgen,
más allá de la memoria, alcanzando el futuro;
en mi sangre desvelada, en libertad silvestre,
deslizándome, seminal, hacia la piel soñada,
abriéndome, como un árbol de oro, en follaje de llamas,
donde mi ruiñeñor reina y canta.

Entrar en los parajes que deliras
—oh ruiñeñor sonámbulo—
rubio, rico, oloroso, prometiendome mi mundo.
Tu lengua, como la brisa, como manos maestras,
enciende soledades en flor con remansos dorados
cantados por dos fuentes en uno y otro sol.
Y en la verde pradera—oh ruiñeñor hirviente—,
femenina y desnuda
clara miel ofrecida, deseando la noche.

Oh, ruiñeñor abierto, creciente, agigantándote
sobre la hembra-hoguera.
Oh ruiñeñor, inmenso creador de cristal:
acércame a la amada,
modúlame en tu mundo, créame en él, confórmame:
oh ruiñeñor, oh noche.

JULIO AUMENTE

LAS NUBES DE FEBRERO

Dulce cortina tibia, decolorados vidrios,
vano telar de seda húmeda que no acaba,
hilos que tejen grises invariables nubes
con las que el cielo nutre nuestra melancolía.

Nuestra rota tristeza Febrero la conduce
a través de sus aguas y sus vientos cambiantes.
Domingos de provincia, las largas avenidas
nos encharcan los ojos con embarradas hojas.

Más allá de las nubes habrá tal vez desiertos
donde la arena sangre con el sol al crepúsculo,
altas blancas montañas, plata de amanecidas
doradas como bronce cuando la noche acecha;

el sordo galopar de los lobos del viento
cuando la madrugada agoniza sin ruido
y surgen las primeras gotas sobre la tierra
de lluvia, como un crimen revelado de arriba.

Pero las nubes siguen su centinela en alto.
No puedes escapar alma, no hay horizontes.
Vuelve al agua y al loto podrido de tu estanque
—cadáver que cadáver refleja en terso espejo—,

Vuelve a la hermosa tierra profanada a diario
que el cielo quiere en lluvia lavar de su miseria,
tierra de la mentira sin amor y sin fruto
sin otra ley que oro y su risa amarilla.

Si recortas tus alas tendrás respeto eterno
—si no alzares la vista más allá de los muros—.
Si te conmueve un grito déjalo sin respuesta
pues a nada conduce interrogar al aire.

Más si hay un fuego arriba, ellos lo tendrán todo,
los que con un suspiro liberan la pobreza,
aquellos que envenenan el paisaje si miran
y su presencia seca la sonrisa y los pájaros.

Vuélvete a tu retiro, alma que entre cristales
y oxidados barrotes tu tristeza consumes.
Bajo la lluvia fina, bajo la lluvia mira
pasar la arena rápida de tus contados días.

ARCADIO PARDO

VEO MI SOMBRA

Veó mi sombra a veces y contemplo
la tarde dolorida. Lo que digo
aire es, viento es, lo acaba ya el silencio.
Con mi clamor destrozo el infinito.

Vuelvo a encontrar mis pasos. Una aurora
triunfal se me desgarró. Yo me miro
repentino rescoldo, hez sobre nubes,
superviviente náufrago aterido.

Yo tengo que decirme mugre, polvo.
Tengo yo que apagarme a niebla y frío.
Yo soy el que no soy. Estoy arriba
sobre una pleamar de llanto y gritos.

¡Y este ansia de rasgar a cuchilladas
la bruma de la tarde! Yo repito
mi sed. Vuelvo a mentir. Me digo tierra
y sumerjo mi frente en los abismos.

Entre una interminable muchedumbre
de dioses desterrados resucito.
Marco, clavo mis pasos duros, solos.
Se me agota la luz, arde el vacío.

Yo quisiera llevarme de esta huída
este viento, este vuelo triste y frío.
¡Puñado de raíces, rosa abierta!
¿Y sabes Tú, Señor, si yo he mentido?



JOSE MARIA REQUEJO

CASTILLA

Campo de soledad, campo de vida.
Un árbol anacrónico.
Un pueblo con su torre de piedra y de consuelo.
Una yunta de bueyes
tan hermanos y solos como el cielo y la tierra.
Y un arroyo perdido,
desde luego perdido

¿A qué convoca el sol
con su presencia ardiente?
¿Es que vive el deseo
donde no hay curva o labio?

Piel derecha y cansada
cual de amarillo muerto
o mujer bien casada y larga paridora

Y, ahora mismo, sorpresa!
¡Esa rosa o doncella núbil de la ventana!
¡Ternura de Castilla!
¡Milagro del desierto!
¡Fresquísimos descanso para mis ojos caminantes!

Te me quedas. Te vas. Te quedas. Te me vas. Te vas. Te vas!
La torre; la veleta, y unos palos cruzados
haciendo nido grande y, en la estación, vacío...
¿Y Dios?
¿Dónde su asiento de cigüeña
asomada e inmóvil?

¡Oh, sí: su buena mano no emigrante,
lentamente amorosa alzando al trigo o vida la estatura!



VICENTE NUÑEZ

FINALES DE MAYO



En la gran avenida de corpulentos árboles,
cerca del armonioso aguijón de las ferias
que anticipa el verano entre alegres festones;
en el más apartado quiosco, a cuyos lados
la duranta ha crecido no tan verde y fragante
como tus grandes ojos y tu larga sonrisa;
en el claro y descalzo arroyo de los Angeles,
próximo a los garages de tapias ruinosas
y a los hondos talleres de maderas y piedra;
en esta bulliciosa Málaga de los puentes,
del hospital, la cárcel, la Trinidad y San Pablo,
te he dicho que te amo y he llorado al decirlo.

Pues la dicha es un brusco parpadeo que azora
mi corazón, lo mismo que a una tiernaavecilla.
Y su loco penacho, que ondea irremediable,
turba la galería de mi recogimiento
con su desordenado vendaval de dulzuras.

VERSPRECHEN

Die Landschaft Deiner Brust: die stillen, blauen Ströme,
der Bäume Kuppeln ohne Vögel, die schweren Wolken,
langsam Weiss im Mittag... wann?—Du versprachst sie
ewig—wann wieder? Liebste! Wann?

MUSIK

Singende Guirlande, Traube aus Ton,
so hell durch uns gehängt, in welchen
beständigen Herbst geschlungen verfärbst du?
Wie Ulmen sind wir entlaubt. Und stehen
bereitet. Wofür?

ALTAMERIKANISCH

Die Münder sind verhüllt,
wie Chrysanthemen blühen,
aus Scham.

Aber auf allen Gliedern
steht es.
Eine Schrift läuft über die
Schenkel, die klar ist:

Die Wege sind falsch. Du
entkommst nicht.
Und es wird nichts verziehn.



ALTER PALM

POEMAS

PROMESA

*El paisaje de tus senos:
los silenciosos ríos azules,
las copas de árboles sin aves,
el lento flotar de las nubes
blancas a mediodía,
tu promesa de lo eterno
¿cuándo la cumples, amada. cuándo?*

MUSICA

*Guirnalda de canto, uva musical,
colgada tan claramente através de nosotros
¿en qué continuo otoño te desnudas?
Tal olmos despojados estamos
y preparados ¿a qué?*

DIVINIDAD MEXICANA

*La boca está tapada,
por vergüenza,
tal crisantemo en flor.*

*Pero todos los miembros
hablan
y la escritura que corre
sobre los muslos dice:*

*Equivocados están los caminos.
No escapas. Y nada
se perdonará.*

(Trad. de Hilda Palm).



RICARDO MOLINA

MAÑANA CON SOL

El sol que desciende en silencio
al velador y a la frente
distrae de cuanto no sea esta vida
dichosa en la mañana mi alma.

Vacante de recuerdos en el ocio
matinal sale de sí misma
a cualquier parte donde quiera
que haya flor o promesa de flor.

Es una larga mirada
lentísima, que besa, palpita,
recorre mis alrededores
rivalizando con el sol mismo

No hay ensueño ni ilusión en esta
lenta y apasionada aventura
matutina del alma errabunda
que aprendió caricias de astro.

Delicia matinal del tacto
divagando de criatura solar
en criatura de sombra, parpadeo
animal de la substancia purísima.

Qué lejos de mí la muerte
en el instante de quieto gozo
en el que no soy más que mano
y ojos peregrinando en beso.

De aventureros pasos inadvertidos,
de levísimas caricias aleteantes
en corolas de rayos o aromas,
de frescos lugares ocultos,

puede el hombre edificar su dicha
sin ruínas de horas, diariamente,
hasta la pureza nocturna
en la que el día—el tiempo y nosotros—

se evade y muere, goce despreciado
de ala que adoro triunfante
al mediodía o abatida
en la paz amorosa de la luna.

Nada puede turbar ni arrebatar
el instante puro de sol.
Qué breve es el dolor y qué pronto
vence la dicha. El esclavo

patético de la angustia no puede
ante esta paz de la mañana
ocultar su derrota. Los labios
no pueden resistir a la sonrisa.

Que no me digan que la vida
es un valle de lágrimas. Las lágrimas
las enjuga este sol feliz
que es, sino un dios, palabra de Dios.

Y tanta felicidad como respiro
cada día, cada minuto,
desposa mi alma con el sol
y el ocio se me torna aleluya.



MARIANO MANENT

MARITAIN Y LA INTUICION CREADORA

El autor de *Art et Scolastique*, que ha estudiado en diversos libros la poesía y el arte, no nos había dado aún sobre estos temas ninguna obra tan extensa y substanciosa como *Creative Intuition in Art and Poetry* (Bollingen Series. Pantheon Books, Nueva York). (1) En su nuevo libro coordina hábilmente Maritain lo más significativo de sus reflexiones anteriores y aporta un valioso caudal de ideas sobre el misterio de la creación poética, entendiendo la poesía en el sentido en que la definió Coleridge: como el impulso íntimo y la secreta vida que anima a las bellas artes.

Una obra tan ambiciosa requería, ciertamente, la bella y casi majestuosa presentación que caracteriza los libros editados por la Fundación Bollingen, volúmenes siempre de la mejor calidad en todos sus elementos. La tipografía de *Creative Intuition*, que ofrecía estructuralmente no pocos problemas, ha sido dirigida con gran acierto por Andor Braun, y las 68 reproducciones que ilustran el libro forman una valiosa antología del arte de todos los tiempos, desde la escultura griega y los templos indios hasta Kadinsky, Rouault y Chagall, en selección análoga, por su originalidad y su intención, a los textos sin comentarios que figuran al fin de cada capítulo. Para dar idea de la gran riqueza de este volumen—riqueza de temas, de sugerencias, de citas—, baste decir que el índice de materias, onomástico y bibliográfico ocupa 15 grandes páginas a doble columna.

ARTE ORIENTAL, ARTE OCCIDENTAL

La meditación filosófica de Maritain empieza con un capítulo inductivo donde estudia la diferencia fundamental que existe entre el arte de Oriente y el de Occidente. El artista oriental se avergonzaría de pensar en su «yo»—dice el filósofo—y de intentar la revelación de su personalidad en la obra creada. Contempla las cosas, medita el misterio de su aspecto visible y de su secreta fuerza vital; en la India, aunque intente trascender la naturaleza, el artista sólo

(1) Recientemente se ha publicado una traducción castellana de este libro. (Emecé Editores, S. A., Buenos Aires).

logra identificarse con esa fuerza vital, «el feroz Eros que conduce el sueño del mundo a lo largo de incesantes nacimientos y renovaciones y de una pululante productividad: el artista es vencido por la naturaleza, por la fecundidad implacable del devenir». Pero el arte chino está atento a las cosas de muy distinto modo. No es apresado por ellas, sino que las capta en una especie de transnaturalismo animista, buscando en ellas el alma prisionera y el íntimo principio de armonía dinámica, su «espíritu», que proviene del espíritu del Universo. Tanto el arte de la India como el de la China, alejados del «ego» humano, embebidos en la contemplación de las cosas, revelan, sin embargo, lo humano involuntaria y disimuladamente. Y no sólo la íntima estructura de la personalidad colectiva de China o de la India, sino también el alma individual del artista. Cuanto más logra el artista oriental olvidar su personalidad e inmolarla a las cosas—concluye Maritain—, más presente se halla en su obra y mejor revive en ella.

En contraposición al arte oriental, el de Occidente ha subrayado progresivamente la personalidad del artista y, en sus últimas fases, ha penetrado más y más en el universo individual de la subjetividad creadora. El Romanticismo y la pintura moderna son, según Maritain, etapas finales en ese gradual advenimiento del «yo»; pero este arte primordialmente ocupado en revelar la personalidad también revela, aunque de oscuro modo, las cosas y sus aspectos y sentidos ocultos. «En la raíz del acto creador—concluye el filósofo—ha de haber un proceso intelectual muy peculiar, sin paralelismo con la razón lógica, por el que se revelan a un tiempo las Cosas y la Personalidad, en una especie de experiencia o conocimiento que no tiene ninguna expresión conceptual y sólo se expresa en la obra del artista».

PERSONALIDAD Y POESIA

En la poesía y el arte, pues, como en la contemplación mística, el intelecto trasciende los conceptos y la razón discursiva. Pero el intelecto del artista tiende a producir, a crear; labra no sólo el verbo íntimo, lo que Schiller llamó «idea total» de la obra, sino una obra a

la vez material y espiritual como nosotros mismos, y en la que se transvasa algo de nuestra alma. Maritain ve en esta creatividad del espíritu la primera raíz ontológica de la actividad del artista. Esta surge de un sentimiento opuesto a la angustia heideggeriana ante la consciencia de la Nada: surge de la «maravilla del hombre despertando a la contemplación y al descubrimiento», como escribió Herbert Read. La necesidad creadora que acucia al intelecto, tal como la describe Maritain, recuerda aquellas «resonancias» positivas definidas por Wolterreck; tanto la ciencia como el arte nacen de «ese íntimo afán de asimilar, examinar, comprender y crear». Wolterreck veía en el «miedo» y el «nafragio» heideggerianos un acercamiento a la trascendencia, y en el impulso positivo, creador—que es el polo opuesto al sentimiento fundamental descrito por Jaspers y Heidegger—una *intensificación íntima*, un acrecentado sentido de la vitalidad. En cambio, Maritain descubre en la poesía, siguiendo las huellas de Poe y Baudelaire, no una simple afirmación biológica, sino una forma de religiosa nostalgia, una incitación al recuerdo de la Belleza transcendente. «Cuando un poema exquisito hace brotar lágrimas—dijo Poe—, esas lágrimas no indican un exceso de alegría, sino una melancolía irritada... una naturaleza desterrada en lo imperfecto, que quisiera poseer inmediatamente, en esta tierra misma, un paraíso revelado». Gracias al carácter transcendente de la belleza, comenta Maritain, toda gran poesía despierta en nosotros el sentido de nuestra misteriosa identidad y nos encamina a las fuentes del ser. Al poeta le llegan los secretos que las cosas balbucen, y si percibe realidades, correspondencias, escritos cifrados que se hallan en el corazón de la existencia, si capta esas «cosas del cielo y de la tierra que no soñó nuestra filosofía», no lo hace *sabiéndolo*, en el sentido corriente de la palabra *saber*, sino recibéndolo todo en las oscuras entrañas de su pasión y su afecto. Cuanto discierne y adivina en las cosas no es como algo *ajeno* a sí mismo—según la ley del conocimiento especulativo—, sino, por el contrario, como inseparable de sí y de su emoción y como identificado consigo mismo. Es ésta, pues, una tesis que tiene evidentes afinidades con las teorías de la *Ein-fühlung*, especialmente con las hipótesis de Volkelt y Lipps, que señalan en el mecanismo de la «empatía» la preponderancia de los factores afectivos sobre los intelectuales.

Pero de ningún modo propugna Maritain una teoría exclusivamente sentimentalista de la intuición poética. Según él, la poesía procede de la integridad del hombre: juntamente de los sentidos, la imaginación, el intelecto el

amor, el deseo, el instinto, la sangre y el espíritu. La poesía—recordemos que Maritain no se refiere solamente a la «poesía de expresión verbal», sino también a la raíz vivificante de la música, la pintura, la arquitectura, etc.—hace que el alma sea conocida en la experiencia del mundo y que éste se conozca en la experiencia del alma. Ya lo dijo Coleridge: «Convertir lo externo en interno, hacer de la naturaleza pensamiento y del pensamiento naturaleza: tal es el misterio del genio en las bellas artes». Al hablar de la revelación de la personalidad (la personalidad unida a las cosas) que es función de la poesía, el autor de *Creative Intuition* intenta aclarar, refiriéndola a su tesis, la discutida afirmación de Eliot: «El progreso de un artista es un continuo sacrificio de sí mismo, una continua extinción de la personalidad», e indica que Eliot se refería al sacrificio de la personalidad egocéntrica, en oposición a la subjetividad creadora, revelada en la obra juntamente con las cosas. Pero, en realidad, Eliot aludía al sacrificio de la personalidad en aras de la «sabiduría colectiva». El egoísmo romántico ha de ceder ante el principio clásico de la fe en los valores de la tradición: tal es el pensamiento de Eliot al referirse a la «extinción de la personalidad». No rechaza el egocentrismo en relación con «las cosas», sino en relación con la «acumulada sabiduría del tiempo», cuyo influjo en el espíritu y la obra del poeta considera Eliot decisivo.

Maritain, que no niega las taras del «mal Romanticismo», subraya, en cambio, el hecho de que el período romántico dió una *prise de conscience* a la poesía, una reflexión paralela a la que para el misticismo empezó, poco más o menos, en la época de Santa Teresa y San Juan de la Cruz. El Romanticismo es, para el filósofo francés, una de las fases finales en el lento proceso de revelación de la personalidad acaecido en los siglos modernos. ¿Se ha llegado ya, pues, a un punto de saturación autobiográfica en la poesía y el arte? Tal es la opinión de Otto Rank cuando escribe: «Especialmente en la poesía es casi completa esta impregnación en la psicología personal del poeta y en la ideología psicológica de nuestra época». Rank sugiere que el hombre dotado de fuerza creadora renuncie ahora a la expresión artística y se dedique a la formación de su propia personalidad, entregándose enteramente a la vida y no a la objetivación de su personalidad en la obra de arte. El autor de *El arte y el artista* hace, pues, revivir aquella oposición entre el arte y la vida que fue preocupación de Oscar Wilde y, en general, de los decadentes; éstos se refugiaron en el arte huyendo de la vida, y Rank prescribe la solución contraria por creer que

en nuestro tiempo, la personalidad objetivada en el arte ha agotado ya su valor y debe recrearse, preparando así el advenimiento de «un nuevo tipo de humanidad».

Nadie comprende mejor que Maritain la insuficiencia de la poesía—a la que llama «alimento que no sacia»—, pero su reciente libro lleva a conclusiones muy diferentes de las que apunta Rank en su pesimismo. La poesía y el arte tienen, es cierto, sus fronteras, que el propio Maritain ha trazado con gran precisión. Su tesis, sin embargo, reconoce a la poesía y al arte una inagotable capacidad de revelación porque ésta, lejos de ceñirse a la personalidad del artista, tiende hacia toda la realidad, «hacia la infinita realidad reflejada en cada existente singular y concreto». Entre las páginas más bellas y profundas de *Creative Intuition* es preciso citar las que describen esa resonancia de la existencia singular en la intuición poética. Según el filósofo francés, la intuición creadora «capta un complejo de realidad concreta e individualizada, aprehendiéndola en la violencia de su súbita afirmación y en la unicidad total de su paso por el tiempo... Ese transitorio movimiento de una mano querida existe un instante y desaparecerá para siempre; sólo perdurará, por encima del tiempo, en la memoria de los ángeles. La intuición poética lo capta al pasar, en un vago intento de inmortalizar el tiempo. Pero no se detiene en ese existente dado; va más allá, infinitamente más allá, tiende y se extiende hacia el infinito... Las cosas son captadas por la intuición poética en cuanto se abren a las inagotables riquezas del ser y como signo de ellas. La intuición poética hace diáfanas y vivas las cosas que capta y las dota de infinitos horizontes. Y así como ellas abundan en sentidos, y en el ser hay un enjambre de signos, también la obra encerrará múltiples significaciones, dirá más de lo que es en sí misma y brindará al espíritu el universo en un rostro humano:

«Il fallait qu'un visage
Réponde à tous les noms du monde...» (Eluard)

La crítica que hace Maritain del arte abstracto tiene estrecha relación con este concepto de la intuición poética como reveladora de los infinitos ecos del ser en una existencia concreta. El filósofo ha precisado el propósito del arte no figurativo, que renuncia completamente, o en cuanto sea posible, al mundo existencial de la naturaleza. Su objetivo—dice—es revelar por fin el arte en su auténtica esencia y librarlo de toda huella de naturalismo, para que se exprese sin trabas la subjetividad creadora. Maritain observa que el moderno arte abstracto es de

intención subjetiva y enteramente opuesto al arte abstracto objetivo del Islam. Reconoce que en nuestra época el arte no figurativo «nos libera de la fealdad y estupidez de la figura humana que ha invadido la pintura contemporánea y ofrece, siguiendo los perfiles de algún ideal platónico, un elemento de contemplación y de reposo espiritual: la paz de las superficies geométricas, de las construcciones de alambre y de los artefactos de madera». Pero el autor de *Creative Intuition* ve unas falsas premisas en ese intento de renovación. Señala que, al renunciar al conjunto de la existencia corpórea y a las íntimas profundidades del mundo de la naturaleza, apartándose así del misterio de la realidad total y de la intuición poética, todo esfuerzo para expresar libremente la creatividad del espíritu ha de extinguirse poco a poco. El arte «debe revelar la realidad transparente aprehendida en el mundo existencial de las cosas» y dar a las formas, mediante la emoción creadora, una nueva expresividad. Puede deformar y transponer las formas naturales, transfigurarlas y rehacerlas, pero a condición de que se trasciendan y formen parte de un gran cántico cargado de intención y sentido.

LOS DOS SUBCONSCIENTES

Una de las tesis fundamentales de este libro es la que distingue entre el concepto surrealista del subconsciente y el concepto de un subconsciente «espiritual». Ya hemos visto que para Maritain la poesía y el arte son una forma de experiencia o conocimiento que, fundamentalmente, están por encima de la razón lógica. Pero—puntualiza—el surrealismo no intenta sólo liberar de la razón lógica, sino de la razón *tout court*. Lo define como un afán sistemático de negar la suprema autonomía de una facultad espiritual en su naturaleza, como el deseo de rechazar en todos sus aspectos la dirección de la razón consciente y la superior intuitividad del intelecto (aun en su vida preconsciente), dejando así en libertad las infinitas fuerzas de lo que es irracional en el hombre para que nazca el *Urbemensch*. El surrealismo—concluye—apunta a una especie de revelación profética de los mágicos poderes que entraña el «pensamiento» humano ligado al cosmos, y proporciona engañosos y pasajeros sucedáneos de la ciencia, la metafísica, el misticismo y la santidad.

Para el debate entre razón y poesía es esencial la distinción de los dos subconscientes que define Maritain. Uno de esos grandes dominios de la oculta actividad psíquica es «el preconsciente del espíritu en sus fuentes vivas» y Maritain lo define como «espiritual» o «musical»,

aplicándole este último epíteto por sus resonancias platónicas, puesto que es el subconsciente donde tienen sus hondas raíces la poesía y las bellas artes, y Platón llamó *Mousikè* no sólo a la música, sino a toda actividad artística dependiente de la inspiración de las musas. El otro es el subconsciente de la carne y la sangre, de los instintos, tendencias, complejos, imágenes y deseos reprimidos, de los recuerdos de traumatismos vitales que han dejado honda huella. A este dominio subconsciente lo llama Maritain «automático» o «sordo»—sordo al intelecto y estructurado en un mundo propio, al margen del intelecto—. «También podríamos llamarlo—añade—, en un sentido general, y aparte cualquier teoría, *inconsciente freudiano*».

El filósofo puntualiza que esta distinción entre subconsciente espiritual y subconsciente automático es distinta de la que hace Jung entre el inconsciente personal y el colectivo. Ambos forman parte del subconsciente espiritual cuando entran en la esfera de la vida pre-consciente del intelecto o de la voluntad, y así se espiritualizan, y ambos se confunden con el subconsciente automático cuando permanecen encerrados en un mundo puramente animal, separados de la voluntad y del intelecto. Según el autor de *Creative intuition*, esos dos tipos de vida subconsciente actúan con simultaneidad, y en la existencia concreta sus respectivos influjos en la actividad consciente suelen interferirse o mezclarse en mayor o menor grado, aunque son esencialmente distintos. Hay, pues, un subconsciente ligado a las facultades espirituales del hombre y «al íntimo abismo de la libertad personal, a la sed y al afán de conocer y de ver, de aprehensión y expresión... Cuando el hombre, en busca de su universo interior, equivoca la senda, entra en el mundo del subconsciente «sordo» creyendo penetrar en el íntimo mundo del espíritu, y así va errante por una interioridad falsa, donde lo salvaje y automático se disfraza de libertad. Tal fué la aventura del surrealismo». Maritain concluye que, si existe en el subconsciente espiritual una actividad no conceptual o preconceptual del intelecto, aun en lo que atañe al nacimiento de los conceptos, con mayor razón hemos de suponer que esa actividad será crucial en la génesis de la poesía. Esta nace en las cumbres del alma, en la noche primigenia y translúcida. La Musa de Platón no es externa, sino interior: es la intuición creadora, la experiencia poética. «Más celestes que las estrellas lejanas y esplendentes—cantó Novalis—, surgen los ojos infinitos que abre en nosotros la Noche».

Tal vez cabría alguna reserva a ciertos aspectos de esta teoría. Si afirma Maritain que

las fuentes de la poesía—la poesía verbal y la que informa las bellas artes—están en el subconsciente «espiritual» o «musical», ¿cómo puede afirmar que «la poesía procede de la totalidad del hombre: juntamente de los sentidos, la imaginación, el intelecto, el amor, el deseo, el instinto, la sangre y el espíritu»? ¿No radicó el filósofo los instintos y la sangre en el inconsciente automático o freudiano? Suponemos que esas oscuras y salvajes fuerzas son objeto de una transmutación antes de penetrar en el mecanismo de la intuición creadora y se espiritualizan al mezclar su influjo con el del subconsciente «musical». Ya nos dijo Maritain que la actividad de ambas formas de vida pre-consciente se interfiere de continuo, y que, salvo en raros casos de suprema purificación espiritual, el subconsciente «musical» no actúa sin implicar al otro, aunque sea en mínimo grado.

INTUICION Y EXPRESION

Coleridge, a quien es preciso citar con frecuencia al tratar de estos temas, porque anticipó muchas ideas sobre la teoría del arte, ya dijo que hay en el genio una actividad inconsciente, «o mejor dicho, que es ella el genio en el hombre de genio». Pero fué Schiller, entre los modernos, quien subrayó con más ahínco la importancia de esa actividad inconsciente o subconsciente en el origen de la poesía y del arte. En una carta dirigida a Goethe en 27 de marzo de 1801 rechaza la tesis de Schelling según la cual «en el reino de la naturaleza debe tomarse como punto de arranque lo que carece de conciencia a fin de llegar a la conciencia; en cambio, en el reino del arte una parte de lo consciente para alcanzar lo inconsciente». Schiller observa: «Esos idealistas no parecen sacar gran provecho de la experiencia, pues ésta enseña que el único punto de partida del poeta es el inconsciente». En la carta de Schiller, texto realmente precioso (me extraña que el autor de *Creative Intuition* no lo haya incorporado a la amplísima, apasionante antología de citas que nos brinda en torno a su tesis), se comprimen, aunque con terminología distinta, las líneas fundamentales del pensamiento de Maritain en lo que atañe a las relaciones entre la intuición y la expresión, la inspiración y la técnica. Con ocasión de la muerte de Dylan Thomas ya cité parcialmente en «Insula» la equilibrada teoría schelleriana. equidistante de la tesis platónica de la «locura» poética y de aquellos principios de Poe y Baudelaire que atribuyen la poesía sólo una actividad consciente y deliberada.

Schiller coincide con Maritain al señalar la

primordial importancia de una germinación subconsciente que él llama «idea global» de la obra y que Maritain denomina «intuición creadora», porque, en realidad, no se trata de ningún concepto o idea. Sin ese íntimo germen—«oscuro, pero poderoso», dice Schiller—la obra poética no puede nacer; y el poeta ha de saber cómo expresar y comunicar ese inconsciente «objetivándolo en una obra de arte».

¿Cómo se manifiesta en su primera fase, según Maritain, la experiencia poética, la oscura «idea global» a qué se refirió Schiller? Al abordar el núcleo central de su teoría, Maritain emplea un lenguaje analógico y capta sus símiles en la esfera de la física, de la fisiología y la música. El medio donde surge la experiencia poética «es la vida preconsciente del intelecto, de la imaginación y la emoción, vacía de todo concepto o idea, pero llena de imágenes y movimientos afectivos; allí están, aunque en forma virtual, todas las pasadas experiencias y los tesoros del recuerdo adquiridos por el alma». El primer efecto del conocimiento poético en ese medio «fluido y viviente» es como un movimiento musical producido en las profundidades de aquellas «fuentes vivas» (como los misticos, Maritain se refiere indistintamente a la «honda raíz» o a la «cima» del alma, a su *fine pointe*). Pero es una música sin palabras ni sonnes, el vago despertar de esas imágenes «que ascienden de las honduras del ser y componen un cántico», como dijo Béguin en un texto que cita el filósofo con una frase análoga de Mallarmé: «El canto surge de fuente innata, anterior al concepto».

La intuición poética—seguimos el análisis de Maritain—se expande en ese medio fluido y produce en él como unas ondas. Son las «unidades parciales», esencialmente dinámicas y transitorias. El filósofo las llama, con designación acaso no muy afortunada, «pulsaciones intuitivas», y ninguna de ellas es entera expresión de la intuición poética, pues todas dependen de su indivisible unidad. Pero existe entre ellas continuidad y movimiento. Esta móvil continuidad entre las unidades parciales no es sino un *sentido* liberado en un *movimiento*, o sea «una especie de melodía—en estado naciente, una melodía primigenia—, tomando el vocablo en sentido puramente analógico, puesto que nada tiene que ver con los sonidos y si únicamente con las inaudibles cargas psíquicas de imágenes y emociones». La experiencia poética supone, en la tesis de Maritain, dos fases: una expresión transitoria mediante las sucesivas ondas imaginales y afectivas que constituyen la intuición poética y son signos *naturales*, y una fase expresiva final mediante esos signos *sociales* que son las palabras. En el primer esta-

dio de la experiencia poética ya empieza el ejercicio operativo y con él entra en juego la «virtud de arte» o sea la «técnica».

Por mucho que ponderase Schiller la importancia del estado operativo—llegó a decir que la poesía consiste «en saber cómo expresar y comunicar ese inconsciente»—, no superó el lúcido entusiasmo con que Maritain se refiere a la paciencia, a la precisión, a todas las virtudes de oficio que ha de ejercitar el poeta cuando intenta expresar el fulgor del misterio ontológico captado en su experiencia. Ni el propio Valéry aventaja al autor de *Creative Intuition* al referirse a la inteligencia infatigable que vuelve a la tarea una y otra vez y despliega la sagacidad más activa. Pero Valéry y Baudelaire insistían en ese aspecto del esfuerzo y el cálculo porque les dolía reconocer—dice Maritain—«un don superior pagado a un precio demasiado elevado o gozado raras veces». Valéry admitió, es cierto, «una cualidad especial, una especie de *energía* individual propia del poeta, que surge en él y lo revela a sí mismo en ciertos instantes de infinito precio». Pero subrayaba, no sólo su carácter fortuito—éste es un rasgo obvio de la «inspiración»—, sino también su inevitable falta de pureza, su mezcla con fragmentos *de figure bizarre ou grossière*. En cambio, Maritain no enseña a desconfiar de la inspiración, sino a que le preste oído el alma a un tiempo pasiva y activa; el poeta ha de manejar ese fuego con guantes de razón y de cálculo. «El mal romanticismo—dice—hizo de la «inspiración» una excusa en favor de la facilidad. Es lástima que una crítica parcial de ese fraude o los ciegos prejuicios de una psicología «científica» hayan sido causa de que, muy poco inteligentemente, se rechace la palabra y el concepto de inspiración. Nada hay más real que la inspiración ni más necesario a la poesía. Y nada hay más natural ni más interior». Pero tan erróneo es negarla como pretender que, por sí misma y expeliendo a la inteligencia, se encargue de labrar el poema o la obra de arte. «Es una ilusión similar a la de los *illuminati* en el orden místico. El intento de dejarlo todo a la pasividad en la inspiración dió origen a los éxtasis ilusorios y a las esperanzas que los surrealistas cifraron en la escritura automática... La inspiración requiere toda la lógica, la agudeza, la contención y el dominio de la inteligencia operativa».

Maritain ofrece, pues, una tesis equilibrada como la de Schiller y confirma la diferencia, que en su *Estética* no quiso admitir Croce, entre la intuición y la expresión (el filósofo italiano la reconoció más tarde en su *Breviario* al referirse a intuiciones inexpressadas, «esbozadas interiormente»). Según *Creative Intuition*,

en cierto sentido, es decir *intensivamente*, la totalidad de la obra que aún ha de engendrarse está ya presente en la intuición creadora, y si ésta sólo aparece fragmentariamente en la obra es porque el arte del poeta ha traicionado a la intuición. Shelley creyó inevitable esta infidelidad; dijo que la inspiración suele ya estar declinando cuando empieza la composición, y por eso «la más gloriosa poesía comunicada al mundo es quizá sólo una sombra pálida de las primeras concepciones del poeta». No puede darse una negación más enérgica de la primera teoría crociana.

LA «MUSICA INTERIOR» EN LA POESÍA MODERNA

Hay, pues, un «movimiento musical» que es la primera manifestación de la intuición poética—una música inaudible, una melodía germinando de oscuro modo en la vida preconsciente de espíritu—y hay luego la música verbal que es eco de aquélla en el poema. Según Maritain, el lector del poema se halla: (1) ante una *serie definida de cosas* que se ofrecen como objeto de pensamiento, y (2) ante un misterioso y transitorio *fulgor de la realidad*, aprehendido sin concepto y que ningún concepto puede expresar. Para el autor de *Creative intuition in Art and Poetry* este último es el más importante, es «la verdadera significación del poema». ¿Cómo—pregunta—podrá lograrse que llegue al lector este segundo sentido? Sólo mediante una fuerza magnética, supraconceptual, que es la *música de las palabras*. Esta vencerá el obstáculo de la significación intermedia—la «serie definida de cosas»—y haciendo que el sueño selle los ojos de nuestra razón lógica, nos conducirá, ya cautivos, a participar de la intuición nacida en la noche de la actividad preconceptual del poeta.

Afirma Maritain que en el poema «clásico» o tradicional la música de las palabras, la rima y todas las exigencias prosódicas de la forma regular no son sino instrumentos de liberación del «sentido poético». Este ha de salvar una barrera conceptual extrapoética que «pertenece al orden de la comunicabilidad racionalizada y socializada». Pero la poesía moderna ha querido liberar enteramente el «sentido poético» suprimiendo la significación intermedia, o sea la *serie definida de cosas* expresadas conceptualmente. El poema se propone tener, no una doble significación, sino un sentido único: «sólo ese fulgor de la realidad captado en las cosas». A veces el poeta llega a prescindir de los conceptos explícitos y va directamente de las imágenes a las palabras. Las imágenes son el ve-

hículo de lo que el filósofo llama la «inconcepcionalizable inteligibilidad que entraña la intuición poética». Sobre las conexiones *racionales* predominan entonces las *experienciales*. Maritain no afirma, sin embargo, que la poesía moderna prescinda siempre de los conceptos y de su lógica trabazón: según su teoría, los conceptos son indispensables instrumentos de sentido, pero no aparecen en la poesía moderna como el factor predominante que rige la obra.

En cuanto a la forma, el poema moderno es *libre*, «lo que no significa libre de toda regla, sino de cualquier estructura regular preestablecida». «Así—concluye el autor de *Creative Intuition*—, ha de prescindir de la forma regular, de la necesidad de la rima y de otros requisitos de la prosodia clásica. La poesía moderna se ve obligada a obedecer a leyes y reglas más rigurosas, que a cada momento dependen de la precisión del oído, y de que toda palabra, medida y período estén exactamente acordados a la música sin sonidos que la intuición hace surgir en el alma». En apoyo de su teoría, Maritain cita unas palabras de Cocteau: «Comparadas con las antiguas normas de versificación, estas misteriosas reglas son como diez partidas de ajedrez simultáneas comparadas con una partida de dominó».

Este es, indudablemente, un punto crucial de la obra. Maritain atribuye especial importancia a los poemas modernos de forma libre porque ve confirmada en ellos su teoría de las ondas sucesivas de la intuición creadora, formando como una inaudible melodía en la oscura raíz del alma. «No creo—dice—que sin la poesía moderna hubiésemos podido advertir plenamente la importancia de esta música inaudible, sin palabras ni sonos». La atribución parece excesiva. Se trata, en el fondo, de la antigua querrela entre «forma orgánica» y «forma mecánica»; otros teorizantes coinciden con Maritain en creer que el poema «libre», que elabora su propia forma sin ajustarse a ninguna estructura preestablecida, se halla más próximo al secreto latir de la inspiración en su realidad pura y primigenia. Pero podría acaso objetarse que la versificación tradicional no excluye ese extremo ejercicio del oído, esa ardua selección de valores formales que Maritain atribuye a los poemas «libres». La estructura del verso tradicional permite también una agilidad y diversidad en el movimiento de la frase, una línea simple o sinuosa que refleje el íntimo, vario e imprevisible movimiento de la intuición sin dejar de ser fiel a las exigencias de una rigurosa métrica. Ya lo dijo Read refiriéndose a las libertades que se han tomado los poetas dentro de la estructura métrica elegida, invirtiendo los «pies» y dando contrapunto al ritmo. «Tales variacio-

nes—dice—no son determinadas por leyes, sino por el instinto o la sensibilidad del artista». Obedecen, pues, a la intuición poética y están tan próximas a su secreta realidad como pueda estarlo la forma libre en la poesía moderna.

Este resumen de algunos de los temas fundamentales de *Creative Intuition in Art and Poetry*—casi siempre, en sus aspectos más significativos, he usado las palabras del autor—sólo puede dar una muy vaga impresión de la variedad, la hondura y la riqueza de la mejor obra que ha escrito Maritain sobre la poesía y el arte. Aborda muchos otros problemas igualmente apasionantes para el lector de hoy: las afinidades entre el poeta y el místico; las relaciones entre poesía y belleza; la experiencia espiritual de la poesía moderna (Maritain señala la trágica lucha que encierra: ateísmo o ardiente aceptación de Dios); el problema de la oscuridad poética; las relaciones entre poesía y lenguaje; la diversidad de sentidos del poema o de la obra de arte para el lector o el contemplador, y la participación de éstos en la experiencia poética; los diversos tipos de imagen; la «inocencia creadora», que puede ser patrimonio aun del artista cuya experiencia moral sea corrupta; el substratum poético de la novela; la música y la poesía como expresión suprema de lo que parece en exceso subjetivo, singular e incommunicablemente afectivo para ser confiado a las palabras...

Es interesante observar que algunos de los grandes temas que integran el núcleo principal de las reflexiones recogidas en este admirable estudio fueron planteados por Dámaso Alonso con lenguaje casi idéntico al de Maritain: me refiero a las relaciones entre poeta y realidad y a la esencia intuitiva y supraconceptual del conocimiento poético. Dámaso Alonso escribió en 1932: «El objeto del poema no puede ser la expresión de la realidad inmediata y superficial, sino de la realidad iluminada por la claridad fervosa de la Poesía: realidad profunda, oculta normalmente en la vida, no intuible sino por medio de la facultad poética, y no expresable por nuestro pensamiento lógico». Y otro tema igualmente central en la tesis del pensador francés fué ya anticipado por el filósofo catalán F. Mirabent en su libro *De la belleza* (Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1936). Este se refirió a la doble revelación que implica toda obra de arte, señalando que el artista obedece a un móvil secreto—y casi siempre inconsciente—de representarse, de personalizarse en su obra, y también se propone una finalidad creadora o por lo menos descubridora de nuevos aspectos de la realidad. Como hemos visto, toda la tesis de Maritain tiene como punto de arranque esa revelación simultánea de las Cosas y de la Personalidad en la transparente noche o la iluminada nube de la intuición poética.



COLABORAN

RAFAEL LAFFON
JUAN REJANO
RAFAEL MELERO
JULIO AUMENTE
ARCADIO PARDO
JOSE MARIA REQUEJO
VICENTE NUÑEZ
ERWIN WALTER PALM
RICARDO MOLINA
MARIANO MANENT

PORTADA

FOTOGRAFIA DEL
CATALOGO MONUMENTAL
DE LA
PROVINCIA DE CORDOBA

*(Cedida por la
Excelentísima Diputación)*

Suscripción seis números: 90 ptas.
Suscripción anual de honor: 250 ptas.
Suscripción anual en el extranjero: 5 dól.
Precio del ejemplar: 17 ptas.

Dirección y Admón.
Coronel Cascajo, 26.
Córdoba
(España)

CELESTE
CORDOBA
ENJUTA

