



QUITO  
RUMAZO

BIBLIOTECA ECUATORIANA

DIRECTORES: A. y J. Rumazo González

SERIE INDEPENDIENTE

JOSE RUMAZO GONZALEZ

# EL NUEVO CLASICISMO EN LA POESIA



QUITO

TALLERES TIPOGRAFICOS NACIONAL III

1932



# EL NUEVO CLASICISMO EN LA POESIA



**BIBLIOTECA ECUATORIANA**

DIRETORES: A. y J. Rumazo González

JOSE RUMAZO GONZALEZ

# El Nuevo Clasicismo en la Poesía

(CONFERENCIA LEIDA EN LA SOCIEDAD JURIDICO-LITERARIA)



«La poesía actual es el Algebra  
Superior de las metáforas.»

**QUITO**

**TALLERES TIPOGRAFICOS NACIONALES**

**1932**

## **DEL AUTOR**

**PROA — Poemas**

**ALTAMAR — Poemas**

**LAS FUNDACIONES DE SANTIAGO Y SAN FRANCISCO DE QUITO** y algunos datos sobre la vida económica en aquellos años (1534 - 1554)

(En la Gaceta Municipal — Quito—  
marzo 1932— 52 págs.)

**EL ECUADOR EN LA AMERICA PREHISPANICA**

(En Publicación en la Gaceta Municipal — Quito)

(Primer Premio — Concurso de la Academia Nacional de Historia)

El poeta y el artista, como representantes de su época, no pueden discutirse, deben comprenderse.

Lo que debe someterse a controversia es la parte fracasada de su obra, y el fracaso del arte se juzga por la actualidad que es el clasicismo. El aliento de la poesía nueva va resquebrando las flores que burilaron en otro tiempo, sobre bronces rotundos y en mármoles imperturbables, los poetas del realismo; salgamos con la cara al viento, para que cada uno de nuestros cabellos amplie las ondas del gran siglo que vivimos. En la isla muerta de nuestro cuerpo circumnavegan mensajes trémulos de secreto, corramos a las rompientes de todos los sentidos y agitemos el pañuelo junto a las arenas de los mares.

Como hombres de nuestra época, con todo el amor para nuestros contemporáneos, entremos de lleno a estudiar la nueva poesía, desabrimiento de los rezagados, blanco de desdenes, criatura compadecida de manicomio.

Hay una literatura de vanguardia que no podemos tolerar y una nueva poesía, seria, técnica, actual, clasicismo de las innovaciones, que estamos obligados a comprender. El vaguandismo de los impreparados, de los que no conocen la tradición gloriosa de la lengua y de la raza, de los que no han ensayado el verbo en el yunque de los versos difíciles, sonoros y conceptuosos, de los revolucionarios por pereza o incapacidad,



de los árbitros del capricho, el vanguardismo de estos cerebros mutilados y narcisistas bien merece preterición y silencio. Pero hay una expresión estética, hija auténtica de toda nuestra Literatura medioeval, renacentista y romántica y lenguaje suscinto del siglo de las magnitudes. No ha alcanzado todavía aquella dureza de madera resecada a muchos soles; es talladura en fresco; pero estamos asistiendo a su emersión de entre el turbio fermento revolucionario de mas de un cuarto de centuria; la estamos viendo en su cuerpo sin módulos, desasiéndose de lo real, con palidez de susto ante lo nuevo, retirada del popularismo y de las masas y con una sabiduría parca de las palabras suscribiendo los petroglifos del hombre de las cavernas.

La nueva poesía no puede intentarse sin haber pasado por las etapas del clasicismo antiguo y por toda esa historia de angustia y placer de expresión que es la literatura de las épocas; aspira a ser arte de élite, de selección, es vuelo plegado, expresión densificada, aparentemente trunca, prensada, que ha menester los ojos pávidos de la sospecha amorosa y de la adivinación entretenida.

La nueva poesía hispano americana arranca de Rubén Darío, pasando por Juan Ramón Jiménez y los vanguardistas que a toque de centella escrutaron el arrebatado del alma cosmopolita, se transfundieron su sangre y crearon nuevos polos para la brújula enloquecida del poema.

En las letras españolas no ocurrió propiamente el realismo parnasiano. Después de la globulosa declamación y de las bruñidas cinceladuras del arte de Núñez de Arce, Espronceda, Zorrilla, apareció el modernismo literario, el propiamente modernismo, como una salpicadura de oro en la cristalería musical de la literatura hispana. Quién puede olvidar el verso de Rubén Darío con su séquito oriental de orgías coloristas, con aquellas repercusiones suaves de los bardos franceses especialmente de Verlaine, aquella expresión multipara del senti-

mentalismo romántico del siglo XIX? Burguesía métrica, renovación de la forma externa, imágenes caudales y de joyería, floreo de brillos, verbalismo metálico precursor de la renovación de nuestros días, ese fué el rubendarismo arrebuja-do en una púrpura de melancolía finisecular. Darío habla ya de la melodía ideal junto con la armonía verbal, pero no pre-siente ese ritmo interno de la poesía novísima que ha roto con la música exterior para acendrarse en el esquema.

Salvador Rueda, rico y profuso, doméstico y castizo, alar-gando el cuello colgado de cascabeles para mirar todo el mun-do desde sus azoteas; Emilio Carrere, el verbalista velainiano de las tristezas bohemias; Manuel Machado el más clásico y depurado de los poetas modernos, sereno y un tanto nihilis-ta a lo español; Francisco Villaespesa, el fácil, el de los ver-sos de remanso sin plenitud de placidez; Mesa, Diez Canedo, Valle Inclán, son los hombres de esa generación rubeniana del 98.

El movimiento literario que se sigue, impregnado de pe-simismo, de budismo a lo Schopenhahuer, y con el dolor adentro por los desastres nacionales, revive la figura del manche-go, con aquel recio pensamiento, la hosquedad y emoción va-ronil en el entusiasmo solitario y el estoicismo. De esa gene-ración novecentista fueron Miguel de Unamuno, la mas gran-de figura en quien se cifra ahora la cultura de la raza, tozu-do norteño, orifice de magnitudes; Antonio Machado, el de los campos yermos de Castilla y de la tierra de Alvargonzález, el de los paisajes roqueños; Perez de Ayala, cantor del mar y de "sentires cerebrales"; y algo Ricardo León y Gabriel y Ga-lán, de cuya prosa barroca de casona antigua o aldeanismo y sencillez pastórea quieren alejarse los sintetistas de ahora.

Luego estremece la literatura hispana otra grande figu-ra que hará padecer y gozar en las nuevas generaciones una influencia comparable tan solo con la de Rubén Darío. Juan Ramón Jiménez inicia su inquietud estética al abrir de los ojos de la centuria nueva, al mismo tiempo que la mente cos-mopolita de Ortega y Gasset y Eugenio d'Ors, y la novísima

prosa de Gómez de la Serna y Gabriel Miró, transforman las tendencias de expresión en la cultura española.

Juan Ramón es musical como Rubén, pero no con una armonía tan declarada y meridiana, con una rotundidad tan invadiente, con ese colorido de vitrales que facetan la visión de las diosas en el templo de la estética. Juan Ramón va invirtiendo su armonía hacia adentro, su música es ondulada con un silabeo de vaguedad, húmeda de añoranzas, melancólicamente prolongada, romántica y con un dejo precursor de no sé qué nueva expresión y con una sencillez y sutileza tan delgadas que ya se columbran en cierne los angélicos lirismos de Rafael Alberti. Juan Ramón Jiménez es un Schubert lánguido y recortado en siluetas, comprimido y difuminado, caña flexible a todo aliento, cuando sopla poderosamente la ráfaga del espíritu, poeta triste, filosófico, aflautado y soñoliento, sugeridor de paisajes sin colores, de puro aroma y remembranza....

Parnasianismo y simbolismo son dos manifestaciones estéticas netamente francesas. En España sólo se realizan por equivalencia o influjo y complemento. La poesía marmórea del parnasiano reaccionaba contra el romántico y el musicalismo del simbolista reaccionaba contra el parnasiano. El simbolismo fué un renacimiento del romanticismo después del episodio parnasiano.

La filosofía de la intuición por encima de la abstracción pura, la de los múltiples estados de conciencia, la genial interpretadora del tiempo psicológico o sea de la duración cualitativa, la de la heterogeneidad de lo continuo, la filosofía pragmática de Bergson, determinó la eclosión literaria desafortunadamente llamada simbolismo. Los poetas simbolistas eran los de la versificación libre, poliforma, sugerente, musical, con un musicalismo de forma externa que seguía de cerca el flujo interno de la idea de la vida. La estética comenzaba su conversión a la psicología. El poeta debía ir a la zaga de la evolución ininterrumpida creadora de su propia vida de poeta. El simbolismo es antirracionalista, una reconciliación con la vida, después de la frialdad de los parnasianos.

En cambio en la literatura hispano americana aconteció el rubendarismo. Simbolismo y rubendarismo no pueden compararse, pero ambos son expresiones del alma romántica a pesar de ser uno y otro reacción antirromántica: el simbolismo, antiparnasiano y al mismo tiempo una fuga de la declamación y del martilleo, y el rubenianismo un conato de liberación de aquel pauperismo en que se iba consumiendo la poesía. Darío es musical sin ser versolibrista. El alarde rubendariano se apagó en 1907, pero la agonía de sus pavesas ha sido muy larga.

Todavía hay liridas que imitan a Rubén como a lo más moderno. En cuanto al verso libre ya fué un síntoma de posteriores revoluciones.

Juan Ramón Jiménez se olvida de la rima y suelta la onda de la palabra como no lograron los simbolistas franceses. En su verso alborea la poesía ultraísta, evadida, de creación rehabilitada. Con Jiménez echamos pié a tierra en unas Bahamas desconocidas, tocamos archipiélagos ignotos en donde el agua marina tiene ya el sabor dulce de los ríos continentales, —Ya vendrán otros exploradores y pasarán a las rompientes en donde chasquea todavía el agua con espumosa magestad de verbo clásico, a las grandes llanuras de cristal, al clima cálido sin follajes, a las empinadas vértebras de metal en donde yacen en grillos las gemas sustanciales. Lo blanco, plenitud de color, el vuelo condórico de realidad a realidad, la visión panorámica desde adentro, navegando con el alma soterrada en los cristales, el ritmo del fuego central con expresión esporádica de llama de volcanes que apenas asoma de continente en continente para decir del trabajo plutoniano que hurga las entrañas de la subconciencia; esta, ésta es la nueva poesía, la criatura compadecida de manicomio.

Espuma de la poesía de Jiménez y en parte de la filosofía neocantiana, individualista, introspectiva, descriptiva de los fantasmas de la mente mas que de las realidades externas, la nueva poesía será el sentido deslumbrado en las velocidades aviatorias, en la cósmica combinación de fuerzas y resultados

alucinantes de las grandes maquinarias, balbuceo de hombre maduro ante un tráfico de cinematógrafos y de ondas parlantes, con alarmas y sorpresas infantiles, articulación del pasmo lírico....

Las revoluciones literarias se hacen plácidamente, con un nuevo clarear de sentires, o con la turbulencia de fuerzas desconocidas, torvas, cerradas, embrumecidas de fanatismo. El rubendarismo, el ramonismo, son revoluciones pacíficas, arrebolarse de nuevas luces en los espacios interplanetarios de los sistemas poéticos. Entre tanto el futurismo, el dadaismo y el mismo suprarrealismo, leudan y rastrean la tierra como fetos gigantes de organismos irreconocibles.

El futurismo estalló en Italia con Marinetti. Preocupó la opinión desde 1909 hasta el 14. Fuerzas cósmicas sin organización, precursoras de otro ideario poético, provocaron odios y rechiflas, al mismo tiempo que entusiasmos y ovaciones no sólo de un grupo sino en casi toda Europa que asistía a la polémica, al arrebató temático y combativo. Cuando la guerra europea detonaba, esta revolución que intentó rebasar la literatura y la estética sobre la moral y la política agonizaba ante el humo de las hecatombes. Por esto la conflagración mundial fué llamada culminación práctica de las anticipaciones y anhelos de los que decían con Marinetti: "Guerra única higiene del mundo". El futurismo era destrucción, coraje, expresión de las fuerzas del maquinismo, cada individuo se sentía motorizado, la temeridad debía ser un hábito espiritual y la audacia y la revolución por tema fueron los elementos esenciales y aún prácticos de la lírica. Exaltados, con el gesto agresivo, afiebrados de insomnio se pusieron al frente de la pasividad pensativa y gozoza, al frente del éxtasis beatífico y del ensueño clásico del cantor antiguo que creía llevar dentro de sí a los dioses. El futurismo fué una estética con taxímetro para las altas velocidades de la imaginación. Los monumentos de las alturas pasadas, los museos, las bibliotecas,

los parques, todo debía ser arrazado. Los iconoclastas gritaban que no volverían nunca al reposo de las generaciones anteriores. Agitación por agitación, renovación atropellada, inteligencia acuchillada, fuerza e imaginación a alta frecuencia, este resuello estridente y de barbarie tuvo su gestación en Walt Wittman y Emile Verhaeren, los poetas exaltadores del maquinismo, creadores equilibrados que oscilaban al borde de las predicciones. Pero este grito de estridencias debería un día apaciguarse y concentrarse, y sobre las ruinas mentales del clasicismo antiguo, falseado por quererle exigir la experiencia sensorial de nuestro siglo, alzarse una nueva poesía creadora y clásica de su tiempo. La sísmica de la literatura advierte, en efecto, que sobre las demoleduras de las ciudades antiguas se levantarán los rascacielos de alma de acero sembrados hasta el corazón de la tierra.

Del futurismo nació el Dadaísmo en 1916. Dadaísmo viene de Dadá que no significa nada. Se acogió este nombre justamente porque no significaba nada. Esta gestación literaria asomó en Suiza y se desarrolló en Francia con Tzara, Picavia, Luis Aragón, André Breton que después lanzaría el famoso manifiesto suprarrealista, Felipe Soupaul que murió en 1921 y otros. Al igual que el futurismo tenía de nuevo una revuelta sostenida, un debatirse fuera de los dogmas, las fórmulas y las leyes. Se trataba de afirmar al hombre sobre el plan del espíritu liberándolo del espíritu mismo y colocando al genio en el mismo rango que el idiota. "Si la ausencia de sistema es todavía un sistema, por lo menos es el más simpático", decía Tzara. Dadá era el nombre insustancial de las aboliciones: abolición de la memoria, abolición de la arqueología, abolición del futuro, abolición de los profetas, libertad, guirigay de colores crispados, entrecruzamientos de todas las contradicciones, de las cosas grotescas y de las sutiles, de las inconsecuencias y de lo fortuito. Tedio en acción.

El futurismo fué la antiliteratura, un paso hacia el suicidio. El dadaísmo no comprende que un hombre deje huella de su paso por la tierra. Ni futuristas ni dadaístas reconocen canon alguno de expresión literaria: no hay gramática, no hay

verso, muchas veces ni lo comprensible aunque no fuera inteligible.

La literatura moderna comenzó pues por dos conductas de vandalismo y destrucción: el futurismo, militar, anterior a la guerra, y el dadaísmo, prolongación suya, contemporáneo de la gran conflagración, balbuceo en cansancio y locura agresiva. Después estudiaremos el suprarrealismo que también ha tenido sus fases violentas.

Las letras hispano americanas no experimentaron un nihilismo como las italianas y francesas. El español ni el americano nunca podrán hacer eso. La palabra "nada" en español significa muchas cosas y realidades, nuestro nihilismo es de otra suerte, la literatura española se vuelve a ratos decadentista por ese espíritu de coloniaje, se demora en sus conquistas, nuestro nirvana es el nirvana de la hamaca. España, siguiendo de lejos la tortura y el arlequinismo de las letras, apenas pasada la guerra, se lanzó a la creación pura.

El ultraísmo español, el creacionismo, el cubismo y el suprarrealismo franceses son los cuatro ismos casi con una misma finalidad de renacimiento creador. Porque esta inquietud iba hacia el nuevo estilo de creación poética, a la suprarrealidad.

Los ultraístas españoles se bautizaron como tales en 1918. Con ultraísmo querían decir que iban a dar un paso más allá sobre los módulos y cánones de los poetas del 98 y de los novecentistas, principalmente sobre el rubendarismo.

En 1919 el grupo ultraísta lanzó su proclama.

Querían un arte nuevo que supliese la última evolución literaria que estaba todavía vigente. Las técnicas originales se habían convertido en maneras en los discípulos, como diría Vinchon; Guillermo de Torre, Rivas Panedas y los otros, hablaron del respeto por los grandes poetas de la literatura, pero querían tentar una meta que estuviese más allá, sentían la urgencia juvenil de un ultraísmo. Según Guillermo de To-

re pretendieron los ultraistas ser el vértice de confluencia potente adonde afluyesen todos los intentos e impulsos de la vanguardia a fin de definir el espíritu de la época. Mas o menos lo mismo quería Vicente Huidobro, el creacionista chileno de París.

Los ultraistas intentaban la rehabilitación genuina del poema con sus más puros y auténticos elementos, como son: la imagen, la metáfora, y el exterminio de la flora parasitaria de la efusión retórica y de los temas narrativos y anecdóticos. Al igual que el cubismo pictórico relegaba a segundo plano el sujeto, el motivo, proponiéndose ante todo que fuesen los puros elementos plásticos los que diesen el verdadero valor al cuadro, para los ultraistas, los puros elementos líricos debían ser los únicos que contaran. El nuevo poema debía formarse, pues, a base de la imagen sola o acompañada de la descripción mediata o transportada, es decir, ya tropológica, de la realidad, pero nunca directa, inmediata, o sea, fotográfica. Las imágenes no serían en adelante únicamente simples, sino dobles, triples y múltiples, una floración polipétala para prolongar maravillosamente la facultad sugerente del concepto y desdoblarse en nuevas perspectivas su significación primaria.

El gran poeta Jorge Luis Borges, otro de los ultraistas no querían ni frases medianeras, ni nexos, ni adjetivos inútiles. La poesía debía sustantivarse en lo posible. Era preciso que dos o más imágenes se fundiesen en una sola y que cada metáfora fuese un compendio de una visión inédita de un fragmento de la vida. Hasta entonces la poesía había sido desarrollo, desde entonces sería síntesis, simultaneidad, velocidad espacial. La rima desaparece totalmente. Se conserva cierto ritmo exterior, unipersonal, no sujeto a pauta, acomodado a cada instante a la estructura del poema. Se suprime la comparación. El parecido llega a ser realidad. La imagen se identifica con el objeto, le anula, le hace suyo propio. Se suprime también la puntuación, se inventan los espacios blancos, el poema adquiere una arquitectura visible.

Borges, el inquieto polémico; Engeno Montes, agudo y filosófico; Gerardo Diego, moderado e influido por Huidobro; José Rivas Panedas, romántico de visión, pero novísimo de estructura; Pedro Garfias, relievevista; y Guillermo de Torre,



audaz lucífero, organizador y valientísimo crítico, uno de los que mejor han estudiado el movimiento vanguardista europeo, son los poetas del ultraísmo español. Muaricio Bacarise, que acaba de morir, Antonia Espina y Federico García Lorca, principalmente éste, son ultraístas de transición.

Este grupo literario del ultraísmo se disolvió en 1922, pero tuvo muy en cuenta toda esta escuela como punto de partida y venero de atisbos la estética de Juan Ramón Jiménez.

En cuanto al creacionismo y al cubismo franceses tienen mas o menos los mismos principios que los ultraístas españoles. Reverdy y Huidobro, los fautores del creacionismo hablan de la creación pura del poema lo mismo que Borges. Como veremos después muchas de sus declaraciones coinciden con las que haría en 1924 André Breton en su célebre manifiesto suprarrealista. Reverdy escribe: "Puede esperarse un arte que no tenga la misión de imitar o interpretar la vida, un arte que solo tome de la vida ciertos elementos de la realidad necesarios a la obra artística y sin pretender que ésta imite la vida". Esto es, creación de la obra poemática con vida independiente, con su realidad que tenga fin en si misma. Y no era otra cosa en el fondo lo que decía Max Jacob en las teorías fundamentales del cubismo literario del cual el creacionismo no fué sino una derivación y modalidad. Cubismo y creacionismo en Francia, y ultraísmo en España trabajan por una misma causa, independizar al poema de la realidad, como realidad ya organizada.

Pero, cosa singular, este nuevo modo de visión artística procede en muy buena parte de nuestra raza hispánica: Picasso el creador del cubismo pictórico es español de Málaga: Diego de Rivera, que ha puesto de moda el riverismo en París, es otro pintor cubista de Méjico: Vicente Huidobro, el creador del creacionismo con Reverdy en Francia, es chileno: después ya conocemos la pléyade española de los ultraístas. Pero en último término toda esta estética literaria y pictórica arranca de la estética cubista de Picasso, pintor originalísimo autor de una época.

En cuanto a nosotros los americanos, en los círculos literarios de nuestras ciudades la mayor parte medioevales todavía no hemos inventado ningún ismo, ni hemos lanzado manifiestos; pero en nuestra sensibilidad en que se labora la síntesis de lo primordial y de lo refinado, de lo primitivo y de lo alambicado, como piensa el conde de Kayserling, las tendencias actuales de la estética evasiva, ha empavesado nuestros rumbos con flámulas y gallardetes a todo soplo de horizontes, porque en todo americano se nutre el drama de las indias occidentales y de Colón, esperamos que nos descubran, pero cuando llegan los navegantes desconocidos nos sentimos tierra virgen y al mismo tiempo una prolongación de los descubridores por eso exageramos toda imitación y toda noticia, somos las indias occidentales y somos los hijos de los descubridores. En la literatura americana se ha hecho clasicismo, romanticismo con todos los gritos, aspavientos, intimismos y maravillosas declaraciones, se ha escrito parnasianismo de seriedad socrática, el verso libre ha retozado suelto por todos los trigos y las pampas, se han escrito locuras de vanguardismo, se ha hecho poesía pura como Ricardo Arenales, que ya en sus mocedades escribía con solo la eufonía

La galindin joudi jundu,  
la jardi, jaudi, jagó,  
la farajija jiga  
la farajija go.



Y cerremos el ciclo del vanguardismo.

En las letras hispano americanas las nebulosas han cuajado ya en verdaderos sistemas planetarios. Los poetas actuales son creadores serenos. La nueva estética no anula la antigua. Se puede ser poeta romántico o suprarrealista pero el toque está en ser actual para ser clásico, clásico de la escuela antigua o del arte deshumanizado. Hay poetas que nacen incurablemente para el romanticismo y los hay que por sistema e inconcientemente están hechos para toda novedad.

La nueva estética no anula la antigua, pero ya es conquista auténtica. Ortega y Gasset dijo ya, en 1925: cualesquiera sean los errores del nuevo arte, hay un punto a mi juicio inconvencible en la nueva posición: la imposibilidad de volver atrás”.

El ultraísmo, el creacionismo, no lograron poseerse, no dieron con la plenitud de la arquitectura, desacertaban en el secreto del ritmo interior. Su obra fué fragmentaria, precursora

Los poetas novísimos de España, logrados y con claridad de orientaciones, no forman un cenáculo de escuela, ni de sistematización, ni de lucha contra nadie, son tan diferentes el uno del otro que sólo se parecen en su modernidad, en su actualidad; interpretan la vida de ahora y no la antigua, la de las otras generaciones que ya tuvieron sus poetas para ello.

Federico García Lorca, después de su Cante Jondo y sus Canciones se manifestó en todo el público español como altísimo y refinado folk-lorista en su Romancero Gitano. Algunos críticos llegan a considerarle como el primer poeta de la hora. En todo caso su inspiración es la más fluida, luminosa y ondulada; Hijo de la ciudad mora, la de las fuentes, cármes y pensiles, este poeta de Granada es cristalino como las aguas, ágil y movible como ellas. Por eso para él:

el mar baila por la playa  
un poema de balcones

la noche busca llanuras  
porque quiere arrodillarse.

El arcángel San Gabriel  
entre azucena y sonrisa  
bisnieto de la giralda  
se acercaba de visita.  
En su chaleco bordado  
grillos ocultos palpitan

las estrellas de la noche  
se volvieron campanillas.

El día se va despacio  
la tarde colgada a un hombro.

García Lorca es sencillo con una sencillez de faceta de cristal, sensible a la prismaticación de todas las luces. Explota el tema infantil, mira las cosas con cerebro de niño y tiene ocurrencias poéticas de aquellas que sólo a los chicuelos se les vienen. La canción del niño mudo:

El niño busca su voz.  
(La tenía el rey de los grillos.)  
En una gota de agua  
buscaba su voz el niño.

No la quiero para hablar  
me haré con ella un anillo  
que llevará mi silencio  
en su dedo pequeñito.

En una gota de agua  
buscaba su voz el niño.

(La voz cautiva a lo lejos,  
se ponía un traje de grillo.)

Rafael Alberti, andaluz, aquel de cuyos primeros arrebatos líricos, dijo Juan Ramón Jiménez que era una orilla de ininterrumpida oleada de hermosura con una milagrosa variedad de olores, espumas, esencias y músicas, es otro poeta personalísimo, tan grande como García Lorca o como Jorge Guillén, o Pedro Salinas, es el neogongorino por excelencia, sus Paráfrasis de las Soledades son una audacia imaginativa insuperable. Como buen poeta suprarrealista considera a la naturaleza un acervo de materiales para construir su poema:

Hay peces que se bañan en la arena  
y ciclistas que corren en las olas.

Yo pienso en mi. Colegio sobre el mar.  
Infancia ya en balandro o bicicleta.

Alberti es neogongorino de acento popular. Si García Lorca tiene el culto del agua, el color del limón, los nardos, Alberti se parece por el mar, los litorales. Qué lejos estamos de los campos escuetos de Castilla cantados por Machado. Es un español agresivo con la realidad, quiere poseer las cosas no sólo verlas, y ya no las cosas reales sino transubstanciadas por el en su gran cámara oceánica. En Alberti reviven el estilo y el tono de Góngora, no así los temas que son modernísimos y la realización que es más apurada y sintetizada que en el poema gongorino. Alberti es ágil, jinete de las olas, pescador de imágenes en lo submarino de la conciencia. Como Lorca se siente el poeta de la vista ebria de los objetos de afuera más que de las nebulosidades cerebrales; y haciendo que juega con la luz, les juega a las cosas una ironía tan delicada que les tornasola el matiz.

#### El soneto titula BUSCA

Herida, sobre un toro desmanado,  
salta la noche que la mar cimbrea.  
Por dónde tú, si ardiendo en la marea  
va, vengador, mi can decapitado?

Rompe la aurora en el acantilado  
su frente y por el viento marínea.  
Por dónde tú, si el pabellón ondea,  
de luto, al alba, el toro desanclado?

Se hacen las islas a la mar, abriendo  
grietas de sangre al hombro de las olas,  
por restarte a sus armas, muerta o viva.

Qué ajena tú, mi corazón cosiendo  
al delantal de las riberas solas,  
con tu mastín al lado, pensativa.

Jorge Guillén ha sido también llamado digno sucesor de don Luis Góngora, pero su poesía es más intelectualizada e introspectiva; este es el Paul Valery español en romance; un realizador de aquella poesía pura de que habla el abate Bremond. Pureza formal, fina percepción de perfiles más que de bulto, creador de ambientes para cualquiera sutileza, arquitecto cerrado, sintético, vidente de corporeidades en los repliegues del espíritu, Guillén es clásico, sencillo por profundo estudio, oríndice, quizá el poeta que mayor perfección formal haya logrado en nuestro tiempo.

El poema MANANTIAL dice así:

Mirad bien. Ahora!:  
Blancuras en curva  
triumfalmente una,  
Frescor hacia forma!

Guián su equilibrio,  
Por entre el tumulto  
Pródigo, futuro,  
De un caos ya vivo.

El agua, desnuda,  
Se desnuda mas.  
Mas, mas, mas!: carnal,  
se ahonda, se apura.

Mas, mas! Por fin, ... Viva!  
Manantial, doncella:  
Escorzo de piernas,  
Tornasol de guijas.

Y emerge, compacta  
Del río que pudo  
Ser, esbelto y curvo,  
Toda la muchacha.

Pedro Salinas. En nuestra poesía moderna asisten dos grandes poetas españoles, como ya lo decíamos, don Luis de Góngora y Juan Ramón Jiménez. Garcí Lorca, Alberti, Guillén, Salinas, sobre todo estos dos últimos, se han formado en la lectura del gran poeta de Melancolía. Salinas, de voz inconfundible, ha visto pasar en pocos años, ultraísmo, creacionismo, dadismo, imitación absurda gongorina, popularismo, suprarrealismo, y sin embargo ha permanecido invariable. Poeta de intuición de la época, confiado en sí mismo, últimamente ha desaparecido de su poesía la huella de Jiménez. Salinas es Salinas. Sus poemas son verdaderos problemas. Hay que descifrarlos con elevación espiritual, para saborear el goce de la comprensión y deslizarse de allí, como por accidente, a un cierto sentimentalismo cerebralizado. Salinas es otro poeta marino. Dámaso Alonso advierte que en él también se ha hecho una evolución a saltos como en Alberti. El poeta de Seguro Azar ha corrido siempre la pendiente de la concentración e identidad poéticas. Los temas de su creación: la luz eléctrica, la soledad nocturna, el puerto, lo suave femenino, el automóvil, etc. Inútil buscar en muchos poemas de Salinas el ritmo externo, toda su estética se cifra en la felicidad y precisión del tema. Esta es poesía absolutamente desnuda. En su poema SOLEDADES DE LA OBRA dice que lo que uno está haciendo, la obra, es la mejor compañía y que cuando se acaba de hacer se va la obra y uno se queda solo.

“Voy a hacer”. (Qué mío es  
lo que voy a hacer!)  
“Estoy haciendo”. (Qué mío!)  
“Ya está hecho. Míralo”.  
Cuidado!  
El hacer, enajenar,  
quedarse solo, de hacer.

Salta, vuela, ya no es tuyo.

Solo.

Solo sin lo mío hecho.

Solo de lo mío, de eso

que hice yo, que me inventé

para no estar solo.

Forma de mis soledades,

yo me la estaba labrando.

Escapada.

La hice con ansias, con alas

de ansias. Se va

detrás de otras ansias, tuyas,

poblando los cielos, suyos.

Y entre todo lo que hice,

mío, ya ajeno; ya lejos,

qué solo estaría hoy

sin eso, enorme, infinito,

de nadie, que me acompaña:

lo que aún está por hacer,

lo que yo podría hacer.

Y mientras lo hiciera, mío!

Desde hacía tiempos, no se había visto juntos en el Parnaso Español tantos poetas lucíferos. El malogrado Ramón de Basterra, autor de "Las Ubres Luminosas", muerto en 1928, nos dejó una poesía árida, de recia construcción, dura como el carácter vasco. Basterra es una especie de Unamuno en expresión de ultraísmo, con sus ideologías puras, su ascetismo, su clasisismo nuevo.

Gerardo Diego, castellano, arquitectónico también, todavía un poco apasionado, con un rezago de sentimiento tradicional, inquieto y al mismo tiempo creacionista, Dámaso Alonso, Altolaguirre, Cernuda, Prados, hay tantos otros poetas de la poesía intradicional española.



El arte moderno, la poesía de nuestros días son expresión de nuestra época, no puede ser de otra manera. Es su obligación ineluctable. De qué le sirve a un siglo un fárrago de hombres que no expresan el anhelo de la hora, que están todavía fascinados por el espejismo opaco y la pátina de lo antiguo, alumbrados con luces retrospectivas y firmemente seguros a la sombra de maestros que murieron y cuyos ojos no alcanzaron a tantas novedades posteriores...? La poesía es como el agua, necesita correr para cantar; el verso de reflejo quieto, lagunoso, encharcado, es floración parasitaria en donde queda embrumecida la aspiración de las atmósferas por la constante evaporación de sus deseos.

Así como a principios del siglo la filosofía bergsoniana se filtró en la literatura, de la misma manera los estudios freudianos, la metafísica de Husserl, la nueva filosofía que como la literatura es a su vez expresión de la época, visión parcial de las cosas, las investigaciones lógicas, las trayectorias de la ciencia y cuanto puede ser propio de la hora refluye sobre la literatura y el arte.

Hemos vuelto a Kant con la fenomenología; apartando la vista de las cosas, la fijemos en la manera de conocer las cosas. No es ahora la filosofía la ciencia de las ciencias sino una de las ciencias, la ciencia para las demás ciencias, para la metodología y conceptualismo de ellas; la metafísica se ha reducido a la teoría del conocimiento, y en fin de fines, la ciencia de la sabiduría, siguiendo el espíritu del siglo, a más de ser ciencia especializada como las otras, tiende a ser ciencia aplicada, en una esfera superior. Por lo menos la influencia del pensamiento filosófico, de la manera de concebir el mundo y la naturaleza del hombre, se rezuma ahora y embebe mejor en la estética que en los tiempos del nominalismo y de las pretendidas discusiones verbales. El arte por su parte no filósofa sobre la filosofía, le hace objeto de conciencia.

Los filósofos y la filosofía tienen sus temas preferidos. El filósofo universal no puede realizarse. Sócrates es ante todo el filósofo de la moral, Platón el de las ideas, Aristóteles, del entendimiento, Taine, de la ciencia, Bergson de la psico-

logía, Kaysérling, de la etnología, hecha psicología trascendental y sociología, etc. Para los estoicos la filosofía era una aspiración a la virtud, para los epicúreos, una aspiración hacia la felicidad. La filosofía es concepción del yo y concepción del universo; el arte, ante todo, expresión de ambos. Van desapareciendo ahora los sistemas arquitecturales para explicarse por entero el cosmos, nadie ha vuelto a hacer un esfuerzo de concatenación, de sistema, como Kant. La filosofía tiende a particularizarse con tendencia a alguna ciencia. Ahora se dirá: el filósofo de los pueblos y la historia, el filósofo del conocimiento, etc. La ciencia, por su parte, comienza a ser filosofía, apenas universalizada, y reflexiona sobre el conjunto de los hechos acumulados, abstrayendo de las particularidades y colocándolos en las relaciones del universo y del conocimiento humano. La ciencia tiene dos sentidos: el de convertirse en filosofía y el de hacerse aplicación para la vida. Y el arte también por su parte se sistematiza, según la conciencia que de su época se hace la ciencia y la filosofía. Es muy difícil que se realice el filósofo integral y que la filosofía en cada tiempo no atienda preferentemente a determinados problemas. Lo mismo el arte, la poesía: han sido largamente realistas, hoy quieren evadirse, ni el ser artista de lo real ni el serlo de la suprarrealidad es una verdad absoluta.

La fenomenología es el sistema que combate el positivismo. Filósofos y artistas levantan el vuelo para hurtarse al mundo máquina y de intercambios. Como existe para Wundt el complejo psicológico y para Durkeim el complejo social, en ambos casos, distinto de la suma de sus componentes, la fenomenología de Husserl cree en el mundo ideal opuesto a los hechos reales, a la totalidad de la realidad. Todo está haciendo la apología de la síntesis. Este mundo de los objetos generales o ideales, puramente humanos, es el objeto de la filosofía fenomenológica. Se ha convertido dicha filosofía en ciencia de las ideas, ha descubierto el mundo del apriori, el de los objetos ideales, como un mundo sui generis, objeto de experiencia o sea de intuición particular, la intuición categorial. De este modo la fenomenología viene a ser una ciencia descriptiva trascendental de los objetos no empíricos, o mejor,

extiende el dominio del empirismo más allá de los sentidos. **Mientras todas las disciplinas se preocupan con los objetos reales de inmediata experiencia, la fenomenología aplica su método al estudio de los objetos irreales o Ideales.**

Es esta una disciplina antipositivista y al mismo tiempo un auténtico positivismo como lo declara el mismo Husserl. Se trataría de un positivismo ideológico, o sea de un método científico aplicado a las ideas puras. Husserl pretende, pues, hacer de la filosofía una ciencia rigurosa. Wundt ha visto en la fenomenología un logicismo "como la historia no lo había conocido desde los días de la dialéctica escolástica del concepto y la palabra."

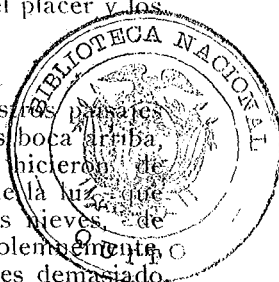
La fenomenología ha descubierto el mundo aparte real de las ideas y de las representaciones mentales, también el arte ha tomado por el mismo atajo. Para el poeta, el pintor, el músico moderno, mucho mayor valor de realidad tienen las ideas esquemas, las ideas esqueletos, y las representaciones del fantasma cerebral que las realidades externas de la naturaleza muerta y organizada fatalmente y para siempre con leyes que no se pueden derogar. Por esto el arte moderno va más allá de los sentidos, va de la retina, del tímpano, de la red nerviosa de la periferia, al milagroso laboratorio del alma que se desborda de la vida cerebral hondamente impregnada en cada una de sus células tanto de las imágenes del mundo como de las reacciones del espíritu. La fenomenología es una reacción contra la filosofía positivista externa; también el arte moderno considera al arte antiguo como positivista enclavado con los ojos y las manos en la naturaleza.

El arte es placer y necesidad del hombre. No necesitamos duplicar la naturaleza, sino hablar lo que la naturaleza es en nosotros, duplicándonos y poniéndonos al frente a nosotros mismos. El arte nuestro más que de acuerdo con el universo debe estarlo con la representación de la naturaleza en la psique del artista.

Las formas naturales del mundo carecen de libertad, pero al desarrollarse en una complejidad matemática permiten a

la conciencia humana asir y captar en forma de leyes la evolución de la fuerza y de la vida. La espontaneidad del mundo no necesita ser libre: las fuerzas naturales irrumpen organizadamente por todos los poros de lo posible. La naturaleza es fatal fuera del hombre; el arte es libre en el alma creadora porque nada le fuerza a seguir la génesis normativa y constante de las cosas. Arte nativo, extrahumano no existe. El arte es inmortal por el hombre, pero como él debe ser variable según el ritmo de la historia y haciendo causa común con la vida pública y privada, con las aspiraciones religiosas y morales, con la filosofía de cada tiempo, con los usos y costumbres que educan los sentidos y son la estética primitiva, con la experiencia de las aplicaciones científicas que dan al hombre una conciencia de su poder sobre el universo, con el estilo del placer y los subterfugios de los dolores.

Arte y belleza son una misma cosa. De nuestros húmedos de tarde, de los nevados lisos, sentados boca arriba, del perfil azul tiznado de los volcanes que picieron de la tierra aljaba de las cordilleras, del sesgo de la luz que camina como viento sobre el azogue de las nieves de nuestro paisaje andino se dirá que es bello, solemnemente, como un salmo bello, pero no artístico, porque es demasiado para ser obra de arte. La naturaleza no es obra ni es escuela, ni técnica, ni intención, ni desahogo. En este sentido es demasiado naturalista es decir inhumana la frase de Amedée Ozenfant: "las bellas cosas naturales son arte nativo". De hecho es obra de arte la naturaleza, pero cuando la contemplamos y sentimos como si nosotros la hubiéramos hecho o la volviéramos a hacer mirándola, como si fuera ella una expresión de reflejo del espíritu; el espectáculo del mundo llega a ser artístico cuando deja de invadirnos y comenzamos nosotros a vaciarnos sobre él, cuando sentimos nuestro poder receptivo de lo bello. En esta medida todos los hombres somos artistas. Y así ha venido la expresión naturalista, prescindiendo, de la creación que hizo en nosotros la contemplación del mundo externo y atendiendo falsamente al mundo de afuera, al representado, como si fuera objeto puro y así ha mezclado el arte con la vida formando parte de la naturaleza al expresarla y



al expresarse el poeta. Pero ahora el nuevo arte quiere desnaturalizar al hombre, deshumanizarle en la naturaleza que le ha enriquecido, hacer el *divortium aquarum* de la vida y del arte, teniendo como objeto mero de expresión el mundo representado en el alma y no el mundo y la naturaleza misma.

Cuando el hombre está ausente la naturaleza es bella, simplemente bella, cuando el hombre asiste, parece que se achica para caber en una conciencia. Sin embargo, no se puede decir que la naturaleza se agrande ni se achique en la conciencia, sino que se humaniza, se sintetiza en la idea, se empobrece como naturaleza y vida cósmicas y se enriquece como nueva realidad en el microcosmos humano.

Al artista moderno se le debe insinuar un retorno continuo a la naturaleza, no para que la copie o la haga tema marginal de divagación y entusiasmo primitivo, sino para que enriquezca las formas interiores de su espíritu para las ulteriores creaciones del arte puro.

El universo exterior de cada uno de nosotros es la medida de nuestra contextura, y cuando más nos enriquecemos de él, lo miramos de otra manera y en distintas dimensiones, no sólo en su amplitud y profundidad, sino en aquellas otras innumerables dimensiones en que la inspiración sorprende esa actitud en el mundo de un oleaje divergente abierto y cicatrizado en sus senos mareantes por la quilla frecuente del espíritu.

El arte que se demora en la naturaleza se vuelve historia natural, el arte que reposa en el espíritu es la fórmula liberada del socratismo, porque, al fin de todo, la obra de contemplación y creación originales, siendo exteriorización de la estructura del espíritu, llega a parar en el conocimiento de sí mismo mandado por la filosofía. Por esto el arte es el toque de las épocas y en él columbran los sociólogos las tendencias embrionarias de los pueblos.

El arte antiguo se imaginaba. El arte moderno es el estudio del fantasma. El arte naturalista abría las puertas al limbo oscuro de la fantasía y animaba el mundo con los aparecidos bajo la luz solar; el arte idealista se abre las puertas a sí propio para entrar en el limbo a conversar con las sombras. El arte clásico y romántico derraman en el mundo la representación del mundo, el arte suprarrealista hace su cosmos en la representación del mundo. Uno y otro son arte: el antiguo, arte y vida a un mismo tiempo, el moderno pretende ser arte puro, siéndolo de los subsuelos de la vida humana; para acercarse más al tacto de las fuerzas eternas y al misterio.

La estética moderna ha hecho su conversión hacia la psicología.

El hombre moderno regresa a las cavernas, al arte de las grutas, a la primitiva estilización pero de qué manera!

La vida interior es una vida salvaje, según el pensamiento de Valery. La misma idea de Barres: el yo bajo los ojos de los bárbaros. La vida interior es antisocial como el salvaje, es primitiva porque talla la obsidiana, labra la piedra para defenderse con el hacha y la lanza, las armas arrojadas. La vida interior es defensiva, sin que se den cuenta los enemigos. Por eso el hombre interno no es sospechoso a los demás, es tenido por inofensivo, pero se lo aladea porque es salvaje. Arroja las armas sin que lleguen a nadie, el toque está en que las arroje, en que las talle, en que se amuralle, aun cuando se amuralle en un desierto, el toque está en que sienta que se defiende no en que no haga daño a nadie.

Los demás le invaden y asedian sin saberlo y él mismo por su fuerza de hombre espiritual asedia a los otros que no saben defenderse. Basta su presencia, por más que se calle, porque habla ella, su presencia.

El hombre interior necesita de enemigos. El hombre interior sigue al hombre social; después que se estuvo con los

otros se queda a sus solas lavando el oro y quegrado las aristas. El yo son muchos hombres. El hombre interior se esfuerza por hacerse filtro para que rebose el ánfora cristalinamente.

Entre tanto el hombre puramente social es el mediocre, el diluído, el impersonal, aunque fuese maquiavélico; no es reactivo para nadie. Pero este hombre sociable no es propiamente tal, es el aparentemente social. El hombre altamente social es el de gran fuerza interior, el que maneja a los hombres sin confundirse con ellos, el que respeta a los hombres porque los comprende, el que desprecia a los hombres o no los admira demasiado porque se desprecia a sí propio y se estima en justicia. El hombre interior cuando es el artista, es el que maneja a la naturaleza por su sociabilidad con ella. El arte antiguo era el hombre interior en el momento de su convivencia con la naturaleza, el moderno aspira a realizar ese otro momento del hombre interior retirado a las cavernas.

Los estudios del Dr. Freud de Viena, perfeccionados por Adler, Yung, y una centena de psiquiatras, han producido la literatura patológica. El psicoanálisis, al principio una simple explicación de la neurosis, luego un amplio sistema de psicología normal y patológica, es ahora un insospechado punto de vista en la ciencia, el arte, la pedagogía, la sociología, etc. La literatura propiamente no se preocupa con el pansexualismo, ni la libido —la energía psíquica—, teorizada por el gran discípulo de Charcot, pero está impregnada de las conclusiones del movimiento psicológico más formidable de la época contemporánea. Adler, y principalmente Yung, han hecho ya sus aplicaciones a la filosofía de lo inconciente. Bleuler llama acertadamente psicología profunda al psicoanálisis.

Todos los conflictos de la angustia humana que asoma a flor de la conciencia están soterrados y como desleídos en el mare magnum de lo inconciente, amplio depósito de la herencia biológica, de la vida de la primera infancia, de todas las grandes impresiones que se olvidan. En esta forma se organizan en todo hombre los complejos, esos como colonias celulares de fuerzas que corresponden a hábitos parcializados.

Los complejos "son sistemas de imágenes inconcientes, fuertemente cargadas de sentimiento, que ejercen una acción permanente sobre el curso de las ideas; la formación del carácter y las grandes variaciones mentales". Las neurosis para el psicoanalista, son ensayos de una nueva síntesis de la vida, por que, como dice Yung, hay hombres que tienen oculto en lo inconciente el sentido de su vida, su verdadera significación, y en lo conciente en cambio está manifiesto todo aquello que es para ellos perversión y extravío. En el alma humana la energía no es mala ni buena, todo depende de la forma en que se produce. La forma da la energía a su cualidad. En la neurosis, la energía se encuentra en forma inválida e irrealizable.

Una vez por todas se ha demostrado cómo siendo la voluntad una función orientada por la reflexión, y la reflexión, un hábito mental de tal o cual naturaleza para inclinar la voluntad fundada en la reflexión no valen en la vida sino para un corto trayecto. La última razón de un sinnúmero de actos debemos buscarla en lo irracional de nuestro ser. En lo subconciente del alma están en vela las imágenes primordiales que son los pensamientos mas antiguos, generales y profundos de la humanidad, aquellos pensamientos que mejor deberían llamarse sentimientos; por esto dice el psicoanálisis que las más sublimadas concepciones de la humanidad se forman sobre estas imágenes primordiales que son antiquísimo patrimonio de ella. La razón es tan solo una de las innumerables posibilidades de función espiritual, corresponde solo a una de las facetas de los fenómenos del mundo espiritual. Por todas partes nos asedia lo irracional, que no es precisamente lo contrario a la razón sino lo que es inasible, lo que se escapa de ella, sea inferior o superior a su dominio.

La vida psicológica está equilibrada entre lo discordante o irracional y lo racional y organizado. La función de la conciencia consiste en la razón, la función de la inconciencia es forzosamente irracional sin que por este deje de ser altamente humana. El instinto es algo de esto, pero no todo esto,



Así pues, el hombre, en su ciencia de expresión no puede identificarse absolutamente en todo con su razón, pues el hombre no es únicamente racional. Y esta es la base de la relatividad de tantos juicios y el admirable secreto de las profundas diferencias de las personalidades humanas. Porque lo que para uno vive en lo borroso de sus adentros inconcientes, para otro es ente de razón bajo la luz clarisolar de la conciencia. Por esto el hombre es un ser esencialmente simbólico, sintetizador de fuerzas contrarias de las cuales se da cuenta apenas de una parte. El símbolo es justamente un anhelo de expresión de algo que vaya más allá de lo puramente racional, y así el summum de toda literatura, en cualquier época, desde los libros de la Biblia, ha sido y será sabiamente simbólica, porque los símbolos, al igual que los complejos, forman parte del pensamiento normal del individuo. El psicoanálisis hasta pretendió hacer un diccionario de los símbolos. El arte en cada hombre es la manera de realizar sus complejos como manera no como realización. De aquí nace el estilo.

Así como la naturaleza es conocida de manera tan incompleta a través de la limitación de los sentidos; el mundo infinito de nuestro interior se hurta continuamente a la captación de los sentidos consientes del alma.

De esta visión de la subconciencia, del psicoanálisis, de esta especie de conciencia freudiana, arrancó el suprarrealismo.

Teoría del suprarrealismo. Hasta ahora la imaginación que tiene la facultad de hacer las cosas reales para sí, ha estado supeditada por un falso sentido práctico y es preciso librarla. "Vivimos todavía en el reino de la lógica" dice Breton. El suprarrealismo es la antilógica de la razón y la creación de la lógica imaginativa. Los procedimientos lógicos ordinarios se aplican únicamente a la resolución de problemas secundarios, nuestra experiencia está apoyada sobre la utilidad inmediata y cercada por el buen sentido; so pretexto de civilización, de progreso se ha llegado a borrar del espíritu todo otro método de investigación de la verdad que no sea el

procedimiento usual de la razón; y ahora el suprarrealismo pretende la rehabilitación de la otra mitad de la vida que es el sueño como parte integrante de la suprarrealidad. 'Quisiera dormir escribe en otra parte el mismo Bretón, para poder entregarme a los durmientes, como me entrego a los que me leen, con los ojos bien abiertos; para cesar de hacer prevalecer en esta materia el ritmo consciente de mi pensamiento".

En resumen, el suprarrealismo cree en la resolución futura de los dos estados en apariencia tan contradictorios que son el sueño y la vigilia, en una especie de realidad absoluta, de suprarrealidad. En esta teoría estética se parte fundamentalmente de la imagen como de una creación pura del espíritu, que no puede nacer de una comparación, sino de un acercamiento de dos realidades más o menos atejadas, siendo así que, cuanto más lejanas estén las relaciones de esas dos realidades más fuertes, emotiva y plena de realidad poética será la imagen. Se trata de llegar al pensamiento hablado; a la escritura del mismo pensamiento, cuya velocidad no es superior en ocasiones a la de la palabra, o que por lo menos puede reducirse y humanarse a ella. El suprarrealismo ha inventado un método de producción literaria en que se produzca la inmediata traslación de la imagen que se presenta en la mente, sin darle tiempo a que pase por la razón y con absoluta prohibición de retoque, educando la mente a un automatismo rápido, de suerte de no ir controlando la producción cerebral sobre el papel. Con este método se pretende obtener la divulgación de un cierto número de propiedades y hechos de conciencia enteramente diferentes de los racionalizados.

El suprarrealismo se define diciendo que es un automatismo psíquico por el cual se propone expresar sea verbalmente, sea por escrito o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Para acostumar al cerebro a este automatismo de producción literaria se han verificado largos experimentos, en los cuales la pluma o la máquina se vuelven aparatos registradores de la fantasía y subconciencia creadoras.

Un ejemplo de poema que ha logrado escapar, de esta manera del filtro de la razón:

Un estallido de risa  
de Zafir en la isla de Ceilán  
las más bellas pajas tienen el tinte ajado  
bajo las arrugas  
en una hacienda aislada  
al día  
se agrava  
lo agradable  
una vía carrusable  
os conduce al borde de lo desconocido  
el café  
predica para su santo  
el artesano cotidiano  
de vuestra belleza.

He aquí un documento apreciable para el psicoanálisis; el poeta da su alma al desnudo y con toda la inconciencia.

Andrés Breton y Paul Eluard trabajan constantemente por esta revolución pura. Es un frenesí de querer sorprender el funcionamiento del alma y tomarle como con pinsas cada palabra que va diciendo. En dónde ha ido a parar Breton el fugado del dadaísmo.

El vicio suprarrealista consiste para Aragón en el uso apasionado e inmoderado del narcótico de la imagen o mejor dicho de la provocación sin control de la imagen por sí misma, y, por todo lo que supone en el dominio de la representación de perturbaciones imprevisibles y de metamorfosis, porque cada imagen obliga a revisar cada vez más todo el universo y cada hombre puede encontrar una frase que destruya también todo el universo.

En cuanto al autor de un libro dice Breton que el acusado se limitará a asegurar que no se considera autor de su libro, ya que este es un producto suprarrealista que excluye toda cuestión de mérito o demérito y el que lo ha escrito se

ha limitado a copiar un documento sin dar su parecer y es tan extraño al texto incriminado como el Presidente del tribunal.

Según todo esto la perfección se ha definido como la encarnación de la pereza; se ha dicho que todo el arte realizado hasta ahora no han sido sino ejercicios prosódicos. Gómez de la Serna escribió que por primera vez hemos tocado los senos blandos de lo subconciente, novedad que vuelve a meternos en otra época de las cavernas, cavernarismo íntimo que un día estará descubierto bajo la luz de nuevas civilizaciones. Todo el arte y todo el modo de decir entra en un nuevo primitivismo balbuciente pues ha de agradar a elementos íntimos que desean su advenimiento expresivo.

El suprarrealismo es un arte paranoico que supone a la simple realidad también ya como el más simple producto paranoico.

En resolución, con mayor o menor apremio y acechando las cosas un poco exteriormente la literatura moderna quiere rehabilitar la imagen como el supremo y auténtico medio de expresión, por eso resucitó Góngora, por eso la novísima poesía lo es de los sentidos sutilísimamente entrenados para servir de medio de expresión a las intrincadas realidades del alma; por eso la poesía marmórea, la pictórica, la descriptiva, la cuentista, la paisajista, la de verso cincelado, etc. están en peligro de desuso.

Al pretender rehabilitar la imagen los esfuerzos se han enfocado en la metáfora.

La intención de la metáfora es que se entiendan las cosas de manera directa por medio del lenguaje indirecto. La intelección es una percusión en el espíritu; el lenguaje directo al que estamos habituados se abolla la punta y apenas pasa rozando la conciencia, necesitamos de la forma accidental que nos sirve por sí misma para entender doblemente. El enten-

dimiento se demora en el tránsito de lo indirecto a lo directo porque es un recorrido agradable: se cansa uno de todo menos de comprender.

La metáfora es anterior a la comparación porque ésta no es sino la explicitación de aquella. Cuando decimos el corazón se desborda, y el corazón es como un río que se desborda, decimos lo mismo. El corazón se desborda, dicen el hombre primitivo y el hombre cultivado que se acerca al primitivo en el sintetismo verbal; y el corazón es como un río que se desborda, dice el romántico, el verboso que saboréa la analogía y no quiere dejarla pasar tan pronto.

Todo el lenguaje es hecho de metáforas, la riqueza de la forma verbal superpone metáfora sobre metáfora, esa es la historia de la etimología.

La misma historia de las transposiciones verbales que no son metáforas, de que habla Ortega y Gasset, tienen una misma ley mental que la metáfora. Candidato era el ciudadano romano vestido de blanco que pretendía una magistratura ante el cuerpo electoral; candidato viene de candidus, blanco. El estar vestido de blanco era el signo, el accidente: Al sustantivar después el signo, el accidente, se ha nombrado de manera indirecta la realidad. El adjetivo se sustantiva.

La imagen ha sido llamada expresivamente la realidad poética. Toda la nueva poesía está hecha con imágenes por encima de largas descripciones, de visiones preciosistas, y de narraciones enfadosas. Góngora es el gran precursor, olvidado durante tanto tiempo, y ahora tan alabado por críticos penetrantes como Alfonso Reyes, Jorge Guillén y tantos otros. (Góngora 1.561—1627).

Después del autor de las Soledades, últimamente, Mallarmé llegó a aquella tiniebla mental, recorrida de luces que es su verso.

El hombre moderno es ante todo el hombre de la técnica: la política, las artes aplicadas, todo es intuición de mecanismo, táctica basada en técnica. A fuerza de cincelarse el verso los retóricos iban haciendo la técnica, el mecanismo de la poesía; pero ahora ésta se evade y se puede decir que existe para el verso únicamente la técnica de la imagen que es técnica de alta psicología y de retorno a la espontaneidad del primitivo que vivía en metáfora, como en el caso de que hable Ortega y Gasset. El Tabú es la prohibición de poder tocar algún objeto impuesta a sus adeptos por algunas religiones de la Polinecia. "La metáfora escamotea un objeto enmascarándolo en ótro, dice Ortega". En ella hay un instinto que le lleva al hombre a evitar las realidades. Pues bien, el Polinecio que quiere comer un animal sobre el cual ha caído el Tabú, la divinización, la prohibición de tocarlo con las manos, se pone en cuclillas y cruzando las manos bajo sus nalgas come tranquilamente porque dice que lo está comiendo con los pies. Aquí metafóricamente las manos por salir debajo de las nalgas se las considera como pies. Se insiste continuamente en que el arte moderno es un retorno al hombre de las cavernas, al rupestrino, y está acorde con esta observación la rehabilitación de la metáfora. En cambio la perífrasis por ejemplo debe ser de origen social porque es la frase de conveniencia, la falsa metáfora. Por otra parte es necesario considerar el origen de la metáfora no sólo en la historia de los pueblos sino en la historia de cada individuo, porque el problema del lenguaje se desarrolla en cada hombre a través de todas las etapas.

Se ha dicho que la metáfora es un simple cambio de la perspectiva visual. En efecto el arte consiste en la creación y aplicación continuas de una jerarquía arbitraria de valores. La poesía actual "el Algebra superior de las metáforas" es fuga de la realidad en inmersión o en ascensión. A esta diferencia de perspectiva o de dirección espiritual se llama infrarrealismo y suprarrealismo.



La comparación es un adjetivo que no puede llegar a ser epíteto por falta de concisión. El adjetivo por su parte trata de ser él por sí sólo una metáfora. Al principio de la reacción moderna se lo proscribió como trevejo retórico, pero ahora se ha comprendido su secreto. El adjetivo da contorno y aire a lo creado. En la poesía moderna tiene valor de colaboración siempre que no sea el estereotipado, el coadjutor obligado de tal o cual nombre. Siempre que sea el recién venido, el extranjero de partes lejanas del idioma hace que se haga el sustantivo una rara referencia; su sentido traslaticio es auténticamente metafórico.

El lenguaje filosófico moderno ha echado mano como nunca de las metáforas: los libros de Bergson están llenos de ellas, y ya son muchos siglos que Platón era metafórico, Mas aún, ¿no es toda la Biblia un sentido doble, una continua metáfora? Así pues la metáfora aparece como el ápice de expresión en el alto lenguaje poético, como la poesía misma, y hoy la pintura pintando los cabellos en forma de tejados está pintando metáforas. El arte moderno realizador de las ideas antes que de la realidad que en forma deformada representan éstos, se sirve del lenguaje que representa la misma realidad externa a fin de que ésta sea el medio metafórico de expresión de las realidades internas.

La metáfora rebulle y hace borbollones cuando comienza a hervir cualquiera idea. No estamos continuamente en meras disputas de palabras importándonos nada la realidad?... La metáfora no sólo es la afirmación de la semejanza como la comparación, sino algo indivisible en el lenguaje. La comparación es hidrógeno y es oxígeno. La metáfora es agua, pero líquido que puede hacerse con la efusión de dos o más elementos cualesquiera de la química del espíritu. La metáfora es la última palabra de la historia biológica del lenguaje.

En el momento en que las palabras se desprenden de su significación literal, (dice Reverdy), es cuando asumen en el espíritu un valor poético. Y en este momento pueden colocarse libremente en la realidad poética". la poesía no es otra cosa que la liberación de las palabras.

La poesía romántica es nostalgia o evocación; la nueva poesía es actualidad, por eso es únicamente sugeridora en cada palabra. La poesía moderna no tiene por fin explicar nada "La imagen múltiple no explica nada, es la poesía en el más puro sentido de la palabra".

El arte moderno es de comentario y decorativo de la realidad y del pensamiento. Antes, Watteau era narrativo, los paisajistas descriptivos, los impresionistas retinianos, ópticos de la geometría externa, hoy estamos al margen o mejor adentro de todo esto y a puerta cerrada.

La fotografía puede obtener la superposición de imágenes para dar la impresión del movimiento pero en un solo plano. El arte moderno aspira a ser cinematográfico con la superposición de los volúmenes y de las impresiones acerca de ellos. La fotografía alcanza el milagro con la óptica externa, el arte nuevo con la geometría del espacio de la idea, formador por expresión e impresión.

El ápice del arte antiguo fué la contemplación, el del moderno la comprensión. La contemplación de la forma externa llega a fatigar porque se realiza sin movimiento, ejemplo la Venus de Milo. Pero nosotros somos los hombres adoradores del movimiento. En vez de la contemplación pedimos la comprensión infatigable, escalón siempre listo para algo nuevo, porque la comprensión es un continuo movimiento ascendente. El hombre moderno es comprensivo, cerebral y actuante al mismo tiempo, entre tanto el contemplador de la realidad se queda fuera de la obra o se unifica y resuelve en ella quedándose inmóvil con pose de eternidad.

La poesía moderna pierde de la elevación en el sentido de la magnitud, ya no actúa en nosotros como una gran fuerza de la naturaleza. (La Odicéa es tan grande como el Chimborazo), La poesía moderna pierde toda magnitud, no es ni pe-



queña ni grande es de múltiple mensura. No aspira por otra parte a ser agradable o desagradable porque suplanta el narcisismo romántico que primero se mira a sí mismo para que le miren los demás y queden prendados; quiere ser esencialmente inteligible, profundamente comprensible. Por esto los acostumbrados al arte epidérmico no le entienden ni como arte nominalista, y acaban por decir: esta es obra de locos. Siguen ávidamente a caza del rasgo sublime y no lo encuentran ni lo encontrarán nunca, una vez que lo sublime en el arte moderno ha vuelto a su sentido etimológico aplicado a la psicología, ya no se dice sublime sino subliminal, lo que está bajo el limen, el dintel de la conciencia, y se ha hecho objeto de la estética.

Hasta ahora el arte ha sido para la retina y el arpa del oído, desde ahora es cerebral. La armonía de los colores es la forma externa de ellos; la forma interna del colorido prescinde de esta armonía retiniana, no cuenta con matices ni complementarios: el color para el artista moderno llámese cubista, botellista o como se quiera, es manera de lenguaje para colaborar con la geometría. La expresión violenta y plenaria, con abolición de matices, es la geometría del color. A causa de esto el nuevo arte exaspera al público acostumbrado al adulo de las armonías externas. Igual cosa pasa con la música de las disonancias y las estridencias, la música de las sincronizaciones parlantes en donde, es forma de colaboración de los sucesos y de las emociones aunque a primera vista parezca un zurcido absurdo de mutilaciones, desafinamientos, embelesos, morendos y ovaciones.

Para comprender la pintura moderna no basta el ojo avezado a la armonía externa de la naturaleza, al arco iris y al paisaje, se necesita una nueva educación cerebral de lo nunca visto. Lo mismo en el verso. El ritmo se evade con frecuencia de la armonía externa, auditiva de las palabras y solo queda la armonía pura de la idea.

El poema moderno no siempre puede declamarse porque la declamación es el alarde de la forma externa. Se lo pronuncia con palabras que no lleguen a los oídos, solamente con los ojos, y al decirlo en alta voz hay que seguirlo comentando y entrecortándolo, haciendo con la palabra un sistema planetario alrededor de cada idea.

El lector del poema desrealizado debe improvisar estados de alma, porque ya no se leen los versos en la alcoba ni en la hamaca ni a la luz clarolunar de las nostalgias sino en un laboratorio refinado y de esfuerzos gimnásticos, bajo iluminaciones artificiales.

El arte griego quiso modelar en un mismo barro la forma interna y la forma externa de las cosas. Por eso se le llama arte eterno, porque la forma de adentro trasciende en la superficie y el volumen. Ahora queremos hacer al revés. Ir directamente a la forma interna sirviéndonos de la de afuera solo como punto de apoyo y medio de expresión, rehabilitando de este modo el verdadero tema del arte.

El fundamento de la nueva forma cerebral es la psicología, la ciencia del hombre y de sus mundos interiores. En este sentido el nuevo arte es más humano que el antiguo. La palabra deshumanización del arte empleada por Ortega y Gasset está expuesta a significar lo contrario. Cuando llegue a escribirse la nueva estética será muchísimo más complicada que la de los módulos, colores complementarios, rimas, hemistiquios y cesuras.

Tocamos los confines de la caricatura, en lo que pintamos y poematizamos ahora, porque el espíritu del siglo es esencialmente satírico de la realidad. El hombre se siente dominador de las cosas y está bromeando; las generaciones pasadas le dijeron que no se podía volar por los aires, hablar y verse a la distancia, y quedarse con la voz y la presencia entre los

vivos aún después de muerto. El siglo presente tiene una como ilusión de haber triunfado de la muerte.

Además el arte moderno nos parece caricatura porque lo juzgamos con la retina y no con el cerebro. No se debe olvidar que necesitamos una reforma total en el punto de vista. Ver cerebralmente. Con visión interna.

La forma externa está como agotada. Produjo hasta el churiguéresco, la flora viciosa del romanticismo decadente. Los coloristas fueron hasta el impresionismo, a pintar al aire libre, dosificando la luz solar, pintaban con actinómetro en los pinceles.

El poema moderno es el apunte perfecto, corregido como apunte y no para desarrollarse. Es el verbo irreductible. Así el apunte sin desarrollo tiene como próxima finalidad multiplicarse en la forma externa. El autor no desarrolla el poema, para que cada lector lo haga a solas y para sí propio según su capacidad de resonancia. Si lo desarrollase como el poeta romántico, invadiría a todos los lectores con su manera unilateral de decoración del tema. Los autores de ahora han comprendido que el lector moderno defiende su personalidad, no se deja invadir, no tolera el asunto ya agotado por el otro.

Si hacemos el esquema de algunos poemas románticos nos encontramos con que podemos reducir a una estrofa de forma deficiente, es decir, a un apunte de los de ahora, que no repercute como cosa nueva, toda una veintena de octavas reales. Al prensarle al poema se lo deslegitima pero en realidad se lo reduce a su autenticidad. Sucede al revés con el poema moderno, no se puede, sin alterarle sustancialmente, verterle en verso sonoro, con rima, etc. Parece prosa caprichosamente truncada y alineada en verso. Pero no lo es. No es por capricho esa repartición en verso, en fragmentos de líneas. Cada una de estas líneas tiene su ritmo propio de idea, su ritmo, interno. Esta es una nueva métrica de altísima espiritualidad. Solo que el punto de vista para juzgarla debe ser fundamentalmente opuesto a la estética romántica.

Lamartine escribía a veces en prosa sus apuntes para el poema, después se tomaba el trabajo de vaciarlo todo en verso. Y los manuales de literatura nos enseñaban en el colegio que hay que proponerse algo antes de hacer el poema, formarse su plan. Pero lo más antipsicológico es proponerse algo antes de realizar la obra. La obra debe irse haciendo a sí misma. El método es particular y nace de la misma obra. Dentro de nosotros y el momento que realizamos está el camino y no afuera.

La síntesis alcanzadas por la poesía moderna son milagrosas. Con dos ejemplos, el uno tomada de Vicente Huidobro y el otro de don José Zorrilla, podremos comparar la distancia que va del arte adentrado al arte verbalista y onomatopéyico.

Zorrilla hablando del eco dice en la Salmódia:

Y el eco que oía  
mi voz la seguía  
y mansa o bravía  
veloz repetía  
contento y locuaz  
y al punto que unía  
su voz con la mía  
veloz la extendía  
del viento en el haz.  
Y el eco  
en su hueco  
vagaba  
corría  
temblaba  
bullía  
vibraba  
latía  
ondulaba

crecía  
 y luchaba  
 con brava  
 porfia  
 tenaz  
 Mas débil  
 cedía  
 y flébil  
 gemía  
 y huía  
 y allá  
 en lejanía  
 se oía  
 que lento  
 de acento  
 incapaz  
 al fin se perdía  
 y en la aura vacía  
 moría  
 fugaz.

Huidobro entre tanto funde dos palabras en una sola, en vez de hacer un verso de los antiguos, combina la síntesis. La superposición cinematográfica de las palabras trasluce a las clares el ritmo interno. En lugar de decir: la golondrina y el violoncelo, dice violondrina y el goloncelo; violondrina, a la golondrina le hace musical; goloncelo, le estamos viendo al violoncelo cernerse en la atmósfera como golondrina: la violondrina y el goloncelo. Y esa parte del poema dice así:

Al horitaña de la montazonte (al horizonte de la montaña)

La violondrina y el goloncelo  
 Descolgada esta mañana de la lunala  
 Se acerca a todo galope  
 Ya viene la golondrina (aquí viene la maravilla de síntesis verbales)

(Ya viene la golondrina)  
 Ya viene la golonfina

Ya viene la golotrina  
 Ya viene la goloncima  
 Viene la golonchina  
 Viene la golonclima  
 Ya viene la golonrma  
 Ya viene la golonrisa  
 La golonniña  
 La golongira  
 La golonlira  
 La golombrisa  
 La golonchilla  
 Ya viene la golondía  
 Y la noche encoje sus uñas como el leopardo  
 Ya viene la golotrina  
 Que tiene un nido en cada uno de los dos calores  
 Como yo tengo en los cuatro horizontes  
 Viene la golonrisa  
 Y las olas se levantan en las puntas de los pies  
 Viene la golonniña  
 Y siente un vahido la cabeza de la montaña  
 Viene la golongira  
 Y el viento se hace parábola de sílfides en orgía  
 Se llenan de notas los hilos telefónicos  
 Se duerme el ocaso con la cabeza escondida  
 Y el árbol con el pulso afebrado.

La nueva poesía supone una disciplina de la imaginación, una gimnasia de las imágenes y metáforas de suerte de captar el nexo sutilísimo de las relaciones verbales y espirituales. Hemos ido mucho más allá del gongorismo. A veces la poesía actual puede definirse, Góngora a travéz de Juan Ramón Jiménez. Otras veces es indefinible. Nuestra generación ha corregido al gongorismo, le ha despojado todavía del verbalismo y de la inflación.

El lenguaje, la expresión y sobre todo el arte son hipérbole. La misma percepción es hipérbole. El niño que está

junto a una columna del palacio de Gobierno y la mira hacia arriba se impresiona tanto de su altura, de su volúmen y piensa cómo podría ceñirla con sus brazos tan pequeños, que ante su cerebro se borra el resto del palacio. El arte moderno trata justamente de aprehender esta forma de impresión antes que se inmiscuya la razón, la crítica en la creación. Toda expresión es deformación.

Si hay un ápice de expresión para las demás disciplinas, por qué no hemos de concederle a la poesía este summum de técnica, este arte de iniciados?.. Ante una fórmula de cálculo infinitesimal dice el que sabe apenas la aritmética de rudimentos: estos son números y números cuyo sentido se me escapa. Lo mismo ante la música de Debussy: son sonidos. Lo mismo para la poesía de alta técnica: el que sólo ha leído a los románticos dirá de ella: estas son palabras y sólo palabras, pero desgraciadamente no hace lo mismo que con las matemáticas sublimes, reniega y pretende que el arte de la palabra sea diáfananamente inteligible para todos a primera vista. ¿Por qué este popularismo sólo para la poesía? ¿Por qué no se pretende que la música sea también folklórica y de temas y variaciones populares exclusivamente?..

El arte moderno es arte de élite. Comprender es igualar decía Rafael. El lector o el vidente de un cuadro tiene que ser siquiera medianamente dotado de poeta o de pintor, si nó pierde su tiempo.

El arte se cifra en la lucha de las dos formas para la expresión. Si queremos conservar algo de la externa, por lo menos no llevemos el extremismo hasta la musicalidad palabrera y a la rigurosa técnica nominalista de los módulos de rimas y cesuras.

El arte moderno es arte clásico. Esta es el más auténtico retorno al clasicismo. Clásico quiere decir actual e

imperecedero. Qué mas imperecedero que la forma interna, la inmediata al alma. Qué más actual que esta expresión rápida, densa, esta sensación aeroplánica a través de las realidades, dando grandes saltos sin divagaciones, yendo de cumbre en cumbre por el tema y no demorándose en el viaje descriptivo que hacía el antiguo caminante de las jornadas y de las leguas, de las posadas y las ventas.

¿Qué pudieran decir los futuros hombres de una generación que no pudo ser capaz de poner en su arte el radio, la maravilla de la transmisión de las ondas y de las imágenes etc. etc.? Si Cervantes hizo un libro inmortal con una venta, un loco, un caballo desmedrado, un jumento y un vividor del pueblo.





Acabóse de imprimir  
en Quito  
el 15 de Junio de 1932  
en la Imprenta Nacional

**PUBLICACIONES DE LA BIBLIOTECA  
ECUATORIANA**

**Volúmenes publicados**

**SURTIDORES BLANCOS** — Carlos Dousdebés  
Con un prólogo sobre la Poesía Ecuatoriana (Poemas)  
Agotado

**LA ROMERIA DE LAS CARABELAS** — Remigio Romero  
y Cordero (Poemas) Agotado

**COMPENDIO DE HISTORIA PATRIA.**—Belisario Que-  
vedo.

Con apéndices Agotado

**Serie Independiente**

**VIBRACION AZUL** — Alfonso Rumazo González —  
(Poemas) Agotado

**PROA** — José Rumazo González (Poemas)

**ALTAMAR** — José Rumazo González (Poemas)

**LOS IDEALES** — Alfonso Rumazo González (Novela)

**EL NUEVO CLASICISMO EN LA POESIA** — José Ru-  
mazo González (Conferencia)

