

Pero en otras ocasiones las imágenes auditivas dislocadas son ajenas a la música y parecen obedecer a una extraña y muy persistente relación que el poeta encuentra entre lo fúnebre y lo distorsionado y disonante:

*Se ahogó mi sueño en muecas de fante
y displicente bostezó en la noche
la fúnebre corneta de tu gato.*

(«El gato», p. 225.)

A veces las imágenes auditivas deformadas inspiran al poeta artísticos juegos fónicos, cuya belleza externa, derivada del hábil manejo de las aliteraciones y los ritmos, apenas logra atenuar la nota inquietante y adversa de su dislocado sentido:

*Cantando la tartamuda
frase de oro de una flauta
recorre el eco su pauta
de música tartamuda...*

(«Desolación absurda», p. 92.)

El contraste entre imágenes auditivas lúgubres o estridentes y serenas imágenes resplandecientes de límpida belleza es una tónica tan sostenida en la poesía herreriana que puede considerarse como un rasgo predominante en su expresión artística, trasunto quizá de una insistente paradoja entre exaltación a la vida y abominación a la muerte que parece dominar sus temas. El fenómeno es muy evidente y tenaz a lo largo de su obra, pero, como una bella síntesis, puede demostrarse muy claramente en el siguiente soneto:

*Es una ingenua página de la Biblia el paisaje...
La tarde en la montaña, moribunda se inclina,
y el sol un postrer lampo, como una aguja fina,
pasa por los quiméricos miradores de encaje.*

*Un vaho de infinita guturación salvaje,
de abstrusa disonancia, remonta a la sordina...
La noche dulcemente sonrío ante el villaje
como una buena muerte a una conciencia albina.*

*Sobre la gran campaña verde azul y aceituna
se cuajan los apriscos de vagas nebulosas;
cien estrellas lozanas han abierto una a una;
rasca un grillo el silencio perfumado de rosas...
El molino en el fondo, abrazando a la luna,
inspira de romántico viejo tiempo las cosas.*

(«El teatro de los humildes», p. 175.)

Un vaho extraño, que el mismo poeta llama *abstrusa disonancia*, resuena como una *infinita guturación salvaje*, y esas imágenes tenebrosas, cargadas de las «músicas de tormento» interior de las que habla él en sus versos, se oponen patéticamente a la dulce sonrisa de la noche. Y del mismo modo, la ríspida imagen auditiva del *grillo* que *rasca el silencio perfumado de rosas* interrumpe, como otra agria resonancia, la placidez del conjunto. Este poema, cuyas alusiones oblicuas al tema de la muerte son transparentes (*tarde moribunda, postrar, la noche... como una buena muerte*), muestra en las delicadas filigranas de sus preciosas metáforas, cruzadas por oscuras ráfagas de aspereza, la extraña simbiosis entre armonía y disonancia que caracteriza la poesía herreriana y que, a su vez, responde a una trágica polarización, siempre presente en sus versos, entre las ideas de belleza y vida, distorsión exasperada y muerte.—LAURA N. DE VILLAVICENCIO (George Mason University).

MAS ALLA DE LOS CUADROS

Antonio Blardony, un nuevo por qué metafísico

Cada vez que una escuela o un sistema de metafísica logra abrirse camino a través del intrincado mundo de problemas del pensamiento, el análisis de las notas que caracterizan esta nueva forma cultural nos descubre antecedentes claros en el mundo del arte y, dentro de éste, sobre todo del campo de la pintura.

De esta manera, el significado del planteamiento filosófico se ilumina aclarando no sólo su trayectoria, sino también los móviles primeros que nos hicieran capaces de este modo de pensar, al mismo tiempo que la obra artística incrementa sus valores al poner de manifiesto los gérmenes de nuevos rumbos culturales que encerraba.

Para ilustrar estos principios, nada mejor, en nuestra opinión, que recordar, del modo más esquemático, el paralelo tan conocido que se encuentra entre la fenomenología y la pintura de Velázquez.

La mentalidad filosófica de todos los tiempos anteriores a la Edad Moderna, incluso la época Renacentista, entendió, sin dudarle siquiera, que el conocimiento era una actividad de acomodación de la mente a las cosas, que sólo el mundo poseía todo el ser y que, por tanto, el conocimiento no podía consistir en otra cosa que no

fuese la reproducción en nuestra mente de la realidad externa. El mundo era así centro absoluto en torno al cual giraba el hombre.

De esta actitud no se libraba tampoco el arte. Los pintores debían acercarse lo más posible a los objetos para observarlos detenidamente, aprender su forma, y sólo después podían, desde el caballete, reproducir las cosas tal como sabían que eran.

La superación de esta mentalidad no se produjo hasta bien avanzada ya la Edad Moderna. En el siglo XVII Descartes inicia una revolución filosófica al tomar al yo de su «yo pienso» como punto de apoyo para toda certeza. Ha de pasar todavía algo más de un siglo para que Kant nos descubra que el «yo pienso» acompaña a todas las actividades mentales del hombre. Y es por fin Husserl, ya en nuestro siglo, quien nos advierte que al yo pienso acompaña siempre lo pensado como un verdadero mundo fenomenológico, como el mundo visto en realidad por el hombre.

La filosofía necesitó, pues, tres siglos de grandes esfuerzos para lograr una solución satisfactoria del problema planteado. En cambio, el arte afrontó y resolvió de una vez el mismo problema en la dimensión del sentir. Bastó la obra de un solo pintor, Velázquez, contemporáneo de Descartes, para que en el mundo del arte se salvara la distancia entre la actitud medieval del mundo como centro y los más altos niveles fenomenológicos.

En efecto, los cuadros de Velázquez nos muestran la realidad no como sabemos que es, sino como se ve, al fijar, según Ortega, el punto de vista en el ojo del pintor.

Es evidente aquí cómo la fenomenología de Husserl se aclara al contemplar y sentir los cuadros de Velázquez y cómo, a su vez, los cuadros de Velázquez se enriquecen con la perspectiva de haber presagiado las líneas clave de un nuevo sistema metafísico.

Hoy, a nuestro entender, estamos asistiendo al nacimiento de un nuevo ciclo semejante al que acabamos de describir. Como es obvio, sólo contamos con datos parciales para su interpretación, lo que dificulta de un modo considerable la tarea, pero, al mismo tiempo, nos encontramos con la facilidad de disponer de esos otros ciclos ya completados para poder diagnosticar acerca de la evolución futura del pensamiento o, lo que es lo mismo, adivinar en nuestro caso los elementos de que carecemos.

Hace algunas décadas apareció en el arte lo que ha dado en llamarse pintura metafísica, quizá sin que los que así la denominaban alcanzasen a descubrir plenamente el sentido del término «metafísica» aplicado al arte pictórico.

En líneas generales, tanto los pintores mismos como los críticos entendieron que este movimiento intentaba adentrarse en un mundo que está «más allá de la física». Este nuevo mundo, por tanto, tendría espacios y objetos creados por la mente, sería un mundo trascendente a la realidad.

El análisis de la temática de los cuadros que merecieron entonces los mayores elogios y que aún hoy siguen atrayendo la atención de los interesados por el mundo del arte, sin embargo, nos hace vislumbrar motivos muy diversos, actuando en lo profundo de la sensibilidad creadora de estos artistas y es, en última instancia, a esta actividad del subconsciente a la que deben incluso el nombre de metafísicos tales pintores.

En nuestra opinión, no se trata, en modo alguno, de una pintura que traiga de nuevo a luz dimensiones del ser ya alumbradas por el filósofo Aristóteles. Nos encontramos, por el contrario, ante un movimiento que inicia nada menos que un concepto de la metafísica valedero para filósofos que han de sucedernos en un futuro más o menos inmediato.

Es ya un fenómeno digno de atención el hecho de que varios de los pintores que protagonizan con más derecho el movimiento metafísico procedan de otro movimiento inmediatamente anterior, el futurismo, al que pretendían entonces oponerse.

No es fácil pasarse sin más de una tendencia a la opuesta. En líneas generales, cuando algo así ocurre, el análisis detenido de los movimientos considerados contradictorios debe descubrir algunos elementos sutiles que fueron la causa común de que una determinada mente se sintiera atraída ahora por uno y después por el otro.

El futurismo fue un movimiento revolucionario que pretendió la destrucción de la ciudad histórica, de la cultura tradicional, implantando en su lugar una ciudad activa, una cultura viviente adornada de tales cualidades que después hubo de creerse que tal ciudad no era otra cosa que la correspondiente a las actividades industriales que vienen invadiéndonos progresivamente desde entonces.

Ahora bien, el hecho de que unos artistas quisieran en un momento traspasar nuestros límites de ciudad tradicional, diríamos de la cultura que durante siglos ha venido dominándonos, y al descubrir esa nueva ciudad como la industrializada de nuestros tiempos, hayan sentido una desilusión profunda, indica claramente que su meta era otra muy distinta.

Si una desilusión de estas características es la causa generadora del movimiento metafísico tendremos que pensar: por una parte, que la intención del movimiento futurista no era, en modo alguno, alcan-