COLECCIÓN OBRA FUNDAMENTAL

Antonio Marichalar

ENSAYOS LITERARIOS

Santander Centro Histórico
FUNDACIÓN

ENSAYOS LITERARIOS

Antonio Marichalar. (Archivo Espasa Calpe.)

ANTONIO MARICHALAR

ENSAYOS LITERARIOS

Introducción y selección de

Domingo Ródenas de Moya

COLECCIÓN OBRA FUNDAMENTAL

© Fundación Santander Central Hispano, 2002
© De la introducción: Domingo Ródenas de Moya
© Sucesores de Antonio Marichalar

Reservados todos los derechos. De conformidad con lo dispuesto en el artículo 534-bis del Código Penal vigente, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reprodujeren o plagiaren, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica fijada en cualquier tipo de soporte sin la preceptiva autorización.

ISBN: 84-89913-41-2
Depósito legal: M. 1.962-2003

Maqueta: Gonzalo Armero
Impresión: Gráficas Jomagar, S. L. Móstoles (Madrid)

ÍNDICE

Antonio Marichalar, el embajador europeo de la generación del 27, por Domingo Ródenas de Moya [**IX**]

Nota sobre los textos [**LI**]

Bibliografía [**LIII**]

PALMA (LECTURA CRÍTICA) [**1**]

GIROLA (DIVAGACIONES EN TORNO AL MISTERIO DE LA ESTÉTICA ACTUAL) [**21**]

MENTIRA DESNUDA (HITOS)

Poesía eres tú [**37**]
James Joyce en su laberinto [**67**]
Liam O'Flaherty [**87**]
Igitur [**95**]
La blusa de Baudelaire [**103**]
Rilke, el ido [**107**]
Introducción al método de M. Teste [**113**]
Una fricción espiritual [**123**]
Las «vidas» y Lytton Strachey [**127**]
La vuelta de Edipo [**137**]
La locura de la cruz [**141**]
Unicornio al acoso [**145**]
Alerta [**149**]
La estética de retroceso y la poesía de Hart Crane [**157**]
Pruebas de resistencia [**161**]
Un hombre de letras [**165**]

Malhumorismo [**167**]
Fernando Villalón-Daoiz, poeta y caballero [**171**]
Jules Romains [**173**]
Acorde en piedra [**177**]

OTROS ENSAYOS

J. Cocteau, *Le Grand Écart* (1923) [**183**]
Eugenio d'Ors: *El nuevo glosario: Los diálogos de la pasión meditabunda* (1923) [**187**]
La joven literatura (1924) [**193**]
Ramón Gómez de la Serna: *El alba y otras cosas* (1924) [**197**]
El español inglés George Santayana (1924) [**203**]
El poeta asesinado (1924) [**215**]
Estela de Joseph Conrad (1924) [**219**]
Síntomas (1924) [**221**]
Mutaciones (1925) [**225**]
Momento crítico (1926) [**231**]
Tiempo de verso (1926) [**237**]
Escuela de Plutarcos (1927) [**241**]
El Dr. Marañón y el «donjuanismo» (1927) [**243**]
Nueva dimensión (1929) [**251**]
Nota negra (1929) [**255**]
Último grito (1931) [**259**]
William Faulkner (1933) [**265**]
Escolio romántico (1933) [**271**]
Presencia del antípoda (1933) [**277**]
Musaraña (El ámbito de la novela) (1934) [**291**]
De la novela contemporánea (1935) [**301**]
Cuestión personal (1935) [**321**]
Espronceda, ademán lírico (1936) [**335**]
La novela inglesa (1947) [**355**]

Domingo Ródenas de Moya

ANTONIO MARICHALAR, EL EMBAJADOR EUROPEO DE LA GENERACIÓN DEL 27

Pocos temperamentos de la joven literatura de los años veinte son más incompatibles con el signo iconoclasta y subversivo de la época que el de Antonio Marichalar, marqués de Montesa. Y, sin embargo, pocos alcanzaron la vasta información y el exacto aquilatamiento de aquella aventura estética. Espíritu clasicista, mesurado y sereno, siempre equidistante y ponderado, pulcro en sus modales y en su vestido, en su pensamiento y en su estilo, cosmopolita y denodado escudriñador de la historia nacional. Su discreción alcanzó a la difusión misma de su sabiduría, que no se prodigó en una obra extensa sino, por el contrario, en una avara y casi secreta producción que basta para acreditarlo como uno de los más conspicuos prosistas, en calidad de ensayista y crítico literario, de los años veinte y treinta. Qué bien le cuadraría lo que él mismo escribió en 1936 con motivo de la muerte del gran crítico francés Albert Thibaudet: «Se olvidó de sí mismo […]. Deja una obra útil y dispersa. La gratitud de algunos se lo tendrá en cuenta. Gozó de una vida sosegada y ha tenido una muerte saludable: modelo de discreta entereza. Fue un hombre, y además escribió y resultó ser católico»[1]. A la suya, su amigo de los turbios años cuarenta, Dionisio Ridruejo, escribiría: «Era demacrado de rostro, flaco de cuerpo como una caña esbelta y quebradiza. A la fragilidad corporal se unía un cierto toque de atonía, cansancio o desgana en la voz. Un gesto desilusionado a pesar de que la llama de la curiosidad intelectual le ardía siempre y la fina agudeza no se tardaba nunca. Del "hombre de secreto" que, con decir unamuniano, era Antonio, le salía, al ademán y a la palabra, un estilo que sólo sabría definir bien con la palabra delicadeza»[2].

[1] «Albert Thibaudet», *Revista de Occidente*, 52 (mayo de 1936), págs. 222-223.

[2] «Despedida a Antonio Marichalar» [1973], en *Sombras y bultos*, Barcelona, Destino, 1977, pág. 128.

Pero tal vez no sea su obra «útil y dispersa», que en parte se recupera aquí, su más importante aportación a la cultura española, sino su función divulgadora y de enlace con las literaturas occidentales, con la que coadyuvó decisivamente a la imbricación de las letras de los años veinte y treinta en el tejido de la modernidad artística. «La generación de la Dictadura —afirmó José Luis L. Aranguren, refiriéndose a la generación del Arte Nuevo— se entendería mal sin él, uno de sus *seniors*»[3]. Y fue él quien por vez primera presentó al público francés en 1924 y al público inglés en 1926 la joven literatura española que iba a reunirse en la convocatoria gongorina de 1927.

Fue un hombre de serenas contradicciones: propagandista de los ismos y clasicista, aristócrata de cuna y republicano, liberal y conservador en la posguerra. Se mantuvo soltero toda su vida pero solía rodearse de damas hermosas y elegantes en las fiestas sociales y tertulias de los años veinte. Aranguren lo llamó «contenido reaccionario —culto y civilizado siempre, claro—», tal vez con una cierta injusticia. Del arraigado clasicismo de Marichalar dio cuenta él mismo, poniéndolo en dura liza con los anhelos demoledores y las estéticas hirsutas de su entrada en la vida literaria:

«Era yo muy pequeño, y mi padre me llevaba con él a los museos; íbamos casi todos los días, dos veces a la semana cuando menos. Mi incipiente fervor tenía que contentarse entonces con aquello que, por el momento, desfilaba a su nivel. Esto hace que mi memoria pueril se halle cargada de botas con espuelas, chapines de raso, y, sobre todo, de esos protuberantes dedos gordos que desbordan la sandalia y sobresalen del plinto en las estatuas clásicas. De pies arriba se elevaba, para mí, un mundo inmóvil de héroes y semidioses, a los cuales era evidente que yo no les llegaba ni a la suela de los zapatos; no es de extrañar que me impusieran tanta emoción desde su ingente blancura.

Mi adolescencia había de coincidir, después, con la irrupción del criterio más subversivo, acaso, de cuantos ha ostentado el arte a lo largo de los siglos. Mugían vientos delirantes de iconoclastia; ardían fieras soflamas encañonadas contra los museos y las academias. Europa era, en el orden intelectual, una violenta marejada; se hacía

[3] «Antonio Marichalar y la generación de 1926», *Informaciones de las Artes y las Letras*, 333 (28 de noviembre, 1964), pág. 1.

zozobrar todo principio estético, el estupor trataba de abolir lo que hubiera. El poeta se quiso creador, y también el artista. El hombre, en fin, se negaba a reconocer lo pretérito, bien fuese dato natural a la interpretación o antecedente prestigioso en su calidad de obra hecha; por otra parte, intentó el balbuceo: ambas características de los estados agónicos, pues que el moribundo, como el recién nacido, ni habla ni reconoce.

Si conservé el respeto fue, sin duda, porque, en aquella pugna, pudo más la lección y el no haberme dejado de su mano el precepto paterno.

De aquí que el comprender el arte nuevo no me pareciese incompatible con la más férvida atención hacia ese «arte museal» (como se lo designaba peyorativamente) que había presenciado mi crecimiento. Para mí lo pueril fue lo otro; quizá por eso mi devoción al arte histórico ha vibrado siempre»[4].

He aquí, en esta evocación, la clave del apego a la cultura museística, decantada por el tiempo: la influencia decisiva y formativa de su padre.

Antonio Marichalar, con poseer un espíritu plenamente europeo, residió toda su vida en un enclave madrileñísimo, en la plaza de la Independencia, número 3, frente a la Puerta de Alcalá, que él consideraba la fachada de su casa, toda vez que la fachada no es en rigor la del edificio que se habita, invisible para quien lo ocupa, sino la del que se tiene enfrente. En 1928, el arquitecto Fernando García Mercadal dirigió a algunos escritores una breve encuesta sobre la nueva arquitectura y Marichalar, a la pregunta de si estaba satisfecho de su casa, respondió:

«Pues sí, amigo Mercadal, estoy satisfecho de mi casa, y por los cuatro costados. Quiero decir, que no sólo por la fachada, sino también por las medianerías. Y esto no es difícil. […] En cuanto a la fachada de mi casa, ¿cómo no ha de satisfacer si es la Puerta de Alcalá? Aparte los trofeos, no está nada mal. Y claro que, al hablar de fachada, hablo siempre de la fachada de enfrente, que es la que goza uno, o sufre, en rigor»[5].

[4] Antonio Marichalar, «El casón», *Ojeada al 1943 y pronósticos para el año 1944*, Madrid, Escorial, 1943, págs. 91-92.

[5] *La Gaceta Literaria*, 32, 15 de abril de 1928. Recoge la declaración Carmen Bassolas en *La ideología de los escritores. Literatura y política en* La Gaceta Literaria *(1927-1932)*, Barcelona, Fontamara, 1975, pág. 374.

El «hombre de secreto»

Antonio Marichalar Rodríguez Monreal de Codes y San Clemente nació en parto gemelar el 3 de septiembre de 1893 en Logroño, en el seno de una familia de la nobleza navarra. Su hermano gemelo murió prematuramente, transcurridos uno o dos años. La tragedia conmocionó a la familia y la madre, desde ese momento, tendió a sobreproteger a Antonio, cuya salud fue quebradiza. Su abuelo, don Amalio Marichalar, era hombre de Derecho y había escrito en colaboración con Cayetano Manrique una *Historia de la legislación y recitaciones del Derecho civil en España* (1861-1863), y su tío don Luis Marichalar Monreal, vizconde de Eza, participó activamente en la vida política de la Restauración (ostentó las carteras de la Guerra y de Fomento en distintos gobiernos) y publicó una considerable obra de carácter social. Su padre, en fin, don Pedro Marichalar y Monreal, marqués de Montesa, fue un amante de las Bellas Artes, como testimonia su vinculación a la Sociedad Española de Amigos del Arte y su vocalía en el Patronato del Museo del Prado, del que sería miembro también su hijo. La familia pronto se trasladaría a Madrid, ciudad a la que Antonio permaneció estrechamente ligado toda su vida.

En la capital estudió Derecho e, interesado por el mundo del arte y las letras, acaso por inducción paterna, comenzó su carrera como crítico en las páginas de *El Imparcial*, diario que publicaba cada lunes el más prestigioso suplemento literario de su tiempo, *Los Lunes de El Imparcial*. En la primavera de 1920, su padre mandó a don Miguel de Unamuno un artículo del joven Antonio sobre el poeta mexicano Amado Nervo, fallecido unos meses antes, para someterlo a su consideración. Unamuno le contesta extensamente, puntualizando aspectos eruditos del artículo y, lo que es más interesante, señalando que «es hora de que aquí, en España, nos salgamos de ciertos aspectos harto exteriores, y se busque algo más íntimo y al buscarlo se señale el filón de otros veneros a nuestros jóvenes. Y su hijo lo puede hacer, según veo. Porque es de los que han trascendido de aquellos valores puramente formales y esteticistas —que no estéticos— y va tras de lo que ha sido, es y será la esencia de toda poesía»[6].

[6] La carta pertenece al legado del marqués de Montesa depositado en la Real Academia de la Historia. Todas las cartas que citaré se hallan en el citado legado, salvo que indique lo contrario.

El marqués de Montesa no ceja en su empeño de facilitar a su hijo cuanto pueda el camino de la publicación, y en marzo de 1921 le escribe a don José Ortega Munilla, padre del ya entonces prestigiosísimo José Ortega y Gasset, sometiendo a su criterio unos artículos de Antonio, entre ellos, al parecer, el mismo texto sobre Amado Nervo que unos meses antes le había hecho llegar a Unamuno. Ortega Munilla le contesta el 17 de marzo, devolviéndole los trabajos y ofreciéndole opinión y consejo:

«Los artículos de su hijo, que Vd. me remitió, y que le devuelvo, me parecen la señal de un ingenio fértil y elegante. La prosa es linda, el estilo gallardo. La imaginación, muy lozana. Así, en la crónica ligera y momentánea (véase «Renunciar… Merecer»), como en la carta al doctor Marañón y en el apunte crítico sobre Amado Nervo, se encuentran méritos extraordinarios que deben servir de estímulo al joven literato para continuar su campaña.

Yo le invitaría a que se saturase de estudios clásicos españoles. Él ha leído muchos libros extranjeros, y ha hecho bien; pero para enriquecer el estilo y acaudalar un poderoso léxico, hace falta un estudio metódico de nuestras letras».

Mientras su padre trata de introducirlo a los maestros de las generaciones anteriores, Antonio sigue con atención los estremecimientos de la literatura francesa, que lee en su lengua original, y se deja ver por la bullanguera tertulia de Pombo, los sábados por la noche, llevando su actitud reservada al centro mismo de la pista circense que dirige Ramón Gómez de la Serna. Su conocimiento de las letras francesas le granjea el respeto de los contertulios. El pontífice vanguardista lo recuerda así en *La sagrada cripta de Pombo* (1923):

«Marichalar entra en Pombo con una actitud de prócer. Tiene la entrada suya la actitud de las entradas de los diputados de derecha por la abertura del biombo que da al Salón de Sesiones, Marichalar es derecho y afilado; sus ojos y su perfil persiguen, siempre de frente y tenazmente, una idea, su última preocupación y la lógica de muchas cosas.

Es un interno de los Escolapios, con los hábitos de su uniforme estirado y galoneado aún. Tiene toda la pesadumbre de las ideas que preocupan a los escogidos. Su cuello almidonado le aprieta y le obliga a tratar todo como un diplomático.

Este chico tiene, indudablemente, una misión, una misión secreta reservada y trascendental. Oye sin mezclarse las blasfemias atrabancadas que se sueltan, y se tiene en cuenta su presencia para no proferir más fuertes palabras.

Con su corbata intachable —una cada sábado— parece el joven de plastrón que tiene muy cuidadas todas las rayas, desde la raya del pelo a la de los pantalones.

Sabe quién es Laforgue y quién es Rimbaud»[7].

Pero Marichalar no sólo impone respeto en Pombo con su presencia encorbatada y arbitral sino que se ha acercado al círculo más académico, distinguido y minoritario que rodea a Juan Ramón Jiménez. De ese círculo surgen en 1921 los cuatro exquisitos números de la revista *Índice*, el primero de los cuales, en enero de ese año, abre Ortega y Gasset. Por ella pasan estudiosos como Pedro Henríquez Ureña o Alfonso Reyes, universitarios formados en el amor a la disciplina intelectual de la generación del 14, como Moreno Villa, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Enrique Díez-Canedo, Manuel García Morente, y algunos —pocos— de los jóvenes: Bergamín, Lorca, Chabás. En el último número de *Índice* se estampa el ensayo «Palus»[8], que le abrirá alguna puerta tramontana, como veremos. En él se proponía Marichalar ampliar sus consideraciones de un artículo anterior en *El Imparcial*, donde definía como elemento característico de la obra de André Gide el *paludismo*, consistente en el «desorden provisional», provocado en el espíritu por la solicitación simultánea de dos extremos opuestos, que se expresa como un contradicción transida de patetismo.

En busca de la comunicación con las más escogidas inteligencias europeas, envía a últimos de septiembre o comienzos de octubre de 1921 un par de artículos al hispanófilo Valery Larbaud, amigo de Gabriel Miró, Díez-Canedo y, desde 1918, de Ramón, entre otros escritores y artistas españoles. Larbaud le contesta pronto («*il y a longtemps que je désirais vous écrire, mais je n'avais pas votre adresse*», le dice) con palabras de reconocimiento : «*Je ne sais pas si je vous ai dit que j'avais cité votre article sur Gide dans une note que j'ai donné à la* Nouvelle Revue Française *et qui a paru dans le numéro de Juillet 1921. L'avez-vous vue?*». Desde ese primer contacto en octubre de

[7] Ramón Gómez de la Serna, *La sagrada cripta de Pombo*, Madrid, Visor/Comunidad de Madrid, 1999, pág. 561.

[8] «Palus», *Índice*, 4 (1922), págs. 12-14.

1921 se desarrolla una amistad literaria basada en la admiración mutua. Marichalar envía a Larbaud los tres primeros números de *Índice* y el francés elogia la publicación juanramoniana: «*La revue est excellente, tout à fait digne de la grande renaissance des lettres espagnoles à laquelle nous assistons depuis une dizaine d'années*». A difundir esa *grande renaissance des letres espagnoles* contribuirán decisivamente ambos corresponsales en algo más de dos años, pero sobre eso volveremos más tarde. En la misiva que cito, datada el 18 de marzo de 1922, hay otro dato precioso en el siguiente pasaje:

«*J'ai fait, en décembre dernier une conférence sur James Joyce, écrivain irlandais extrêmement important. Cette conférence paraîtra dans le numéro d'avril de la* N.R.F., *et une revue anglaise qui va se fonder à Londres et qui sera quelque chose comme* Índice *à Madrid, vient de me demander l'autorisation de la traduire et de la publier dans son premier numéro. La voulez-vous pour* Índice*?*».

No me refiero a la alusión a Joyce, *écrivain irlandais extrêmement important*, sino a esa *revue anglaise qui va se fonder à Londres* y que será algo así como *Índice*. La revista así aludida no es otra que *The Criterion*, que tiene en la fragua por esas fechas T. S. Eliot.

El inicio de la proyección europea de Marichalar como crítico literario no es óbice para que ese año de 1922 su firma siga apareciendo en revistas como *Arte Español*, por ejemplo en la nota necrológica a la muerte del escultor Julio Antonio[9], o en *La Esfera*, donde se incluye el relato autobiográfico «La belleza interior»[10].

The Criterion

Así pues, antes del verano de 1922, Marichalar tiene noticia de la gestación de *The Criterion*, la revista que el poeta anglonorteamericano T. S. Eliot está pergeñando en Londres y cuyo primer número tenía programada su salida en octubre. Pudo saber de la inminente aparición de la revista gracias a Gómez de la Serna por el motivo que se

[9] «El arte ejemplar de Julio Antonio», *Arte Español*, v, 8 (4º trimestre, 1921), págs. 409-410.

[10] *La Esfera*, 429 (25 de marzo de 1922).

verá enseguida, pero bien pudo ser Valery Larbaud el primero que le hablara del proyecto. Fuera a través de Ramón o de Larbaud, el hecho es que Marichalar envía a Eliot un panorama de la «Contemporary Spanish Literature», desde el 98 hasta Julio Camba y Gómez de la Serna. Precisamente este último iba a ser uno de los autores extranjeros del número inaugural, junto a Valery Larbaud y Hermann Hesse. Pero el traductor de Ramón, F. S. Flint, debió de tener una opinión tibia sobre el prosista español que contagió a Eliot, quien escribe el 15 de agosto de 1922: «*I have another Spanish contribution, typed, and perfectly simple and straightforward* chronique *of Spanish letters, which I propose to substitue for the Gómez*»[11], una *Spanish contribution* que es, obviamente, la de Marichalar. Después de todo, ni Ramón ni Marichalar salieron en el primer número, y hubieron de aguardar, sucesiva y respectivamente, al segundo y tercero.

En agosto, o quizá antes, Eliot hizo imprimir un folleto propagandístico que contenía el boleto de suscripción por un año y que se remitió de modo selectivo «*to those who are believed to be sufficiently interested in such an undertaking to subscribe an advance*». En el mismo, presentaba *The Criterion* como «*a quarterly review devoted to literature, the arts and general ideas*» y exponía una convicción y un propósito fundamentales, que serán exactamente los mismos que alientan ya por entonces en el proyecto muy avanzado de la *Revista de Occidente* de Ortega: «*In the belief that the intellectual life of Europe, like its economic life, depends upon communication and exchange,* The Criterion *will present in translation writings of foreign men of letters, whose work should be better known in England*». Lo más interesante por lo que respecta a Marichalar es que su nombre figura ya en ese folleto como el de uno de los primeros colaboradores[12]. A mediados de 1922, pues, un joven Marichalar sin apenas obra conocida

[11] *The letters of T. S. Eliot*, I, ed. V. Eliot, Londres, Faber & Faber, 1988, pág. 550. Tomo la cita del excelente artículo de Miguel Gallego Roca y Enrique Serrano Asenjo, «Un hombre enamorado del pasado: las crónicas de Antonio Marichalar en la revista *The Criterion*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLVI (1999), pág. 65.

[12] Doy, por curiosidad, la relación completa tal como figura en el documento: Richard Aldington, Jean de Bosschère, Ernst Robert Curtius, T. S. Eliot, Roger Fry, Ramón Gómez de la Serna, Hermann Hesse, Stephen Hudson, Valery Larbaud, W. R. Lethaby, Antonio Marichaler [*sic*], T. Sturge Moore, Ezra Pound, George Saintsbury, J. W. N. Sullivan, May Sinclair, Leonard Woolf, S. S. Koteliansky y Virginia Woolf. En la copia que conservaba Marichalar, Eliot rectifica el error al escribir el nombre y anota en el margen: «*Pardonnez!*».

en España se ha situado en una de la revistas más destacadas del modernismo internacional. Su artículo se publicaría en el número 3, muy a comienzos de 1923. El segundo se haría esperar hasta 1926 y sería el primero de los que, bajo el título «Madrid Chronicle», formarían un pequeño ciclo de cuatro trabajos sobre las letras madrileñas, publicados entre 1926 y 1928. En esos años, Marichalar ya se ha convertido en «agente doble entre España y Europa»[13], pues en Inglaterra (y, como a continuación veremos, en Francia) divulga la actualidad de la literatura española y en España cumple una incomparable función de publicista y fino crítico de las letras foráneas.

Rappel à l'ordre

Mientras en el extranjero asoma su nombre, Marichalar se relaciona con los intelectuales de formación humanística herederos de la Institución Libre de Enseñanza y se deja caer en los cenáculos vanguardistas. Por entonces, mediados de 1922, debió de entrar en contacto con los impulsores de la revista de vanguardia *Horizonte*, Pedro Garfias, José Rivas Panedas y Juan Chabás. En enero de 1923 publica en ella una muy interesante nota crítica sobre Cocteau, dedicada significativamente al crítico Enrique Díez-Canedo. El primer número de *Horizonte* había contado con Ramón Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez y Eugenio d'Ors como colaboradores, a los que se sumaban los directores antecitados, más Bergamín, Gerardo Diego y Dámaso Alonso. En números sucesivos vendrían Antonio Machado, Moreno Villa, Luis Buñuel (entonces en el trámite de escribir un libro de relatos), Eugenio Montes, Rafael Alberti o García Lorca. Era, pues, el lugar adecuado para hacer balance tras el paso de la tolvanera vanguardista, que había derribado el edificio del arte antiguo, basado en la representación objetiva de la realidad y en la expresión de un mundo sentimental turbio cuando no melodramático. Marichalar observa que han bastado pocos años para que los productos artísticos de nuevo cuño pasaran de suscitar mofa

[13] La certera expresión pertenece a Miguel Gallego y Enrique Serrano en el artículo citado, pág. 61. Ellos mismos preparan la traducción de las colaboraciones de Marichalar en *The Criterion (Crónicas en «The Criterion» (1923-1938)*, Zaragoza, Prensas Universitarias, en prensa).

a provocar indiferencia, que es lo mismo que una aceptación desconcertada: «Estamos en un momento de aceptación medrosa: los unos no se atreven a reír ya, y los otros no se atreven a reír todavía […] y muchos que se creen, ya, en el *todavía*, están, todavía, en el *ya*»[14]. Considera que ha llegado el turno de que «los buenos catadores realicen con su crítica el cernido necesario» y separen en el arte nuevo lo valioso de lo que es brote hodierno, esto es, le toca intervenir a la crítica, y «haciendo crítica se hace historia». Antonio Marichalar manifiesta, pues, su preocupación por la necesidad de una actividad crítica que empiece ya a separar el trigo de la paja en la cosecha del año, sin aguardar la perspectiva del futuro. «Urge hacer el compendio crítico de nuestra literatura moderna», afirma, acaso pensando en Díez-Canedo («quien mejor puede hacerlo»). Pero Marichalar rebasa la denuncia de un estado de precariedad crítica para llegar al terreno removido en el que se echarán los cimientos de un auténtico arte nuevo y, situado en él, animar a los creadores a que no vacilen y construyan: «Hay que definir, aun a riesgo de comprometerse». El arte nuevo aspira, a través de su propia definición no ya programática sino material, a relevar al arte antiguo y, por lo tanto, a establecerse como un nuevo clasicismo. Puesto que los jóvenes están «poseídos por un fuerte anhelo de clasicismo», Marichalar considera que es menester orientarse hacia la pureza y la precisión, la limpidez y la exactitud.

Palma, un programa crítico

Ese año de 1923 fue para el ensayista un *annus mirabilis*. No sólo colabora en *The Criterion* sino que ve la luz su primera publicación exenta, *Palma*, una *plaquette* que reproduce el texto de una conferencia suya pronunciada a finales de 1922 en el Museo de Arte Moderno sobre el tema de la crítica de arte. Además, estará entre los críticos del número inaugural de *Revista de Occidente*, que salió a la venta en el mes de julio, participa en el silencioso homenaje que el 11 de septiembre se tributa en el Jardín Botánico a Mallarmé, y, en diciembre, es reclamado por Larbaud como asesor de un número monográfico de la revista parisina *Intentions* dedicado a la *grande*

[14] «Oscilaciones. Virar», *Horizonte*, 4 (enero, 1923), s. p.

renaissance de las letras españolas. Pero sobre este extremo habrá que volver algo más adelante.

Palma es, en efecto, el primer magro librito de Marichalar, publicado muy a finales de 1923, un año después de que hubiera dictado su texto como conferencia. Demasiado tiempo como para que su autor, todavía muy joven, no prosiga su evolución intelectual. Juan Chabás nos proporciona un comentario de Eugenio d'Ors en este sentido: «Hablando de *Palma* nos decía Eugenio d'Ors que le hab[r]ía parecido mejor si ya Marichalar no fuese *mejor* que *Palma*. En un año escaso —predicando con el ejemplo propio— este escritor ponderado y preciso, acercándose más a sí, se torna cada vez más moderno —agridulce madurez juvenil— y más total»[15]. A pesar de que el Marichalar de finales de 1923, quien dicho sea de paso colabora ya en *Alfar*, difiere en sus criterios y su prosa —más maduros aquéllos, más cincelada ésta— del Marichalar de 1922, *Palma* es un documento insustituible para conocer los presupuestos del crítico, pese a que buena parte del texto caiga en el hilván de citas.

Aunque de manera apresurada, merece la pena repasar las ideas directrices del ensayo porque constituyen una suerte de breviario del oficio de crítico tal como lo entendía su autor[16].

Marichalar diagnostica el signo afirmativo del arte del momento: «Hoy se piensa, más que en destruir, en rehacer», y observa agudamente que el espíritu derivado del cubismo aspira a la canonización del museo. Ante el arte que se va produciendo como respuesta a las condiciones de la vida moderna, el crítico ocupa el lugar del juez, acaso —sugiere— recusable, extremo este que se propone elucidar. Distingue dos aspectos esenciales en el ejercicio crítico: «Primero, la aptitud; segundo, la actitud». En la aptitud deben hallarse las facultades de distinguir y de crear, en tanto que en la actitud

[15] J. Ch. y M. [Juan Chabás y Martí], «Antonio Marichalar, *Palma*», *Alfar*, 36 (febrero de 1924), pág. 31. En el número anterior de *Alfar* (pág. 28) ya había aparecido una nota sobre la *plaquette*, firmada por J. J. C., casi sin duda Julio J. Casal, director de la revista. Tanto Chabás como Casal ensalzan la claridad del estilo y la prosa de creador («fuerte temperamento poético» le atribuye Casal, y Chabás, «amor inteligente, averiguador, de creador consciente que hace arte de crítica en vez de lo contrario»).

[16] He puesto en relación las ideas de *Palma* con las de Benjamín Jarnés y otros críticos coetáneos en la introducción a Benjamín Jarnés, *Obra crítica*, ed. Domingo Ródenas, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001, págs. 9-53.

deben darse «el juicio mismo y la disciplina moral». Por otro lado, conviene sortear el tradicional reproche de que criticar es fácil mientras que hacer arte es difícil, y el camino más plausible para ello consiste en hacer de la crítica un arte y, por consiguiente, del crítico un artista. En recta lógica, el crítico debe estar «previamente dotado» y la primera facultad que necesita es «la recreación», esto es, «la capacidad inventora para descubrir el arte y capacidad genial para realizar la más difícil creación: la que debe hacerse con elementos dados». Así, puede afirmar contundente que el crítico es un artista que no señala defectos ni cualidades sino que deduce a otro artista del acervo general de sus obras, definiendo caracteres permanentes y esbozando el espíritu total del creador de su producción fragmentaria. Esto hace que el crítico deba actuar *a posteriori* en los autores incomprendidos y *a priori* en los escritores incipientes. En cualquier caso, la misión de la crítica no es declarar la bondad o deficiencia de una obra concreta ni el medir la calidad comparativa para sentenciar «mejor» o «peor».

Marichalar alerta de dos peligros que acechan al crítico: el tecnicismo, que puede perder de vista que los procedimientos son sólo un medio de realización, y la retórica literaria, que puede interferir el razonamiento con la golosina de las palabras.

El gusto crítico no se identifica sólo con el gusto estético, que define como un «equilibrio perfecto de sensibilidad y razón», sino que es también afición, predilección personal y capacidad de distinción, «estilo y fineza». Sin menoscabo todo ello de una máxima inviolable: «La obra no debe estar de acuerdo con el criterio de cada uno de ellos [los críticos], sino con el criterio de su autor». En suma, el crítico no puede ser juez (ser juez es no ser justo), sino un contemplador reflexivo que considere continuamente su responsabilidad. «Debe *poder responder*, aunque no *deba responder* siempre.»

Al final de su conferencia, Marichalar pide una rebaja de las pretensiones de la crítica, una mayor humildad. Pero, ante todo, «la crítica anda falta de algo muy importante: de fervor». Denuncia el ensayista la desconfianza y hostilidad extendidas y exige que la actitud afirmativa, expectante y fervorosa sustituya cualquier recelo y toda hosquedad y desidia.

Palma tuvo una muy considerable difusión entre los jóvenes escritores, a la que contribuyó un generoso envío de la *plaquette* por parte de su autor. Jorge Guillén, por

ejemplo, acusa recibo del opúsculo el 6 de febrero de 1924 con una carta que reproduzco íntegra por su valor documental:

«Querido amigo: Muchas gracias por esa *Palma* tan grata y bella. Excuso rodeos de lisonja. Siento vivamente a algunos espíritus como profundamente contemporáneos. Contemporaneidad dice, para mí, más que hermandad. El concepto de "generación" tal vez sea demasiado artificioso. Pero el de un *tiempo común* sí es muy vivo. Usted, Marichalar, y su amigo, Bergamín, y otros que no nombro: cuéntenme, de veras, entre los suyos, entre los más que amigos: compartimos la comunidad del horóscopo: levantando la vista, contemplamos los mismos astros.

Con nuestra amiga Mathilde Pomès charlo muchas veces de sus escritos de usted. ¡Bien erguida esa *Palma*!

"Qu'un peuple à présent s'écoule — *Palma*!… irrésistiblement…"

Suyo, cordialmente

Jorge Guillén».

La carta de Guillén es expresiva del sentimiento de pertenencia a un grupo de contemporáneos abiertos a una Europa cuyos aires higienizan el recinto cerrado de la cultura española. Qué mejor prueba de esa apertura que la carta que unos días antes, el 29 de enero, había recibido Marichalar del filósofo Jorge Santayana, en la que le proponía traducir al inglés *Palma*, traducción que no se llevó a cabo.

La demanda de una crítica literaria fervorosa y afirmativa no era en absoluto un gesto aislado sino una idea que tiene su fuente directa en las *Meditaciones del Quijote* de Ortega, en cuyo preliminar señalaba: «Veo en la crítica un fervoroso esfuerzo para potenciar la obra elegida», así como que «[p]rocede orientar la crítica en un sentido afirmativo y dirigirla, más que a corregir al autor, a dotar al lector de un órgano visual más perfecto»[17]. Una idea que polinizó el pensamiento teórico de los críticos literarios de los años veinte, moviéndolos a preconizar y ejercer una crítica empática y re-creadora de la obra valorada. Aunque la cuestión requeriría más desenvolvimiento, traeré como único ejemplo un artículo de Guillermo de Torre, publicado en 1925, que arranca de esta aserción: «El espíritu criticista

[17] José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985, pág. 36.

actual, más sano e interesante, ha de poseer, a nuestro juicio, una intención afirmativa, constructora y creadora»[18], para alegar que «la crítica es un arte, un nuevo género literario superior o distinto a los demás», lo que convierte al crítico en poeta o, viceversa, al poeta en crítico posible. De este modo, los «poetas críticos —queremos augurar ya su aparición— emproarán resueltamente su simpatía dilecta hacia los nuevos territorios estéticos»[19].

Meses antes de este artículo, De Torre había hecho, en la revista argentina *Proa*, un inventario de los críticos en ejercicio, desde Azorín o Cansinos Assens a Gabriel Alomar, Díez-Canedo o González Blanco. En su recuento incorporó también a los recién llegados, entre ellos Antonio Marichalar, de quien dice:

«Es un nuevo crítico, surgido al calor de la agrupación de *Índice* —en 1921—, con posterioridad a la generación ultraísta, y de más edad sin embargo que los poetas y crítica de este clan, aunque los escamoteadores cronológicos hayan pretendido confundir las prioridades… En unión de José Bergamín, Marichalar es la única revelación juvenil de aquella revista-capilla, selecta y limpia, aunque demasiado confinada, cuyas páginas enrarecidas —¿habíase hecho un vacío de campana pneumática?— no latían con el fuerte ritmo arterial de la vida plena que nuestra época requiere. Marichalar se inicia como crítico un poco a la zaga de Díez-Canedo: participando de sus mismos gustos y en análoga actitud ecléctica (lo que no es un reproche; no vaya a creerse que hacemos la apología del parcialismo y de las banderías). Siente la comezón clasicista de la hora: se halla traspasado por los anhelos de clasicismo moderno que emproan en Francia André Gide y Jules Romains, y, sin desdeñar la obra de las vanguardias extremas, aspira a extraer de ellas normas reguladoras. Los artículos de Marichalar versan en su mayoría sobre literatos franceses: Proust, Larbaud, Valéry, etc. Su única obra conjunta, hasta la fecha, es una pequeña conferencia, *Palma*, de divagaciones sobre la crítica de arte»[20].

Es de señalar que De Torre, que orientará su futuro profesional hacia la crítica literaria, destaque del grupo de *Índice* a Marichalar y Bergamín, ambos, por otra parte,

[18] Guillermo de Torre, «Escolios. La crítica constructora y creadora», *Plural*, 1 (enero de 1925), pág. 29.

[19] *Ibídem*, pág. 30.

[20] Guillermo de Torre, «El Pim Pam Pum de Aristarco», *Proa*, 5 (diciembre de 1924), pág. 40.

muy amigos desde la juventud. En esos años (1922-1925) en que los entusiasmos rupturistas de los jóvenes brujuleaban en busca de un norte claro, se propagó la creencia de que era necesario que surgieran pronto inteligencias críticas con capacidad orientadora y dotadas de sindéresis (término muy de aquel tiempo). Marichalar descuella entre los nuevos nombres por su dedicación casi exclusiva a la prosa crítica y el ensayismo literario, vocación que en los demás compañeros de promoción se da asociada, cuando no revuelta, con la vocación de creadores en verso o prosa. Pero la comparecencia de Marichalar en la prensa, primero en *El Imparcial* y luego en *El Sol*, y en las revistas de letras no atrae la atención únicamente por su condición de crítico ecuánime y culto ensayista sino por el estilo elegante, equilibrado, pulquérrimo con que se prodiga. Esta cualidad de su escritura la subraya hoy con sumo acierto Andrés Soria Olmedo, para el que las siempre interesantes ideas del autor pasan «por el [tamiz] de una prosa espléndida, asombrosa de modernidad y desde luego comparable con ventaja a la de cualquier ensayista occidental»[21].

En octubre de 1926, con el pretexto de la aparición de *El artista adolescente* de James Joyce, traducido por Dámaso Alonso (bajo el seudónimo de Alfonso Donado) y prologado por Marichalar, Ramón Pérez de Ayala dedica a este último un largo artículo en el periódico bonaerense *La Prensa*, donde iba a tener durante larguísimos años una tribuna fija. Pérez de Ayala trata de caracterizar así su labor:

«Marichalar no es de los que se arrojan de ligero a opinar sobre todas las cosas. Por el contrario, la característica de sus sobrios y meditados ensayos críticos consiste (además de aquel sentido y persecución de sutilidad y pulcritud, que antes he anotado) en lo escrupuloso, auténtico y fidedigno de su información concreta sobre el asunto que en cada caso trata»[22].

He aquí reeditado el elogio del poso reflexivo de los escritos de Marichalar, su estilo sutil y escrupuloso y, además, la exactitud de los datos que maneja, especial-

[21] Andrés Soria Olmedo, *Vanguardismo y crítica literaria en España*, Madrid, Istmo, 1988, pág. 160.

[22] Cito por la reproducción de ese artículo en el *Suplemento Literario de La Verdad*, 59 (10 de octubre de 1926), donde lo titulan «Antonio Marichalar juzgado por Ramón Pérez de Ayala».

mente sobre las letras galas: «Su especialidad es la literatura francesa modernísima y en gestación». Y, toda vez que desde el romanticismo la literatura francesa anda del brazo de la inglesa, la especialidad de Marichalar «lleva aparejada consigo una atenuada proyección anglicana». Sólo lamenta el autor de *Belarmino y Apolonio* una cosa, que el joven crítico sea «harto avaro en dar a conocer sus trabajos críticos», tal vez «por demasiado discreto, desconfiado o irresoluto acerca de sus propias obras y méritos». A despecho de esa parvedad, Pérez de Ayala afirma que «Marichalar destaca ya con personal relieve entre la falange de los escritores jóvenes y goza de justa autoridad por lo apurado, lo aquilatado, hasta el escrúpulo, de sus informaciones y la parsimonia de sus juicios». En otro artículo, titulado «El pregonero de Joyce», el estricto Pérez de Ayala vuelve sobre el prólogo de Marichalar para poner alguna objeción que no viene al caso, después de reiterar su opinión favorable sobre éste: «No me cansaré en repetir que Marichalar es un crítico concienzudo, escrupuloso. Sus referencias y citas son de fiar, tanto en este prólogo como en todos sus escritos»[23].

El juicio mesurado y el sólido conocimiento de otras literaturas, en especial la francesa y la anglosajona, convirtieron a Marichalar en el más solvente y fiable divulgador de las últimas novedades. Además, como hemos visto, ejerció su oficio desde un programa teórico metódicamente presentado en 1922, algo que no encontramos en ningún otro crítico coetáneo. De hecho, esas ideas siguen resultando fecundas a finales de 1927, cuando la cubana *Revista de Avance* las extracta para sus lectores en el artículo «El arte de la crítica»[24].

Intentions y la joven literatura española

Pero regresemos a 1922. Mencionaba más arriba a Valery Larbaud como la persona que pudo informar a Marichalar de la próxima aparición de *The Criterion*, pero

[23] Ramón Pérez de Ayala, *Principios y finales de novela*, Madrid, Taurus, 1958, pág. 63.

[24] Antonio Marichalar, «El arte de la crítica», 1926, *Revista de Avance*, 14 (octubre de 1926), págs. 48-50. La redacción de la revista espigó, sin permiso del autor («presumiendo su venia», dicen) algunos pasajes de *Palma* y los reprodujo por sus «apreciaciones de muy sutil sanidad sobre la función crítica», con las que creen prestar «un servicio al medio».

también he señalado que la noticia pudo llegarle por otras vías. Donde no caben dudas es en que fue Larbaud quien reclutó a Marichalar como autoridad y listero de la literatura española emergente. Larbaud era un hispanófilo militante, había vivido en Barcelona, Valencia y Alicante algunas temporadas, y admiraba a Ramón Gómez de la Serna, al que dedicó un artículo en enero de 1923 en *La Revue hebdomadaire*[25] que iba a adaptar ese mismo año como introducción a una antología de textos ramonianos, *Échantillons* (París, Grasset). Ramón le correspondió como solía, con un banquete en Pombo en 1923, celebrado aprovechando la estancia de Larbaud en Madrid, invitado por el Instituto Francés a dar tres conferencias sobre la nueva literatura francesa.

En diciembre de 1923, Larbaud completa su tarea de publicista de la literatura española contemporánea interviniendo en la coordinación de dos números monográficos en sendas revistas francesas: *L'Âne d'Or* de Montpellier e *Intentions* de París. El primero, codirigido con Marcel Carayon, se dedica a los autores consagrados, desde los maestros del 98 hasta Ramón. El segundo iba a centrarse en los autores más jóvenes. El propio Valery Larbaud le comunica a Marichalar el proyecto en estos términos:

«Intentions *consacre un numéro spécial à la* plus *jeune (comparatif, non superlatif!) littérature espagnole. Et j'ai conseillé au directeur, notre ami Pierre André-May, de vous écrire pour vous demander conseil. Nous avons des traducteurs, un éditeur, et un zèle ardent; il ne nous manque que des lumières —étant bien entendu, d'ailleurs, que nous aurons des pages de vous*».

Larbaud, pues, aconseja al editor Pierre André-May que sea Marichalar quien se incorpore al proyecto como asesor, amén de figurar como autor representado. Por si no quedara clara su petición, añade en posdata: «*May désirerait avoir une liste des écrivains qui* valent la peine *(ou le plaisir)*».

[25] «Ramón Gómez de la Serna et la littérature espagnole contemporaine», *La Revue hebdomadaire*, 3 (20 de enero de 1923), págs. 293-301. En este trabajo, Larbaud ensaya una ordenación por generaciones de lo que llama, utilizando exactamente la misma fórmula que emplea en la carta a Marichalar arriba citada, *une renaissance de la littérature espagnole*.

Antonio Marichalar aceptó la tentadora oferta que le permitía definir una tendencia hegemónica y establecer una reducida nómina generacional con un valor provisoriamente canónico. Se puso en contacto con Pierre André-May y pasó a ocuparse por completo de la gestión y acopio de materiales del número, hasta tal punto que llegó a imponer alguna omisión contra el parecer del propio Larbaud (la del esdrújulo Guillermo de Torre). Sólo ocho días después de recibir la sugerencia, Marichalar escribe a André-May y le dice:

«*J'ai rédacté [sic] pour celui-ci une liste d'écrivains (de 25 à 30 ans), qui sont chez nous les* plus *jeunes (superlatif autant que comparatif!). Voici les noms: Salinas, Salazar, Guillén, Espina, Diego, Quesada, García Lorca, Bergamín, Alonso, Chabás, Vela. On pourrait ajouter d'autres: Fernández Almagro, Inglot, Perdomo, et cetera… et même les trop jeunes aussi. Mais je pense que une* selecta minoría *ferait mieux l'affaire d'*Intentions. *N'est-ce pas?*»[26].

A la lista que da Marichalar tan sólo se añadiría Rogelio Buendía, probablemente por expreso deseo de Larbaud, al que al parecer disgustó la exclusión de Guillermo de Torre. Así, «fue Antonio Marichalar quien se encargó de todo el trabajo concreto. Y no sólo de la selección […], sino igualmente de la recolección en Madrid de los textos y de las informaciones bibliográficas»[27] que se incluyeron en la revista.

El número dedicado a la «Jeune littérature espagnole» salió en abril-mayo de 1924 con dos prólogos, uno de Valery Larbaud, titulado «Rouge, Jaune, Rouge», evocativo y un punto nostálgico de sus años españoles, y otro, breve, de sólo tres páginas y titulado escuetamente «Introduction», firmado por Marichalar, que era la auténtica presentación. Larbaud remataba sus palabras haciendo explícito el destinatario del mo-

[26] Reproduce esta carta Béatrice Mousli en *Histoire d'une revue littéraire des années vingt*, París, Ent'revues, 1995, pág. 65.

[27] Christian de Paepe, «Lorca y *La jeune littérature espagnole*», en Andrés Soria Olmedo, María José Sánchez Montes y Juan Varo Zafra, eds., *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, Granada, Diputación de Granada, 2000, pág. 212. Este espléndido artículo (págs. 206-219) es el primer trabajo que pone de manifiesto la absoluta responsabilidad de Marichalar sobre la confección del número de *Intentions* dedicado a la joven literatura española.

nográfico y, en realidad, de la misma revista: esa *petite chapelle* «*où communient quelques centaines des deux ou trois mille personnes qui, en Europe, aiment la littérature*»[28]. El carácter minoritario del público culto europeo estaba asumido por parte de la *intelligentsia* de la época, empezando por los impulsores de revistas de elite como T. S. Eliot y, naturalmente, Ortega y Gasset, para quien la fuerza motriz de la nación residía en las minorías selectas.

En su introducción, Marichalar establece la diferencia entre el arte nuevo y el arte anterior, que abarca el naturalismo, el romanticismo, el simbolismo y el alegorismo, formas todas ellas que presuponen el recuerdo de la realidad, la experiencia vital del espectador o lector. El arte nuevo, por el contrario, no presupone nada sino que se propone ser «pure création». Antes que imitar la realidad, la crea. Es inevitable vislumbrar en estas palabras los postulados ultraístas y creacionistas, aunque Marichalar no mencione estas escuelas de vanguardia. Una vez delimitado el rasgo diferencial del arte joven, su apartamiento del arte mimético, presenta uno por uno a los autores antologados y arracima en un párrafo final a otros a quienes podría haber incluido igualmente: Fernández Almagro, Eugenio Montes, Edgar Neville, Rivas Panedas, Pedro Garfias, Guillermo de Torre, Ciria, Pérez Domenech y Larrea, para añadir, en párrafo aparte, al grupo de escritores canarios formado por Alonso Quesada, Inglot, Perdomo, Claudio de la Torre y los hermanos Torón. De sí mismo, obviamente, nada dice en ese prefacio. Sin embargo, aparece representado como autor con «Palus», el ensayo sobre Gide que había publicado en *Índice*.

Marichalar, pues, brindó la primera nómina incompleta de la joven literatura, que, andando los años, ampliaría Melchor Fernández Almagro en la suya célebre dada en el número inicial de *Verso y Prosa*.

Revista de Occidente

En la sección de notas críticas del primer número de *Revista de Occidente* ya figuraba Marichalar como autor de una reseña sobre *Le grand écart* de Cocteau, y su nom-

[28] Valery Larbaud, «Rouge, Jaune, Rouge», *Intentions*, 23-24 (abril-mayo de 1924), pág. 6.

bre seguiría apareciendo con asiduidad hasta 1936. La revista de Ortega fue su casa, y el filósofo tuvo en él un aliado en su empeño europeizador. Él, Fernando Vela y Benjamín Jarnés fueron los colaboradores más regulares, de modo que se les puede considerar «redactores habituales»[29]. En ella tuvo una plataforma de expresión y en la tertulia anexa un clima de diálogo intelectual. La acuidad crítica de Marichalar contribuyó a elevar la calidad media de la revista con su comprehensivo conocimiento de las literaturas inglesa y francesa y su ensayismo sutil, de trazo fino y profundidad de visión tanto en las obras individuales como —y de modo especial— en las corrientes y tendencias que apunta la evolución literaria.

Sobresalió por sus ensayos sobre estética, por la fiabilidad de sus noticias sobre la actualidad literaria extranjera y por la perspicacia de sus análisis de obras o autores concretos. Entre los ensayos de carácter general, sobre teoría y estética literaria, destaca *Girola*, conferencia pronunciada en el Museo de Arte Moderno, publicada en *Revista de Occidente* en junio de 1926 y de la cual se hizo un sobretiro (la tipografía es la misma de la revista orteguiana) con el fin de difundirlo como *plaquette*, tal como se había hecho con *Palma* tres años antes. *Girola (Divagaciones en torno al misterio de la estética actual)* es un escrutinio del arte nuevo desde el lado del receptor, que, apoltronado en la cómoda falacia mimética del arte realista, se muestra receloso e incomprensivo ante el arte que quiere ser creación pura del intelecto. Entiende Marichalar que cada vez más el arte nuevo se purifica en la austeridad, se aproxima hacia las *desolladas regiones de la belleza seca*, en su plástica acuñación. Y sugiere, como a hurtadillas, algo muy clarividente: que el afán de la creación pura, pictórica o poética, esconde «unas hondas raíces de místico empuje. Un oculto apetito de lo divino impulsa, en definitiva, a todo intento de pura creación», algo que ya había señalado el abate Brémond. De estas ideas no podía desprenderse el menor signo de simpatía hacia la revolución artística que estaba engendrando el surrealismo, movimiento cuya significación Marichalar tenderá a devaluar cuando no a menospreciar.

[29] Así los llama Evelyne López Campillo, *La Revista de Occidente y la formación de minorías*, Madrid, 1962, pág. 62. La autora indica que el número de colaboraciones de Marichalar sumó 54, frente a las 55 de Vela y las 89 de Jarnés. A su juicio, Marichalar fue «el representante de las grandes opciones de la revista antes de 1931» y «Benjamín Jarnés, después de esta fecha, [sería] el crítico más representativo» (pág. 199).

Aparte de *Girola*, que puede considerarse su segunda publicación exenta, *Revista de Occidente* acogió algunos breves artículos que, si bien escritos con la excusa de una reseña, se convierten en agudos diagnósticos del arte de entreguerras. Son ejemplo de lo que digo su primera nota sobre Cocteau (1923), «Síntomas» (1924), «Mutaciones» (1925), «Momento crítico» (1926), «Nueva dimensión» (1929), «Alerta» (1930) y «Último grito» (1931). Ya en los años treinta, cuando los intereses de Marichalar han virado levemente su rumbo hacia la Historia, se publican dos de sus mejores ensayos, «Poesía eres tú» (1932) y «Musaraña (El ámbito de la novela)» (1934).

«Poesía eres tú» es quizá el más conocido de los suyos. Escrito con ocasión de la primera *Antología* de Gerardo Diego, desborda con mucho lo que se espera de una recensión o nota crítica. Tomando como punto de partida la dicotomía establecida por Gerardo Diego entre *poesía y literatura*, se extiende en consideraciones acerca de lo que es poesía y lo que no lo es, corrigiendo la apresurada identificación de lo segundo con la prosa para, a continuación, desarrollar un espléndido ensayo de defensa y definición de la poesía (en verso y prosa), «el secreto a voces», con la vehemencia y la palabra de un lírico y el caudal de referencias de un erudito.

En cuanto a «Musaraña», se trata del anticipo de una obra más amplia que Marichalar debía de tener, en la primavera de 1934, bastante avanzada. Una nota advertía al lector de esa circunstancia: «De un libro, próximo a publicarse, sobre la novela contemporánea». El ensayo constituye una parsimoniosa y erudita glosa del hermetismo que Ortega exigía a la novela y, a la vez, del principio cognoscitivo de la suspensión de la incredulidad que experimenta el lector y que se asocia con la cualidad envolvente, hermética, del mundo representado. Marichalar vuelve una y otra vez sobre la idea de que la novela, para serlo, debe configurar un orbe distinto del que habitan el autor y el lector, debe crear un heterocosmos. «Animar esa atmósfera, que es la novela, y conseguir que al envolverla con nuestra atención, nos envuelva ella, tal es la misión del buen novelista.» Las disquisiciones del ensayo hacían esperar con impaciencia la publicación del libro, pero éste no vio la luz. A pesar de que el proyecto se malograra por razones que no he averiguado, es posible conocer algo más del texto que el ensayista ya tenía redactado, y aun el guión del conjunto o algo muy parecido. Pero sobre esto volveré más adelante.

Ciudadano de la República literaria: entre Joyce y Góngora

Ya hemos visto cómo Marichalar se relaciona pronto con los tertulianos de Pombo y se acerca a la esfera juanramoniana donde se gesta *Índice*, así como, enseguida, a Ortega y Gasset, embarcando desde 1923 en el buque de *Revista de Occidente*, mientras afianza sus lazos internacionales colaborando con Valery Larbaud y T. S. Eliot, carteándose amistosamente con Gide, Montherlant, Jules Romains o George Santayana. También empieza a colaborar en *La Nación* de Buenos Aires. Quiero añadir un par de importantes episodios ocurridos entre 1925 y 1927, uno relativo a las letras occidentales y otro a las españolas, que permiten enfocar con mayor precisión la figura de Marichalar. El primer episodio es poco o nada conocido. El segundo lo es mucho, pues se trata del homenaje a Góngora en el tercer centenario de su muerte, pero lo recordaré brevemente.

Fechada el 2 de junio de 1924, Marichalar recibe una carta con membrete de Shakespeare and Company que transcribo íntegra:

«*June 2 1924*
James Joyce

Dear Mr. Marichalar
Hey diddle diddle, the cat played the Fiddle, the cow jumped over the moon.
Vous écrivez un article sur Joyce. Hurrah!!! Je vous enverrerai [sic] son portrait à la fin de cette semaine.
Yours faithfully

Sylvia Beach».

En efecto, se trata de una carta firmada por la editora de James Joyce en París, Sylvia Beach, que parece haber sido dictada en su primer párrafo por el novelista irlandés (de ahí que figure su nombre bajo la fecha) y en la que alude a un artículo que Marichalar publicará en noviembre de ese año en *Revista de Occidente*, titulado «James Joyce en su laberinto». Es probable que el ensayista pidiera a Sylvia Beach un ejemplar del *Portrait of an Artist as a Young Man*, so pretexto de estar redactando el trabajo. La edi-

tora le anuncia el envío del *Portrait* hacia el final de la semana. La relación con Shakespeare and Company se prolongará durante casi diez años, pero no es mi propósito referir ahora los pasos de la misma, sino algo que tiene que ver con el *Ulises* de Joyce.

El 3 de febrero de 1925 vuelve a escribirle Sylvia Beach para hacerle saber que «*Joyce was very much pleased with your article*» y que desea escribirle personalmente, «*but he has been having a bad time with his eyes*». Le cuenta que antes de las Navidades se sometió el escritor a una operación y que estaba pendiente de una segunda intervención quirúrgica. Le envía un ejemplar autografiado por Joyce del *Ulises* y le participa el ansia con que aguardan la versión española del *Portrait*, de la que añade lisonjera que «*the preface is enough to make the book a success!*», teniendo en cuenta que el tal prefacio no es sino el artículo de Marichalar dado en *Revista de Occidente*.

Muy a comienzos de 1927, Sylvia Beach se dirige a él para rogarle su solidaridad con Joyce ante un atropello que acababa de sufrir. El *Ulises*, que había sido perseguido por la Sociedad para la Represión del Vicio en Estados Unidos cuando se publicó fragmentariamente en *The Little Review*, estaba siendo objeto de una edición pirata y expurgada en aquel país. Contra esta situación se redactó un manifiesto de protesta y se solicitó la firma a escritores de todo el mundo. Marichalar estuvo entre ellos y, de hecho, fue el enlace con la intelectualidad española, puesto que Sylvia Beach le pidió también la firma de «*Ramón Gómez de la Serna's and one or two such as Unamuno's, Azorín's, Darío's or Benavente's. But specially Ramón's and Miró's if it is possible*». Añadía en su carta que ella misma iba a pedírsela a Ortega. Marichalar cumplió la petición, enviándole las firmas de Ortega y Gasset, Gabriel Miró y Gómez de la Serna, pero añadiendo en justa enmienda la no solicitada de Juan Ramón Jiménez, además de una considerable relación de adhesiones.

El segundo episodio al que me refería antes, limitado a las letras nacionales, es el de la gestación de los fastos y ediciones gongorinas en 1927. Gracias a la publicación de la correspondencia entre los organizadores de los actos, hoy nos son bien conocidos los entresijos de aquel proyecto generacional[30]. Desde por lo menos 1960 sabe-

[30] Dentro de la amplia bibliografía aparecida, me limito a señalar el reciente libro de Gabriele Morelli, *Gerardo Diego y el III Centenario de Góngora (Correspondencia inédita)*, Valencia, Pre-Textos, y el catálogo de la exposición *¡Viva don Luis! 1927. Desde Góngora a Sevilla*, editado por Andrés Soria Olmedo, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1996.

mos que el auténtico promotor del homenaje fue Gerardo Diego, «a él se debe la organización del homenaje juvenil», escribió Dámaso Alonso[31], y tanto el haz de proyectos bibliográficos como la distribución de tareas los había pregonado el propio Diego en la «Crónica del Centenario de Góngora», aparecida en el primer número de *Lola* en diciembre de 1927, y años después Rafael Alberti en *La arboleda perdida*. En el proyecto editorial esbozado en abril de 1926, el volumen de prosistas contemporáneos se había encargado a Melchor Fernández Almagro y no a Marichalar, si hemos de creer a este último. Diego se había quejado en *Lola* de que algunos de los comprometidos en labores gongorinas no cumplieron, entre ellos Marichalar. Éste le escribe el 1 de enero de 1928 quejándose del reproche y poniendo los puntos sobre las íes:

«No, amigo Gerardo: ofrecí y cumplí. Recuerde usted bien los hechos. Lo que me encomendó la primera reunión gongorina no fue recolectar prosas (de eso se encargó Almagro) sino misión delicada y difícil, y que entonces parecía imposible: encontrar editor, y, mejor que ninguno, el de la *Revista de Occidente*. A las pocas horas, mi gestión había encontrado, plenamente, la acogida que se anhelaba (esto lo reconoce *Lola*). Y conforme se ofreció, todo se ha ido haciendo, aunque yo —que tengo "el triunfo harto modesto"—, con el encargo conseguido, me retiré discretamente. Conste, pues, que Marichalar ha cumplido»[32].

Diego contesta por partida doble, con una carta privada y otra abierta que publica junto con la de Marichalar en el tercer número de *Lola*. En la carta privada, inédita hasta ahora y fechada el 5 de enero, Diego se muestra agradecidísimo de que le dé pie a justificar los *lolaísmos*, es decir, las noticias satíricas y jocosas de *Lola*, y anuncia que «en *Lola*-3 contestaré a su carta con la seriedad y decoro que requiere». En la respuesta anunciada, Diego reconoce la mediación de Marichalar para conseguir editor y aclara la cuestión de la responsabilidad sobre el volumen de prosas: Fernández Alma-

[31] «Góngora y la literatura contemporánea», en *Estudios y ensayos contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1960, pág. 569.

[32] La carta la reprodujo Diego en *Lola*, 3-4 (marzo de 1928), y puede leerse en *Gerardo Diego y el III Centenario…*, cit., págs. 96-98.

gro se había retirado debido a un exceso de quehaceres y Dámaso Alonso, Alberti y el propio Diego consideraron que el sustituto idóneo como recolector de prosas era Marichalar, ¡pero el uno por el otro no se lo comunicaron y el libro se quedó en el limbo!

Marichalar, pues, cumplió su compromiso de encontrar la mejor editorial, y aun dedicó algún ensayo a Góngora[33], pero es difícil imaginarlo compartiendo el desbordado entusiasmo de Diego, quien en septiembre de 1926 se lamentaba otra vez de la desidia de los gongorinos: «¡Desde mayo sólo he recibido 2 cartas de Dámaso Alonso y unas preguntas desorientadas de Salinas y Guillén! Si esto sigue así, vamos al fracaso más absoluto. Hace falta *entusiasmo*, *constancia* y *organización*» [subrayados suyos]. No estuvo Marichalar en el Ateneo de Sevilla en diciembre de 1927, pero no por ello lo olvida Dámaso Alonso en su narración del viaje, donde lo considera un «estricto representante de la limpieza y selección literaria, que eran nuestro común anhelo»[34].

Ese designio de limpieza y selección iban a ser resaltados por Juan Ramón Jiménez ese mismo año en el retrato lírico que pintó de Marichalar, «pequeña conciencia esbelta»[35]. Destaca cómo «por una capacidad de asimilación májica, con leguas de conjetura devoradas como en aviones de sueño, escribe un ensayo de atisbos, radios de un círculo a un centro justo», y conforme pasa el tiempo se alquitara la escritura y se consolida el criterio: «Se hace mejor la palabra cada día; la coherencia está en la base. Entonces, la nota, el ensayo, el libro al fin, funden paisaje, crítica personal, poesía, anécdota en escelente trama».

En 1926, cuando prologa *El artista adolescente* de Joyce (título que nunca convenció al traductor, Dámaso Alonso) y tercia ante Ortega para que Revista de Occidente asuma el costoso proyecto de edición gongorina, Marichalar se ha convertido

33 «El ángel de las tinieblas», *Verso y Prosa*, 6 (junio de 1926), y, obrando como vocero internacional de la joven literatura, su «Madrid Chronicle», en *The Criterion*, 5, 1 (1926), págs. 94-96.

34 Dámaso Alonso, «Una generación poética (1920-1936)» [1948], en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1965, pág. 158.

35 «Antonio Marichalar», *Españoles de tres mundos*, ed. Ricardo Gullón, Madrid, Afrodisio Aguado, 1960, págs. 208-209.

ya en un respetado pregonero de las letras españolas en Europa y viceversa. Es frecuente ver su nombre en la prensa y en revistas literarias. Debió de ser en los primeros meses de ese año cuando, en uno de sus viajes, el escritor realizó una visita, en compañía de Paul Valéry, a Rilke, que estaba aislado entre los muros del torreón de Muzot, al otro lado del lago Léman, sin alimento ni calefacción. Esa visita la evocará pronto en un artículo, «Rilke, el ido», publicado tras la muerte del poeta alemán en el sanatorio de Valmont.

Pero si Marichalar se relaciona con los grandes escritores europeos, también descuella entre los españoles del arte nuevo. Así lo testimonia Melchor Fernández Almagro en su famosísima «Nómina incompleta de la joven literatura», elaborada muy a finales de 1926, y donde Marichalar es presentado en estos términos:

«MARICHALAR, Antonio. —De Logroño. (¿Y por qué no…?)

—"Tengo para usted…" Una revista, un libro, una carta. Siempre tiene algo para alguien este Cónsul de las más entonadas Repúblicas literarias. Se le ve en teatros, en tés: oye todas las conferencias. Es el más asiduo tertuliano —después del doctor Sacristán— de la *Revista de Occidente*. Y el pombiano mejor portado. Tiene cuatro frascos con lindas palabras en el marbete: "Palma", "Girola", "Risco", "'Diolo bello". Ya sabemos de los dos primeros: fino licor de excelente aroma»[36].

Por no salir del año 1926 ni del género del retrato, allegaré uno de los más insólitos (si no el que más) que le hicieron a Marichalar. Su autor fue José Bergamín y su particularidad consiste en que se trata de un retrato de identidad omitida, como todos los que agrupó en su librito *Caracteres* (1926). En apariencia, Bergamín brindaba una colección de caracteres psicológicos abstractos, pero de hecho se trataba de retratos de amigos y conocidos cuyo nombre había sido sustituido por su cualidad más reconocible. De este modo, *Caracteres* brindaba, implícitamente, la diversión del acertijo: averiguar quién se escondía bajo cada perfil caracteriológico. Cuenta Bergamín que uno de los identificados fue Antonio Marichalar, camuflado bajo «El temeroso»:

36 *Verso y Prosa*, 1 (enero de 1926), pág. 1.

«Al verle, daba la impresión de que acababa de correr un grave riesgo y salía ileso de él, pero reflejando en su cara la sensación del temor pasado. Siempre que se le encontraba inesperadamente traía retratado en su semblante el temor —un temor sobrenatural, teñido de no sé qué orgulloso, noble y sombrío remordimiento—; era Adán arrojado del Paraíso y después de haberse vestido con elegante despreocupación.

Pero al estrecharle la mano, a pesar del enorme esfuerzo de su voluntad para contenerse, dejaba percibir un ligero temblor, seco y rápido como una sacudida eléctrica: suficiente para delatarle; ráfaga del temblor divino que nos ocultaba siempre a todos y al que se abandonaría en su soledad, como un muelle roto, doblado sobre las rodillas, desconsolado y sollozando»[37].

El retrato del amigo es implacable. No obstante, ese mismo año se unían los nombres de Bergamín y Marichalar como traductores de *Luciana*, novela de Jules Romains que publicó Biblioteca Nueva[38]. Así, los lectores de 1926 encontraban asociado el nombre de Marichalar a James Joyce, Jules Romains y también al de Henry de Montherlant, cuyas *Olímpicas* aparecían en Biblioteca Nueva traducidas por Manuel Abril y prologadas por el futuro marqués de Montesa.

Por esa época, Marichalar ingresa como vocal en la Sociedad de Cursos y Conferencias de la Residencia de Estudiantes, colabora en la revista de la institución[39] y toma a su cargo el redactar los folletos biobibliográficos de los escritores franceses que acudían invitados como conferenciantes.

Pero los últimos meses de 1926 trajeron una expectativa a los corros artísticos madrileños: la fundación de un periódico de letras comandado por Ernesto Giménez

[37] José Bergamín, *Caracteres* [1926], Madrid, Turner, 1968, pág. 10.

[38] Me asegura el sabio Nigel Dennis que Bergamín le había revelado la mentira piadosa que hay detrás de esa traducción, pues, al parecer, fue llevada a cabo y cobrada por un amigo de ambos en precaria situación económica al que tanto Bergamín como Marichalar quisieron proteger poniendo sus nombres al frente de la traducción.

[39] En *Residencia*, 1, 2 (mayo-agosto de 1926) publica dos textos, la prosa poética «Carasol», pág. 132, y la traducción del artículo «Paganismo» de George Santayana, al que dedica una escueta presentación, remitiendo a sus artículos más extensos en *Revista de Occidente* y *Orientaciones*, págs. 151-154.

Caballero, *La Gaceta Literaria*. El primer número salía a la luz el 1 de enero de 1927, con la bendición de Ortega y Gasset en forma de artículo en la portada. El comité de redacción de «Literatura» (había otras secciones: «Ciencias», «Secciones especiales» y los «Dibujantes») estaba integrado por los siguientes: «Ramón Gómez de la Serna, Pedro Sainz Rodríguez, Antonio Marichalar, José Moreno Villa, José Bergamín, Antonio Espina, M. Fernández Almagro, Benjamín Jarnés, Enrique Lafuente, Juan Chabás y M. Arconada»[40]. Allí estaba Marichalar, junto con otros nombres de *Revista de Occidente* (Espina, Jarnés y Ramón, en especial). No obstante, su contribución real a la confección de la revista fue muy escasa, como lo fue su colaboración como autor, que se limitó a unos cuantos artículos de circunstancias[41] y a responder a las encuestas que periódicamente se realizaban.

Entraba el verano de 1927 cuando su madre cayó enferma. Marichalar acusa en su estado anímico ese revés, que no esconde a sus corresponsales. La enfermedad se alargará varios meses hasta que sobreviene la muerte en enero de 1928.

Pese a su estado de ánimo, el escritor sigue visitando regularmente a Juan Ramón Jiménez en unos años en que el poeta ha ido estrangulando su relación con los escritores jóvenes[42]. Mantiene su vocalía en la Junta Directiva de la Sociedad de Cursos y Conferencias y acude a la tertulia vespertina de *Revista de Occidente*.

En 1928 encontramos una nueva prueba de la prominencia de Antonio Marichalar como crítico literario entre los escritores jóvenes. La proporciona José Bergamín en unas cartas dirigidas al librero León Sánchez Cuesta a su vuelta del viaje de novios. Bergamín le propone a Sánchez Cuesta un «volumen de ensayos sobre nueva literatura» y, ante el entusiasmo del librero, concreta su propuesta, que consistiría en un libro de ocho capítulos más apéndices titulado *Límites de una nueva literatura*. Los ocho capítulos iban a centrarse en los siguientes autores o tendencias: I. Salinas; II.

[40] *La Gaceta Literaria*, 1 (1 de enero de 1927), pág. 1.

[41] Significativamente, colaboró en el número de homenaje a Unamuno el 15 de marzo de 1930 y, antes, con unas «delicadas reseñas» (palabras de Giménez Caballero) en el monográfico sobre el catolicismo en abril de 1928.

[42] El 5 de abril de 1928 le dice Salinas a Guillén que Juan Ramón está muy aislado y que ha reducido su trato a «Dámaso, Marichalar, Bergamín, tú y yo», en Jorge Guillén, Pedro Salinas, *Correspondencia*, ed. Andrés Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets, pág. 86.

Guillén; III. El idealismo andaluz (Alberti, Prados, Aleixandre, Cernuda y Altolaguirre); IV. Arte nuevo de hacer teatro (Claudio de la Torre y Federico García Lorca); V. Gerardo Diego y los «alrededores *creacionistas*»; VI. Dámaso Alonso; VII. Antonio Espina; y VIII. «La crítica recreativa de A. Marichalar»[43]. El hecho de que Marichalar merezca monográficamente uno de los ocho capítulos del proyecto resulta revelador de su ubicación central en el sistema literario de la época. No es menos interesante la calificación de su crítica como «recreativa», que vale tanto como «creativa», «afirmativa» y «potenciadora», términos todos que remiten a la concepción de la crítica literaria expuesta por Ortega en las *Meditaciones del Quijote* y desarrollada por Marichalar en su programático ensayo *Palma*.

Riesgo y ventura de la biografía literaria

El libro más conocido de Marichalar es *Riesgo y ventura del duque de Osuna* (1930), biografía de Mariano Téllez Girón, duodécimo duque de Osuna —uno de los quince ducados que ostentaba—, personaje fascinante y calamitoso del siglo XIX español, que heredó la mayor fortuna del país y fue capaz de dilapidarla hasta el último céntimo y aun amasar una deuda de cuarenta y cinco millones de pesetas. No es mucho exagerar si se considera ésta la mejor biografía literaria de la centuria pasada. Pero conviene advertir que fue un vástago hacia el que su progenitor se sintió un tanto desafecto. Dámaso Alonso le escribía en julio de 1930: «En los pocos minutos que estuvimos juntos en aquel café de Recoletos me pareció notar que V. no estimaba mucho su libro, o que lo consideraba como algo al margen de su obra». El prólogo que Marichalar escribió para la tercera edición corroborará la impresión de Alonso.

En la biografía se cruzan la prosa magnífica del literato y el escrúpulo documental del historiador. Tuvo éxito, el que puede tener un libro de esta índole. En 1932 la editorial Lippincot lo tradujo al inglés *(Perils and Fortune of The Duke of Osuna)*, y,

[43] Las cartas pueden leerse en Nigel Dennis, «José Bergamín, primer historiador del 27 (Tres cartas inéditas a León Sánchez Cuesta)», *Calas. Revista de Literatura del Centro Cultural Generación del 27*, 2 (diciembre de 1997), págs. 38-49.

como digo, en 1933 salió una tercera edición española, custodiada por un valioso prólogo en el que el biógrafo proclamaba que el libro había sido un encargo que agradecía y deploraba a partes iguales. Alertaba ese preliminar contra eventuales malinterpretaciones de la biografía, señalando que la ampulosidad barroca del estilo era más un homenaje al rumbo y pompa del personaje que un rasgo de su propia elocución. Se trataba, pues, de una biografía irónica, escrita en una prosa impostada, que el escritor había encarado como un experimento literario.

Riesgo y ventura del duque de Osuna fue la quinta entrega de la colección «Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX», ideada y auspiciada por Ortega y Gasset en 1929 y dirigida por Melchor Fernández Almagro. Ortega hizo el primer reparto de personajes biografiables entre los prosistas de su confianza: Antonio Espina (*Luis Candelas*), Benjamín Jarnés (*Sor Patrocinio*) y Antonio Marichalar. Rosa Chacel recordó en más de una ocasión cómo el filósofo asignaba los personajes a los biógrafos: «Señaló con el dedo y dijo: Éste, éste, éste, éste... Nosotros obedecimos; la responsabilidad de la elección era de Ortega»[44]. Es probable que con sus colaboradores más estrechos (los citados, sin ir más lejos) no se mostrara tan imperioso y les permitiera elegir personaje, que es el caso de Marichalar y Osuna[45]. La colección de biografías nacía amparada en el éxito que estaban obteniendo otras colecciones similares en Francia e Inglaterra, surgidas a su vez al calor del éxito de los *Eminent Victorians* (1918) de Lytton Strachey y *Disraeli* de André Maurois[46]. Marichalar dedicó en 1928 un muy perspicaz artículo a elucidar las razones de esa moda, «Las "vidas" y Lytton Strachey», adelantándose nuevamente a la llegada a España del aluvión biográfico, algo que sucedería tan sólo un año más tarde. Pero en el citado prólogo de 1933 declara con suma rotundidad: «Aborrezco las biografías noveladas», esto es, aquellas que inventan circunstancias imaginarias para hechos apenas documentados. Mari-

[44] *Poesía de circunstancia. Cómo y porqué de la novela*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 1958, pág. 29.

[45] Dice en el prólogo de 1933: «Me pidieron una figura del siglo XIX y elegí la de Osuna», en *Riesgo y ventura del duque de Osuna*, Madrid, Palabra, 1998, pág. 15.

[46] Sobre la biografía literaria de la época debe consultarse el excelente estudio de Enrique Serrano Asenjo, *Vidas oblicuas. Aspectos teóricos de la nueva biografía en España (1928-1936)*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002. Para Marichalar, véanse especialmente las págs. 149-156.

chalar certifica que «el libro es veraz. Todo es en él rigurosamente histórico». Habla el historiador, no el poeta.

Debió de comprometer con Ortega dos biografías, la de Osuna y otra sobre Savonarola, que incluso tuvo título: *Savonarola, santo en rebeldía*, y que se anunciaba en preparación en 1933 pero que no llegó a tomar cuerpo. En la que sí lo tomó, Marichalar trató de seguir a rajatabla los consejos de Ortega: determinar la vocación vital del personaje y sopesar la fidelidad del mismo a su destino. Con arreglo a estas premisas, Marichalar determina no la libre vocación de Mariano Téllez Girón sino el restringido futuro (la cruz o la espada) que le ofrecía su condición de segundón y el resentimiento profundo que se enquista en él. Cuando su hermano muera a los veinticuatro años y él herede una fortuna colosal, la administrará con el desprecio del que dilapida un patrimonio ajeno y con la ostentación del desheredado al que ha sonreído la fortuna. De este modo, el biógrafo revela la psicología de un hombre fracasado, que asumió su ruina como destino y lo apuró hasta las heces. Pero si la carrera alocada del duque de Osuna hacia su consunción ya era de por sí apasionante, lo que hace del libro una pieza inmortal es su estilo, aun cuando se trate de una versión estilística de la hueca vanagloria de Osuna. El prosista literario que vivía agazapado en el crítico, y que había asomado esporádicamente[47], explota aquí en todo su esplendor verbal, con una sintaxis amplia, clasicista y un vocabulario tan exacto como exuberante.

Los años republicanos y el rumor del encono

La proclamación de la Segunda República tuvo en Marichalar el impredecible efecto de empujarlo a escribir sobre la actualidad social y política, hecho verdaderamente excepcional en toda su carrera. Con el título de «Visto y oído» publicó dos artículos en *Revista de Occidente*[48] en los que abordaba, de un lado, los problemas del

[47] Las prosas de creación de Marichalar no son muchas y se publican entre 1923 y 1928. Las más destacables son: «Desde el hombro de San Cristóbal», *Revista de Occidente*, 13 (septiembre de 1926), págs. 353-364, y 14 (octubre de 1926), págs. 86-102; «Anadyomenas», *Litoral*, 2 (diciembre de 1926), págs. 9-11.

[48] Aparecieron en los números 32 (mayo de 1931), págs. 193-204, y 33 (junio de 1931), págs. 296-306.

estudiantado, su representatividad y la FUE, y de otro, con una prosa de alta temperatura poética (lo cual no deja de chocar en asunto tan árido), la reforma agraria. Este inesperado quiebro en quien era considerado un hombre de letras puro, señalado en todo momento por una distinción aristocrática que le daba trazas de dandi, hizo que Pedro Salinas pusiera como ejemplo de politización epidérmica al «graciosísimo Marichalar escribiendo sobre Stalin en *Crisol*»[49].

Pero los artículos sociales y políticos de Marichalar constituyeron un episodio poco duradero que se terminó con el año. En 1932, el año en que publica «Poesía eres tú» y agavilla sus ensayos para el libro *Mentira desnuda*, Marichalar atraviesa un trance doloroso[50] que no empece del todo su actividad habitual. El enorme crédito que ha adquirido en un decenio como especialista en las letras contemporáneas internacionales hace que Miguel Artigas, entonces director de la Biblioteca Nacional, le solicite el 14 de julio asesoramiento «para nutrir la Biblioteca de libros modernos y extranjeros», para lo cual le enviará a un bibliotecario[51]. Ese verano, Marichalar le dejó a Ortega un chalet que tenía en Navalperal de Pinares, en la provincia de Ávila, para que pudiera recuperarse su hijo, Miguel Ortega, de una dolencia que padecía[52].

Aquel año de 1932 siguió siendo reclamado desde diversos proyectos. Manuel Abril funda la revista *Arte* (de la que sólo saldrían dos números), vinculada a la Sociedad de Artistas Ibéricos, e incorpora a Marichalar como miembro del comité de redacción. Tal vez a petición de Abril, también firmó el segundo manifiesto de la Sociedad. Años después, a finales de 1935, cuando se creara la sección madrileña de ADLAN (Amigos del Arte Nuevo), Marichalar estaría entre sus socios, suscribiendo «toda manifestación de riesgo que lleve un deseo de superación», según rezaba el manifiesto fundacional. El otro proyecto desde el que se le requiere es iniciativa de Pedro Salinas y consiste en una revista generacional que había de ser una respuesta a la omnipresencia contaminante de la política. Su título, provocativo, iba a ser *Escri-*

[49] En carta del 6 de septiembre de 1931 a Jorge Guillén, en Pedro Salinas, Jorge Guillén, *op. cit.*, pág. 142.

[50] Lo sabemos por una carta de Guillén, fechada en Oxford el 30 de agosto de 1932, en la que se preocupa por su amigo.

[51] La carta se encuentra en el Archivo A. Marichalar de la Real Academia de la Historia.

[52] José Ortega Spottorno, *Los Ortega*, Madrid, Taurus, 2002, págs. 269-270.

tores Unidos. E. U. 1932, y en la redacción iban a estar Guillén, Alberti, Dámaso Alonso, Lorca, Gerardo Diego y Marichalar. La revista tenía que constituir una «reunión de la literatura independiente, sin política, sin filosofía: intento de afirmación de existencia independiente y aparte de la creación literaria, a salvo de toda creación o contaminación ajena. Nada más»[53]. El proyecto rodaría hasta convertirse en *Los Cuatro Vientos. Revista Literaria*, cuyo primer número vio la luz en febrero de 1933, horro de manifiestos previos o *intencionarios*. El equipo de redacción estaba formado por los previstos, con la salvedad de Diego, a los que se agregaron Melchor Fernández Almagro, José Bergamín y Claudio de la Torre. La publicación, que llevó anexada una selecta colección de libros, se extinguiría después de tres entregas.

También en 1933 echaba a andar la revista *Cruz y Raya. Revista de Afirmación y Negación*, fundada por José Bergamín. La revista, de alta cultura y marcada orientación católica, acogió algunos trabajos de Marichalar, el más enjundioso de los cuales es su ensayo «Presencia del antípoda», estampado en el número de julio. Se proponía en él deslindar los rasgos característicos de la nueva generación de los años treinta, que llega tras la época del «ascetismo calvinista» en la decoración (y en las artes) y la tiranía materialista en la vida social. Pero sobrepasa —y logra— esa finalidad para definirse a sí mismo, pues frente al inmanentismo que alentó en la cosmovisión de los años veinte, Marichalar sostiene que «la meta ha de estar fuera del hombre, aunque éste sienta que la lleva consigo». La vuelta a la trascendencia que implica esa declaración es la misma que postula Bergamín desde la revista y que distinguirá a los poetas de la llamada generación del 36: «El alma, perdidiza, se ha encontrado a sí propia», concluye el escritor.

El recatado catolicismo de Marichalar no brota de la nada, sino que forma parte de sus más profundas convicciones y explica, en gran medida, la simpatía y el interés que sintió desde muy joven por autores católicos franceses como Paul Claudel, Max Jacob[54] o Pierre Reverdy. A la misma luz cabe entender su proximidad a T. S. Eliot, del que traduce para *Cruz y Raya*, a comienzos de 1934, el ensayo «Lancelot Andrews»,

[53] Tomo las palabras de Salinas de Víctor García de la Concha, *Poetas del 27. La generación y su entorno. Antología comentada*, Madrid, Espasa Calpe, 1998, pág. 83.

[54] Por ejemplo, «Max Jacob: cubista y católico», *Suplemento Literario de La Verdad*, 6 (6 de enero de 1924).

en el que Eliot aquilata la significación de Andrews como predicador dentro de la Iglesia anglicana.

Pero su religiosidad no interfiere ni coarta su liberalismo intelectual ni su inmarcesible admiración hacia la literatura más arriesgada, como demuestra la cumplida información que proporciona del novelista norteamericano William Faulkner en el otoño de 1933 al socaire de la traducción de su novela *Santuario*. El ensayo, lamentablemente, no pudo ser redimido en el volumen *Mentira desnuda*, pues cuando se imprimió en *Revista de Occidente* hacía más de medio año que el libro estaba en la calle.

Frente a la desnuda verdad, la mentira desnuda

A finales de 1932, Marichalar hizo una selección de los ensayos aparecidos en *Revista de Occidente* y los agavilló bajo un lema que había asomado en un par de ocasiones en sus escritos y con el que identificaba la esencia estética del arte nuevo: *Mentira desnuda*. Frente a la desnuda verdad del arte mimético del siglo XIX, la mentira palmaria, el artificio evidente del arte nuevo. El cuño de «mentira desnuda» viene, por lo menos, de 1924 y reaparece en 1929, aunque ninguno de los artículos en que lo había utilizado se incluyó en el volumen. El primero, «Síntomas», es un testimonio claro de la encrucijada en que se encuentra paralizado el artista que ha abolido la vigencia del naturalismo y del impresionismo: «Pertrechado de prolijos mandamientos prohibitivos, el artista del día no sabe sino vacilar», afirma el crítico. El artista nuevo arbola el precepto de Goethe de que «el Arte es el Arte porque no es la Naturaleza»[55], persuadido de que «la vida es una cosa demasiado seria para, con ella, hacer literatura», y, en tanto los sentimientos forman parte del tejido de la misma vida, el arte no debe profanarlos. En consecuencia, al artista ya no se le exige que presente la verdad desnuda, como hacía el pintor o el novelista realista, sino que se le acepta «la mentira con tal de que la presente desnuda también». He ahí la *mentira desnuda* del arte nuevo, con la que no se pre-

[55] Un par de años después, en *Girola*, Marichalar recurrirá a este mismo precepto para iniciar su ensayo.

tende estafar al lector o espectador, pues se le rinde la obra de arte como un artefacto y no como copia de lo real.

Cinco años más tarde, comentando el auge del arte negro en Europa, vuelve a contraponer por el mismo vértice el arte periclitado y el del día. «Hoy», afirma, «sabemos que la rosa es una máquina, y la *mentira desnuda* se opone a lo que entonces era *verdad velada*. Ahora, y entonces, lo que no se resiste es la verdad desnuda. Ésa no es de este mundo. […] Hoy, si el arte se despoja, es para descubrir el *camouflage*»[56].

Mentira desnuda (Hitos) anuncia desde su título, pues, el rasgo preponderante de la literatura del modernismo internacional: su autoproclamación como simulacro producto de las estrategias compositivas del artista. La apostilla parentética completa la descripción del contenido, señalando que el libro trata de los productos más granados de esa concepción del quehacer artístico: los hitos. Marichalar antepone un prologuillo con sabor a cancelación de una época. Asegura haber escogido al azar los veinte ensayos, testigos de «fervores que fueron», «agua pasada», y haberlo hecho sin saber por qué, «páginas que me son tan lejanas». ¿Tan lejanas las páginas de «Poesía eres tú», publicadas sólo meses antes? Con sospechosa insistencia Marichalar alude al «sentirse envejecer», al «sabor de las primeras canas». No era para tanto. En realidad, el escritor ha querido celebrar su primera cuarentena, la de la juventud y madurez antes de entrar en la anticipada vejez a que emboca la *mutatio animi* de los cuarenta años. Los cumplía ese año de 1933 y, como el viejo Francesco Petrarca con su *Secretum meum* o Joyce con su *Ulises* (u hoy Francisco Rico con su *Primera cuarentena*), celebra el tránsito con una obra de resumen y cierre de su itinerario hasta ese momento.

El libro fue recibido muy favorablemente. Hablaron de él Marcel Brion en las *Nouvelles littéraires* (el 20 de mayo de 1933), encomiando el «modernismo clásico» de su autor, y Valery Larbaud. De las reseñas que se le dedicaron, entresaco una por venir del que sería (y ya era) un eminente crítico, el canario Domingo Pérez Minik, por entonces vinculado al grupo surrealista de Tenerife. En abril publicó en *Gaceta de Arte* una extensa nota con atinadísimas apreciaciones sobre el autor, a quien califica de «literato logrado en un alma de poeta malogrado», en alusión a su dominio de

[56] «Nota negra», *Revista de Occidente*, 33, 68 (febrero de 1929), pág. 254.

la palabra. Lo coloca «junto a ese grupo de poetas jóvenes que cristalizaron en "revista de occidente", y que desparramaron por el mapa de españa sus valores de mentira desnuda» (respeto la peculiar ortografía de *Gaceta de Arte*), y resume su trayectoria y misión del siguiente modo:

«desde 1923 y siguientes, antonio marichalar introduce en españa, con las mejores formas y una blanca asepsia, todo acontecer europeo. y las figuras de resonante simpatía con el nuevo movimiento de nuestra literatura, que baña al litoral y envuelve a la meseta, o mejor que desde la meseta baja al litoral. un español al servicio del extranjero. descorre las montañas del alto pirineo y establece exaltaciones de amistad. y siempre introductor, introduce en las páginas de la revista londinense «criterion» a la joven literatura española»[57].

Un libro sobre la novela contemporánea

Anteriormente me he referido al ensayo «Musaraña (El ámbito de la novela)» como una parte, acaso un capítulo completo, de un libro en elaboración hacia 1934 que se quedó en vía muerta. De ese interesantísimo proyecto podemos conocer más. En 1935 se publicó en *Revista Cubana* un extenso ensayo de Marichalar titulado sencillamente «De la novela contemporánea»[58] y que tiene todo el aspecto de ser otra porción de ese libro fantasma. En esta ocasión, Marichalar pasa revista a las diversas corrientes de la novela europea del primer tercio del siglo xx con un copioso caudal de referencias para concluir que el deseo de innovación, depuración y esencialización ha acabado por ahogar el género. Vuelve, pues, sobre una de las directrices estéticas de la época, el ansia de pureza que ha producido un arte inmanente, y vuelve para tomar partido. Y lo toma: «Hay que ir conmoviendo esa inmanencia. El hombre no lo es sino cuando está siendo, no vive sino cuando se desvive». También para Marichalar, a la altura de 1935, ha llegado el momento de salvar las esencias por el proce-

[57] Domingo Pérez Minik, «*Mentira desnuda*», *Gaceta de Arte*, 14 (abril de 1933), pág. 3.

[58] Antonio Marichalar, «De la novela contemporánea», *Revista Cubana*, II, 4-6 (abril-junio de 1935), págs. 5-31.

dimiento de realizarlas «en substancia» y, a fin de cuentas, en existencia. Es decir, de hablar del gozo, el dolor y el llanto de los hombres que pisan la tierra.

La casualidad ha querido que, intrigado yo por el paradero del libro malogrado, o de la parte de él que llegó a redactarse, diese entre los rimeros de papeles polvorientos del marqués de Montesa con una hoja arrancada de un libro, correspondiente a las páginas 254-255, que tiene un contenido sorprendente. De esa hoja se infiere que el libro era una obra colectiva sobre las letras contemporáneas, pues se trata del sumario de un capítulo dedicado a la novela, dividido en cuatro conferencias y firmado por Antonio Marichalar. La primera de esas conferencias lleva por título «El ámbito de la novela», que no es otro que el subtítulo del ensayo «Musaraña» de 1934. A la vista de este documento resulta fácil conjeturar que el material del libro proyectado llegó a la imprenta, si bien en una colectánea y bajo la forma de «conferencias». Reproduzco esas dos páginas:

«La novela por Antonio Marichalar, escritor (4 conferencias).

I. *El ámbito de la novela*.— Horizonte de 1900.— La novela en la historia.— Corrientes cardinales.— El mundo de la novela.— Personaje y autor; lector y crítico.— Poesía, teatro, ficción.— Orbe interno.— Olvido y entrega del novelista.— La novela por la novela.— Disolución técnica; crisis íntima.— La novela en el tiempo, y el tiempo de la novela.

II. *El ambiente de la novela*.— Estados críticos. Soledad; inmanencia. Desintegración autonómica.— La pura novela.— Mundo en torno.— Tránsito.— Relativismo.— El hecho novelesco.— Sacrificio.— Posguerra y verso suelto. Política; revolución.— La novela social.— Nihilismo.— Ocio y acción.— La ilusión perdida.

III. *El suelo de la novela*.— Extremos a que ha sido llevada la novela en el primer tercio del siglo XX.— Situación límite.— Romanticismo.— El hombre en juego.— La vuelta a la naturaleza.— Terror y panteísmo.— Salvarse en cuerpo y alma.— Presencia de espíritu.

IV. *El vuelo de la novela*.— La doctrina y su «ismo».— Despierta el sonámbulo.— Hacia una reintegración.— Estados de conciencia.— La novela y la ética.— «Después de todo».— Tónica transitiva.— Criterio.— El velo de la ilusión.— Afán corrosivo.— Apuramiento.— Esencia y existencia.— Invitación al viaje de la novela».

Guerra y posguerra

El estallido de la guerra actúa como un rápido alcaloide de las afinidades ideológicas. Quienes habían encarnado al artista apolíneo y apolítico se ven forzados a definir su posición en uno de los dos bandos. A los doce días de la sublevación militar, la prensa hace pública una nota de adhesión a la República. El diario *ABC* la publica el 31 de julio de 1936 y días más tarde la prensa mundial. Entre los firmantes de la adhesión figuran Ortega, Marañón, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Menéndez Pidal, Pérez de Ayala y Marichalar[59]. Pero el curso de los acontecimientos bélicos impone en algunos de ellos, antes o después, la decisión de exiliarse. El marqués de Montesa lo hace en San Juan de Luz, donde permanecerá hasta el fin de la contienda, y donde compartirá el verano de 1938 con Ortega y Gasset. Regresa a España gracias al empeño de su primo hermano don Francisco Javier Marichalar y Bruguera, capitán del Ejército, que, valiéndose de su grado, le dio protección y allanó las dificultades con las que topaba un republicano expreso como él. Con la familia de su primo mantendría una relación ininterrumpida hasta su muerte. Con ellos veraneó todos los años en Zarauz, en la casa familiar donde tenía reservada una habitación, la del «tío Antonio», como le llamaban cariñosamente.

Madrid era una ciudad cenicienta y amedrentada que debió de encoger el corazón a quien la había conocido exultante de vida, encrespada de iniciativas intelectuales y artísticas. Tan sólo los poetas y prosistas de *Cruz y Raya* que habían alimentado la ilusión, pronto cuarteada, de una cultura falangista ofrecían algún refugio. En 1940, Marichalar encontró en Dionisio Ridruejo un interlocutor plausible. Éste andaba empeñado en la creación de una revista de altas miras intelectuales dentro de Falange y, de acuerdo con Pedro Laín Entralgo, fundó *Escorial*, cuyo número inaugural salió en noviembre de 1940. Ridruejo, que había sido el inventor del título, actuó como director y Laín como subdirector. Completaron el equipo de redacción con dos secretarios, el poeta Luis Rosales, procedente de *Cruz y Raya*, y el «liberal de tradición» Antonio Marichalar, «a quien Dionisio tuvo el acierto de llamar, para que

[59] El manifiesto puede verse en Juan Ramón Jiménez, *Guerra en España, 1936-1953*, ed. Á. Crespo, Barcelona, Seix-Barral, 1985, pág. 116.

quedase bien patente nuestra actitud frente a la cultura española anterior al 18 de julio de 1936»[60]. Recuerda Ridruejo que con *Escorial* «pretendíamos contrarrestar el clima de intolerancia intelectual desencadenado tras la guerra y crear unos supuestos de comprensión del adversario, integración de los españoles, etc.»[61]. La revista acabó por convertirse en una publicación que cobijó voces de filiaciones ideológicas bastante diversas, dentro de los márgenes permitidos por el régimen, un lugar donde sin duda Marichalar se sintió a resguardo de inclemencias políticas, inhibido y vuelto anónimo. «El tímido, delicado, frágil Antonio Marichalar […] eligió la estrategia del repliegue», dijo de él Ridruejo[62].

En *Escorial* fueron apareciendo sus estudios históricos, compuestos en una prosa irreductiblemente literaria, vecina por momentos de lo poemático, certera y acertada, según un juego de palabras que le gustaba utilizar. Y allí mismo vería la luz, en 1947, su último ensayo sobre literatura, tan informado y perceptivo como los que le habían granjeado el respeto antes de 1936: «La novela inglesa». Dos años antes había escrito el prólogo de *Novelistas ingleses contemporáneos* de su amigo Ricardo Gullón.

Los fueros de la Historia

Tras sus regreso a Madrid, el marqués de Montesa parece ensimismarse. Podemos hablar con propiedad de un exilio, no interior, sino en su pasado y en el pasado nacional. Marichalar se exilió en la Historia, tal vez buscando la evasión de un presente lúgubre y funesto. Desde 1940 emprende una labor de investigación histórica que continuará hasta sus últimos años. Es ésta una muy meritoria parte de su trabajo

[60] Con esta claridad explica Pedro Laín Entralgo, en *Descargo de conciencia (1930-1960)*, Madrid, Alianza, 1989, pág. 286, la función de Marichalar en el equipo de gerencia de *Escorial*. Representaba la cultura liberal de los años de la Dictadura y la República.

[61] Dionisio Ridruejo, *Casi unas memorias*, Barcelona, Planeta, 1966, pág. 224. Las palabras las copia Ridruejo de un libro suyo anterior, *Escrito en España*, Buenos Aires, 1962.

[62] «Despedida a Antonio Marichalar», escrito como artículo necrológico en 1963 y recogido en *Sombras y bultos*, Barcelona, Destino, 1966, pág. 131.

intelectual que debe ser rescatada del olvido y a la que yo no puedo dedicarme aquí. Sus primeras monografías históricas aparecerán en las páginas de la revista *Escorial*, entre las cuales destaco sólo tres: «Tres figuras del siglo XVI» (1945), sobre Hernán Suárez de Toledo, ayo del príncipe don Carlos, Felipe de Borgoña y el licenciado Briviesca Muntañones; «En torno al concilio de Trento» (1946), y «Las cadenas del duque de Alba y otras historias de amor en cartas» (1947).

Además de sus indagaciones históricas, Marichalar realiza tareas de editor filológico, por ejemplo en 1942, cuando, con motivo del cuarto centenario de la muerte del poeta Juan Boscán prepara y prologa la traducción, en espléndida prosa, que éste hiciera de *El cortesano*, de Baltasar de Castiglione. O, antes, en 1939, cuidando la edición de las *Poesías* de Garcilaso de la Vega para Espasa Calpe. Precisamente al sobrino del poeta soldado, Garcilaso de la Vega y Guzmán, le va a dedicar una de sus más celebradas conferencias en la posguerra: «Garcilaso de la Vega, embajador de Felipe II», pronunciada el 10 de marzo de 1949 en la Escuela Diplomática de Madrid. El académico de la Historia Jesús Pabón escribiría que la lección «resultó impresionante»[63].

Los días de la citada conferencia eran ya los días del ingente y exhaustivo acopio documental en torno a la figura del militar español del Quinientos Julián Romero, que llegó a ser maestre de campo general tras perder en su esforzada vida de soldado una pierna, un brazo y el ojo derecho. Marichalar reconstruyó en su biografía, que saldría de la estampa en 1952, toda la España imperial entre 1518 y 1577, años del nacimiento y la muerte de Julián Romero[64].

La continuada dedicación a la historia española del siglo XVI se vio recompensada con su designación como académico de la Real Academia de la Historia, cuya biblioteca y archivos había frecuentado desde su regreso a España. Su recepción pública como académico aconteció el 15 de abril de 1956. Le dio la bienvenida el director de la insti-

[63] Jesús Pabón, «Excelentísimo Señor Don Antonio Marichalar, Marqués de Montesa: 1893-1963», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CLXX, III (septiembre-diciembre de 1963), pág. 439. Se trata de la semblanza que es costumbre pronunciar a la muerte de cualquier académico de la Historia, y que en esta ocasión fue encomendada a don Jesús Pabón y Suárez de Urbina. El discurso completo ocupa las págs. 422-445.

[64] *Julián Romero*, Madrid, Espasa Calpe, 1952.

tución, don Agustín González de Amezúa, y el marqués de Montesa leyó como discurso un magnífico ensayo, *Los descargos del emperador*, en el que abordaba las disposiciones adoptadas por Carlos V, una vez retirado en Yuste, para descargar su conciencia. Cobra un especial protagonismo dentro del discurso el secretario navarro de Carlos V, Martín de Gaztelu, encargado de llevar a buen puerto las voluntades del rey. Martín de Gaztelu y su hermano Domingo, que fue secretario de Diego Hurtado de Mendoza, fueron objeto de pesquisa por parte de Marichalar, que les dedicó en la revista *Príncipe de Viana* el trabajo «Los Gaztelu. Dos hermanos navarros en Trento». De hecho, esa revista conoció la publicación de bastantes artículos dedicados a la historia de Navarra, pues, aunque su residencia fue siempre madrileña, sintió con orgullo sus raíces navarras.

Pasó sus últimos años sin ruido ni preces, como un *honnête homme* morigerado y celoso de sí mismo, tolerante y antidogmático, cumplidor escrupuloso de sus deberes como académico. En la Academia era cortés y solía permanecer callado, salvo cuando se le encomendaba la elaboración de un informe, como sucedió en 1967 a propósito de la lápida que el municipio de Le Muy había colocado en la torre en cuyo asalto pereció Garcilaso de la Vega. Marichalar presentó un informe admirable: «En la muerte de Garcilaso», que leyó como para sí, ante el silencio de sus compañeros.

Al parecer, en las reuniones sociales a las que acudía, «atendía preferentemente al asistente visiblemente menos amparado, disminuido por la cortedad del saber o del carácter, o por la novedad de su presencia»[65].

Su salud siempre delicada acabó por quebrarse y, necesitado de cuidados, tuvo que ingresar en la clínica Loreto de Madrid, lejos de su amada Puerta de Alcalá. Pasó muchos meses internado, con escasas visitas, y el 6 de agosto de 1973, mientras un Madrid semivacío ardía en su blanco verano, acabó de irse, habiendo ordenado «que a nadie se diese noticia de su muerte ni se le avisara para el entierro»[66]. Fue su albacea Alfonso García Valdecasas. Repartió en varios legados la magnífica colección de cuadros que poseía y legó a la Real Academia de la Historia su biblioteca.

A su muerte, José Antonio Muñoz Rojas, que le debió el favor de ser presentado a Eliot, lo recordó así:

[65] Pabón, *loc. cit.*, pág. 444.

[66] *Ibídem*, pág. 445.

«Fue Marichalar un aristócrata acrisolado, no sólo por su circunstancia familiar, sino por la ingénita actitud aristocrática con que se condujo en la vida y en las letras, por la manera difidente y delicada con la que manejó sus saberes y conocimientos, disimulándolos, múltiples, y extensos y vividos»[67].

En 1924, cuando el futuro se amontonaba delante más promisorio que hosco, se había presentado a los lectores franceses con esta credencial, que tan melancólica resulta leída desde su final injusto, tan injusto con su grandeza:

«*Né Espagnol, mais d'une vieille branche navarraise, je ne me sens pas plus andalou que français. Enfant, je me suis fatigué à poursuivre un énorme cerceau tout le long d'un vieux parc solitaire et glacé. Après: cheval, escrime, romans, flirt et* one-step*, n'ayant pas sombré malgré cela dans la pire littérature. Par contre, je n'ai jamais essayé non plus de faire des* haï-kaï. *1924: trente ans! Un peu vieux déjà, un peu trop vert encore.— Hélas: Antonio Marichalar*»[68].

D. R. DE M.

Nota de Agradecimiento

Debo expresar mi reconocimiento a don Luis Ignacio Marichalar de Silva, marqués de Montesa y vizconde de Eza, que durante un lustro ha sabido de mi pertinaz empeño en devolver a la letra impresa el pensamiento y el estilo de Antonio Marichalar, ha compartido conmigo muchos recuerdos familiares y ha facilitado la publicación de este libro. Mi gratitud se reparte también entre José-Carlos Mainer, de sabiduría tan improbable en su vastedad cuanto generosa es su condición, y Andrés Trapiello, que encontró la puerta con la que airear este salón de pasos perdidos. Por último, agradezco a don Javier Aguado, director de la Fundación Santander Central Hispano, la excelente acogida que dio desde el principio a este proyecto, así como su calurosa cordialidad.

[67] José Antonio Muñoz Rojas, «Antonio Marichalar bajo la sombra de un amor», en *Amigos y maestros*, Valencia, Pre-Textos, 1992, pág. 173.

[68] *Intentions*, 23-24 (abril-mayo de 1924), pág. 35.

NOTA SOBRE LOS TEXTOS

Tener que elegir entre los ensayos y reseñas de Antonio Marichalar para ofrecer una muestra representativa de su talante intelectual en los años de la Dictadura y la República no es una tarea demasiado difícil. Él mismo facilitó la labor compilando algunas de sus mejores páginas en *Mentira desnuda (Hitos)*, libro que reproduzco aquí íntegramente. Dejó fuera dos de sus ensayos extensos, *Palma* y *Girola*, seguramente porque se habían editado ya como *plaquettes*, lo que me obligaba a incluirlos ahora. Los tres títulos van, pues, uno tras otro, en orden de publicación. Era necesario, además, completar la autoselección del autor con aquellos trabajos estampados con posterioridad a la salida de *Mentira desnuda*, muy especialmente con el trabajo sobre William Faulkner, los dos espléndidos ensayos sobre la novela contemporánea, el singular análisis del nuevo espíritu de los años treinta de «Presencia del antípoda» y, ya emboscado en la posguerra, su último escrito extenso sobre la narrativa moderna, «La novela inglesa», en el que recobra el fervor y la elegancia estilística que parecían sacrificados a la investigación histórica. De los años treinta he querido allegar un par de textos acicateados por la celebración del centenario romántico. Quedaba completar el conjunto con los artículos de diagnóstico sobre el curso de la literatura nueva, la que surgió de la iconoclastia algo desnortada de los ismos europeos, por ejemplo «Síntomas», «Momento crítico» o «Nueva dimensión», y con alguna nota sobre autores españoles (Gómez de la Serna, Prados) y extranjeros (Cocteau, Conrad) que bien podrían haber ido a refugiarse en *Mentira desnuda*. Era indispensable añadir «Escuela de Plutarcos» como complemento a su lúcido examen del auge de las biografías literarias «Las "vidas" y Lytton Strachey». No lo era su curioso acercamiento al mito del don Juan propiciado por el doctor Marañón, pero resultaba ilustrativo de otra vía de asedio para el ensayista. Finalmente, me ha parecido oportuno recoger la breve introducción que escribió en 1924 para el monográfico de la revista *Intentions* sobre la joven literatura española, debido a su valor documental.

Doy la procedencia de aquellos ensayos que no fueron compilados en *Mentira desnuda*.

D. R. de M.

«J. Cocteau: *Le Grand Écart*»: *RdOcc* [*Revista de Occidente*], 1, 1 (julio de 1923).

«Eugenio d'Ors: *El nuevo glosario: Los diálogos de la pasión meditabunda*»: *RdOcc*, 2, 4 (octubre de 1923).

«La joven literatura»: *Intentions*, 23-24 (abril-mayo de 1924).

«Gómez de la Serna: *El alba y otras cosas*»: *RdOcc*, 3, 7 (enero de 1924).

«El español inglés George Santayana»: *RdOcc*, 3, 7 (enero de 1924).

«El poeta asesinado»: *RdOcc*, 5, 13 (julio de 1924).

«Estela de Joseph Conrad»: *RdOcc*, 5, 14 (agosto de 1924).

«Síntomas»: *RdOcc*, 5, 15 (septiembre de 1924).

«Mutaciones»: *RdOcc*, 7, 21 (marzo de 1925).

«Momento crítico»: *RdOcc*, 14, 41 (noviembre de 1926).

«Tiempo de verso»: *RdOcc*, 12, 35 (mayo de 1926).

«Escuela de Plutarcos»: *RdOcc*, 15, 51 (septiembre de 1927).

«El Dr. Marañón y el "donjuanismo"»: *Revista de Avance* (1927).

«Nota negra»: *RdOcc*, 23, 68 (febrero de 1929).

«Nueva dimensión»: *RdOcc*, 24, 72 (junio de 1929).

«Último grito»: *RdOcc*, 31, 91 (enero de 1931).

«Escolio romántico»: *RdOcc*, 40, 118 (abril de 1933).

«Presencia del antípoda»: *Cruz y Raya*, 4 (15 de julio de 1933).

«William Faulkner»: *RdOcc*, 42, 124 (octubre de 1933).

«Musaraña (El ámbito de la novela)»: *RdOcc*, 44, 132 (junio de 1934).

«De la novela contemporánea»: *Revista Cubana*, II, 4-6 (abril-junio de 1935).

«Cuestión personal»: *RdOcc*, 49, 147 (septiembre de 1935).

«Espronceda, ademán lírico»: *RdOcc*, 52, 155 (mayo de 1936).

«La novela inglesa»: *Escorial*, 49 (1947).

BIBLIOGRAFÍA

De Antonio Marichalar

[Incluyo tan sólo los libros y opúsculos que se publicaron como obras independientes. Queda excluida, por tanto, la importante producción historiográfica de la posguerra que vio la luz en las páginas de la revista *Escorial*.]

Palma, Madrid, Gráficas Reunidas, S. A., 1923.

Girola, Madrid, s. e., 1926.

Riesgo y ventura del duque de Osuna, Madrid, Espasa-Calpe, 1930. Reeditado en Madrid, Ediciones Palabra, 1998, con una presentación de Domingo Ródenas.

Mentira desnuda (Hitos), Madrid, Espasa-Calpe, 1933.

Garcilaso de la Vega, embajador de Felipe II, Madrid, Imprenta del Ministerio de Asuntos Exteriores, 1949.

Julián Romero, Madrid, Espasa-Calpe, 1952.

Los descargos del emperador. Discurso leído ante la Real Academia de la Historia, Madrid, RAH, 1956.

Crónicas en «The Criterion» (1923-1938), ed. Miguel Gallego Roca y Enrique Serrano Asenjo, Zaragoza, Prensas Universitarias, en prensa.

Ediciones, traducciones y prólogos

Romain Rolland, *Luciana*, traducción de Antonio Marichalar y José Bergamín, Madrid, Biblioteca Nueva, 1926.

James Joyce, *El artista adolescente*, traducción de Alfonso Donado [seudónimo de Dámaso Alonso] y prólogo de Antonio Marichalar, Madrid, El Adelantado de Segovia, 1926.

Henry de Montherlant, *Olímpicas*, *El paraíso a la sombra de las espadas*, *Los once ante las puertas doradas*, traducción de Manuel Abril y prólogo de Antonio Marichalar, Madrid, Biblioteca Nueva, 1926.

William Faulkner, *Santuario*, traducción de Lino Novás Calvo y prólogo de Antonio Marichalar, Madrid, Espasa-Calpe, 1934.

Virginia Woolf, *Al faro*, traducción de Antonio Marichalar, Buenos Aires, Sur, 1938.

Garcilaso de la Vega, *Obras*, edición de Antonio Marichalar, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1939.

Chesterton, *Autobiografía*, traducción y prólogo de Antonio Marichalar, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1939.

Baltasar de Castiglione, *El cortesano*, traducción de Juan Boscán, edición y estudio de Antonio Marichalar, 1942.

Luis de Góngora, *Poesía*, edición de Antonio Marichalar, Madrid, Espasa-Calpe, 1943.

Sobre Antonio Marichalar

Aranguren, José Luis, «Antonio Marichalar y la generación del 27», *Informaciones*, 28 de noviembre de 1974.

Azorín, «Osuna» [7 de febrero de 1930], en *Crítica de años cercanos*, Madrid, Taurus, 1967, págs. 141-144.

Brion, Marcel, «Mentira desnuda», *Nouvelles Littéraires*, 20 de mayo de 1933.

Gallego Roca, Miguel, y Enrique Serrano Asenjo, «Un hombre enamorado del pasado: las crónicas de Antonio Marichalar en la revista *The Criterion*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 46 (1999), págs. 67-96.

González de Amezúa y Mayo, Agustín, «Contestación a *Los descargos del emperador, discurso leído ante la Real Academia de la Historia por Antonio Marichalar*», Madrid, RAH, 1956, págs. 57-72.

Muñoz Rojas, José Antonio, «Antonio Marichalar bajo la sombra de un amor», *Amigos y maestros*, Valencia, Pre-Textos, 1992, págs. 173-175.

Pabón y Suárez de Urbina, Jesús, «Excelentísimo Señor Don Antonio Marichalar, Marqués de Montesa: 1893-1973», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, clxx, iii (septiembre-diciembre, 1973), págs. 421-445.

Paepe, Christian de, «Lorca y *la jeune littérature espagnole*», en Andrés Soria Olmedo, M.ª José Sánchez Montes y Juan Varo Zafra, eds., *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, Granada, Diputación, 2000, págs. 205-219.

Pérez de Ayala, Ramón, «Antonio Marichalar juzgado por Ramón Pérez de Ayala», *La Verdad*, 10 de octubre de 1926.

Pérez Minik, Domingo, «Mentira desnuda», *Gaceta de Arte. Revista Internacional de Cultura*, 14 (abril, 1934), pág. 3.

Ridruejo, Dionisio, «Despedida a Antonio Marichalar», en *Sombras y bultos*, Barcelona, Destino, 1977, págs. 128-132.

Ródenas de Moya, Domingo, «Introducción» a Benjamín Jarnés, *Obra crítica*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001, págs. 20-35.

—, «Presentación» a Antonio Marichalar, *Riesgo y ventura del duque de Osuna*, Madrid, Palabra, 1999, págs. 7-11.

— (ed.), *Prosa del 27*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000.

Serrano Asenjo, Enrique, *Vidas oblicuas: Aspectos teóricos de la nueva biografía en España (1928-1936)*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2002.

Soria Olmedo, Andrés, *Vanguardismo y crítica literaria en España*, Madrid, Istmo, 1988.

PALMA

(LECTURA CRÍTICA)

(1923)

Porque buscáis la corteza, y no la médula.

Santa Catalina de Siena

Señoras, Señores:

He oído referir —con relación a un dramaturgo español del siglo pasado— la siguiente anécdota: durante una temporada en que ocupó la dirección de cierta revista literaria estableció el sistema de suprimir, radicalmente, la primera cuartilla de cada uno de los trabajos que sus colaboradores le entregaban para la publicación.

El hecho es de los que no necesitan comentario, pues todos sentimos su íntimo y arriesgado acierto. Es verdad. Los comienzos son, además de difíciles, malos, en general; inferiores, por lo menos, a lo que, ya más entonado, viene luego.

Hagamos, pues, ahora, cuenta de que yo mismo, actuando en arbitrario director de mi propio trabajo, he suprimido, de un tirón, la primera cuartilla.

Acaso iban en ella las protestas de brevedad y modestia obligadas, y al no hallarlas ahora, entro, sin más dilación, en el tema de mi lectura: el arte de la crítica.

Pero, ante todo: el hecho de hablar de la crítica en un museo de arte moderno ¿no suena a escándalo?, ¿no puede parecer, quizá, algo así como mentar la soga en… donde fuera indiscreto el nombrarla?…

En contra de las modernas apariencias, respondemos que no.

El divorcio que, durante los últimos ciclos de arte, separó, por un lado, al arte independiente y vivo y, por otro, al arte oficializado y decrépito vino a declarar la guerra más enconada en contra de los museos —«esos grandes cementerios del arte», como se les ha llamado.

Esta franca enemiga me ha inspirado, precisamente, la idea de examinar la cuestión en el propio lugar del suceso, y con la esperanza no de pacto o de unión, sino de un más decisivo cuerpo a cuerpo.

Además, estamos hoy en un momento de avidez clásica, en un período edificante, en el cual el espíritu crítico debe elevar, ante los museos invadidos y en ruina, voces de reconstrucción definitiva.

●

Fueron los iconoclastas franceses del siglo XIX quienes rompieron las hostilidades con los museos. El primer grito de «¡fuego!» proferido contra el Louvre, se atribuye a Courbet, y en su obra es patente el odio que le animaba contra el arte consagrado de su época —sin que esto quiera negar el evidente estudio que, para renovar el arte, hiciera de otros artistas clásicos, españoles principalmente, cuyas obras albergaban los museos—. Con todo, se le señala como el más eficaz incitador; y por eso alguno de sus críticos (Charles Morice) quiere compensar esto refiriendo las donaciones que hizo para proteger los museos de su país. Sea como fuere, a partir de aquel momento, arrecia la hostilidad de pintores y voceros contra el arte establecido. Y viene a comprobar esta actitud, más aún que los gritos subversivos, la rebeldía de los espíritus más templados. Es curiosa, en ese sentido, una frase de Puvis de Chavannes, en cuya melancolía palpita un fuerte espíritu demoledor: «Hay algo más bello —decía— que una obra maestra: la ruina de esa misma obra maestra».

Continuando en Francia, centro del mundo artístico, la pelea durante los años que precedieron a la Gran Guerra, vino a enconar la situación la actitud de los *ismos* más violentos: el *fauvismo* y, sobre todo, el eco del *futurismo* de Marinetti y sus secuaces. Este fugaz movimiento —que fue, en su día, una de esas periódicas erupciones de la exacerbada confusión italiana— avivó el fuego con su ímpetu.

Pero, pasada la guerra, sucedió que una interesante revista, llamada *L'Esprit Nouveau*, quiso reanimar la cuestión, haciendo a sus lectores esta pregunta: «¿Hay que quemar el Louvre?». Pudo verse, entonces, lo trasnochado e inoportuno de la pregunta, reflejado en el espíritu que regulaba las contestaciones. De éstas quiero reproducir una, que, por más representativa, me quedó grabada. Un lector respondió: «Pero qué, ¿no se ha quemado todavía, desde el tiempo que hace que se viene hablando de eso?…». Y es que, para entonces, cada cual había realizado, en su propio criterio, un auto de fe —y se pensaba ya, como hoy se piensa, más que en destruir en rehacer.

La norma del momento, expresada en las últimas tendencias artísticas, es francamente afirmativa. Así como la obsesión de Cézanne fue dar al impresionismo la consistencia del arte de los museos, diríase que el espíritu deducido del cubismo también quiere, ahora, enlazar su lección con el arte de los museos, para formar un criterio clásico y definitivo.

No parece, pues, inoportuno comentar hoy el espíritu crítico, dentro del entornado recinto de un museo oficial.

●

Mas como, en el pleito a que venimos aludiendo, ha llegado la crítica a ocupar la posición de tribunal —no ya de parte—, interesa aclarar si es o no recusable; y con tal fin han sido redactados los siguientes puntos de meditación crítica.

Sea nuestro plan el siguiente:

En primer lugar, intentaremos situar el problema examinando la crítica como arte; esto es: el arte de la crítica. Y después, su importancia en una valoración previa.

Llegados a la confrontación del espíritu crítico, apuntaremos sus aspectos esenciales: primero, la aptitud; segundo, la actitud.

En la aptitud crítica hemos de hallar las facultades de distinguir y de crear, propias del buen prejuicio necesario.

En la actitud advertiremos el juicio mismo y la disciplina moral.

●

Siempre es una y la misma la objeción que se hace, por los artistas, a la crítica, y puede concretarse en el famoso verso de Destouches:

la critique est aisée, et l'art est difficile;

lo cual, traducido al romance, vale tanto como decir: «Sí; una cosa es predicar y otra… dar trigo».

A esto responde la crítica con el «haz lo que yo digo, y no lo que yo hago»; pero no estará de más que ella misma pueda aportar, en el hueco de la mano que amonesta, un puñadito de trigo, que sea producto de la propia recolección.

Pues si, efectivamente, es el arte lo difícil, con arte, y del más fino, debe el crítico contribuir. Mas aquí está la cuestión: ¿cuándo es arte la crítica realmente?

●

Un momento. Si nos hacemos esta pregunta: «Qué es la crítica», debemos responder por: «El crítico es…». Pues, como más adelante diremos, siempre que de hacer crítica se trate —y aquí crítica de crítica estamos haciendo— interesa definir al autor permanente que revela una obra y fijar la personalidad sostenida en la diversidad de sus manifestaciones.

Así, tratando de dibujar lo que ha de ser el crítico, formularemos mejor el concepto de la crítica. Claro es que, en términos generales, el crítico es el filósofo del arte; es decir, quien aplica al arte su ciencia estética, adquirida según el sistema preferido o entonces más en boga. Pero, más allá de la sucesión de teorías y sistemas que en cada momento histórico dominan, hay algo permanente que es la sensibilidad previa, el temperamento, especialmente inclinado y dispuesto a la contemplación inteligente, sensitiva, y a la certera definición inmediata.

Por consiguiente, interésanos ahora limitar nuestro propósito a la fijación más aproximada de la aptitud crítica y después a su actitud moral —independientemente del cultivo que las circunstancias de estudio, residencia y especializaciones proporcionen al crítico y que determinan su proceder luego en el ejercicio de su empeño.

Henos aquí ante un punto importante del problema: la importancia de la crítica.

•

Un tópico frecuente niega importancia a la crítica. Mejor dicho: los artistas, de consuno, consideran secundaria a la crítica, que es consecuencia de la obra de arte creada por ellos y tiene, por consiguiente, una significación accesoria y débil. Claro es que se exceptúan de esta despectiva consideración los críticos. Éstos sí, creen y proclaman que sólo la crítica tiene considerable importancia, y que no deja la vez a ninguna otra actividad artística o literaria. Pero sabido es que en todas las actividades ocurre algo así como en los prólogos de los libros de texto: se reclama como indiscutible la preferente atención del lector, por considerar que no puede haber cosa alguna que aventaje, en interés, a la materia que viene expuesta a continuación del epígrafe que reza: «Importancia de esta asignatura».

De creer a cada interesado, sólo lo que a él interesa debiera a los demás interesar. (Recuerdo un gracioso dibujo, de un humorista francés, en el cual algunas personas

conversaban en sociedad, y una de ellas citaba la frase siguiente: «Para ser feliz, basta ocuparse en procurar la felicidad de los demás». «¿Quién ha dicho eso?», interrumpía alguien. «No lo sé, supongo que lo habrán dicho… los demás».)

No vamos a detenernos en esta cuestión de protocolo, fácil de solucionar, por otra parte, pues si bien es cierto que la crítica ha de ser sugerida, esta provocación puede hacerla una idea, un tema, no una obra concreta y realizada; y además, tan pronto como el crítico empieza a manifestar su opinión, pasa a ser autor, y su crítica es ya, de por sí, plena obra de arte.

●

La importancia de la crítica nace, más que en el ejercicio de un deber, en el de un derecho: el derecho de coexistencia de libertades y de respeto mutuo necesario, el derecho del espectador, en cuanto participa en la obra ajena. (Se dice que en algún pueblo de Andalucía existe la costumbre que voy a referir: con repetida frecuencia hay que revocar allí la fachada de las casas, y cuando esto ocurre, el dueño del inmueble envía sus pintores y albañiles a casa de su vecino frontero, para que sea él quien elija y decida el color y gusto que ha de predominar en la fachada en cuestión, pues éste, más que el propio dueño, es quien ha de gozar o sufrir, en lo sucesivo, las consecuencias decorativas del revoco. ¿No es digna esta curiosa práctica de ser convertida en norma o, cuando menos, en tema de meditación y de crítica?)

Otra cuestión se ofrece, a propósito del rango atribuido a la crítica.

Sucede de continuo que quien está consagrado, casi por completo, a estudios críticos, se vea interpelado en la forma siguiente: «Eso está muy bien; pero ¿cuándo va usted a hacer algo más personal?» «¿Más personal? —se pregunta perplejo—, ¿algo más personal que mi propia opinión?»

El tema del personalismo es el peor escrúpulo para el crítico que quiera considerarlo seriamente. Existe un ensayo del crítico inglés Henry Davray en el cual se detiene en minuciosas consideraciones acerca de la rigurosa austeridad que debe tener el crítico, ejemplo siempre de imparcialidad y de justicia… Pues bien, en el mismo ensayo se acaba por decir que «el interés de la crítica depende únicamente de lo que en el crítico haya de personalidad y de originalidad; es decir, por lo que tenga de par-

cial como individuo, de injusto y, en definitiva, de instrumento en el cual reacciona la obra propuesta y hace brotar otra, a su vez, interesante y nueva». Este crítico, con todos sus escrúpulos, viene a parar a lo mismo que había dicho su antecesor Wilde: «La crítica es un arte siempre autobiográfico».

Además, en toda cosa es inútil proponerse la impersonalidad. Quien primero y más que otro alguno se lo propuso, en su arte, fue Flaubert, y sabido es que terminó por exclamar: «¡Emma Bovary soy yo!».

●

En verdad, lo importante no es el ejercicio de la crítica, sino el estar para ello previamente dotado. Esto es: la aptitud. Y la primera facultad que necesita la aptitud crítica es la de recreación.

El crítico ha de tener, por tanto, capacidad inventora para descubrir el arte y capacidad genial para realizar la más difícil creación: la que debe hacerse con elementos dados. El crítico es artista, a su vez, por cuanto a él corresponde recrear al artista, deduciéndole del acervo general de sus obras. Y para ello son las mejores las más características: aquellas en que ha vertido íntegros los elementos permanentes de su personalidad.

Por eso, el buen crítico no señala defectos ni cualidades. Sabe que unos y otras son límites de cada nota típica, esencial. A ellos se refiere Duhamel cuando habla de los *défauts des qualités*, y Juan Ramón cuando dice: «Defectos, con tal de que sean de calidad».

●

El crítico que se queda en las obras se dispersa y se pierde con ellas. Decía Mallarmé, en sus *Divagaciones,* que la crítica íntegra no iguala a la poesía… sino cuando también apunta, directa y soberbiamente, a los fenómenos o al universo.

¿No es el crítico un pintor de retratos? Sea pues su semblanza el tipo o el *standard* apetecido; y sea su empeño análogo al que declaraba el pastelista La Tour cuando decía: «Para retratar a mis modelos me deslizo, sin que se aperciban, hasta el fondo de ellos mismos y me los traigo enteritos». Esto debe decir el crítico —aunque no esté bien que lo diga.

Así resulta que en los buenos retratos psicológicos, sean pintados o escritos, el modelo, trazado en caracteres definidores y definitivos, se va pareciendo al retrato cada vez más.

Puede citarse un curioso ejemplo, en que la reciprocidad refuerza el aserto: Émile Zola, con sus certeras críticas, definió a Manet y vaticinó el triunfo de su arte, y hasta el ingreso de la célebre *Olimpia* en el Louvre. Manet se acercaba, cada vez más, al retrato que de él había hecho Zola. Pero a Zola también le hizo un retrato Manet; y, según dice el testimonio de los Goncourt, «a medida que pasaba el tiempo, Zola se parecía, más y más, al retrato que de él había hecho Manet».

●

El artista suele ser superior a sus obras. A veces da una obra de buena tendencia, pero fracasada en su realización. Otras, la obra está conseguida, pero la tendencia era errónea. En pocas acierta plenamente; y, sin embargo, en todas, y en cada una de sus obras, está él. En un verso de Boileau se dice: «Rara vez un espíritu se atreve a ser lo que es». Pues bien, aquí está la verdadera misión de la crítica, para definir, con caracteres permanentes y enteros, el esbozo de la actualidad fragmentaria; para hacer que el espíritu del artista llegue a ser lo que es. No lo que debe ser, sino lo que es realmente, en su íntimo ser, y que, por falta de realización, no se ha manifestado en la obra todavía.

Por eso la crítica más necesaria es: *a posteriori*, en los incomprendidos, y *a priori*, en los autores incipientes, en los cuales hay que adivinar la posible plenitud.

●

Y pasamos, con esto, a un aspecto interesante de la aptitud crítica: su facultad profética y de orientación.

El vate, cuando vaticina, lo hace de manera inconsciente y confusa. El crítico ha de hacerlo con claridad y pudiendo, además, gobernarse diestramente.

Muchos casos de crítica profética pueden citarse. Nos limitaremos a uno, aunque sea del orden literario, porque trae consigo el visto bueno del autor.

Cuando Bourget, a quien había descubierto Brunetière, descubrió, a su vez, a Barbey, obtuvo de éste un libro con la siguiente dedicatoria: «A mi adivinador».

Charles du Bos, que refiere esta anécdota, aproxima y pone en relación dos personalidades de la crítica de arte contemporánea —un poeta y un experto: Paul Valéry y Berenson— enfrontados ambos con la obra de Leonardo. Y observa que, en tanto Berenson se interesa, principalmente, por la obra conseguida, a Valéry le intriga más el origen y la generación de la obra misma. Por nuestra parte, no dudamos en señalar la preferencia de este criterio de vate, como capaz de las predicciones a que nos venimos refiriendo.

Conviene, pues, que el crítico esté dotado de espíritu poético y no sea un profesional. Quiere decirse, un especialista o especializado, a quien suele faltar distancia y visión suficiente.

●

Pero aquí tropezamos con otra cuestión. Es indudable que un fuerte temperamento poético propende a no hacer más que autocrítica. Dominado por su genio, no logra emanciparse de su obra.

Además, nada le atrae ni le apasiona por entero más que su propia labor; para la ajena se mostrará siempre reacio.

Sin embargo, vemos que en la crítica de la pintura romántica sobresale Baudelaire; en la impresionista, Laforgue; en la cubista, Apollinaire…, y esto, con todo, nos hace preferir esos críticos «de circunstancias» a los profesionales y especializados.

Pero la especialidad ¿implica siempre una limitación? No siempre.

Ahora bien; recuérdese que hemos llamado al crítico pintor de retratos, y lo que queremos hacer constar aquí es eso precisamente, que para seguir los mejores retratos no hace falta estar especializado en el retrato. (Baste recordar las efigies que del célebre M. Choquet dejaron los impresionistas para confirmar esto.)

●

Por otro lado, hay dos peligros que acechan a la crítica de arte. Si la ejerce un técnico no pasará de la técnica. Se interesará por el cómo está hecha la obra, sin tener

en cuenta que eso no es más que un medio para la consecución del fin, que es la obra misma. A la técnica hay que ir luego. Si el fin está logrado, el medio queda justificado por ese solo hecho. (El retrato de Munárriz, por Goya, es un buen ejemplo.)

El técnico —llámese Denis o Blanche— no consigue hacer crítica. Por el contrario, si la crítica se hace por un literato, se expone éste a no hacer más que amena literatura o retórica pintoresca, lo cual es peor todavía. Ha dicho Thibaudet que el crítico ideal sería el que callase su impresión; pero no por eso la impresión había de ser buena en definitiva. Otros, como Croce, tienden a la fusión de la crítica histórica y de la crítica estética.

●

La segunda facultad necesaria para la aptitud crítica es la de distinción. «¿Qué hace falta para ser crítico?», preguntaron a Gide. «Gusto», contestó.

Pero ahora cabe preguntar: «¿Qué es gusto?». «Nada», contesta Gourmont. «Algo tan raro casi como el talento», responde Ingres. Mas sólo se refieren al gusto estético: equilibrio perfecto de sensibilidad y razón. Gusto, en el sentido crítico, es algo más complejo. Ante todo es afición; también predilección personal; pero, sobre todo, significa poder de distinción —sin que precise manifestar luego una simpatía o una repulsa por parte del catador—. Anteponer el criterio de la preferencia personal resulta equivocado, pues la contemplación del crítico se convierte en pregunta apremiante y, la mayoría de las veces, del todo impertinente. Gusto es también definición y afinación; estilo y fineza —toda crítica ha de ir inscrita, no en el margen, sino entre líneas.

Sobre gustos se ha escrito mucho y mucho queda por escribir hasta convencer a los críticos de que la obra no debe estar de acuerdo con el criterio de cada uno de ellos, sino con el criterio de su autor.

●

Sin entrar, ahora, en pos de lo que en la simpatía que la obra de arte inspira puede haber de sugestión hipnótica, como estudia Souriau, nos limitaremos a presentar

la trayectoria de la emoción estética, que es lo que al crítico interesa, para analizar serenamente su pasión y definir su sentimiento con inteligencia.

De una reciente entrevista, hecha a Cocteau, tomo la siguiente declaración: «Detesto —dice— esas obras que nos guiñan un ojo, que se timan; esas obras que, desprendiendo una parte de ellas mismas, la envían con su música por entre las mesas, como hacen los *tziganes*». La frase, como de Cocteau, está llena de coquetería y de seducción, pero no logra arrebatarnos. Creemos que no es ésa la atracción.

Por otro lado, Max Jacob ha dicho: «Una obra de arte es una fuerza que atrae y que absorbe las fuerzas disponibles de quien se le aproxima. Se trata de algo así como de un matrimonio y el espectador hace el papel de la esposa: necesita ser tomado por una voluntad, y ser mantenido».

Pero tampoco es esto precisamente. Hay acaso una confusión de términos.

Veamos. A nuestro entender la víctima de una obra de arte puede serlo: por arrebato, o por seducción.

Más claro: entre el espectador y la obra se entabla una relación que, si es positiva, puede tener una u otra dirección. O el hombre se siente atraído por la obra, que, quieta y en su sitio, le llama, inclinándole hacia ella con el poder de su seducción, o, por el contrario, el hombre permanece en su puesto intimidado, sobrecogido, y la obra viene, toda ella, hasta él, y le conquista, le rapta, le transporta, arrebatándole con su violencia.

Ejemplo del primer caso, el arte de Leonardo; del segundo, el del Greco.

El arte que seduce es un arte sirena, y su belleza, como la que definía León Hebreo, es gracia que, deleitando el alma, la mueve a amar.

El arte que arrebata no lanza sus cebos, sino que —centauro— impone por entero su dominación. Y no ha de resistirse la crítica, pues que obliga su imperio, así en la tierra como en el cielo. «Desde los días de Juan Bautista hasta ahora, el reino de los cielos se toma por violencia, y son los violentos quienes lo arrebatan», se dice en San Mateo (11, 12).

Pero, en la tierra, los espíritus apocados recelan de lo violento y protestan. En cambio, se dejan atraer por toda seducción, y no advierten si, por acaso, halaga sus *malos* sentimientos.

Por tanto, considere la crítica que su misión no es la de declarar «esto es bueno» o «esto es malo», y menos aún decir «peor» o «mejor», bajo el influjo de esa seducción.

Lo malo no existe, o, mejor dicho, no es arte. Basta separar las calidades claramente para que quede hecha la selección por sí sola.

Consigo mismo ha de apurar, en cambio, su severidad el crítico, y no olvidar que la crítica es un problema de distinción.

Dice Vauvenargues que «es difícil que nuestro gusto alcance más allá de nuestra inteligencia». A esto contestaríamos que ni hace falta. Lo que interesa es que la inteligencia penetre más que el gusto personal, y el crítico pueda decir de algo: «Está bien, aunque no me gusta», o «me gusta, pero está mal».

●

Otro peligro de la crítica al uso es opinar por confusión. Es defecto frecuente en la crítica relacionar dos artistas cuando sus obras se asemejan y cuando una externa apariencia hace que puedan confundirse; pero no se advierte si tienen diferente proceso genitor. El crítico, para valorar, ha de buscar equivalencias, no parecidos; pues lo que más se parece a una moneda auténtica es una falsa, y su valor, sin embargo, es nulo. Decimos esto por el peligro que hay en aceptar como auténtico lo que sólo es *pastiche* o imitación.

En este caso, si se quiere hacer constar la analogía, hay que advertir que no es recíproca, pues el original no se parece nunca a la falsificación aunque ésta logre confundirse con él. (Cuando, en una comedia de Lavedan, el imitador del marqués de Priolá le dice entusiasmado: «Hemos llegado a parecernos», Priolá responde: «Sí; tú sobre todo».)

El partir de una apariencia conduce a otra apariencia, a otra confusión, y el juicio del crítico resulta falso y sin valor. La característica del buen crítico ha de ser la misma que la del héroe carlyliano: «Apoyarse en las cosas mismas y no en su apariencia».

Y esto nos lleva, desde la aptitud, que venimos examinando, a la posición del espíritu para el juicio, que es la actitud.

Es preciso que el filósofo diga como Cristo: «No juzguéis», y la diferencia suprema, entre los espíritus filosóficos y los demás, es que los primeros quieren *ser justos,* en tanto que los segundos quieren ser *jueces*. Esta sentencia, de Nietzsche, se aplica bien al espíritu crítico, que está más dispuesto, por lo general, a ser juez que a ser justo.

El crítico piensa sólo en absolver o en condenar, según el fallo. ¿Por qué no se propone, simplemente, sentir y comprender?

En un cuaderno inédito de Barbey d'Aurevilly, se lee: «Sentir lo que vale un hombre es valer casi tanto como él; pero juzgarle no es sobrepasarle». Y por si no basta, añadiremos nosotros una consideración: ¿De qué prueba evidente dispone el crítico que quiera comprobar la certeza de su rigor? Recuérdese que en los más complicados problemas de matemáticas cada afirmación trae con ella su prueba y, a veces, más de una, para mayor convencimiento. Pero, en cambio, al iniciarnos en las primeras nociones, cuando aún no se sabe más que sumar, no se dispone de otro procedimiento de prueba que no sea, también, la adición.

Así, no teniendo por su parte la crítica más certeza que repetir la contemplación reflexiva o la meditación, debe considerar continuamente su responsabilidad.

En nuestra patria hay artistas de la *mala época* que reclaman una revisión, análoga a las modernas de Ingres y Corot. El anatema de ese ciclo ha caído sobre la producción cuando correspondía al gusto del ambiente.

La crítica que, ante una obra de Mercadé, pedía color (lo que entonces se llamaba color); la crítica que estimulaba la *figulinería* de Fortuny sin advertir el ambiente que le servía de fondo, era la misma crítica que exigía un mayor parecido histórico a los personajes de Rosales y no paraba mientes en otros lienzos como el *Desnudo de mujer,* o como el *Tobías con el ángel*, de este museo, que es una de las obras más interesantes que se han pintado desde Goya hasta Picasso.

Pero es que, en España, no se sospechaba la responsabilidad crítica. Fuera, en cambio…

•

Mac Neill Whistler firmaba con una mariposa, y debió de ser, en vida, inconstante, frívolo, irritable y maestro, en fin, en «el arte de hacerse enemigos». Sin embargo, cuando se consideró injuriado por el famoso Ruskin y lo acusó ante un tribunal, obtuvo, a pesar de su reputación «poco seria», una favorable sentencia, a la cual añadió él su folleto titulado *El arte y los críticos de arte.*

Pues bien, ¿la ejemplaridad de un caso semejante ha bastado después a contener en su lugar a la crítica, y a recomendarle mesura y atención?

•

Claro es que la dignidad de la crítica debe estar en su solvencia misma. Debe *poder responder,* aunque no *deba responder* siempre. Y decimos esto porque nada hay más lamentable que ver a los críticos contestar y entablar discusión y polémica con los autores criticados. Escasea en cambio la meditación.

La crítica es una operación especialmente reflexiva y no debe lanzarse contra nadie, ni contra ninguno. Procure, quien intente hacer crítica, imitar la actitud de un glosador excepcional, Edgar Poe, quien en su libro de crítica *Marginalia* se nos muestra enfocado y dirigido… hacia sí mismo. En todo caso, procura hablar para «los pocos» siempre, que en cuanto te vean hablando en secreto, acudirán los demás.

•

Mas pasemos, puestos en la polémica, del crítico al autor. Degas decía: «Los literatos explican el arte que no comprenden», se quejaba con razón. Pero es evidente que, con frecuencia, hay uno que comprende la obra peor que el mismo crítico, y es el autor que la realizó. Cierto que es depresivo para un artista que su obra sirva de trampolín para hacer «literatura» (pues sólo es «literatura» la crítica de muchos pontífices, como Octave Mirbau, Geffroy, etc.), pero si acierta con el crítico justo, éste verá mejor la obra que el propio autor. El autor si es genial suele ser inconsciente, incapaz de abarcarse y de definirse. Le falta distancia para verse a sí propio. A él también los árboles le impiden ver el bosque.

Pero no es a él solo. Muchos críticos hay que, como dice Hebbel, «ven las pinceladas en el lugar del cuadro». Se cuenta, creo que de Rembrandt, que para impedir que los aficionados se acercasen demasiado a sus lienzos, les hacía creer en las nocivas emanaciones de la pintura; y de todos es conocido el famoso «¡Atrás miserable!» de aquel otro pintor.

Y es que en general no se arriesgan, espiritualmente, claro, a alejarse…

Yo, a lo menos, no sé de crítico alguno que haya muerto como se mató Murillo: por retroceder demasiado al contemplar un cuadro.

●

Volviendo a la autocrítica, observaremos que es, casi siempre, la revelación de un fracaso. Fracaso de concepto, cuando la obra es superior al propósito, o fracaso de realización, cuando la excelencia del deseo no se realizó. Rara vez se equilibran propósito y realización.

El artista conoce su actitud, pero ignora su verdadera aptitud, su temperamento, que puede más que él. Una obra de arte es superior a su autor y a su crítico, y necesita la colaboración de ambos para dejar ver claramente su fondo. El artista conoce su propósito. Mas el crítico ha de bucear en la inspiración inevitable y previa: en el despropósito. Se obliga a descubrir la mejor parte; eso que se ha llamado «la parte de Dios». En este sentido, el crítico, persiguiendo aquello que el propio autor desconoce, no temerá ser… «más papista que el Papa».

●

Se dice frecuentemente al crítico: «Eso es gana de complicarse», y lo dicen los que quieren continuar con una «confusión en la cabeza» —como el capitán italiano amigo de Goethe—, los que no quieren simplificar, deduciendo esta simplificación de una complicación previa y propuesta.

«Es querer sacar las cosas de quicio», se dice también —y acaso no sería éste un propósito descabellado para el crítico. Los cubistas han buscado la estructura de las cosas desquiciándolas precisamente—. En fin, atrévase el crítico, sin hacer caso de las voces de alarma, a cumplir su misión, y cuando escuche a su alrededor: «Eso es empeñarse en buscar tres pies al gato», piense, para sí, que todavía le queda otro pie, ignorado, por descubrir.

Recordemos una conocida anécdota: siendo niño Benvenuto Cellini, vio una salamandra, y se cuenta que inmediatamente su padre le pegó para que conservase im-

presa la visión de la salamandra. ¿Qué es lo que le había *frappé* en definitiva? No el espectáculo, sino el crítico que había actuado en su padre, más bien.

Además, allí donde se buscó tan sólo el arte por el arte, debe encontrar el crítico ejemplaridad y lección. Hablar por hablar; eso es el arte por el arte.

●

Señalemos, para concluir, el principal secreto de una buena actitud crítica.

La crítica, en general, peca por demasiadas pretensiones, y «las pretensiones son las aspiraciones de los espíritus flojos».

¿Por qué no aspira la crítica a más, es decir, pretende a menos?

Se observa que la humildad franciscana alienta, precisamente, en los más ambiciosos, en los que desprecian la dicha temporal porque la quieren eterna.

Es notorio que la suficiencia por sí sola no basta para nada. El publicano es el que se salva y, además, se entera.

¿Y no hay cierta malicia, por otra parte, en humillarse, cuando de hacer crítica se trata? En recompensa, el espectador se encuentra a la altura del talón vulnerable, que antes se le ocultaba.

Consideremos que si, como se ha dicho, «basta para ser feliz resignarse a no serlo», análogamente basta muchas veces resignarse a no comprender para adquirir la mayor clarividencia. Y es que al despojarnos, sentimos ascender nuestra penetración hasta la obra alta y suprema.

●

¿Qué demuestra, en resumen, todo esto? Que la crítica anda falta de algo muy importante: de fervor. Quede para la escéptica ironía la glosa marginal, pero la inteligencia plena necesita fervor. Que con la fe se ve lo invisible.

Por otra parte, el recelo desconfiado y hostil, tan extendido, sólo sirve para delatar la consciencia de un temperamento inferior y propicio al engaño.

●

Lancemos ahora una mirada en torno. Las tendencias más en boga recomiendan, por dondequiera, al estético, la adopción de una actitud cauta, expectativa, como inspirada por un relativismo ilusionado y provisional.

Dice Adriano Tilgher, comentando a Vaihinger: «Tras la equivalencia de todas las opiniones, el antiguo escéptico deducía que sólo podía hacer una cosa: renunciar a juzgar y a obrar. Tras la equivalencia de todas las ideologías, igualmente ficticias, el relativista moderno concluye que cada cual tiene el derecho de crearse la suya propia y de imponerla con toda la energía de que sea capaz. La duda de hoy prepara la fe de mañana».

Hay, pues, que formular una afirmación, inquieta, anhelante…, y la crítica adolece, precisamente, de falta de avidez y de falta de elevación.

●

El hombre es bien poca cosa: «una brizna», «un junco», «una caña»; pero si su prerrogativa está en poder conocerse y pensarse, puede aspirar a ser algo más; por ejemplo: una palma.

«Nada tan rebelde a las manos como una palma, que es toda gracia», ha dicho un poeta. Luego su rebeldía, que es gracia, es también fuerza, y la más bella expresión de la fuerza, esto es: agilidad.

Cierto. Una palma es como un surtidor y, a la vez, como un fleje.

En el primer sentido, ávida, erguida, tensa, anhelante, representa un impulso, un ímpetu, una afirmación vertical, y es cabal imagen de espíritu lírico. En el segundo aspecto, trémula, oscilante, toda ella sensitiva, es gracioso símbolo del espíritu crítico…

Nadie, pues, se enfronte con la obra de arte si no está, a su vez, doblemente dotado: precisa facultades de ímpetu y facultades de oscilación.

GIROLA

(DIVAGACIONES EN TORNO AL

MISTERIO DE LA ESTÉTICA ACTUAL)

(1926)

«EL ARTE ES EL ARTE, porque no es la Naturaleza», decía Goethe. Hay, por lo tanto, dos campos bien separados y distintos: el campo del Arte y el campo de la Naturaleza.

Paseando por el campo de la Naturaleza se oyen, algunas veces, unos lúgubres aullidos que vienen a rasgar con su grito el aire tenso y tibio del anochecer. Es el piar ululante de unos pájaros, a los cuales la socarronería del pueblo ha dado en llamar «engañapastores».

En el campo del Arte se escuchan también, a veces, clamores análogos que surgen al cobijo de las medrosas tinieblas producidas en momentos de indecisión. Pero sucede que los que sufren el engaño, en este campo, son precisamente los pájaros. Lo son, y lo han sido siempre, por obra y arte de los hábiles técnicos del trompe-lieil. La leyenda que supone las uvas pintadas por Zeuxis atrayendo a los pájaros hace suponer también que no eran únicamente los pájaros los que, en la antigua Grecia, reconocían como legítimas tales suplantaciones artísticas. Hoy, Jean Cocteau ha podido afirmar que no es lícito engañar a los pájaros -aun cuando fueran pájaros cubistas- y que lo que hay que hacer es adiestrarlos a que coman «una uva irreal».

Veamos, ante todo, cuál es la índole del apetito que despiertan semejantes frutos. Hallaremos su primera virtud en que si no turban capciosamente los sentidos, los sentimientos tampoco. Es evidente que un cuadro cubista no enternecerá al espectador. A diferencia de otro cuadro de intención representativa, aquél no puede arrancar lágrimas a quien lo contempla. La fibra que viene a herir es puramente estética; no humana, ni vital. Si algunos espectadores sienten indignación, o risa, es porque no lo son todavía; porque no han penetrado en la obra lo suficiente para ponerse en situación de comprenderla y adquirir el derecho a poder juzgar. Existe una aceptación previa, incluso para la más absoluta condena; lo que no puede hacerse es abominar sin haber intentado, a lo menos, una gratuita inteligencia inicial.

La prevención contra el arte moderno nace de una resistencia indolente a realizar ese primer esfuerzo que exige toda nueva acomodación. Cualquier obra de arte moderno, por lo que tiene de tal precisamente, causa en su público una sorpresa. Y tras

la sorpresa, exige un doble sacrificio: primero, el reconocimiento de tener que aproximarse a él para intentar comprenderlo; segundo, la realización de ese esfuerzo.

No es la falta de inteligencia lo que impide penetrar el misterio, sino la carencia de humildad y del deseo elemental.

Nota Baudelaire que «Voltaire, como todos los perezosos, odiaba el misterio; por eso -añade- me fastidio tanto en mi patria, donde todo el mundo se parece a Voltaire».

El espectador actual se encuentra en todas partes -añadiremos nosotros- torpemente apoltronado en un sillón Voltaire. Por eso no ve más que el estrecho panorama que le dejan libre las orejeras del respaldo.

Es ley que los espíritus más sensatos y más doctos de cada generación rechacen, con terco atolondramiento, a los innovadores y les califiquen de locos. Pero, entre tanto, prosigue la caravana su destino, lanzando hacia su estrella aquel escalofriante aforismo de William Blake: «Si el loco perseverase en su delirio, daría con la cordura, al fin».

Ese público, que tan receloso se muestra al arte sin recetas de la pura creación, se entrega, en cambio, con trémula avidez, al engaño de los más truculentos efectismos, propios de toda técnica sensacional. Sucede lo mismo que sucede en el comercio de los hombres. Allí la moneda ocupa un puesto análogo al que la naturaleza ocupa en el arte. El billete es su equivalencia legítima, porque se apoya en una arbitraria y tigotosa convención. Como no se parece a la naturaleza, puede valer otro tanto, quizá. La moneda falsa, en cambio, aunque pueda confundirse con la buena, carece de todo auténtico valor.

El público, sin embargo, recela de lo que tiene distinta naturaleza, y para dejarse cazar, exige que se le cace con reclamo. Velázquez toma un rostro anodino; lo inclina levemente; oculta sus rasgos con la complicidad de un mechón hábilmente desflecado, y la crítica más suspicaz olvida los divinos rostros que pintaba -cara a cara- Fray Angélico. Podrían multiplicarse los ejemplos truculentos en Rembrandt, Goya, Franz Hals, etc.

Ved cómo por las salas de todos los museos del mundo desfila un público propicio a la sugestión. Tomad a un niño, en cambio; ponedle ante uno de esos retratos que han sido pintados mientras se miraban a los ojos el modelo y el pintor. Y veréis

lo que hace. Ante la hueca mirada sin objeto, que no cesa de perseguirle con estúpida obstinación, el niño empieza a sentirse profundamente desazonado; lo que acaso le intrigó al principio le hará, luego, volver duramente la cara hacia otro lado, con ese noble gesto de plena inteligencia decepcionada, que sólo tienen en su repertorio mímico los niños y los gatos.

Se ha dicho, despectivamente, que el arte nuevo era cosa de chicos, y con ello se ha hecho, sin querer, un elogio certero. El niño es el espectador perfecto. No rechaza la quimera; no sólo porque llena una necesidad fervorosa de su espíritu, sino porque él carece de medios para comprobar si existen, verdaderamente, correspondencias en la realidad. Para creer en las hadas no necesita confrontarlas con un previo modelo. Lo mismo le da. Vive en el momento actual; no teniendo experiencia, nada puede volverle atrás.

Supongamos un espectador ideal, más niño que el niño mismo; habría de ser un hombre privado de toda retentiva. Así dotado, cada cosa sería para él un verdadero descubrimiento, sin precedente posible en el archivo de su memoria vacía; como todo le sería nuevo y distinto, todo le enriquecería, en definitiva.

Mas el hombre se obstina en envejecer rápidamente y dar por terminada su ruta. Así, en vez de remozar su sensibilidad, prefiere remover indefinidamente un desgastado repertorio de rancias analogías.

El arte, según afirma Bergson, realiza sus captaciones adormeciendo las potencialidades de nuestra personalidad. Pero hay algunas obras que no se limitan a lanzar la seducción de su llamamiento, sino que vienen hacia nosotros. La expresión popular «saliéndose del marco» ha de aplicarse, en tales casos, con estricta justeza, si bien en un sentido peyorativo.

Son bien conocidos aquellos grabados del siglo xvii en los cuales la mano del retratado, avanzando por encima del marco, viene a descansar sobre el borde de éste y a posarse cerca de la cartela en que campean cifra y atributos, dedicatoria y escudos de armas. Pues bien, esa mano, que tan naturalmente salva el obstáculo de una ficticia dimensión, lógicamente infranqueable, va mucho más allá del marco que la soporta, del lugar que el artista le señaló. Esa mano de indolente apariencia pretende nada menos que empuñar nuestra propia sensibilidad, y meternos dentro del cuadro.

¿Cómo es esto posible? ¿Cómo puede ser un falso arte arrebatador en tan alto grado? Tomemos, por un momento, un cuadro vivo para apreciar mejor el hecho, y vamos a un escenario donde lo grotesco de cada personaje permite circular por entre los elementos de la ficción.

Cuando un autor obliga a uno de sus personajes a que pase del escenario a la sala, realiza, por este mero procedimiento técnico, una trascendental inversión. Parece que el personaje pierde, con ese salto, su calidad de ente imaginario y que cobra tal vida que se trueca, desde luego, en un **ser real, en un espectador más.**

Y, sin embargo, donde se está operando ese cambio es en el auténtico espectador. Empezará, por lo pronto, a considerar al personaje desplazado, no ya como a tal personaje, sino también como a un nuevo compañero de butaca, como a otro espectador más; y al sentirse emparentado con él perderá, por su parte, su propia calidad humana. Interviniendo, a su vez, en la farsa, llega a ser él también un personaje en la acción. Si un actor se dirige a un espectador, aquél no pasa desapercibido, como sucedería si llegase a ser espectador; pero éste, en cambio, empieza «a dar el espectáculo». Todo sucede como si todo fuera realidad; mas confundidos los términos, lo que acaece es que cada elemento pierde su auténtico valor.

Pero vayamos del teatro al circo, donde la emoción, por lo mismo que es arbitraria, adquiere, en su libertad, un acoplamiento más exacto. Discuten apasionadamente dos payasos, y, de súbito, uno de ellos da una tremenda bofetada a un espectador. En el primer momento, ninguno de los que siguen el espectáculo supone que aquel fingido espectador es otro payaso. Al contrario. Cuando suena el chasquido, todo el público, en rigor, recibe la ofensa porque la escena era bufa desde el principio; pero la bofetada la ha recibido. La pista -ensanchándose rápidamente en progresivas ondas concéntricas, que el golpe mismo provocó- ciñe en su anillo al público todo. Expectación del espectador. Cuando, acto continuo, reaccione, reirá de su propia tontería: de haber sido payaso unos instantes, entremezclado en la más absurda ficción.

El hombre, como el pájaro, pica en el arte imitativo, cuando éste finge la realidad. Si reacciona ante el arte como hombre, es decir, lo mismo que se comportaría ante una escena análoga de la vida real, es porque, para entonces, ya se ha hecho de la substancia misma del arte que le transporta. No asiste; no presencia, sino que vive una mentira lo mismo que si viviera la vida real. El llanto será sincero, pero quien lo de-

rrame un farsante que -sin darse cuenta, y a la fuerza- está haciendo, en la farsa, un papel. Sus lágrimas -estéticamente consideradas- no son de verdad.

Podríamos, para expresar esta idea, aventurar una fórmula: todo hombre sumergido en una obra artística pierde, de su naturaleza, una parte análoga a la emoción sentimental que desaloja.

Cierto que el arte moderno es un arte deshumanizado, pero tal arte no deshumaniza a su público, porque da a la estética lo que es de ella. En cambio, ese otro arte tradicional, que pudiéramos llamar humanitario, porque vulnera la parte más humana de nuestra sensibilidad, ese arte confuso sí tiende a disminuirnos.

Todo el que haya cedido a un *«chantage* sentimental» no puede disponer ya más que de reacciones sentimentales. Perderá sus emotividades estéticas. Aficionado a la facilidad de la rueca, sacrificará a Onfalia toda posibilidad de lucha, de sorpresa, de aventurada asimilación, y, no arriesgando, no podrá salvarse jamás.

El arte y la vida tienen sendos cotos, respectivos linderos, y el que pretende traspasarlos, saltando ese cerco vedado, sufre el castigo de permanecer adherido al objeto mismo que intentó poseer:

L'homme ivre toujours d'une ombre qui passe
Porte toujours le châtiment
D'avoir voulu changer de place.

Todo desplazamiento del espectador supone una inversión de términos. Así sucede que un hombre trasladado a las dos dimensiones de un cuadro sigue la incómoda suerte del jilguerillo cogido de repente entre los rápidos dobleces de la jaula que maneja el prestidigitador. Por eso quien se enfronta con obras semejantes tiende, lógicamente, a retroceder falto del sitio indispensable.

Recordemos aquel cuadro de Goya que representa un gigante sentado de espaldas. Un hombre desnudo que se apoya sobre el horizonte, descansando en la cúspide de una montaña. Delante de él, hay unos grandes pueblos, diminutos, y unas enormes extensiones de terreno, inmensamente pequeñas. Goya ha querido dar tamaño a la figura empequeñeciendo el paisaje y engrosando los miembros de su gigante; pero el hecho es que, en realidad estética, no estamos ante un gigante en un paisaje normal,

sino ante un hombre normal, y éste sobre un paisaje disminuido. No es un gigante visto de lejos, sino un hombre mediano visto de cerca. Por eso, reclamando fuera del cuadro un lugar que no le corresponde, se nos viene encima con toda su protuberante musculatura desenfocada.

Ya sea antiguo o moderno, el arte realista no sólo desplaza a su contemplador, sino que lo desvirtúa en su esencia misma, desintegrándolo hasta trocarlo en un ser fantasmal. Si llevamos esta norma a sus últimas consecuencias, hallaremos una patente comprobación donde menos se esperaba quizá, en el arte, después de todo, más realista entre todos: en el reciente *arte superrealista.* Pienso en los retratos de André Masson. Esos dibujos, llenos de lánguidas y sinuosas circunvoluciones lineales, no dejan de evocar, en cierto modo, aquellas otras desmelenadas cabezas medusinas que prodigó, en su día, el modernismo lilial. El contemplador de tal arte despierta como en sueños y, vagamente desconcertado, acaba por dirigirse aquella pregunta que se dirigía el personaje de Benjamin Constant: «¿Soy un hombre de carne y hueso, o no soy más que un fantasma?».

Agradecemos a la Escuela Superrealista que, acaparando las turbias aspiraciones sentimentales de toda una generación, haya dado escape a tantos fugaces sentimientos indeseables. Los superrealistas han sido, en rigor, los románticos del realismo. Lo que han pretendido es transcribir el sueño, es decir, «el trozo de vida» más impalpable, más irreal. Los dominios de Morfeo musageta no son, evidentemente, los mismos que los de la creación pura. Por algo Louis Aragon ha encontrado epígrafe a su libertinaje espiritual en las más románticas palabras de Alfred de Musset: «Yo, que no soy un hombre de este mundo»...

«L'art de plaire cest l'art de trompen», dice Vauvenargues. La sirena, a fuerza de atraer, nos ha enseñado a desconfiar también. Asomando su bello busto falaz sobre la superficie de las aguas, no consigue ocultar la viscosa monstruosidad de su cola más que a las miradas poco profundas. Donde hay seducción suele haber engaño. Toda sensible calidad, en cambio, se recubre de dandismo. De un dandismo que hace más arduo y más escarpado, precisamente, el acceso a todas las manifestaciones de arte moderno.

Confiado en su gracia íntima, este arte arriesgará, con gesto decidido, su propia salvación. Lo que no puede es arriesgarse a ser aceptado por alguna interpretación, engañada y engañosa, que le obligue a tender su puente levadizo antes de tiempo. Su yas serán siempre aquellas palabras de Pascal: «Que no se nos reproche nuestra falta de claridad, puesto que hacemos profesión de ella». Y donde Pascal dice «claridad» ha de leerse «facilidad», porque el arte moderno todo lo que tiene de arduo lo tiene de rigorosamente estricto a la vez.

Nunca como ahora se ha visto un arte más arbitrario sometido a más normas. Nunca, quizá, un arte más sincero, más pudoroso, más honrado, en rigor. Se le exige una autenticidad acendrada, una legitimidad que no se le exigió nunca. Puede hacer lo que quiera a condición de que lo haga a las claras.

Hoy se pide la verdad desnuda, o la mentira, con tal de que se presente desnuda también.

Y cómo ha de entenderse esto? Tal como es. ¿No es, acaso, sincero quien, antes de mentir, advierte que lo que va a decir no es cierto? Pues así procede el arte moderno. El camouflage: ésa es la mentira desnuda -los disfraces de arlequín, que proponía Picasso, para hacer invisibles a los soldados en el frente.

El arte moderno se sacude todas las adherencias postizas que -más o menos-puedan favorecerle, y no disimula jamás, con amables apariencias, la firmeza de su estructura. Ingres, el precursor, daba mucha importancia al estudio del esqueleto y poca, o ninguna, al de los músculos: «Los contornos exteriores -decía- jamás ahondan. Comban, por el contrario, y dan por resultado el cesto de mimbre».

Hoy los mimbres arden en una pira.

El verdadero artista moderno busca la estructura y rechaza el accidente. El hecho sólo le sirve en cuanto su apariencia le permita intuir la esencia permanente. En relación con la naturaleza, tratará de reproducir la función, pero no de copiar el órgano. Apollinaire definía: «Cuando el hombre ha querido imitar la marcha, ha creado la rueda que no se parece en nada a la pierna».

Whistler afirmaba que la pintura era «una ciencia exacta», y George Moore decía de él: «Piensa en la naturaleza, pero jamás la contempla».

Cuando el genio siente la necesidad de normalizarse, se hace artista, se evade, se desnaturaliza, para procrear a su vez.

Sospechamos que para sentir bien el arte moderno no hay que ser, acaso, demasiado sensible a la naturaleza; a cierta naturaleza, por lo menos. La rígida estructura de la obra moderna no se parece a ella; se ajusta, en cambio, exactamente, con la nuestra.

Si comparamos, con los trémulos lienzos de Carrière, los cuadros de Picasso, se nos antojará la obra del pintor malagueño a modo de una poderosa rueda dentada, cuyo perfil viene a engranar con el nuestro. El encuentro puede ser duro, arriesgado. Todo dependerá de entrar a tiempo: puede hallarse el ajuste apetecido, o hacer saltar la sensibilidad hecha pedazos.

La paloma kantiana no advierte que aquello que le ofrece resistencia le sirve de sustentación al propio tiempo. Pero la sensibilidad moderna **siente que ese punto** inicial de resistencia con que tropieza es el punto que, para mover el mundo, exige la palanca estética.

Monsieur Degas -no el pintor, el hombre- anticipa, en su tiempo, un estado de espíritu marcadamente contemporáneo nuestro. Le obsede la idea de la muerte y pinta bailarinas. Un día que un amigo le aconseja distracciones para curar su dura misantropía, Degas contesta: «A mí me aburre el distraerme».

El arte contemporáneo no quiere amables distracciones. Se interna, cada vez más, hacia las desolladas regiones que, en términos platónicos, llamaríamos de la belleza seca. Podrá no ser decorativo, pero ornamental mucho menos. La floraciones exuberantes fueron de otras épocas. Ahora cruzamos un árido período de cristalización. Vivimos en la punta del diamante.

Pero, por lo mismo, se extiende ante nosotros el solar de la creación, con su vacío inmenso, cargado de promesas. A menudo, la portada más barroca brota sobre una amplia fachada en soledad. No hay asceta que no piense algún paraíso.

Nos cuenta Giraudoux que, cuando niño, prefería a todos los paisajes el patio de su colegio. Y le creemos. ¿Qué espejo más propicio puede haber a una imaginación que esas cuatro fachadas en ángulos rectos?

«Se ha explicado el cubismo por las matemáticas, la geometría, el psicoanálisis, etc.; todo ello -afirma Picasso- es literatura.» Y el hecho de que él mismo lo diga

nos confirma en buscar por otro lado esa última razón íntima, que las razones plásticas y estéticas tampoco aciertan a explicar. Se le hallarían precedentes en los dibujos del genovés Braccelli, en el «Discurso de la figura cúbica», de Juan de Herrera, y no por eso habría dejado de ser el cubismo una novedad inaudita. Y no sólo el cubismo. Todas las cosas se sienten mejor si no se explican, cuando hemos doblado el bisel de su verdadero misterio. No es la obra pictórica lo misterioso, sino la causa profunda que, en un momento dado, inicia este o aquel otro fervor. La aguda necesidad, en este caso, de aventurarse en los confines de la creación. Acaso todo lo que es creación pictórica, como la poesía pura -al sentir del abate Brémond-, tiene unas hondas raíces de místico empuje. Un oculto apetito de lo divino impulsa, en definitiva, a todo intento de pura creación.

●

Hago alto en mis divagaciones en torno al misterio de la estética actual. Creo que el encontrarlo es, precisamente, cuestión de darle vueltas. Por eso, dándolas, sólo pretendo aproximarme a él. Quien intenta penetrarlo corre el riesgo de atravesarlo sin más. No se puede empuñar el haz de un foco luminoso, pero una interposición discreta puede revelarlo acaso. Si el misterio se explica, deja de serlo. No lo era, mejor dicho. Si lo es, se revela, pero siempre como tal misterio. Rondado con amor, se entrega. Se revela, de súbito, un día que, por ventura, nos hemos detenido, al girar, ante lugar propicio. Entonces vemos claro de una vez para siempre.

«Cor Cordium»: El poeta Shelley gustaba de pasear, con la *Divina comedia* entornada en una mano, por el deambulatorio de la catedral de Milán. Paseemos, asimismo, nosotros en torno al espíritu, mientras pasamos las hojas de nuestro fervor. No sé si lo buscamos porque no lo encontramos, o si lo hemos hallado por el solo hecho de buscarlo, como diría Pascal.

«No vemos más que un solo lado de las cosas», decía Victor Hugo. De aquí que cuando poseemos el tópico, invocamos, además, a la paradoja. Dando así una vuelta alrededor de las cosas, conseguimos formar de ellas una imagen bifronte que nos haga esperar.

Encarar el misterio no es dado a todos. Para mirarlo, tan solo, se precisan ojos de águila. Pero cabe acercarse con rodeos. Cada cual puede, y debe, girar en torno, cercándolo más y más.

El divagar en derredor del espíritu nos va, insensiblemente, aproximando a él; la cuerda se va acortando y las evoluciones se hacen más ceñidas cada vez. En una de ellas, en la última quizás, nos quedamos parados. Con la cabeza vagamente incierta, pensamos que es la girola la que se ha detenido, que es la linterna la que ha dejado de girar. La suerte está echada: va todo, y no va más. Abrimos los ojos, y entonces tenemos, acaso, la sorpresa de habernos detenido ante el espíritu. Entonces, frente al misterio mismo, se renueva nuestra ansia de ver la clara claridad, transparente como el rayo del sol por el cristal. En nuestra alma renace la plegaria de la virgen de Siena: «Concédeme la gracia de ver, en tu luz, la luz».

MENTIRA DESNUDA

(HITOS)

(1933)

Veinte ensayos tomados al azar entre la dispersa labor de diez años. Son hoy ejemplo de fervores que fueron: hitos en el espacio, señales para acusar el nivel que alcanzaron las aguas por aquel entonces. Agua pasada, sí, que lleva, río abajo, el curso de la Historia.

Se habla mucho de crisis —evidente—; se habla mucho de muerte —problemática—: del fin de una cultura. Y, sin embargo, empiezo a sospechar que allá, en la lejanía, todo eso va quedando definitivamente colocado, va encontrando su lugar y su fórmula. Por ello data. Y que yo soy, en cambio, el único que pasa. Menos mal si sentirse envejecer es, todavía, un síntoma de juventud. Aunque el pensar así ya no lo sea: el hombre pisa siempre la vejez sintiéndose un muchacho.

Yo quisiera saber por qué he tenido el deseo de reunir ahora, junto a mí, estas páginas que me son tan lejanas. Comoquiera que sea, me han traído el sabor de las primeras canas.

Por eso no he pensado en remozarlas; quiero decir, en teñirlas al día, actualizándolas; me repugna el engaño de la verdad velada. El ojo pide que le mientan, pero bien a las claras (si ahora ves en su sitio las líneas de esta página es porque la composición ha sido certeramente descentrada). Los bravos capitanes del siglo de Pascal oponían, al asalto de las primeras canas, la nítida mentira de una cabeza inesperadamente blanca.

I-1933.

POESÍA ERES TÚ

I

… in a kindred sense
of passion was obedient as a lute
that waits upon touches of the wind.
So was it with me in my solitude.

WORDSWORTH

YA ESTÁ: LA CHICA TIENE NOVIO. Mírala de pimpante, de peripuesta. No es a gusto de todos; mas sí es a gusto de ella… Él es un posma horrible, al decir de los otros. Siempre está atolondrado, dispuesto a armar pelea. La quiere con delirio. Se impacienta si tarda; la atosiga. Arma una trapatiesta por si alguien la ha mirado, por si parece que se pinta. Se obceca, chilla, gruñe. Es terco, intransigente. Nunca atiende a razones; está furioso siempre.

Pero el domingo se la lleva al cine; y por las tardes, bajo las acacias, tiene para ella fugaces brusquedades zalameras.

De chico, fue un rapaz montañés, de gesto adusto y trasquilado. Una labra enredada, la carreta de bruces, un canasto decúbito supino. Corre, mojado, un crío, que lleva el alma a contrapelo, por entre nubes bajas y alto heno.

Dentro de la casona escucha, en la oquedad, el estribillo de un reloj; la música del ruido, «el canto más perfecto es el canto del grillo». Fuera, oye el ritmo del tren y el terco chacachá de su acompañamiento. Después —él mismo lo confiesa— sigue velas al mar y capotes al ruedo: le apasiona el azar del regateo. Discute de fútbol, persigue ripios. Y —de pronto— una novia: la mejor musa, la de carne y hueso. Pero le dura poco. Celos. Violento desengaño. Vuelta al mar, vuelta al campo: voy por la poesía, entre los dientes traigo el jugo agraz del fruto nuevo. Se ha enamorado, esta vez, para siempre. Y por eso define: «La poesía es el volumen de anhelo espiritual que

automáticamente ocupa el espacio desalojado por un volumen equivalente —casi un alma entera— de pasión humana concreta».

—¿Y usted quién es?

—¿Yo? El novio de la Poesía.

Así ha debido de replicar Gerardo Diego a la crítica asustadiza, que ha hecho tanto aspaviento ante su bien venida *Antología*.

Como anda tan enamorado lleva, años y años, enteramente dedicado a ella. Se eriza cuando cree que alguien la hace de menos. Y será agrio, y torpe y atrabiliario. Pero nadie con más derecho para sacar por ella la cara. ¿Que se va del seguro? No sería un auténtico poeta si no se le subiera el alma a la cabeza.

Y allí estará Gerardo Diego, donde se encuentre ella. Cuando publicó una revista acertó a darle nombre de novia. Ahora hace una antología que es la niña bonita de esta primavera.

Mas veamos el libro. Nadie se fija en lo que dice, ni siquiera en lo que parece. Ninguno advierte que el papel es malo, que la encuadernación es buena. Todos, deprisa, al índice. Cada cual a buscarse, como se busca en una crónica de sociedad la ávida provincianita.

Todo en vano. Hubo que tropezar con la terca, arbitraria pasión de Gerardo Diego. Y toda saña ha de estrellarse contra esta cántabra escollera. Luego de ver las críticas, he llegado a la consecuencia de que si el libro no tuviera más defectos que los que se le imputan, sería mucho mejor de lo que me parece a mí mismo. ¿Por qué no se censuran las erratas? La crítica sólo parece atenta a discutir la selección de autores en un libro que empieza por titularse: *Poesía española (1932)* y que se proclama «antología parcial, en todos los sentidos de la palabra».

No voy a disputar, a mi vez, sobre nombres. No he de poner: «Antonio Espina» donde dice «Manuel Machado», ni he de ver si, junto a Federico Lorca, debiera estar Ramón Gómez de la Serna; aunque para no hacerlo haya de reprimir el deseo.

Lo que me importa averiguar es el criterio que rigió a Gerardo Diego: su concepto preciso de la poesía, que todo lo demás es una aproximada consecuencia.

He aquí un intento de muestrario lírico, en el cual su compilador ha tratado de descartar toda aquella parte de la producción poética que, a su juicio, no logra una calidad suficiente; o sea: el conato de una definición ejemplar de aquello que, entre nosotros, es verdadera poesía.

Esto es lo que debemos aclarar: el concepto de la poesía, sin atender a las aplicaciones, halagadoras o irritantes, que ulteriormente puedan acarrearse. Lo que importa, en poesía, es dar con ella, aunque el poeta crea que lo que importa es exclusivamente dar con él.

Hablo de «necesidad» pensando en una poesía necesaria. Wordsworth decía de los versos de Goethe que «no eran lo bastante inevitables». No hay mejor modo de excluir lo que no es estrictamente poesía. Pero esa necesidad tiene, hoy, una razón viva.

Si Inglaterra posee en Oxford ese bello alarde que es una cátedra de poesía, si es el país de los más grandes líricos y del culto poético más solemne, no es todo ello por azar —a menos que el azar sea móvil profundo del misterio—, sino porque no hay hombre que como el inglés tenga una especial disposición para esa serena embriaguez que implica la lírica: la poesía ha de serle de primera necesidad siempre a quien, perdida la cabeza, no pierde pie, sin embargo.

No así todavía en España, y, sin embargo, las últimas generaciones han hecho de la poesía tema tan esencial que hoy se hace preciso hablar de ella. Nace su forzosidad justamente de que ya no es un juego, y, de serlo, a tal punto azaroso y arriesgado que toda una época ha de dar su salto a la inmortalidad desde ella. Nadie puede dudar que la lírica ha determinado, tanto como el deporte, a una generación y está condicionando, en bien y en mal, a la próxima.

Gerardo Diego empieza por distinguir, en su *Antología*, entre poesía y literatura. Bien está la ambivalencia como criterio previo. Pero ¿nos dice claramente qué es una cosa y otra? Habla de una «altura de intención», de una «pureza de ideales», de una «autonomía de la voluntad poética», etc., cuando se refiere a la poesía, y habla, en cambio, del campo raso, mezclado y turbio de la poesía literaria, cuando se refiere a la literatura. En definitiva, lo que le hace valorar la poesía es una coincidencia de calidad y de acierto; o, dicho de otro modo: un grado suficiente en la consecución lírica.

Bien está el acierto. Mejor —y más certero— el apreciar la calidad; y no sólo en el acierto, sino hasta en el fracaso. Pero, con todo esto, y con el haz de magníficas definiciones que unos y otros poetas dan de su credo en la *Antología*, no sé si alcanzo suficientemente el concepto poético. Voy por él, pero antes tengo que asomarme a esa vía falaz de la literatura contra la que Gerardo Diego, atinadamente, me advierte.

Para Gundolf, una de las diferencias que separan la poesía de la literatura estriba en que la primera es expresión de una realidad personal, independiente del mundo finito, en tanto que la segunda es una copia o imitación de una realidad finita, bien sea el trasunto naturalista, romántico o idealista, ya que esto es lo de menos.

Con los antecedentes de Gerardo Diego yo hubiera preferido que su distinción radicase concretamente en el número de elementos creacionistas de la obra examinada. Esto es: a mayor creación, más poesía.

Una cosa es la naturaleza; otra es el arte. Goethe insistió más que nadie en esa diametral oposición complementaria: verdad y poesía. Pero ¿qué intervención tienen los elementos vitales dentro de la creación artística? Ésta puede partir de una visión realista, deformada luego por la colaboración de la técnica y del verbo. Todo parece suponer que Góngora ve las cosas del mundo exterior tal y como se muestran, y que es por arte de su arte mismo por lo que las deforma luego. Nada prueba que El Greco fuera trascendentalmente astígmata, pero ni siquiera que fuera un visionario, capaz de crear la visión inicial partiendo de una nada previa. Yo dudo de las alucinaciones de Goya. El artista español, en general, obtiene una imaginación asimilándose la realidad aparente: todo nuestro misticismo encarna en una hogaza de pan moreno.

¿Dónde está, pues, la verdadera creación? ¿Qué es lo que determina? Alto. Retrocedamos en esta interminable vía muerta, porque lo que sucede es que el problema estaba mal planteado. No se trata, en rigor, de distinguir la poesía de la literatura, como no es congruente separar la poesía de la prosa oponiéndolas.

En todo ello puede haber poesía. Donde no puede haberla es en la ciencia. Habría, pues, que enunciar el tema proponiendo como estrictamente poesía: aquella parte de la ciencia que no es la ciencia misma. Y apunto con esto a su diametral complemento: a la otra mitad de la naranja, cuando la naranja es el universo.

Hegel creía que la poesía era una forma prematura del espíritu, destinada a mayor desarrollo en la ciencia y a plena madurez en la filosofía. Sin embargo, más que un primer paso, pudiera ser quizá un trayecto completo, por distinto camino: por el camino de esa poesía inevitable a que antes aludimos. Ya hablaremos de los modos de alcanzar una estrella: la visión arbitraria del poeta y la visión deformadora de la lente científica. Habrá que distinguir la poesía inspirada en la ciencia (como en el caso de Lucrecio), y la ciencia inspirada en la poesía (como en el de Whitehead). Pero

habrá también que prevenir, desde luego, a los que dan excesiva participación al conocimiento científico en la lírica, recordando que la gloria de un Dante o de un Lucrecio no nace de su origen o de su aportación científica, sino precisamente de todo lo que, porque no es ciencia, en su obra, es poesía.

Quien planteó debidamente la cuestión, con un corte inicial entre poesía y ciencia, fue Coleridge. Y en esto, como en sus ensayos de inspiración onírica, la poesía ultramoderna le ha olvidado excesivamente.

Coleridge, autor de unas «Prosas en verso», no pone el acento en separar prosa de verso. Entiende que ha de oponerse ciencia y poesía, y que el objeto propio e inmediato de la ciencia es adquirir o comunicar la verdad, y el de la poesía comunicar un placer, una delicia. Y cuando Coleridge opone *truth* a *pleasure*, advierte que «distinguir no es dividir». Puede haber elementos diferenciales dentro de cosas inseparables. La poesía es obra de la imaginación, pero no debe ser confundida con la fantasía. He aquí el orden que establece Coleridge:

a) Imaginación de primer grado; y aquí la energía poética creadora.

b) Imaginación de segundo grado, que recrea idealizando, disipando, técnicamente.

c) Fantasía; donde se consiguen los efectos a base de combinaciones de las facultades retentivas, del gusto, destreza en la asociación, etc.

Inglaterra, desde esta fecha, debate, obstinada en su conciencia lírica, el tema de distinguir entre imaginación y fantasía, y después de Wordsworth, Leigh Hunt, Ruskin y Emerson, han sido muchos los que han seguido inquiriendo. Pero nadie ha superado a Coleridge. Él fue quien, como separó ciencia y poesía, distinguió entre prosa y metro. No hay que acudir a *Prose in Rhyme*. Ni la historia de Herodoto, ni las filosofías de Parménides o de Empédocles dejaron de ser ciencia por estar redactadas en verso. Si Shelley considera estúpida toda didáctica, para Wordsworth, en cambio, es la meta de la poesía. Claro que uno y otro eran exclusivamente poetas; y no por sus teorías, sino por su aportación lírica. Nada significa que un poeta intitule sus versos *Prosas profanas*. Sabido es que hay poesía en prosa. Y no sólo en los poemas en prosa de Baudelaire o Reverdy, sino en la prosa poética de James Joyce o de Ramón Gómez de la Serna.

No hay que tomar la distinción de prosa y verso demasiado en serio. Existe un caso peregrino, burla de sesudos críticos. Exégetas ilustres han discutido largamente qué

razones pudieron decidir a Paul Fort a que redactase sus versos, como lo hace, uno a continuación de otro. ¿Por qué escribe un soneto como si fuera prosa el Príncipe de la Poesía? Hubo razones en pro y en contra. La razón se encontraba muy lejos, sin embargo, y más lejos del capricho de un príncipe que de la penuria de un bohemio: la razón era que cuando Paul Fort inició su colaboración en el *Mercure de France* optó por escribir sus versos uno detrás de otro porque la revista francesa tenía la ominosa costumbre de retribuir únicamente los trabajos en prosa.

La técnica moderna agrava la cuestión: Gertrude Stein, Desnos, Michaux, etc., complican más las cosas. Pero, en definitiva, a nadie debe interesar el hecho de partir poesía y prosa, sino sencillamente recusar esa poesía que no existe, a veces, bajo la forma poética. «Ya que ciertas poesías se ponen en música —preguntaba Novalis—, ¿por qué no ponerlas en poesía?»

Hay, sí, una distinción inevitable dentro de la poesía, que es donde únicamente tiene valor la separación entre verso y prosa: poetas y cantores. Son poetas los que escriben; son cantores los que gorjean únicamente. Los primeros hablan, con la mano, a los ojos; los segundos, con la garganta, a los oídos. Los poetas hacen estructuras consistentes; los cantores dejan escapar las capciosas cadencias de sus sones.

El poeta —«hacedor»— crea verbalmente; esto es: habla y, por consiguiente, se expresa. El cantor canta como el pájaro canta. Sólo el poeta puede decir: escribo como mi madre hablaba (Juan Ramón Jiménez).

El «resto» es música. Yo distinguiría un poeta, no por sus versos, sino precisamente haciéndole la prueba de la prosa. Nótese cómo un Mallarmé o un Baudelaire se expresan con un arma eficaz y perfecta fuera del verso; un Verlaine o un Apollinaire son incapaces de crear gran prosa. La canción es a la poesía lo que es a la pintura el arte decorativo.

Cantor quiere decir juglar: hombre que acompaña su canto de un sonsonete sentimental vestido de raso. Dicen que Apollinaire necesitaba tararear una musiquilla ramplona mientras escribía sus versos; James Stephens, cuando recita verso, lo hace columpiándose ligeramente al son de sus cadencias. Pero no es sólo un testimonio plástico el que nos da este rapsoda. Escuchadle: «La poesía se va creando a trozos enteros de frase, y, cada vez que los dioses se encuentran propicios, a versos completos; pero la prosa, en cambio, es preciso inventarla de coma a coma. Quien puede escri-

bir poesía cuenta con el auxilio de todo lo que hay en él de natural. En cambio, todo lo imaginable se coaliga para impedirle que escriba en prosa». Así se explica un irlandés que escribe prosa y verso. Es un poeta, se dirá, y por eso se le rehúsa en el obstáculo, la prosa. Error. Al contrario: es un bardo, un cantor, que habla, pero no pronuncia, que tiene un medio de expresión explícito, pero insuficiente.

Sólo el don de la palabra, el verbo, en suma, proporciona la expresión plena y necesaria. Quien carece de él carece, en realidad, de prosa creada, aunque disponga de otro medio de expresión literalmente inteligible, pero que equivale a la mímica.

El que quiera aprender buena prosa, que lea a los mejores poetas. Y no sólo la prosa —inmejorable— de los poetas, sino sus versos, como escuela de prosa. Lo demás es amanerarse aprendiendo manera de hacer prosa. Y así como sólo la poesía —en prosa o en verso— expresa, sólo ella sirve en la creación, porque inspira, a su vez, recreando con su estricto rigor la obra. Sólo en la gran prosa, en la gran poesía, la fuerza técnica condiciona y modifica la idea previa: fuerza del consonante que liga y obliga. Porque la poesía no es la ciencia, pero es su complemento, recaba para sí la facultad de proclamar que las hormigas son blancas.

Luego hay que distinguir, también, la prosa y el estilo. Mi estilo soy yo —el hombre—; mi prosa es ella —la hembra—. La prosa no ha de ser buena o mala; ha de ser simplemente auténtica: la mejor prosa es la que mejor lleva. La prosa debe ser objetiva. El autor la buscará diferente para cada distinta empresa. Cuando no hay poesía que expresar, la mejor prosa es la menor prosa: esa prosa sutil, que teme ser desviada por la inspiración al acecho, y que, leve y exacta, se desliza incitándonos a volver la cara después de cada frase.

No es la forma poética la que desaparece. No dejan de existir el verso y la novela, por muy amenazados que se encuentren. Se transforman simplemente. Rusia ha suprimido las clases; pero ha creado otras, con su lucha de clases nueva. No hay burgueses, no hay popes, no hay aristócratas. Bien, pero el obrero del partido, el soldado rojo, el brigada de choque o el campesino colectivista representan las nuevas castas y sus privilegios respectivos. De igual modo podría hacerse una nueva ordenación de géneros literarios. La poesía existe únicamente cuando no puede ser sustituida. En su nueva distribución habría que atender al contenido y a la expresión, en lugar de atender a la forma.

Intentaríamos un cuadro:

Poesía	En verso En prosa	Poesía de alto grado. Imaginación.
Literatura	En verso En prosa (novela, teatro)	Poesía de 2.º grado. Fantasía.
Ciencia	En verso En prosa	Didáctica. Filosofía, etc.

Es muy difícil distinguir esquemáticamente estos conceptos. En todo caso, el dato tiene que ser exacto, auténtico. Y la mentira interviene tan pronto como interviene el arte: el arte de decir.

Pero la mentira legítima: el mentir de la luz, de las estrellas. Porque, no la imaginación, la inteligencia duda a veces de que no sea verdad el mentir de las estrellas. Estamos siempre ante el ejemplo clásico: el palo, que aparece torcido sumergido en el agua. El palo está derecho; nos engaña la vista. Esto es lo que asegura el buen sentido. Pero aquí el buen sentido es el del tacto, y no sé hasta qué punto sea más de fiar un sentido que otro para servir de garantía.

Un hombre de conciencia, Mauriac, ha hecho la observación de que en todos los libros de memorias el autor miente siempre, porque trata de justificarse al rendir cuentas, y se favorece inconscientemente. En cambio, en la ficción se muestra sincero, porque no se cree atisbado y deja paso a todo lo que lleva dentro.

En rigor, todo está un poco más allá de lo que alcanza nuestra mano. La muerte es lo que se halla siempre a nuestro alcance, quizá porque está a nuestros alcances siempre. La vida, en cambio, es lo que se nos escapa, acaso porque nunca hacemos otra cosa que ir escapándonos de ella. Así, cuando la vida logra un sentido pleno, sólo importa alcanzar lo inalcanzable: la verdad del mentir de sus estrellas.

Se trata, pues, de ir por algo que no se encontrará al fin de nuestro brazo. Un algo, más aquí o más allá de nuestra propia meta: se trata de capturar un átomo, de alcanzar una estrella.

Y a ciencia y conciencia, para nuestros cortos alcances, tan remoto va el microbio como la estrella. No es posible fiar en la aparente verdad que nos traen los sentidos. Cuando la ciencia intenta apoderarse de la verdad verdadera aplica una lente destinada a deformar suficientemente la apariencia. Lo que se ve a través del telescopio o del microscopio no es más representativo que la arbitraria creación artística, y, sin embargo, el hombre de ciencia provoca esta transformación a sabiendas de que sólo así ha de encontrar la verdad auténtica.

La poesía es una ciencia al lado de la ciencia, y que llega a donde no alcanza ésta; el poeta es el ángel que trae, de los espacios infinitos, capturada una estrella.

«No vemos con el ojo, sino a través del ojo», ha dicho un poeta. El ojo de William Blake es para su poesía lo que la lente para la ciencia. Puede suceder que el poeta sea demasiado intelectivo, y entonces necesite interponer, entre la estrella y él, la sombra lírica de ese vidrio ahumado con que en días de eclipse se mira al cielo. Si Mallarmé empavona, Valéry destella; hay veces en que la inteligencia excesiva opta por estrellarse en una claridad deslumbradora. En tal caso, la verdad aparece tan a las claras que no se reconoce: así se escamotea la apariencia de forma en la verdad de una radiografía. La poesía es un disco impalpable entre un filosófico pretexto y una claridad hostil, diamantina, que resulta a la vez impenetrable y translúcida.

Todo depende, luego, de cierta diferencia de visión y de enfoque. De aquí los corolarios más opuestos. Riñen artistas y políticos (como ahora comunistas y poetas del suprarrealismo), impidiéndoles una mutua inteligencia su distinta visión respectiva. El poeta no acepta ese punto de mira utilitario del político, y éste rechaza el idealismo del poeta porque es adverso a su concepto materialista del mundo. Más aún: el que se cree nieto de Lucrecio se obstina en denunciar todo el materialismo inconfesado que sustenta a los hijos de Berkeley. De otra parte, un espíritu religioso, como Berdiaev, descubre el fondo de idealismo romántico que mueve al materialismo histórico.

Son dos puntos de vista; pero ¿cómo no ver en ellos eso que sólo son: puntos de vista? ¿No puede todo referirse a un defecto físico? Sospecho que hay idealistas y hay materialistas lo mismo que hay miopes y présbitas. Es decir, que hay quien sólo ve de cerca —el mundo se le limita a su percepción en él mismo— y hay quien sólo ve de lejos —y esa percepción se le va hasta el fondo del mundo—. Idealismo y materialismo son, quizá, dos banderas de un único e íntimo pragmatismo, inconfesable, que sólo aspira a la eficacia.

También el mío es un punto de vista, y, por consiguiente, defectivo; pero llego a la conclusión de que si la realidad no es como la imagina el poeta (no para que ella sea realidad, sino para que él sea poeta), no puede ser tampoco tal como la presenta el microscopio (que exagera a su vez para no dejar de ser microscopio).

De aquí que los poetas, empero su idealismo, insistan siempre en proclamar que lo suyo es la realidad misma. El poeta no cree en la realidad ambiente y sí en la de su mundo imaginario. Dante salía de su casa, y decía, al dejar su trabajo, que venía del infierno. Blake saludaba a Cristo en la calle; pero, en cambio, cuando representaba a las almas, lo hacía con perfecta anatomía. Es curioso evocar a William Blake escondiendo el manuscrito de su poema sobre la Revolución francesa. ¿Creía él que todas las imágenes allí encerradas, y que en nada recuerdan los hechos de la revolución, eran su fiel trasunto y temía las consecuencias?

Un poeta, Novalis, ha escrito: «La poesía es la realidad última». Pero añadiendo: «He aquí el hueso de mi filosofía». Y es que cuando el filósofo es poeta, su «filosofía es el poema de la razón»; piensa que «a mayor poesía, mayor verdad», y como a nuevo Midas, «a fin de cuentas todo se le convierte en poesía».

¿De qué le sirve a Dante creer en el testimonio de los sentidos si, cuando llegue el momento de la verdad poética, necesitará superar —transmutativamente— *la selva erronea di questa vita*?

El poeta, porque es sincero, necesita, para no equivocarse, contradecir imaginativamente a la vida, hasta lograr su plenitud expresiva. «Sólo es verdaderamente poeta el que ha sabido adueñarse del mundo y expresarlo», afirmaba con su empeño de objetivación Goethe. ¿Y qué es la realidad poética? Si «la verdad es la vida», la poesía no es verdad. No hay que olvidar que la última verdad es justamente «la verdad y la vida». La poesía será el camino, contradictorio, inequívoco; será las ramas arbitrarias del árbol del libre arbitrio. La poesía es el camino, pero el mejor camino ha de dar, para ella, un rodeo preciso.

Sólo la condicionan una calidad auténtica y una técnica estricta. La poesía es un «encantamiento a plena luz», y por eso va desde la mistificación al milagro. Puede empezar en juego —de malas intenciones está empedrado el Parnaso—, pero el final es siempre serio. E inesperado. El poeta propone y el poema dispone. El fin del poeta no es nunca el final que la obra encierra. La técnica y la realización han producido algo que está muy lejos de ser un enunciado en forma lírica. Para decir estricta-

mente la verdad, sobra la lira. La lira sirve para adormecer al dragón y desvelar a la princesa. El poeta, que sabe lo que busca, no sabe lo que encuentra.

«Piensa uno mal, cuando sabe que piensa», decía Remy de Gourmont. Cualquiera ha observado la torpeza, en el andar, de los animales hechos para el galope: el galgo y el caballo de carreras tienen un paso corto, desazonado e incómodo. Porque sirven para correr, decimos; pero ¿y si es porque están hechos para marchar precisamente? Recuerdo aquel personaje de Svevo, Zeno, que después de estudiar el modo racional de caminar, sale cojeando. Y es que el hombre no puede hacer imitaciones, sólo puede crear líricas equivalencias: crédito por valor de lo que no dispone.

«Cuando el hombre ha querido sustituir la marcha, ha creado la rueda, que no se parece en nada a la pierna.» Para mí, esta frase de Apollinaire explica cabalmente la mentira desnuda del arte moderno. Ésa es la realidad última. Por algo fue Apollinaire quien primero acudió a la palabra *surréalisme* para significar que esa realidad captada por el poeta, a través de la falsa apariencia, es la realidad auténtica.

Esa verdad que el poeta descubre, y que nos brinda luego, desvelada, se le presenta a él cuando menos lo espera. El filósofo necesita enfocar el objeto para llegar a conocerlo; precisa luego, al expresarse, evitar la colaboración transformadora del arte: nada hay más patético que esta cautela del filósofo contra el artista que lleva dentro.

Pero el poeta es todo lo contrario: ve sin mirar, sin prestar atención. Para pisar más firme en el alambre, el funámbulo, con las manos asidas al vacío, agarra la mirada a un punto inexistente del espacio. El poeta es una sensibilidad en carne viva. Cada percepción le sorprende al través de los poros abiertos (la famosa teoría de visión extrarretiniana que defendía Jules Romains se apoyaba mucho mejor en sus versos que en sus experiencias).

Hay un instinto irracional que comprende la utilización del objeto. En cambio, se precisa un esfuerzo y una preparación técnica para captar la forma simple[1]. A ese objeto, creado por el ojo, en el espacio, se agarra la mirada del artista para salvar el abismo y caer en plena poesía.

[1] Whitehead pone un ejemplo: ante una silla, un perro la utiliza comprendiendo su significación, bruscamente. El artista precisa una abstracción para representar en su pupila lo que en la silla es forma, color y línea.

La poesía es desesperación: se entra en ella escapando de la vida, porque ésta lleva a la muerte. El poeta no busca un refugio en una vana gloria de inmortalidad, sino en un mundo de naturaleza auténtica y perenne.

No son los versos de aficionado, aunque el aficionado se llame Goethe; tampoco es puericia subjetiva. No hay poeta deleitante, ni deleitado. Baudelaire sufre horriblemente, bajo su corbata de *dandy*. «Nadie sabe la sangre que cuesta», clama Dante[2].

El poeta es un desorbitado. Según Hofmannsthal, ve como si sus ojos careciesen de párpados: «Todo le choca y nada le sorprende» a este vate alerta, estupefacto. Su condena consiste en no dejar de percibir nada. Sufre el suplicio de estar despierto siempre; tiene frío en los ojos. Hay que velar mientras Jesús esté en la agonía —gime Pascal—, y Jesús vivirá eternamente.

Pero la ciencia misma ¿no ve mejor cuanto menos mira? En los diálogos de Fontenelle se pone, en labios de Descartes, esta afirmación: la filosofía descubre la mayor parte de sus verdades con los ojos vendados.

Es decir, como en la cuerda tensa; es decir, sin querer —porque al amor no hay razón para no suponerlo clarividente.

II

Cubisme, poésie plastique.

Reverdy

Yo nací a fin de siglo; y a fin de siglo la situación era ésta: se había cortado el hilo. Las gentes no se dejaban ir; los sabios, con un dedo en la frente, pensaban mucho. Pensar —ha

[2] Una vez que Degas confiaba a Mallarmé su deseo de hacer versos, añadía, comentando la tentación: «Y no son las ideas lo que me falta». Mallarmé le repuso: «Los versos no se hacen con ideas, sino con palabras». Mucho tiempo ha pasado desde entonces. Hoy ya no estamos tan seguros de que se hagan con palabras tan sólo. Quiero decir que, por lo menos, la poesía no es ya *une affaire de mots*, como lo fuera para los parnasianos y aun para los simbolistas. Venga en mi apoyo D. H. Lawrence, cuando dice que estas combinaciones, más o menos gratas y seductoras, estarán siempre en boga y atraerán a la gente, pero la verdadera poesía es otra cosa: su auténtica calidad estará en conseguir ese inaudito esfuerzo de atención de descubrir un mundo nuevo, dentro del viejo mundo conocido.

dicho un poeta, y un poeta tenía que decirlo— es cortar el hilo. Pensaban los pintores y pensaban los novelistas. Y allá, en un piso de la rue de Rome, pensaba un empleado, muy juicioso, en cómo se podría hacer un verso con sólo inteligencia pura y humo. ¿Y el lirismo? Rondaba, pues, a los filósofos: Nietzsche se dejó ir más que Heredia, cincelador de estudio.

Si el hilo estaba roto es porque ya Chateaubriand no se inspiraba con la melena al viento de ese ventilador que no aparece en la pantalla; es porque Victor Hugo no dejaba bullir su alta frente —Platón fue la ancha— engendrando los monstruos de su disparatorio; es porque en los salones de pintura la Verdad emergía, de un pozo, enteramente desnuda. El arte, sin embargo, necesitaba ser otra cosa, y no atreviéndose a mentir, disimulaba la realidad con veladuras: Monet entorna los ojos Mallarmé difumina; un Whistler, un Carrière ocultan su penuria abrumándola en penumbras.

Pero en la calle, por la acera, una silueta acude hacia la media luz de un entresuelo; va envuelta en boas de pluma y velo. Esa verdad velada —gasas, volantes, perifollos— trae prendida en el talle una rosa de raso que parece de veras, y en el búcaro desfallece, como de porcelana, la rosa auténtica. El alma fin de siglo delira ante un paisaje que parezca mentira —y no lo sea— porque —al revés— el arte se le antoja suplantación de la realidad misma. Esa mujer subraya sus «naturales encantos» para conseguir más belleza: el cabello postizo y abundante, mejillas sonrojadas, ojeras violetas, perlas falsas y discretas. Maestra en el «difícil arte de engañar». ¿No es, así aderezada, un cuadro ella misma?

De Baudelaire ya no se hacía caso. Cantó lo artificial, elogió la piel negra y dijo cosas sin sentido, como ésta: «*Le maquillage n'a pas à se cacher, à éviter de se laisser deviner; il peut, au contraire, s'étaler sinon avec affectation, au moins avec une espèce de candeur…*». Pero se acercaba ya el tiempo que venía a darle la razón; diluíase el «gris muralla», disipábase el humo de la rue de Rome: aquel «humo interpuesto entre el mundo y yo». Entró el siglo abatiendo estos últimos velos en el lilial desmayo del *modern-style*. Detrás de un cuello de chinchilla hace mutis Cléo de Mérode. En la risa espejeante de Roosevelt aparece *Prosperity*. Ya huele a gasolina: por el paseo irrumpen, trepidantes y refunfuñones, los empingorotados *taf-taf*. Santos Dumont, con hongo, inicia un primer vuelo planeado, desplegando las alas del chaquet.

Y, un día, la Gran Guerra. La tropa no llevaba ya galones de oro, ni uniformes encarnados. El polvo fin de siglo los había encapotado. Todo era color tierra. Mas no iban a servir tampoco el caqui ni el gris plomo. Eran demasiado visibles, uno y otro.

Las cañas no lograban disimular los cañones: el bulto, aun emboscado por las ramas, despierta la atención, no pasa desapercibido. Simular no es posible. ¿Qué hacer entonces? Un día, en trance análogo, ese «pintor de la verdad», de la divina verdad, que se llamó Velázquez (y con éste ocultaba su verdadero nombre), para mejor fingir, opta por retratar al conde-duque de espaldas y, en efecto, consigue que ahora nadie advierta la corcova.

Estamos en plena Gran Guerra; los hombres mueren y la angustia apremia. ¿De qué vestir a estos soldados para que el enemigo no los vea? Y un pintor español da, otra vez, la respuesta: «Deben vestirlos de arlequines, si pretenden hacerlos invisibles», aconsejó Picasso. No los vistieron de arlequines, y siguieron sacrificándolos; pero los barcos, parapetos y cañones fueron apareciendo camuflados con temas picassianos. La mentira desnuda había saltado de la naturaleza muerta de los lienzos a la naturaleza agonizante del campo raso.

La verdad, desde entonces, ni se dice, ni se esconde. El cubismo logró respetar la verdad de la naturaleza, haciendo ver al arte, en cada rosa desnuda, una máquina. Ni mentira falaz, ni verdad engañosa. Si el arte se despoja impunemente, es para mostrar luego el hueso inesperado de una creación arbitraria. Como ya nada representa nada, no es posible el engaño. Se hubiera complacido hoy Baudelaire viendo el desfile: labios ladrillo, uñas carmesí —pintura puesta a las claras—, cabelleras a cercén, y esas perlas grotescas, de reina negra, que no pretenden confundir a nadie. Ahora lo evidenciamos: la representación no fue nunca el objeto del arte, coincida o no coincida con el natural previo. La creación es cosa muy distinta siempre: ahora y antes.

El arte nuevo, con su secreto a voces, ha curado de espanto[3]. Hoy vuelve el monstruo para que desaparezca lo raro. ¿Cómo es posible que la ingenua avidez de Rubén

[3] Hoy, el arte, aun el más estridente, necesita elevar mucho la voz en los momentos críticos en que clama la vida y se juega la más humana intriga. Hoy que el hombre se lanza detrás de inciertas realidades más directas, más hondas, más arbitrariamente decisivas, no puede reclamar en primer plano la ficción lírica. Interviene otra vez el sentimiento, la pasión turbia, insuficientemente despojada cuando se apresura a formar en las líneas de la poesía. El poeta, superando la realidad, acude al delirio paranoico. Véase cómo grita con un creciente, desgarrador, ahínco ese suprarromanticismo desollado que se llama *surréalisme*. Para gritar su verdad, siente cada vez más el empeño de acudir a truculencias feroces, efectismos arrolladores: se raja, se desgaja, estalla, se hace trizas.

Darío se maravillase igualmente ante un Richepin o un Edgar Poe, no viendo, en uno y en otro, sino lo que se le antojaba «raro»? ¿No comprendía, acaso, que lo que le chocaba en el uno era la desazonada acritud de lo mal logrado, y lo que le sorprendía en el otro era la originalidad de una aportación inédita?

Hay períodos enteros de la Historia en que los hombres, atemorizados, pretenden, como insectos miméticos, pasar desapercibidos —el sauce y la guedeja— fingiéndose parte de la naturaleza. Son épocas literales y, por consiguiente, literarias, en las que toda suerte de estridencia se denuncia como intempestiva y promueve, en torno, adoración y escándalo; el salvaje, que es todavía naturaleza, se inclina igualmente ante el sol y ante la pacotilla.

Esas épocas —de tiempos o de razas— son esencialmente defensivas. Frente a ellas hay siempre otras en las que el hombre grita hasta desgañitarse y pretende distinguirse —quizá también para escapar de la selva—. Éstos son los momentos agresivos de la Historia, que claman para que sus próximos no les oigan. Entonces es cuando el hombre tira sus dardos por elevación persiguiendo un ideal poético. Así se desafía, en un momento de esplendor, a la vejez, poniéndose, sobre la piel fragante, el anticipo de una peluca blanca.

Pero estamos en 1932. Es el momento de la evocación obligada. Se empieza a sentir el encanto de lo que fue la vida hace treinta años. Se exhuman documentos de principio de siglo. Y choca ahora, también, el monstruo por lo pintoresco, lo raro. La última generación, sin embargo, busca, por encima de la curiosidad multitudinaria, la mano del padre. Dalí, sin sombra de ironía, elogió, antes que nadie, el *modern-style*.

No hay para él otro arte: «Ha de ser sobre todo esa maravillosa arquitectura, toda ella ideal, del *modern-style* y, especialmente, en aquella que mezcla, del modo más horrible y con la mayor impureza, todas las cosas con la pureza inmaculada de los enlaces del sueño; esa arquitectura es la que el porvenir ha de interrogar», clama extasiado ante las bocas modernistas del Metro parisién.

Aquel estilo 1900, que en nombre de los muebles de metal, ahora, Morand pone en solfa, al evocarlo, hace las únicas delicias de los descontentadizos suprarrealistas. La estética de sanatorio repele a quien entra después, aportando un arte conscientemente patológico: alucinaciones oníricas, complejos sexuales, paranoicos delirios,

etc. Ha habido tres estilos sucesivos en París: el *Modern-style*, el de *L'Esprit Nouveau* y el de la *Révolution Surréaliste*. Es inútil hablar de Le Corbusier a Dalí. Ha dado el salto atrás, y está más cerca de Gaudí y de su estilo vegetal que de las arquitecturas sintéticas. De allí procede. Nada más parecido a un dibujo de André Masson que una joya de Masriera o de Durrio. Nada más próximo al devoto artesano que fue Gaudí que Dalí, atrabiliario blasfemo. En uno y otro anida el monstruo enmarañado, turbio, crispado en esas contorsiones formidables, que nadie ha pretendido estudiar en serio. Se requiere un fervor especial y unos guantes asépticos. Hay una falta de higienización previa, común al arte de *La Profanation de l'hostie* y a *La Sagrada Familia*.

Treinta años es el plazo exacto que requiere una generación para reanudar con la penúltima. Se ojean fotografías marchitas; en ellas aparecen esos hombres, de cuello grande y sombrero pequeño, que llevan el rostro encubierto con barbas y bigotes. De entonces acá el hombre se ha afeitado. Y al hacerlo, despojándose del cendal espontáneo, ofrece, a cambio de esta verdad velada, la mentira desnuda de presentarse tal y como no es ante nosotros. La barba es más verdad, más natural que la faz rasurada, pero el hombre está más auténticamente desnudo cuando se la ha quitado. Ya no se conjura embozado: todo maquiavelismo actual implica ser traidor y confesarlo.

Si, como cree un filósofo moderno (Heidegger), la verdad de la vida se nos ofrece siempre velada, la transcripción directa sólo conseguirá trasladar brumas de una a otra parte. Es preciso aplicar una dialéctica: transfigurar la desfiguración que presenta la realidad aparente para así alcanzar la realidad poética: la realidad última.

El poeta arriba a la verdad suya embarcado en la sinceridad de su mentira: un persistente error empuja a Cristóbal Colón y le hace descubrir América. La verdad desvelada de toda poesía se halla realmente en la incongruencia de una aproximación insospechada y embustera. Creo poco en la literatura comparada; pero, a veces, es útil, aunque demuestre lo contrario de lo que el crítico intenta. Gundolf establece un paralelo entre los epítetos de Shakespeare y de Goethe. Y ¿qué prueba? Pues que, con sólo dos palabras inesperadamente cerca, consigue Shakespeare una emoción poética que rara vez logra Goethe[4].

[4] Viene a la memoria un decir de Novalis: «Los adjetivos son substantivos poéticos».

Dewey quiere que las cosas sean vistas *sub specie generationis*. Y quizá no haya otro modo de verlas, si no queremos permanecer ajenos a ellas contemplándolas desde el punto de vista de los dioses. Pero, vistas así, nos asalta, de súbito, un problema: ¿Es el ojo el que hace a la obra, o la obra la que hace al ojo? No; no creo que baste el genio creador para que su obra tenga las características que han de definir un estilo. La que crea es la generación, que exige al consumir y que proyecta, si bien sea tácitamente. Nuestra generación —por mano de Picasso— despojó al nuevo arte de toda intención representativa, y el arte nació deshumanizado porque lo apetecía así la vida que le era contemporánea. Picasso, como sujeto, es efecto de una acción simultánea.

Apreciado el fenómeno desde fuera, puede parecer una íntima actitud negativa; puede antojarse nihilismo lo que, en el fondo, es implacable necesidad de armonizar los contrarios: precisión de encontrar esa chispa poética que salta al aproximar polos opuestos; y también el afán de despejar ese previo solar que toda creación necesita.

Tenemos el solar, pero ¿qué es lo primero que hace el que edifica? No empieza por acarrear ladrillos y ponerlos unos sobre otros, remedando un edificio. Toma una amplia hoja de papel. La tensa. Y, con lápiz y reglas, empieza a trazar líneas, que en nada se han de parecer a la figura que tendrá la casa, pero que son esencialmente la construcción en proyecto. Eso fue el cubismo de Picasso: una inevitable proyección arbitraria. Hablo, bien entendido, del de 1910. El anterior no pasaba de ser una estilización externa de masas aparentes; es decir, una verdad velada; o mejor, como en Cézanne, comprimida. La mentira desnuda aportaba una auténtica realidad de nueva planta. Y esto era así porque no podía ser de otro modo; irremediablemente.

Un arte es una generación, pero el estilo es el hombre. No el artista productor: el hombre. Y por él, para él, nace su arte. Por eso el estilo de una generación está en cada uno de los que la constituyen.

Si se analiza un hombre de esta generación, se verá cómo el propósito no representativo era ya, en su interior, dogma previo. Este hombre no ha llorado en los conciertos. Desde chico frecuentó los museos sin dejarse alcanzar por los efectismos emotivos. Si es arte, lo mismo le impresiona un cuadro amable que uno terrorífico. Una estatua no ha de estar, a sus ojos, más desnuda que un perro.

Este arte corresponde a este hombre. Un arte que da al hombre lo que del hombre es, porque sabe que lo que es del César ni a Dios se le debe dar. Quiero decir, que

no vulnera en él nada que sea humana sensibilidad. Arte, éste, curiosamente enclavado entre dos estilos impuros: el simbolismo y el suprarrealismo. Tan sospechoso es el arte al servicio del arte como el arte al servicio de la moral o de la política. El arte debe ponerse al servicio del hombre; porque si no se hace un arte para él, se corre el peligro de hacer un hombre para el arte. Tal fue el extremo de los estetas. El simbolismo estuvo mediatizado, aunque él no lo crea, y por eso se nos aparece recargado con cierto turbio lastre de escoria vital. No se hace de la vida una obra de arte, si no es haciéndola como vida fracasar. Aquél fue un arte para seres despojados de su humanidad: cuadros para pintores, versos para poetas que —aunque no fueran profesionales— iban caracterizados de tales por la vida, con o sin melena, pero fieles a su principio de representación.

Cuando T. S. Eliot publicó *The Sacred Wood*, afirmaba que el objeto de la poesía es ocultar la personalidad y la emoción. Otro tanto afirmaba Valéry. Luego se nos antojaba excesivo. Veinte años de objetivación artística han podido secar el manantial en fuerza de represión: no es posible olvidar que Eliot y Valéry procedían, muy inmediatamente, de una escuela que había confundido los términos haciendo del arte una religión, como hicieran una religión del amor los románticos.

El arte por el arte, se decía entonces. Hoy dice Hermann Broch: «El arte por el arte», lo mismo que «la guerra es la guerra» o «el negocio es el negocio», son reacciones egoístas y agresivas de un espíritu colectivo desprovisto de metas últimas, de religiosidad.

Todo arte «para algo» se trueca en propaganda. A un cartel se le puede pedir que sea bueno; es banal exigirle que sea bello. Aparecen aquí utilitarismos morales. El suprarrealista nos aporta un arte lleno de intenciones humanas. En un *film* de Eisenstein son legítimos los efectismos truculentos. Ya lo fueron —pasado el cubismo— en el teatro de Pirandello.

¿El cubismo ha pasado? Ha pasado a la historia —con pleno derecho—, y todavía opera en nosotros, definiéndose como imprescindible estilo.

El cubista —contemporáneo de Da-dá— fue el niño que carece de memoria, de rencor representativo. Viene después el suprarrealista zangón, cargado de malicias. Su expresión, sin calcar la realidad, provoca sugerencias exaltadas —como las incisiones hechas en los bancos escolares—. Es que su adolescencia llega pletórica de

fuerzas encauzadas insuficientemente. Por eso no responde siempre a su intención, su eficacia.

El muchacho está adherido, por los pies, a la vida: se nutre por las plantas. Es una fuerza de la naturaleza todavía. Todo arte adolescente la trasciende. Rousseau, de instintos empañados; Dalí, ávido de las vegetaciones maternales del *modern-style*.

Pensaba Bradley que el fracaso del segundo Fausto se debía a la intención excesiva del poeta. Pero recordemos lo dicho sobre el espectador y la obra en una misma generación. La idea del poeta, por enconada que se exponga, no puede dejar de ser inofensiva en todo caso. Poetizada, no pasará de ser una idea lírica: un verso subversivo influye en la poética, no en las costumbres.

La intención no ha de estar en quien produce un arte, sino en quien lo utiliza. Así, Lope, servil, puede servir en Rusia de propaganda comunista. El poema es un «hecho». El ojo, que lo ve, es el que puede no mirar recto. Una señora, en el estudio de un pintor inglés, preguntó al artista si un cierto cuadro no era indecente:

—¡Oh! No, señora; lo es la pregunta.

Con razón se negaba Keats a ver otra cosa que puros *conceits* en las ambiguas alusiones de los sonetos de Shakespeare. ¿Qué puede importar, por ejemplo, que Shakespeare o Baudelaire canten la carne morena? Lo que interesa es su materia lírica: la carne de su espíritu de poeta.

III

Je l'avais fait pour être spirituel dans sa chair; et maintenant il est devenu charnel même dans l'esprit.

Bossuet

La última realidad poética es eso: carne del espíritu. ¿Por qué se insiste siempre en espiritualizar la materia, en salvarla, ingrávida, como se salva el alma? Sólo el místico espera en la resurrección de los cuerpos. No es la misión del arte dignificar la vida, poner poesía en la prosa, como creyeron los que pretendían hacer de la vida una obra de arte. La vida no concluye en un buen libro.

Eso lo pensó Mallarmé porque era un libro él mismo. No hay que trocar la poesía en una religión depauperada. Hay que añadir al mundo real la última realidad de un verbo encarnado.

Por eso del poeta queda siempre el espíritu, aunque rebose material humano. No disminuyen la sublimidad de Dante sus términos suprarrealistas; por ejemplo: «*E il tristo sacco—che merda fa di quelque si trangugia*» (Inf. XXVIII, 25).

Shelley asegura, en su *A Defence of Poetry*, que la poesía nos obliga a sentir hondamente lo que conocemos. ¿Dónde, pues, colocarle al poeta los hitos de la realidad y del conocimiento? Para William Blake, el cuerpo no es sino aquella parte de nuestra alma que se hace perceptible a los sentidos. Esto es: carne del espíritu.

Se refiere de Wordsworth que, de niño, tenía que agarrarse súbitamente a un árbol para salir del ensueño lírico en que iba anegado. De Shelley se cuenta la aparición famosa que tuvo del demonio. Nunca averiguó Shelley si aquello fue una alucinación, o si el diablo mismo. ¿Cómo saber nosotros la visión del poeta, ni la revelación de su trance? Todo lo que no tiene una expresión poética en él es inefable… «*Et j'ai vu quelques fois ce que l'homme a cru voir*», ha llegado uno de ellos a confesarnos.

El poeta es un ido. No un soñador que piensa, como se cree, sino un pensador que se va del seguro, por obra y gracia de su rapto lírico. *E il pensamento in sogno trasmutai*, eso es la poesía. Y, ahora: *charme*, o *ravissement*, según que atraiga con su seducción o arrebate con su ímpetu[5].

El poeta es un ángel. «*A beattiful and ineffectual angel*» llamaba a Shelley Matthew Arnold.

Poesía es —cual en *Christabel*, de Coleridge— encantamiento a plena luz. Pero ¿y la luz? La luz no es otra que la inspiración misma —*che lume fia tra il vero e l'intelleto*— rompiendo el hilo.

Claro es que la inspiración puede llamarse «fría exaltación» en Mallarmé, y hasta «técnica» más tarde. Lo que sucede es que el vate substituye a la musa, inspirando al

[5] La poesía ha podido titularse puramente *charmes*. Para un Paul Valéry no es otra cosa. Pero cada cual habla de lo suyo, y cada artista, cada «hacedor» —no cada crítico— cumple con definir su parte como el todo. Para nosotros, a la faz de seducción que ofrece la poesía hay que sumar la de arrebato: al *charme*, sentido carminal de la lírica, agregar el *ravissement*, o sea el rapto que enamora por la violencia.

lector directamente. «Se trata de crear en el que lee un estado cuya expresión sea precisa y singularmente la que se le comunica» (P. Valéry).

¿Y qué esperó, si no a la inspiración, el poeta de *La Jeune Parque*, en un colapso de veinte años? La inspiración, creía Baudelaire, «acude siempre que se la llama, pero no se va cuando uno quiere». Llega, pero llega hecha trabajo cotidiano, sin «laúd» y sin «besos». Baudelaire ha negado a su inspiración, como San Pedro a Cristo. No quería hablar de su demonio; y de su ángel, menos. Decía asimismo que la inspiración consiste en trabajar todos los días. Claro que Baudelaire también rezaba todos los días, y si no le servía para alcanzar la gloria, le sirvió para alcanzar la poesía y, sobre todo, para no involucrar, en pleno siglo XIX, anhelos religiosos y artísticos. No se desmaya al recibir la inspiración, como se cuenta que sucedió —primerizo— a Shelley.

Baudelaire es un *dandy*, pendiente todo el día de sus efectos, de su corbata, de sus vicios. Baudelaire fue un extravagante; Poe, un bohemio, Villon, un vago; Whitman, un desocupado: la santa vacuidad del poeta basta a justificar su existencia. En la última sociedad socializada, el poeta será el último cabo sin atar; el postrer inconsciente respetado. A cambio, este eterno Ícaro se lanza a los espacios, en un vuelo desgarrador, como el parachutista, provisto de una cámara, impresionando placas en su caída vertiginosa.

Es lógico que el poeta haya sido llamado reiteradamente «idiota». De Blake ha escrito Chesterton: «Fue, en un sentido más pavoroso que Goldsmith, un idiota inspirado: fue un idiota porque fue un inspirado». Se ha generalizado el adjetivo. Byron llamaba a Wordsworth: «Un idiota en su gloria»; a Byron, Hazlitt: «Fatuo sublime». Y Hugo: «*Barbey d'Aurevilly, formidable imbécile!*». Puede haber en todo ello enconos personalistas, pero el poeta tiene que hacerse el tonto para no pasarse de listo justamente; es decir, para no inteligir aquello que debe ser percibido por la sensibilidad lírica. Afirmaba Pushkin: «La poesía, Dios me perdone, necesita ser siempre un poco tonta». Lo exige así la poesía. De otro modo sería pensamiento y se anularía a sí misma; didáctica, en el mejor caso.

Viendo las consecuencias de la filosofía bergsoniana, Poincaré preguntaba a Le Roy:

—Entonces, ¿no será el animal el mejor filósofo?

Algo así habría que decir del poeta; pero se ha dicho con exceso. Para Platón, poeta significa indeseable; loco, si buen poeta, y si cuerdo, malo necesariamente. Aristóteles insinuaba que la poesía era cuestión de receta. Por esa línea se llega a Valéry, que niega la magia para hacer más inaccesible el laboratorio.

Valéry es quien entiende que Stendhal se propuso «ser verídico hasta la falsedad». Stendhal era la prosa, la «torpeza hábil». El poeta, al contrario, habrá de mentir hasta alcanzar la certeza. Sincero, proclama su embuste. Es inútil el irle cara a cara, porque él opera al sesgo siempre. Quien pretenda desentrañar el supuesto sentido esotérico, encontrará la decepción viscosa de un elemento primordial entre las manos. Es pueril traspasar el encanto, vencer la resistencia que nos sostiene en vilo lírico.

Los delfines van nadando por lo más alto del agua

canta Góngora. Manténgase en esa línea de flotación exacta quien aspire a gozar la poesía. Donde parece duro jaspe, allí está clara el agua. Lo demás será barro de orilla, flora encenagada, y, al fondo, fauna turbia, medio asfixiada. Sobre el mar, aire al sol haciendo resonar las caracolas; música, que no poesía viva. Ésta sólo se capta, manteniéndose a flote allí donde la sirena hace ver que no es pez ni es mujer, y afirma su arbitrariedad de mentira desnuda.

No se ha de olvidar que el poeta vive en vilo, cuidando de no gravitar, de no hacerse penetrante. Hay que buscar la poesía allí donde él puso —leve— la planta. Y no suponerle un designio (no ponerse pesado). Si hubiera querido decir otra cosa —más simple— la habría dicho. Un paso atrás, la oficiosidad crítica. La poesía ha de leerse entre líneas. La defienden esos firmes barrotes de sus versos, y hay el peligro de cogerse la cabeza entre ellos.

Y, si rejas, ¿para qué votos? No era poesía «inevitable» la que es susceptible de ser puesta en claro, en prosa. Si hay arte, no cabe explicación; y si cabe la explicación, no hay arte. El deleitante trata de complicarse. El poeta dará la vuelta al mundo en línea —poéticamente— recta siempre. Richard Hughes cuenta el caso de cierto bailarín a quien se le pide una sucinta explicación de un baile suyo:

—Si pudiera expresarlo en dos palabras, no sudaría tanto para transmitir su sentido.

Lo que quiere el poeta es devoción alerta. «Hay que leer mis versos simplemente», recomendaba Mallarmé. Y ofrecer el espíritu en carne viva…

Otro instrumento es quien tira de los sentidos mejores.

No detengas a Ariel, que va de vuelo. La lógica de los poetas no necesita recurrir a Hegel para enlazar conceptos contradictorios. Como no representa lo que dice, logra una creación con sólo el enunciado: cuadrado redondo. Pero, al revés del objeto de la representación universal, de que hablan los comentaristas de Locke, la mentira desnuda, si no nos la podemos representar, deja en nosotros, al menos, la sospecha de que existe.

IV

In science there was an element of poetry, pervasive, inevitable, and variable: it was strictly scientific and true only in so far as it involved a close and prosperous adjustment to the surrounding world, at first by its origin in observation and at last by its application in action.

SANTAYANA

El artista es el hombre a quien nunca le basta lo que tiene a mano. Pero, como el científico, necesita, para la exploración, pertrecharse: un léxico, un sistema, una clave. La dificultad está en distinguir cuándo el vocabulario convencional condiciona a la idea, hasta el punto de crear un estilo, a cambio —algunas veces— de un sistema. Más que ponerse de acuerdo sobre el significado de cada palabra, importa luego acordarse acerca de la identidad del concepto que ha de ser expresado por el verbo.

Imaginad a Tintoretto ensayando su rojo inconfundible en la tintorería de su padre; Tiziano, armado de un mortero, machacando, para sus confines azules, lapislá-

zuli. Así fracasa Góngora, el universo entero, para obtener esmaltes, alas, gemas que le sirvan de lenguaje. Joyce, que se nutre de raíces, crea, para su único uso, todo un vocabulario cuya correspondiente significación no se halla en ninguna parte.

Pero al hombre de ciencia no le basta, tampoco, ese verde del mar, ni ese azul del cielo. Entonces imagina una patraña, y acude a π, a 0, a ∞. Inventa la mentira de alguna convención rigorosa, como es una lente deformadora y precisa. De este modo obtiene la revelación de la realidad última…: «*Tel un amas nébuleux vu dans des téléscopes de plus en plus puissants, se résout en un nombre croissant d'étoiles*» (Bergson).

«La poesía da al poeta lo que las ecuaciones al matemático», concluye Ezra Pound. Esto es, medios exactos de expresión para formular lo inefable.

Lo más curioso es cuando la poesía le da medios directos al matemático. Tal es el caso de Whitehead y su tesis sobre los poetas románticos. Whitehead fue el colaborador de Bertrand Russell, pero más rigoroso que él, más puramente científico. Por eso al sentido común, socarrón, de Russell, Whitehead aporta un puro fervor irónico de quien cree en la ciencia, reconoce sus límites y evidencia que, donde ella termina, comenzará el bisel de la poesía; pues allí donde falla la iniciativa matemática, alumbra, inspiradora, la feliz idea. No creer en lo improbable es, según Aristóteles, una falta de educación filosófica.

A medida que se acerca uno a la poesía, se aleja de la filosofía, ciertamente. Así, un Bergson, un Novalis, han captado mejor el concepto de la lírica, quizá por lo que tenían de pensadores románticos. Es, acaso, aventurado suponer que la ciencia es romántica cuando —como hoy— cuenta más con la colaboración inicial de la intuición poética. Pero, en todo caso, no es ésta la tara que puede reprocharse a Whitehead. De su rigor científico responde, en cierto modo también, el hecho de que sus afirmaciones hayan sido tachadas de peligrosas, abstractas y arbitrarias por los poetas T. S. Eliot, D. H. Lawrence, Aldous Huxley.

Cierto que en Whitehead vale más el hilo del estilo que la obra labrada, que prevalece en él una clave terminológica llamada a poetizar la idea, que —como en Santayana— la expresión condiciona al concepto; pero su aportación es la del científico, descubriendo en la poesía lo que no ha podido proporcionarle la ciencia estricta.

La tesis de Whitehead consiste en acudir al testimonio de los poetas y aprovechar el valor científico de sus hallazgos. Para Whitehead la filosofía no es una ciencia más entre las ciencias; es un examen sintético de todas ellas. El universo no es una idea pensada por la mente; es un mundo orgánico, vivo, percibido por la sensibilidad del hombre: conocemos que un animal es un caballo porque lo sentimos, no porque lo hayamos juzgado. Cuando Whitehead acude a los poetas, encuentra en Shelley lo que hay de mudable, y en Wordsworth lo que de eterno hay dentro de la naturaleza: proceso y realidad; o, dicho de otro modo: fluencia y permanencia.

La idea de que la naturaleza es un organismo había sido ya expresada por Coleridge en sus *Religious Musings*. Wordsworth la tomó de él, y más tarde habría de influir en Whitehead. Pero, antes, Coleridge impresionó directamente a Stuart Mill; así, el filósofo halla en la poesía el origen de la reacción de una época que apetece creer y que apoya su vida interior en la sensación del misterio espiritual, contra el racionalismo de las explicaciones mecanicistas.

Hoy es Whitehead, filósofo de la razón, quien da el golpe de gracia al concepto del universo como mecanismo. Wordsworth permite a Whitehead captar el rayo, en vez de producirlo artificialmente en su laboratorio. El poeta romántico es la antena del moderno matemático. Pero también Wordsworth tuvo su antena, su *perfect electrometer*, como la llama Coleridge: su hermana Dorothy, médium poético que captaba, a lo largo del paseo, las más imperceptibles alteraciones de luz, color, sonido. Wordsworth, de ojos extáticos, amplia nariz y belfo carnoso, es un didáctico, «un profesor, como todo gran poeta». Marcha lleno de seriedad, firme, grave. Avanza por esa naturaleza —que es, como su poesía, «elevada y ardua»—, estepa gris, de altas colinas ásperas, con algún brezo o algún avellano perdido en este campo acerbo de huecas resonancias y límites solemnes. Lleva a Dorothy de la mano; va en pos de exhalaciones líricas.

Ésta es la aportación de los lakistas. Narciso, contemplándose en el lago, siente nacer la eternidad de esas montañas elevadas, arduas. No existe dualidad entre sus sentimientos personales y el lago o la colina. Es el vate romántico, profeta de una percepción más honda de la naturaleza. Dice las cosas tal y como son. Su hiperromanticismo es el suprarrealismo de la realidad eterna. Poesía: realidad última. Una revolución en la imaginería poética ha de traer consigo una revolución en la metafísica.

V

Out, out, brief candle!
Life's but a walking shadow […]
it is a tale
Told by an idiot full of sound and fury
Signifyng notthing.
SHAKESPEARE

La poesía es el secreto a voces. Gritar cuando no se quiere ser visto es mentira desnuda. Cantar, en la noche, para espantar al pánico; buscar perennidad para huir de lo eterno.

Hay en alguno de los cuadros del Greco unas extrañas pinceladas, colocadas al fondo y al margen de la escena y rellenando la composición hasta el filo del marco. Nadie para la atención en ellas. No han merecido nunca comentario. Cuando se le pregunta a un técnico qué es lo que significan en el cuadro, qué objeto se proponen, responde con alguna evasiva. «Nada», acaba por decir, y entonces pone, acaso, el dedo en la llaga. Si estas pinceladas pasan, generalmente, desapercibidas, es porque fueron puestas con ese propósito. El mejor marco es siempre el que menos se advierte. Observad el *Bautismo de Cristo*, por ejemplo. Ved esa abigarrada greguería de color que camufla el margen. Diríase una faja multicolor añadida al tener que agrandar el cuadro. Pero no es eso. El único propósito del Greco fue, a mi juicio, aislar bien la acción de todo lo que pudiera rodearla; desprender esa mística escena y desasirla del ambiente en torno. ¿Y cómo no hizo, para eso, alguna faja gris, alguna masa neutra y plana? No; El Greco se anticipó aquí a los arlequines de la Gran Guerra.

Lo que no es esto, ni lo otro, ni lo de más allá: eso es nada. Mas esa nada sólo se consigue agrupando elementos contradictorios. Así ha de intentar más tarde el impresionista la vibración transparente del aire. Hervor sin forma —ser puro, porque todavía no es nada—, vacío aislador de la obra artística que, como toda creación, flota en el espacio.

Si un poeta ha podido escribir que «el universo es un defecto en la pureza del no-ser», ha sido porque el creador actúa en una nada previa: solar imprescindible a su aportación inédita.

Para el filósofo, la nada no es nada: la idea de nada es: «Una pseudo idea, como el cuadrado redondo, una palabra» (Bergson). Bien. Pero, en poesía, tiene un valor positivo «cuadrado redondo». Y lo tiene, por sí, «la palabra».

En el principio era el verbo. ¿Y el poeta qué es sino el sujeto pasivo, que sufre la acción del verbo? Poesía hay en todo. En todo lo que no sea una primera de activa. Es verbo. Es rapto. El rapsoda llena su zurrón de manzanas hurtadas al paraíso. La inteligencia saciará su sed mordiendo la fragancia de ese fuego.

La ciencia quita, inventa —queda la hipótesis—. La poesía añade, aporta —queda la inteligencia—. La inteligencia, discurriendo, vuelve a la nada inicial: Edmond Teste es el puro anarquista. La poesía es una vuelta —entera— a la naturaleza, un salto a la inmortalidad compensadora. Esa «función fabulatriz» reacciona para contrarrestar la acción corrosiva de la inteligencia. Cierra el circuito. El poeta más enguirnaldado siente, bajo tanto oropel, la sima del vacío. Sus alas de poeta le retienen ante la precipitación abisal de la inteligencia. Si la poesía intercepta la función intelectiva, es para mejor enhebrar el hilo de la naturaleza.

Un San Juan de la Cruz parte de la negación inicial. Baruzi subraya la reiteración con que aparecen en su obra las voces: nada, abismo, abismal, abisal, vacío, etc., y, sin embargo, reconoce que «San Juan de la Cruz ignoró el problema metafísico de la nada».

El pensador —Kierkegaard o Heidegger— se apoya en la nada para poder llevar a cabo su experiencia metafísica dentro del vacío, como bajo una campana neumática, despojándose de la gravedad humana, y especular en lo abstracto. San Juan de la Cruz se afirma en ese abismo, y así mantiene en vilo su especulación mística. Y cuando alcanza su alma la quietud, en la noche sosegada, «recibe juntamente en Dios una abisal y obscura inteligencia divina». Sólo Dios puede hacernos descansar, sin culpa, levitando sobre el cortado de la sabiduría.

Quien, como Blaise Pascal, lucha toda una vida contra la gravedad de sus acciones, sin lograr el vuelo, tratará de descubrir un «espacio vacío», término medio entre la nada y la materia. Esta nada materializada, en la que habrá de sostenerse a flote, es algo quizá comparable al aire líquido de nuestros laboratorios actuales.

Wordsworth sentía la naturaleza *in solido*. La poesía salva el abismo. El poeta cede a su complejo natural; y si lo reprime —es el caso de Baudelaire—, detesta a la naturaleza.

Dios hizo el mundo de la nada. De la nada que había; no de la que no hay, y es pura palabra. De ese verbo inicial hace el poeta su mundo eterno: quítame todo punto de apoyo y moveré el espacio.

El poeta más sensato vive en trance, anda alucinado. Su locura está hecha de realidad auténtica, impalpable. Por eso puede ser una definición de poesía la que da, de la vida, un poeta arrebatado: Macbeth clama, en el último acto: «Una sombra […], un cuento absurdo, en labios de un idiota, entre clamor y frenesí, falto de significación alguna».

Cuento absurdo-mentira desnuda-verbo-mente que se ha vedado inteligir, para que no se rompa el hilo —rapto, frenesí, clamoreo— y cuya significación no está en el sentido literal de sus palabras.

Quizá no hay nada más antipoético que un poeta. Lo afirma Keats; y cuando él lo dice será que el poeta carece, en efecto, de identidad, de esencia, y es —a cambio— sensible, impresionable, tornadizo. ¿Hoja en el vendaval? ¿Clamor y frenesí? Emoción empinada a conseguir lucidez más alta. El poeta, «hacedor», elabora el poema. Y «ya no es la inteligencia la que hace, sino la que nos mira hacer» (Claudel). Cuanto mayor el ímpetu, más preciso ha de ser el mando. Serena embriaguez. Rima y metro; pie obligado. Poeta es aquel que pierde la cabeza, sin perder el paso.

Poema es frenesí, y freno es pecho. Frenar, en la pendiente, con el propio motor, ésa es quizá la poesía más pura.

Otros hablan de técnica. Se niega la inspiración, pero ella surge siempre. *The Waste Land* es un poema inspirado. El poeta rige, en todo momento, su paso. Los que más han negado la inspiración se le han quedado obsesos. Hubo una época de artífices: Heredia, los parnasianos; hubo otra de artistas: Mallarmé y la niebla del simbolismo. Luego vino la fe en el arte-oficio. Cocteau reprochaba a Valéry que perfumase sus rosas. Mas, desde entonces, no pocas rosas de metal se han oxidado.

Triunfaba el verso suelto, el acierto fortuito: Morand o Giraudoux. De Victor Hugo sólo se aceptaba el verso afortunado. Se vivía una nueva retórica. Yo he visto a Jules Romains, el poeta más sabroso de Francia, salir al encerado, de su clase del Vieux Colombier, a componer, en un dos por tres, un verso exacto.

Después, no se habló ya de flecha en el blanco. Y es que el estilo se halla más en la bala perdida que en el impacto. La poesía no es *Sturm und Drang*, pero, sí, puede ser *Sound and Fury*, y estremecer las cuerdas de un alma.

No hace muchos años: una isla de oro, en pleno archipiélago griego; llega una dislocada emperatriz, eleva, en su jardín, un monumento a Heine y, junto a él, enclava un arpa eolia.

Alma quiere decir: aliento, voz, sonido. Y no sé, pero siempre he creído que el alma está en los huesos. Sospecho que nos anda por el tuétano. Hay un cierto querer, un recordar, un entender, que nos viene de ahí dentro, que se derrama —sin que rebase— por el cuerpo —contenido, contento—. Hay un goce, un dolor, un estremecimiento… Poeta es ese «junco pensador» que siente un calofrío medular, de arpa conmovida, al impulso del verbo.

1932

JAMES JOYCE EN SU LABERINTO

À Valery Larbaud

Cesa de llover; cae la última gota en la rue de L'Odéon. La atmósfera, recién esmerilada, hierve en imperceptible bordoneo. De súbito, perforando la gris veladura, desemboca un claror; llega el silencio solemne de un espléndido Rolls. Trae ingrávido el paso y apagado el mirar de cristal de sus faros estupefactos. Como un soplo continuado, se desliza filtrándose, sigiloso, manso. Apenas ocasiona rumor el mullido girar de las ruedas que se van despegando suavemente del suelo mojado.

Surcando la calle, al hilo de las casas, avanza el automóvil hasta llegar bajo un banderín que, iniciando un pase desde la fachada, se interpone y le obliga a detenerse. Ha recalado frente a una librería en cuyo rótulo dice: «Shakespeare and Company». De una cartela cuelga, estilizada, la arbitraria silueta del viejo Will.

Con un sordo ronquido se aquieta el coche. Cede una portezuela, y en el abuhardillado interior se rebulle un vago aroma de pieles, de perlas, de mujer… A poco, asoma la comba de un collar y oscila levemente sobre el abismo de la acera. Rozando la perla máxima se aventura, asimismo, un pie: es de la duquesa más *chic* de París.

La mano en la vidriera; trémolo de cristales: conmoción. Bosteza la librería; la recorre un temblor. Pardas paredes que, en campo de harpillera, sufren clavados retratos —los mejores de los mejores— de poetas, en profusión. Sobre la chimenea, fotografías del predilecto, entre una bandera griega, mascota, y el bastón que usó… Al encuentro de la dama irrumpe una colegiala con ávida turbación —botas de lazada, cuello vuelto, chalina, melena *griffon*—. Es una capitana: los tomos rígidos, alineados —azul y oro—, aptos, obedecen su voz.

Hablan las dos mujeres, y un libro —era fatal— da un paso al frente. La dama se lo lleva como un trofeo. ¿No venía a buscar eso mismo que le han ofrecido?

Vuelta al coche, sujetando su tesoro. Unas prestigiosas J. J., que justifican en el ejemplar la tirada del libro, corresponden exactamente a esas R. R. que ostenta en el frontón resplandeciente el automóvil raptor: James Joyce: Rolls Royce.

Vámonos. El *chauffeur* se hinca la gorra negra, que termina en un pico como las chaquetillas de Eton. Zarpa el Rolls. Ya se va, suspendido en la niebla, desplazando silencio y remangando al pasar la imperturbable estela de su propio rumor.

«Los lores —cuenta la tradición conservada por Léon-Paul Fargue— vendían sus tierras para comprar *Ulysses*, y estudiante hubo que pasó cuatro días en cama y sin comer para adquirirlo…» Y esto sucedía en los tiempos fabulosos que corremos, en aquellos felices días que han visto circular los raros ejemplares de ese libro que escribiera James Joyce, autor irlandés contemporáneo nuestro, más conocido por su turbia leyenda que por su clara labor. Cierto que la leyenda también es labor, y esencialmente propia cuando en su gestación no interviene el propio artista, sino que se recata de toda propaganda posible a su favor. No. La boga de Joyce no obedece únicamente a la eventual predilección dispensada por un público tornadizo y esnob. Algo más le anda en torno y justifica nuestra atención. Precisa reconocer que al nacimiento del renombre de Joyce concurrieron de consuno: Crítica, Moda y Escándalo. Y no es acaso aquélla la que ha tenido, a pesar de todo, menor intervención. No hace falta advertir que se trata de una crítica prestigiosa y certera, digna de tal nombre y trascendencia, y que ha venido a ser tan eficaz en este respecto que hoy no sorprende leer, como de hecho se lee, el nombre de nuestro autor formando parte de alguna sarta de *faros* supremos, en forma semejante: «Calderón, Shakespeare, Dante, Goethe y Joyce», y una firma solvente al pie.

En efecto, la crítica más cauta, más sobria, ha desenfundado en honor de James Joyce los dorados tópicos que guardaba en sus cofres. Así, Havelock Ellis, en *The Dance of Life,* dice que Joyce «marca una fecha en la historia de la literatura británica». Arnold Bennet lo compara con Rabelais y Petronio, y Middleton Murry declara que «la obra de Joyce es estrictamente parangonable en genio con las de Goethe o Dostoievski», y afirma que: «*À la Recherche du temps perdu* y *Ulysses* son los dos inestimables documentos en que se recoge el final de nuestra civilización». Vemos, pues, que Joyce obtiene por dondequiera, como Proust, honores superlativos. Su obra es un eslabón que separa y enlaza dos generaciones literarias. La generación anterior le reconoce un valor que no halla reciprocidad en la suya. Joyce se impone a los mayores, y él, entre los jóvenes, es el mayor. Con razón asegura T. S. Eliot que «esta obra cierra un ciclo de la literatura inglesa, pero abre otro nuevo a su vez».

Irrita no poco, y previene contra él, esta superación en el elogio, porque nos resistimos, naturalmente, a ver en un escritor contemporáneo esa absoluta predestinación que intenta designarle como el representante indudable de nuestra época en la historia de la literatura universal. «Si de todos los escritores contemporáneos uno solo hubiera de pasar a la posteridad, sería Joyce», declaraba, no ha mucho, Valery Larbaud, que ha sido su más ferviente descubridor.

Tamaños elogios arriesgarían, sin duda, la decepción del lector a no estar la obra misma de Joyce dispuesta a responder plenamente. Acerquémonos: agua tan bendecida, algo debe tener. Mas antes de abrir sus obras solventemos una cuestión previa: el pretendido escándalo que las acompañaba y que, de no haber ido unido a una gran probidad literaria, hubiese producido gravísimo perjuicio a este autor. Aproados a la obra de Joyce abordemos, por nuestra parte, ese misterio que se hace en torno suyo refiriendo el proceso de su producción.

En general, no hay escritor más recatado que el escritor inglés: frecuentemente le oculta su propia obra. Muchos son los que no afirman sus trabajos o lo hacen con un seudónimo o con unas iniciales, que, a las veces, lo son del seudónimo —batiendo así el campeonato del pudor profesional—. El discreto lector suple, por su parte, dicho recato extremando su atención para retener esa cifra, esa inicial que coronará la fama y hasta la popularidad quizá. Así, A. E. es bien conocido como poeta; H. D. como poetisa, y como crítico V.

El misterio, en el caso de Joyce, se ha hecho en sentido inverso: su nombre es muy conocido, su obra no. Tan peregrinas han sido las circunstancias que siguieron a la publicación de sus libros, y tan perseguidos fueron éstos, que durante mucho tiempo era dificilísimo dar con ellos. Recordemos, pues, al paso, detalles curiosos de su eclosión.

Después de unos folletos —*Parnell* y *The Day of Rabblement*— escritos en plena adolescencia, Joyce publica (1907) un volumen de poemas titulado *Chamber Music,* que, aun siendo verdaderos ejercicios al gusto de los *Elisabethan lyrics,* sirvieron para incorporar al grupo imagista a su autor, que con ellos abría, y por el momento cerraba, su veta lírica, sin más trascendencia que el gusto conservado en lo sucesivo de intercalar en sus prosas versos y canciones. Iniciado así en las letras, dedica de lleno

su actividad literaria a escribir unos pequeños ensayos de tipo narrativo que pronto han de constituir un tomo dispuesto para la edición. Pero un obstáculo había de retrasarla. Todo editor que leía el manuscrito se negaba a imprimirlo. La razón era la siguiente: había en esta serie de *Tipos de Dublín* no pocos que serían reconocidos inmediatamente por cuanto el autor conservaba sus nombres y domicilios verdaderos. Además, el desenfado con que eran tratadas algunas escenas, y principalmente (en una de las narraciones: *Joy Day in the Committee Room*) la libertad de que hacía alarde Joyce en el relato de ciertos detalles referentes a la vida privada de Eduardo VII, hacían retroceder a los editores temerosos del escándalo y de la confiscación. Ante tales objeciones, James Joyce tomó por el camino real: envió el manuscrito a Palacio exponiendo sus dudas y pidiendo una contestación. Pero el rigor protocolario se la negó, porque era «*inconsistent with rule for his Majesty to express his opinions in such cases*» (en *Buckingham Palace-11th August 1911*). Por fin, un editor, previas determinadas garantías, se lanza a imprimir… Y el mismo día en que termina la tirada recibe la visita de un misterioso desconocido que compra la edición íntegra y la quema allí mismo, salvando únicamente un ejemplar para remitirlo al autor. ¿Quién era aquel ignoto adquirente? No se sabe, no se ha sabido nunca; pero se debe sospechar que «un impulso soberano» le movió.

Pasa el tiempo, y en 1914 aparece, por fin, esta colección de cuentos, editada en Londres, con el título de *Dubliners*. Más tarde, empieza a publicarse *A Portrait of the Artist as a Young Man,* en la revista londinense *The Egoist.* Pero dejemos a un lado este libro, para tomarlo luego, y sigamos enumerando: *Exiles* (1918), drama en el que se advierte la influencia de Ibsen, a quien Joyce admiraba tanto que llegó a estudiar el noruego para leerle en el original, y de Strindberg. En este drama se descubren, a pesar de tales influencias, dos notas muy características de Joyce: 1.º: la acción tiene lugar «en el intrincado laberinto del cerebro» (según la frase de Herbert S. Gorman en su libro *James Joyce his first Forty Years*), y 2.º: los tres actos del drama duran veinticuatro horas, lo cual anticipa ya la lentitud en el transcurso de la acción propia de las obras de Joyce. Finalmente: *Ulysses,* obra la más famosa de este escritor y a la que el puritanismo americano ha perseguido tenazmente. Las denuncias obligaron a suspender por cuatro meses la *Little Review,* que había iniciado en 1918 su publicación en los Estados Unidos, y a que James Joyce compareciese ante los tribunales, repre-

sentado en su ausencia por la audaz editora de la revista miss Margaret Anderson, y defendido por el célebre protector del arte irlandés moderno John Quinn. En vista de tales obstáculos, *Ulysses* no aparece como libro hasta que se imprime en París (1922), bajo el signo de Skakespeare and Company, y merced a la decisión de otra mujer: la arriscada librera miss Sylvia Beach. El reparto de los ejemplares en Inglaterra y los Estados Unidos, donde su venta está prohibida, había de constituir, luego, extraordinaria odisea.

¿Y qué es lo que con tan acerbo empeño se perseguía en las obras de Joyce? No, desde luego, la liviandad ni la licencia. Tales cosas están, en rigor, ausentes de sus libros, y equivocado andaría quien fuese a buscar en ellos distracción pecaminosa y ligera. Sabido es que las buenas novelas no se escriben para los habituales «lectores de novelas», y las de este autor son tan arduas y tan densas de lectura que sólo pueden permanecer en las manos de aquellos que tengan bien probada su afición a cuestiones filosóficas y literarias. Lo que en ellas puede considerarse como materia reprobable es lo mismo que se encontraría sin reparo en una obra de medicina y con un fin puramente científico. La crudeza de expresión y el afán de transcribir, a veces, la realidad con un verismo absoluto es lo que ha ocasionado estas persecuciones en contra de Joyce, y hasta más de un perjuicio, porque ha dado motivo también a que se supusiera que Joyce era como George Moore un epígono del naturalismo, eco rezagado de Médan, que guarda, de su comercio con Zola y Manet, la estética del «trozo de vida» que oponer al idealismo tradicional irlandés. Sin embargo, el realismo —y ponemos la palabra de una manera interina para insistir sobre ella— de Joyce no tiene otro origen que el empeño de aportar a la creación artística elementos que, por su rigorosa autenticidad, posean ese valor documental que la sensibilidad moderna necesita; y para conseguirlo elimina toda clase de trabas, sean o no de carácter convencional. En su obra el placer no tiene seductora apariencia: la carne es triste y la obscenidad repelente, como en el texto de un ascético moralista. Pletóricas de expresiones y de intuiciones sobremanera directas, las obras de los clásicos griegos e ingleses (y especialmente algunas como *La Odisea* o *Troilo y Cresida*) son las que nos ofrecen las verdaderas fuentes del arte de este escritor. Ellas y, al decir de Larbaud, las de nuestros casuitas españoles Sánchez y Escobar.

Esto último explicará, quizá, el hecho insólito de que mientras los libros de Joyce eran denunciados por las sociedades moralizadoras de Norteamérica, recibían inteligente acogida por parte de los representantes de la ortodoxia católica de su país, y así, el mejor artículo de crítica con que fue saludado *A Portrait of the Artist*, en la edición inglesa, apareció en una revista inspirada por el clero irlandés: *The Dublin Review.* En tanto el puritanismo hugonote le tacha de escritor pornográfico, se ve tratado de «jesuita» por sus compañeros, y hasta por él mismo cuando intenta acusarse en sus obras. En una palabra, puede decirse que en el herético Joyce la voz «orgía» (aplicada a la famosa escena de *Ulysses,* tan comparada con el *Walpurgisnacht* de *Fausto*) readquiere su órfico sentido de «purificación»; su obra es casi un auto de fe.

Retoño de vieja cepa católica irlandesa, nace James Joyce, en Dublín (1882), de John Joyce y Mary Murray. Siendo aún muy niño se encuentra internado en un colegio religioso, en el cual ha de recibir sólida instrucción que le haga especialmente versado en lenguas muertas, en filosofía griega y escolástica, etc., y acatador de los elementos esenciales de su tradición. Pero, apenas hecho hombre, el futuro autor de *Exiles* deja el ambiente opresor de su tierra y se aventura en un laborioso vagar. Parte dos veces: la primera, para ampliar sus estudios; la segunda, para expatriarse realmente. Intenta oficios diversos, el de cantante entre otros, y se casa con Nora Barnacle. Vive, por fin, de dar lecciones. Es el asiduo cliente de las bibliotecas públicas de Roma, Trieste, Zurich, París, donde, con diferentes intervalos, accidentalmente reside. Humanista exclaustrado, ahonda en sus habituales estudios de teología, de medicina, de literatura, y se entrega de lleno a su propia y prolija labor. En toda su obra se reflejará siempre esa preocupación religiosa que, como a buen irlandés, le obsede, y esos ecos de su prístina enseñanza, manifestados en la elección de ciertos temas y en el gusto por las citas en griego y en latín.

Pero tomemos ahora ese libro que antes dejamos apartado, *El retrato del artista adolescente*, y hallaremos el más auténtico retrato de la definitiva adolescencia en que se formó este escritor. He aquí un libro, tan autobiográfico como puede serlo una obra integrada por elementos creados y recordados, y he aquí, en él, un protagonista, Esteban Dédalus, trasunto del autor. Minuciosamente va trazando Joyce esta sutil autorrecreación. ¿Cómo se nos muestra? En ese desaliñado tránsito en el cual el es-

píritu infantil, aterido, medroso, recelando por dondequiera una hostilidad y una incomprensión plena, se enconcha en su previa desazón y guarda para sí las pueriles angustias de su avidez incipiente que han de ejercer tenaz influencia en su formación. El cuerpo y el espíritu realizan, a estirones, su crecimiento, y el niño experimenta en la edad «ingrata» esos decisivos terrores, esas inquietudes tan serias que contribuyen a conturbar su existencia y a sumirle en un laberinto cuya solución resulta inaccesible para los medios de que él dispone.

Todo esto comprobamos en el pequeño Esteban Dédalus que Joyce nos presenta, y en el que encarna un espíritu anhelante, cuya capacidad sensitiva supera y rebasa con mucho a sus embrionarias posibilidades de comprensión. Vemos a este niño, misántropo y taciturno, discurrir azarosamente por los ámbitos arrecidos de un colegio; y —pasando páginas— percibimos cómo se aísla y se cobija en sí mismo este espíritu propicio a la reflexión y al soliloquio, para desde allí descubrir la existencia, al través de una sensibilidad empañada, adusta, pero fina y sobremanera quebradiza como los enturbiados cristales de sus tristes gafitas de colegial. A pesar de que retrata la vida en un colegio religioso, no se parece este libro a tantos otros con los que le enlaza, sin embargo, una falsa apariencia de ambiente o de lugar. El propósito aquí es distinto, y el autor, limitándose a exponer —muestra, pero no demuestra—, tiene el arte de evitar cualquier argumentación que le interpondría, a él, entre la obra misma y el lector.

Vano será buscar en la literatura hermanos espirituales de Esteban, aunque los hallaríamos sin dificultad en casi todos los libros de «Memorias» más o menos literarias. Uno hay, empero, que se le acerca más: Arcadio, el *Adolescente* de Dostoievski, que abrumado por su infancia en la pensión Touchard anhela, sobre todo, «la libertad personal». Pero la humillación, que hizo a Arcadio Dolgoruki egoísta, impele a Dédalus —todo niño es un humillado— hacia el arte. Esteban, ensimismado, se busca con ardor hasta encontrar las aptitudes que alberga para el vuelo estético. Pero con razón se ha dicho que quien se busca corre el grave riesgo de encontrarse, y Esteban, sacrificando al hombre para descubrir al artista, perpetra, como todo colegial de la vida, su correspondiente conato de evasión.

Así termina una adolescencia, laboriosamente desarrollada a lo largo de copiosas páginas. En la última, un artista, decidido a vivir «un destierro voluntario», empren-

de el vuelo invocando la asistencia de los artífices y artesanos que en su patria fueron. ¿Damos a Dédalus por perdido para siempre? ¿Su inquietud espiritual no ha de ser ya sino una mera preocupación técnica?

Esteban Dédalus, perdidizo, reaparece en la obra siguiente de Joyce, en *Ulysses,* y aunque en ella juega el papel de Telémaco y continúa encubriendo al autor, cede el lugar preferente a un nuevo personaje que seduce y refleja con más propiedad a James Joyce: el propio Ulises, que aquí dice llamarse L. Bloom. Una difícil trama, hábilmente entreverada de claves y símbolos, se teje en torno a este carácter principal, y en ella trasciende, de manera harto alambicada, *La Odisea* del auténtico Ulises. El que ahora nos presenta Joyce viene vestido de americana —como vestían jubón o malla sus representaciones plásticas de otras épocas—, y su odisea se reduce a una sola jornada, es decir, a un día de su vida en Dublín. James Joyce, exponiendo minuciosamente el arbitrario detalle de una existencia cotidiana, nos invita a seguirle y a no perder el hilo de tan compleja labor.

Pero seguir a Bloom resulta fatigoso, precisamente por la lentitud de su marcha. Toda la acción de esta enorme novela tiene lugar en unas pocas horas: de ocho de la mañana a tres de la madrugada.

¿Se ha llevado alguna vez el ritmo de una acción más despacio? Acudan, al azar, algunos ejemplos extraordinarios: el propio *Exiles* de Joyce; Proust con su devanar desmesurado, recuperando uno a uno los segundos malgastados; algunos ensayos novelescos de Dorothy Richardson o de D. H. Lawrence; el primer tomo del *Oblomof,* de Goncharov, integrado por las divagaciones que ocurren a su indolente protagonista desde el momento en que se despierta hasta que decide levantarse; *Rahab,* la novela de Waldo Frank, en quien las técnicas de Joyce han dejado huellas evidentes; y también un libro reciente de Dominique Braga, titulado *Cinco mil*, donde la acción es muy lenta y transcurre, sin embargo, a la carrera, porque se trata de registrar todas las emociones que pasan por la cabeza de un corredor durante el tiempo que emplea en una carrera de 5.000 metros.

Irrumpe aquí una cuestión interesante. Evidentemente, nosotros apreciamos distintas duraciones del tiempo, bien transcurra éste en la música, en el sueño, en la literatura, en el horario vital. Aplicándonos al escritor, observaremos que, en general, propende al aceleramiento, y cuando, por acaso, acomoda una acción a idéntico rit-

mo que el fluir natural, el lector recibe una impresión de extraordinaria lentitud, pues invierte en la lectura un tiempo análogo al que la obra —o el trozo de ella— emplearía realmente en suceder. Entonces tropezamos con el «trozo de vida» arrancado, transportado, pero no imitado, de la realidad: con la pieza auténtica y documental.

Mas el arte no es una falsificación, sino una equivalencia, y estos trozos de la realidad misma con que aparece frecuentemente amojonado constituyen las verdaderas piedras de toque que sirven para señalar los límites de lo que en realidad es arte y de lo que es arte en realidad.

Hay fragmentos en *Ulysses* (y en *A Portrait of the Artist* los ejercicios espirituales, por ejemplo) que desalojan un tiempo idéntico al que ocupan en la existencia real, y además conservan su misma estructura e idéntica naturaleza.

En la historia de Dédalus no hay transcurso porque no hay propiamente acción. Es un retrato, y, por consiguiente, el autor no narra, sino que dibuja una intensa presencia prolongada. El progreso es, principalmente, psicológico. Asistimos al desarrollo de un individuo, pero no al de una peripecia: «Los niños no tienen pasado ni porvenir; viven en el presente», decía La Bruyère.

Otra cosa será cuando el pintor se enfronte con Bloom, que ya es un hombre; a más rápida *pose*, mayor atención, pues cuanto más aprisa discurra el personaje, más abundante y más prolija resultará la enumeración en que se trate de copiar todo lo percibido y anotado en su monólogo interior.

Mas vayamos despacio al mensurar esta nueva, morosa, dimensión.

Dicen que allá en los viejos tiempos del viejo Zenón de Elea las tortugas devoraban veloces los espacios, ante la atónita expectación de las flechas que, lanzadas por el aire, detenían su curso estupefacto.

Desde entonces, y reiteradamente, cambian de duración y de extensión tiempo y espacio. Arrecia la velocidad; frena la calma. Estamos lejos todavía de todo relativismo, «pero hay ahora especialmente tal fiebre de negocios…», exclama, de sus tiempos, el pausado Luis Vives. Y pronto ha de sorprender la cachaza de los que hoy se escandalizan por el vertiginoso americanismo que rige al mundo moderno. La velocidad es, en efecto, la principal característica de hoy día: «El único vicio nuevo». Mas… «*les voitures à turbo-compresseur ont la vie courte*», ataja Paul Morand.

Sí; la velocidad nos guía y oprime nuestros destinos. De las inmensas óperas de Wagner hemos pasado a las de Darius Milhaud, que duran ocho minutos. Pero mientras se idean nuevos *bólidos*, en Inglaterra vuelve la moda de los *Mail-Coach*: el *time snob*, extenuado, pide una *cure de repos.*

Este deseo natural de amainar podrá ser para muchos, acaso, suficiente razón al hecho paradójico de que lo apresurado de los tiempos sea perfectamente compatible con la lectura de escritores tan lentos y tan densos como Joyce o como Proust. Hoy, que «no hay tiempo para nada», hay tiempo, sin embargo, para que sean gustadas y encomiadas obras como las suyas. Es quizá porque hoy ya no se lee para matar el tiempo, sino más bien para aprovecharlo, y por eso el lector pide que se le llenen, intensamente, todos y cada uno de los instantes que de su vida dedica a cada actividad, la lectura entre ellas. No; no es un reposo cerebral lo que ahora se va buscando en esos libros. Al contrario: una celeridad comprimida que nutra nuestra gran avidez suficientemente. Lo que interesa hoy de un Proust o de un Joyce es más su intensidad que su extensión. Ésta es una consecuencia forzada: hacen falta muchos miles de metros para poder batir el kilómetro lanzado.

Yo diría que obras como el *Ulysses*, de Joyce, no han podido nacer sino en un momento de máxima velocidad. Su lentitud no es más que aceleración… al otro lado de la coma. Hay algo más moderno que el cine; algo que, gracias a ese vertiginoso desfile, permite demorarse inmensamente, al revés, y observar los instantes uno a uno; algo que es cine, a su vez: el *ralenti.*

Se podría escribir un tratado sobre el tiempo como nueva dimensión literaria, pero basta observar el éxito que hoy tienen en el mercado mundial esos libros morosos a que aludimos. Véase cómo en Francia un Proust no es suficiente, y acuden hoy los editores al acervo inglés, donde el espíritu es menos impaciente y expeditivo. Así se han traducido páginas de escritores tan representativos como D. H. Lawrence, William Carlos Williams, Clemence Dane, y especialmente de Gertrude Stein (que en su tejer y destejer, y repetirse, se deja adelantar por el propio Péguy), los cuales hacen sospechar la pronta creación de un galardón literario destinado a premiar al escritor que, jinete en su prosa troticorta, acierte a rebasar el último la meta, o «fin» del libro.

Hay versiones completas del *Nocturne* de Swinnerton, que dura una noche, y de *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, que transcurre en un día, y existe ya una traduc-

ción admirable —y verdaderamente ejemplar, por las arduas dificultades que ha vencido— del *Ulysses* de Joyce, en el cual el espacio de tiempo comprendido entre las ocho de la mañana y las tres de la madrugada ocupa un imponente volumen.

Leído como una novela —por esos lamentables «lectores de novelas»—, *Ulysses* debe antojarse excesivo. Pero acaso no es una novela, sino únicamente una composición poemática, un artificio minucioso, labrado por un artífice nutrido de escolástica y que hubiera sido grato a los esteticistas del siglo XVI.

Yo imagino a fray Juan de Santo Tomás —el docto portugués, confesor de Felipe II— discurriendo por entre el súbito trajín que fue la fábrica de El Escorial y discutiendo, acaso, con el propio Herrera acerca de su próximo *Tratado de la figura cúbica*. Y supongo que a Juan de Santo Tomás no le hubiera sorprendido excesivamente una obra como el *Ulysses*. Su extensión, lejos de parecerle desmesurada, se le hubiera antojado «la medida de la cosa como artificiosa y factible», porque, según él mismo decía: «Las reglas del arte son preceptos que se toman del fin del arte mismo y del artefacto que ha de hacerse… Y así su verdad no se ha de regular por lo que es, o no es, porque toda su materia es contingente y puede no ser de otro modo».

Mas sigamos transcribiendo a fray Juan, citado por Menéndez Pelayo, porque en sus autorizados preceptos hay doctrina aplicable, no sólo a la dimensión, sino a las reservas que en el orden moral suelen hacerse a la obra de Joyce. Dice así: «El arte procede siempre por sus ciertas y determinadas vías o reglas, pero para el debido cumplimiento del arte no se requiere que proceda el artífice con recta intención o eligiendo el obrar por la misma honestidad, sino que se requiere tan sólo que proceda a sabiendas, o con inteligencia… Y por eso el artífice es digno de reprensión si peca por ignorancia de su arte, pero no si peca a ciencia y conciencia de que lo hace». Y llega a concluir: «Puede hacerse una perfecta obra de arte, aunque sea perversa la voluntad del artista».

No pedíamos tanto. Basta para estimular al conturbado artista adolescente un soplo de esa alta brisa, comprensiva, que irradian, en sus puntas de diamante, las cumbres avizoras de El Escorial.

Y ahora vamos a afrontarnos con el «monólogo interior»: su más discutida aportación —si es que Joyce lo aportó.

Resulta que un francés lo tomó de un inglés, que, a su vez, lo había tomado de un francés —y la tradición queda en Francia—. El propio Joyce ha declarado a su seguidor Larbaud que él se había inspirado en aquella novela —reeditada ahora— de E. Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, que se publicó en pleno período simbolista y pasó casi inadvertida de sus contemporáneos, los cuales no supieron ver en su audacia sino una confesión más (más desordenada que las otras quizá). Sin embargo, R. de Gourmont observó al comentarla que «de haberse redactado así *L'Éducation sentimentale* hubiera hecho falta un centenar de tomos»; y hoy, que tanto se cita a Flaubert con motivo de Joyce, es bien recordar esta sutil profecía del crítico de *Les Masques.*

Invocando otros precedentes a esta discutida forma literaria, se han citado los nombres más diversos: Montaigne y Poe, Dostoievski y Browning, algunos místicos y románticos, y hasta los expresionistas alemanes. Precisa reconocer que si tomamos las declaraciones entrecortadas y confusas de algunos personajes de Browning, en *El anillo y el libro* (Pompilia, Guido) o *Sludge el médium,* hallaremos en su «monólogo dramático» vivo parentesco con este nuevo «monólogo interior». Lo mismo ocurre con el acervo ruso y, en general, con la obra de todo escritor que, habiéndose sorprendido «hablando solo», haya transcrito fielmente este soliloquio, que en el momento de producirse no suponía la presencia de auditor alguno. Podemos insinuar, sin asomo de ironía, que quienes hasta ahora se manifestaron en forma de «monólogo interior» lo hicieron «sin saberlo», o, a lo menos, sin conocer los límites y la trascendencia que la dicha forma implica. Se trata, pues, de definir un género llegado a su plenitud, más que discutir sobre su procedencia.

Por nuestra parte, en alguna ocasión, y hablando de las posibles analogías que con formas anteriores ofrece esta que hoy se nos propone —integrada de sugestiones, evocaciones, percepciones y asociaciones de ideas, de sentimientos, etc.—, hemos indicado la semejanza que tiene con los protocolos de introspección redactados en los ejercicios de psicología experimental.

Hay, quizá, una cosa que previene y despista cuando se trata del «monólogo interior»: su nombre mismo, que es, acaso, inexacto y provisional. El nombre no hace a la cosa; y quien, ateniéndose a la letra de las palabras: gótico, impresionista, cubista, etc., quisiera desentrañar el sentido de su espíritu, se despistará sin remisión. Pues bien, igual acontece con la que nos ocupa. Si prestamos atención a un soliloquio de

esta clase, pronto percibiremos, en el manso fluir de su curso, un nutrido y confuso clamoreo, causado por la pluralidad de voces que se alzan por dondequiera y que, aunque en conjunto formen una sola, denuncian la existencia de un tupido trenzado de cruces y contactos en apresurada sucesión. Esto explica asimismo el hecho de que en el «monólogo interior» pase la narración de una persona a otra sin salir del autor mismo. Así sucede en aquella vieja balada inglesa titulada *Turpin Hero,* que comienza en primera persona para terminar en tercera, y en la cual debemos encontrar el más auténtico precedente del «monólogo interior», ya que la dicha poesía aparece citada por el propio Esteban Dédalus en su disertación acerca de las reglas estéticas de Santo Tomás y las derivaciones a que éstas dan lugar. ¿Y no había de ser el monólogo interior aportación de un poeta irlandés —de un esquizoide, soñador imaginativo, incoherente— que siente, además del impulso subconsciente individual, aquel otro «racial» de que habla Yeats? Otros —Jean-Paul y Hebbel, especialmente— apreciaron la trascendencia de la aportación a la literatura de ciertos elementos oníricos, pero no lo hicieron con tanta eficacia y acierto como Joyce, aunque lo hicieran antes.

En definitiva, el «monólogo interior» constituye una pura creación artística que parece harto artificiosa porque es la equivalencia imaginativa de una realidad que no admite control. Se redacta sin puntuación, y transcurre con la regularidad de una máquina que funciona sin posible intervención; al quererlo captar, despertamos, y cesa el monólogo interior natural. Sucede como en aquel cuento de un melómano que trataba inútilmente de recordar una composición en la tienda de música: «Cuando estoy medio dormido, por las mañanas, la recuerdo perfectamente», decíale al comerciante, y éste le contestó: «Bien, pues venga usted mañana, antes de que termine de despertarse».

En esta caudalosa teoría de elementos fusionados en enlaces de palabras y cambios de pensamientos, motivados durante el sueño por las analogías de los vocablos, que desfilan acompasadamente y como a flor de conciencia, atisbaremos la más inesperada elaboración del pensamiento natural. Pero ha de estar bien despierto quien quiera captar su sueño, indica Valéry. Vigilar ese descuidado duermevela y escrutar su espontaneidad, para luego redactar una consciente y minuciosa relación, equivale a instalarse en los más hondos y remotos manantiales para sorprender su natural integración al fluir general.

La dificultad está en valorar estéticamente estos genuinos materiales, harto bravíos. Observándolos solemos tropezar con una crudeza preliteraria debida a que el poeta «hacedor» no hace, sino que simplemente se siente sentir en ellos.

En tales momentos pisamos los linderos de la ciencia y el arte. El Proust de *Mes Réveils*, por ejemplo, bucea en los confines de la vigilia y el sueño, y al transcribir el resultado de su análisis aporta un documento que tiene un doble carácter científico y literario. Así también Joyce, cuando en las últimas páginas de *Ulysses* relata el despertar de Molly Bloom, en aquel incoherente monólogo interior que pudiera titularse, a ejemplo del *Viéndola dormir* proustiano, *Escuchándola dormir*, y que se considera, con la escena del burdel, lo mejor del libro: «Nunca he leído nada que lo supere», escribió Arnold Bennet.

No es ésta la única aportación de Joyce, está pletórico de inesperados virtuosismos y alardes técnicos verdaderamente inauditos. Así, para explicar la relación que existe entre dos personajes y sus respectivas edades, contesta Joyce por su procedimiento de preguntas y respuestas: «Dieciséis años antes, en el año 1888, cuando Bloom tenía la edad actual de Esteban, éste tenía seis años. Dieciséis años después, en 1920, cuando Esteban tuviese la edad actual de Bloom, éste tendría cincuenta y cuatro años. En 1936, cuando Bloom tuviese setenta años y Esteban cincuenta y cuatro, su edad, inicialmente en la relación de dieciséis a cero, sería como diecisiete y medio a trece y medio, aumentando la proporción y disminuyendo la diferencia, según que fuesen añadidos futuros años arbitrarios, pues si la proporción que existía en 1883 hubiera continuado inmutable, y suponiendo que fuese posible, hasta el actual de 1904, cuando Esteban tenía veintidós años, Bloom tendría trescientos setenta y cuatro, y en 1920, cuando Esteban tuviese treinta y ocho años, que son los que Bloom tenía actualmente, Bloom tendría seiscientos cuarenta y seis años; por otra parte, en 1952, cuando Esteban hubiese alcanzado el máximo de edad postdiluviana de setenta años, Bloom, habiendo vivido mil ciento noventa años y habiendo nacido en el año 714, hubiera sobrepasado en doscientos veintiún años el máximo de edad antediluviana, la edad de Matusalén, novecientos sesenta y nueve años, en tanto que si Esteban hubiera continuado viviendo hasta que hubiese alcanzado esa edad en el año 3072 después de C., Bloom hubiera necesitado vivir ochenta y tres mil trescientos años, habiendo tenido que nacer en el año 81396, a. de C.».

Tales originalidades abundan en *Ulysses*: se buscan y se enumeran de continuo detalles, analogías, «pastiches», parodias y complicadísimos juegos de palabras, intraducibles en su mayoría. Citemos alguno en cuya aparente incongruencia palpita, sin embargo, el rigor de una norma matemática (la de permutaciones, por ejemplo), como ocurre siempre en la bien trazada arquitectura laberíntica de Joyce: «Simbad el Marino y Timbad el Tarino y Yimbad el Yarino y Wimbad el Wharino y Nimad el Narino y Fimbad el Farino y Bimbad el Barino y Pimbad el Parino y Nimbad el Malino y Uimbad el Uarino y Rimbad el Rarino y Dimbad el Karino y Kimbad el Carino y Cimbad el Jarino y Ximbad el Sarino…».

Pero jugando con las palabras se juega también con las ideas, al mismo tiempo —y esto nos aproxima a los campos del suprarrealismo y de Dadá—. El juego pesado y grave de esa rara mentalidad británica tiene concomitancias singulares con las más recientes inquietudes del espíritu moderno francés.

El suprarrealismo —que, rasgado por el cisma y recién nacido, lanzó su credo en un confuso griterío— proclamaba la necesidad de acoger todos aquellos elementos capaces de representar el subconsciente revelado en el sueño. Su lema pudo haber sido aquella sentencia de Heráclito: «Los que duermen son compañeros nuestros de trabajo», como fue su precedente el cartel «el poeta trabaja», que Saint Paul Roux colocaba en la puerta de su alcoba mientras dormía. Lo cierto es que su letra tiene antecedentes en Apollinaire y su contenido en Freud. Pero también lo tiene en Joyce, aplicado, de tiempo atrás, a fomentar y vigilar, en sus ensayos, dichos elementos. Claro que en su arte, y por obra del mismo, sufren, más tarde, rigorosa transformación, y en Joyce, como en Paul Valéry, aparece unido lo más prístino a lo más alambicado. Para estos artífices no pasa de ser un primer momento aquello que para los suprarrealistas o hiperrealistas es ya definitivo: el documento vivo —muerto, mejor dicho—. Arriesgar, luego, esa inspiración en azaroso juego ha de constituir la obra de arte: crear es sacrificarse. «Es el solo arte: lo espontáneo sometido a lo consciente», define Juan Ramón Jiménez.

A James Joyce habrá que reconocerle algún día, en las letras, un puesto análogo al de Picasso en el arte.

Joyce fue quien trajo los materiales íntegros, las nuevas técnicas. No el sueño vago y espontáneo, cuidadosamente transcrito, sino la fría trabazón artística de la in-

coherencia misma. La rica fruición verbal, el neologismo vigorosamente enraizado, la ironía pedante, la audacia impasible y exacta. Él trajo la onomatopeya, la homonimia, las combinaciones criptográficas, etc., que hoy tantos erigen, por sí mismas, en musas. Pero los juegos de palabras y las armonías imitativas obedecen a la más rigorosa disciplina, toda vez que Joyce los emplea. Son instrumentos aislados que se orquestan en la grandiosa técnica del autor de *Anna Livia Plurabella.* Son medios, y nunca fines en sí mismos. Cumplen una misión, naturalmente necesaria, en el conjunto, y no pretenden aportar un alarde acabado en cada fragmento. Su principal contribución es finalista por el hecho curioso de que, siendo la suya una técnica especialmente objetiva, condiciona, y recrea el concepto mismo. Sucede aquí algo semejante a la decisiva colaboración del ritmo y de la rima en poesía: fuerza del consonante que liga y obliga.

Ahora bien; ¿cuál puede ser el resultado de estos procedimientos? ¿Diremos, con el filólogo O'Faolain, que, en el idioma renovado de Joyce, todo aquello que ya no es lenguaje es música? ¿Vuelve la poesía a ser, como quería Verlaine, antes que toda otra cosa melodía?

No; no es música. Tan lejos ya como el violín de Valéry está la guzla de Verlaine o el acordeón de Apollinaire… Porque la poesía no sea hoy una composición —un «ejercicio», como lo fuera *La Jeune Parque*—, no es meramente lírico sonsonete. Es, vuelve a ser, un estado del alma.

Si aproximamos, y separamos después, a Joyce del suprarrealismo, es para borrar el rótulo de «naturalismo» que pesa sobre su producción y para comprender bien estas palabras de Esteban, que vibran en su *Retrato* y determinan su marcha encaminada a buscar «la realidad de la experiencia y a forjar, en la fragua de mi espíritu, la conciencia increada de mi raza». Y ahora digamos algo más de la fragua y de la raza.

¿Qué es lo que, como empapado manto, ciñe la fervorosa adolescencia de Esteban Dédalus? Una edificación; un orden laberíntico, barroco, «voluntad hecha piedra», de estilo jesuítico. En su interior se agita un espíritu, que es demasiado tierno para no modelarse a la acción del ambiente, pero demasiado bronco para moldearse amoldándose a él. La presión misma contribuye quizá a dispararle; su tenacidad le determina. Éste, rebelde, sin embargo, es un predispuesto. Si analizamos de cerca la tra-

za de ese espíritu durante su crisis de colegial, advertiremos, en las estrías de su cerebro en formación, la planta de un arduo laberinto íntimo, del laberinto de Dédalus naturalmente.

Ahora bien; un laberinto no es una maraña ni un enredo, sino una perfecta arquitectura: un trazado difícil cuyo único fin consiste en dar con la salida precisamente. No es, pues, un encierro, sino un plan de evasión más bien. Como carece de puertas es imposible guardarse en él. Hay que escapar, por tanto; hay que salir; eso sí, difícilmente. Su objeto es la libertad, pero exige merecimientos.

Todo esto, que se aprecia desde alto y desde lejos, no es para quien se halle sumido en su geometría sino zozobra y confusión. En el laberinto de Creta —claro, deslumbrante, alabastrino— se pierde su propio autor. Para salir de parejo trance, la sabiduría clásica legó dos claves: el hilo conductor de la mujer enamorada (Ariadna) o el artificio del arte construyéndose alas (Dédalo) y arriesgando el fatal castigo a su pretensión (Ícaro). A pesar del peligro, desde entonces, una y otra vez, se renueva este alarde con esperanzado ardor: «Hay caídas —se piensa, sin duda, como en *Cimbelino*— que sólo preparan una elevación».

Ved a Esteban Dédalus, monstruo de su laberinto, agitarse en la angustia de su propia turbación, queriendo rebasar los imprecisos límites de su existencia. Su misma timidez le impedirá alcanzar la deliciosa figura femenina que vislumbra extasiado. Busca entonces la salvación en los recursos que le ofrece su propio temperamento de artista… «Un nuevo ser aéreo, impalpable, imperecedero…» El artificio de unas alas, piensa, me remontaría sobre esta prisión. Pero es en vano. Cuando pretende libertarse, la fe le falla, le falta la gracia y cae violentamente en la naturaleza, y en el oficio después, sin saciar su apetito de eternidad. «A quien no podáis enseñar a volar, enseñadle, al menos, a caer más deprisa», aconseja Nietzsche.

Hombre de carne y hueso, para desprenderse y volar sobre la tierra le niega ingravidez su propia miseria, la tierra misma de que está hecho. No tiene fuerzas para encontrar, es decir, para buscar. Dédalo es, como Ulises el viajero, un héroe en fuga. Dédalus no busca un paisaje ni un espectáculo, sino una patria: no busca un camino, sino un fin. El libro termina con una invitación al viaje —que es la engañosa solución de todo aquel que alberga un descontento profundamente místico y cree hallar una ruta definitiva y permanente en lo que sólo es efímero y provisional—. En la

última página, Esteban ha dejado de invocar a Dios e invoca al artesano primitivo de su oficio —remoto y popular— como a un santo patrón. Se emancipa de un dogma para servir a la más rigorosa disciplina; y no acalla su íntimo torcedor. La vocación de Joyce es artística, pero su preocupación es íntimamente religiosa: lo que le oprime en Irlanda no es el hábito, sino la piel.

Es posible que este hondo anhelo nos explique asimismo la boga de que goza actualmente esta obra. A largos años de persecución y de obscuridad suceden hoy momentos de inaudito predicamento; se reconoce el auténtico misticismo de este «mistificador», y su renombre se propaga desde los cenáculos más selectos.

El drama de Dédalus es el esfuerzo de un espíritu obstinado en sobrepasarse, en superar los límites que le imponen su nacimiento, su educación, su nacionalidad. Propónese, para conseguirlo, un tipo ideal, y —al amor del arte— tiende hacia él. Pues bien, ¿no es cosa parecida el esnobismo?

«Dios hizo el mundo y con él a los esnobs» —refiere Thackeray, su más autorizado cronista—. No maldeciremos nosotros del esnob. Tomando agua bendita se adquiere la fe (Pascal), y su admiración, aunque supersticiosa, está llena de auténtico fervor en el fondo. Sólo se adora aquello que se considera inaccesible o remoto, superior desde luego. Así hace el esnob. Parece que deberían seducirle los aciertos exactos del *petit maître* a la moda, del petimetre (por ejemplo, Cocteau). Nada de eso. Le atrae, por el contrario, lo enorme, lo inabarcable, lo monstruoso; Dostoievski, Joyce, Proust.

Pero si «esnobismo» se nos antoja palabra desacreditada, pongamos, en su lugar, «bovarismo», la fórmula de Gautier, y la idea ganará en justeza quizá. Los personajes de *Bouvard et Pécuchet* y de *L'Éducation sentimentale* son unos ilusos que fracasan por no alcanzar la imagen exaltada que de sí mismos han concebido. Y en esto —más que en la técnica— se asemeja Joyce a Flaubert.

En la obra de Joyce hay que tener en cuenta otro factor a que hemos aludido: la oposición. Desde un punto de vista especial, su caso se reduce al drama de un irlandés obstinado en no serlo. Y esta rebeldía le define más como irlandés auténtico. Exaltando este concepto se ha dicho que «ser católicos es para los irlandeses su manera de ser protestantes», es decir, que el irlandés neto es un puro espíritu de con-

tradicción. Así ha podido decirse que Joyce, con sus blasfemias, aporta «la última flor del catolicismo irlandés». Como Jacob en su noche, Joyce está unido, abrazado siempre, al objeto mismo de su lucha, y así le veremos inseparablemente atenazado a su adversario.

Joyce es un rebelde que no quiere servir a Inglaterra, pero a Irlanda tampoco. Atraído por el canto de Europa, aborrece de los elementos tradicionales que le arraigan. Pero le sucede, en su tierra, algo análogo a lo que sucede en los Estados Unidos a un Masters o a un Dreiser. Lo difícil no está en reaccionar contra un ambiente, sino en liberarse de él cuando se llevan elementos constitutivos del mismo. Por eso, lo que espanta a Dédalus, lo que le aterra y le impide el vuelo cuando proyecta evadirse, es su misma soledad; es decir, su sola compañía.

En los países de habla inglesa la tensión misma del problema religioso dispara a los espíritus más dinámicos, más saturados de potencialidad creadora. En Irlanda estas características se exacerban, y así desfilan los celtas del último renacimiento con la actitud irreverente de quien realiza una verdadera revolución: Synge, acre y corrosivo; Yeats, olímpico; procaz G. Moore, y burlesco James Stephens. Pero esta ley es de todos los tiempos y estados del Reino Unido. Así se dan entre los escritores religiosos valores extremados. La apologética se trueca en bufonada con Chesterton, y el lirismo en desvarío con Blake, por ejemplo. Fue el puritanismo calvinista lo que hizo que el católico Blake llegase a proclamar, «en nombre de la divina desnudez de la forma humana», que «el pudor es una blasfemia». Blake, que, como Swedenborg, escuchaba la voz de los ángeles, no hubiera dicho eso si recordase el precepto de San Pablo cuando recomienda el recato «por respeto a los ángeles» precisamente.

El cristiano que se encuentra desnudado ofrece el espectáculo de su miseria: *Ah! Seigneur! donnez-moi la force et le courage — de contempler mon cœur et mon corps sans dégoût.* Con sus osadías, con sus crudezas, con sus irreverentes alardes, la obra de Joyce nos presenta al hombre miserable —que «hace mancha en el barro», como decía Rivarol—, al hombre desamparado y aterido cuando le falta Dios. Y todo ello viene a demostrar que la obra de Joyce es íntimamente cristiana en su raíz, ortodoxa en el tallo, aunque herética muchas veces en su flor.

Se ha dicho que Esteban Dédalus, el hijo espiritual de Joyce, ese Hamlet contemporáneo nuestro, «es un estupendo producto moderno de la filosofía escolástica»,

y que la obra toda constituye una *Summa*. Y no es sólo que esté nutrida del tomismo y de sus renovadores, a quienes se cita de continuo, especialmente al jesuita granadino padre Suárez, es que de ella irrumpe la flora más compleja y la fauna más arbitraria que brota petrificada de las catedrales. Henchida de símbolos, de emblemas, de significaciones, la obra de Joyce encierra un mundo exaltado y grotesco.

Ezra Pound, amigo de la primera hora de Joyce, dice, al hablar de los personajes ebrios en *Ulysses*: «Todo lo grotesco de su pensamiento aparece desnudado; por primera vez desde Dante encontramos arpías, furias vivas, símbolos tomados de la realidad actual…». Y este enjambre de gárgolas y quimeras culmina la obra con el ápice de su presencia y la llena de acendrado sentido. La figura gesticulante y obscena que, tendiendo su mueca en un esfuerzo impotente, pretende desarraigarse del templo y, sin embargo, permanece adherida a él para verter por sus fauces las aguas revueltas y turbias y para completar, sobre todo, con su disparatado gesto, la magnitud imperturbable de la Iglesia, se nos antoja imagen acabada de esta enorme y minuciosa edificación que Joyce labró.

El propio James Joyce, envuelto en su pueril chaquetilla cebrada de azul, tiene personalmente un indudable aspecto protervo y luciferino: ojos vidriados y que se dirían polifacéticos, barbilla encendida, sonrisa circunfleja —a la vez retenida y atrayente—, cordial… Como Francis Thompson —con quien además le une la devoción por el simbolismo litúrgico y el detalle analítico, *the minute particular*—, James Joyce, acosado primero por sus perseguidores, por los entusiastas luego, y por la gracia una y otra vez, pudiera repetir siempre aquel canto del poeta acorralado por el *Lebrel celestial*: «He huido de Él, a través del dédalo de mi propio espíritu».

1924-1930

LIAM O'FLAHERTY

Para poder ser imparcial es necesario ser apasionado. Cada día aparece un nuevo libro sobre Rusia. En las primeras páginas el autor hace protestas de serenidad, de exactitud, de justicia. Se ha pertrechado de elementos auténticos, pero no ha de inclinar nuestro ánimo en ningún sentido. En efecto, el lector sabe pronto a qué atenerse, si no lo supo ya desde que vio la cubierta. El libro es siempre tendencioso. Siempre, y por suerte: pues cuando no lo es, y el autor cumple sus ofertas, suele ser para darnos un excelente ejemplar de insípido y vano eclecticismo. Pero esto pasa rara vez. Lo frecuente, y lo preferible asimismo, es que el libro sea blanco o sea rojo, sin matices, sin vacilaciones. Invariablemente. Hasta en el caso en que el autor es un oficial zarista, un emigrado blanco, convertido al comunismo. Tal es el caso del príncipe D. S. Mirsky, y el resultado es una mayor exaltación: un hombre puesto al rojo blanco.

Liam O'Flaherty empieza por hacer lo contrario de lo que hacen los demás autores. Advierte que va a Rusia porque es un buen asunto únicamente: el público lo exige y los editores lo pagan. Va dispuesto a inventar: a referir después toda suerte de mentiras, de patrañas.

O'Flaherty es un aventurero, un trotamundos cínico, desenfadado. Pero, una vez en Rusia, hace lo opuesto de lo que ha ofrecido: empieza por apasionarse, unas veces en pro, otras en contra. Captando así ambas notas, la aguda y la grave. O'Flaherty acabará por dar una constante de autenticidad a su reportaje. Su libro es fiel porque no está animado de eso que en Rusia llaman, peyorativamente, «objetividad menchevique», sino por una última lealtad a sí mismo, que es lo que enfervoriza a su raza.

O'Flaherty al ir a Rusia se tenía por comunista; sus libros se estaban editando por el Gobierno soviético. No era, pues, menchevique. Pero bolchevique tampoco. Era irlandés, y esto es lo que importa. Esto hace que su libro aparezca sincero, libre, espontáneo, arrebatado.

Irlanda manda mucho. Sus fuerzas de flaqueza son imborrables. Irlanda es a la vez una sima y un canto. Por sus crestas vagan vertiginosamente unos celtas hirsutos, arriscados.

Para el danés Johannes V. Jensen, es Don Quijote un vikingo, porque es un vagabundo, un nómada, un desorientado. A nosotros el celta se nos antoja siempre un alma en pena que va corriendo Europa hasta abismarse al borde de los acantilados más occidentales. El irlandés va en pos de algo: no se sabe si de Dios o del Diablo.

—Pero ¿usted cree en Dios y en las hadas? —preguntaba un día Simone Téry al poeta Yeats.

—Sí; sobre todo en las hadas, y también creo en Dios cuando estoy muy cansado.

Yeats había sido un simbolista que reaccionó contra el realismo del siglo XIX. Asistiendo en París al estreno de *Ubu Roy*, escribe a la vuelta: «Después de Mallarmé; después de Verlaine; después de Moreau y de Puvis de Chavannes; después de nuestra poesía, de nuestras tintas sutiles; después de nuestros pálidos matices…, ¿qué posibilidades quedan? Después de nosotros: el dios salvaje».

El dios salvaje es O'Flaherty.

Yeats ha inventado un instrumento musical con una sola cuerda para acompañar el recitado de sus poemas. Es esta cuerda el último asidero de un esteticismo que se mantuvo en equilibrio sobre ella. La lira monocorde estaba demasiado tensa. O'Flaherty hizo saltar esta cuerda.

La profecía se ha cumplido: después del vate delicado, llega el dios salvaje. Pero aquí «después» no quiere decir: más tarde. Quiere decir: a la vuelta, al revés, al otro lado. Raspa al ruso y aparece el cosaco. Raspa al irlandés y descubrirás su contrario, como detrás de la cruz el diablo. Se toma un irlandés: se le aplica, se frota y la calcomanía ofrece un opuesto Jano, análogo y contrario. El irlandés se revela, como una placa fotográfica, al identificarlo. Irlanda misma, esa «verde Erin», libre, alegre, toda de claros prados esmaltada, es simultáneamente la Cenicienta que tasca la amargura de sus tréboles libertarios. Swift la describía hace dos siglos: «Atravesad el país, ved esas caras lívidas, esos chamizos miserables, esos campos mal trabajados, esas mujeres en cueros, esos hombres con aspecto de animales feroces y decid si es que el juicio de Dios no ha fulminado sobre nuestras cabezas».

A pesar de su decadente esteticismo, no sacrifica Yeats el arte por el arte. Hasta cuando parece más desinteresado es alusivo (su *Countess Cathleen* es Irlanda). Mas detrás de ese velo ilusionado se descubre al rebelde oprimido y también al resentido, al rencoroso, al sarcástico.

No está Yeats tan en las nubes. Quizá lo esté más su opuesto: el cínico O'Flaherty. Éste es un memorialista como lo fuera George Moore, un embustero como James Stephens. Pero, como buen irlandés, transparenta su contrario. Y lo mismo que él James Joyce, Padraic Colum, O'Casey, etcétera.

O'Flaherty es un realista contumaz; Dreiser y Hemingway son sus dioses mayores, y, sin embargo, es un poeta que no escribe versos, un espíritu vagabundo que va, que viene, que habla, que se contradice, pero que está más desasido que ninguno porque se ha libertado hasta de Irlanda.

«Yo llevo el mar en la sangre», ha dicho O'Flaherty. Nació en 1896, frente a las pardas mares de las islas de Arán. Jinetes hacia el mar fueron sus padres, celtas con ojos de ola, encabritados en las costas. Como James Joyce, O'Flaherty fue de estirpe católica y se educó entre los jesuitas. Como él, reaccionó violentamente luego. Venía de una casa pobre, aferrada a su patria, a su credo.

En esto irrumpe la Gran Guerra. Las autoridades de Irlanda invitan al pueblo a que acuda en auxilio de la católica Bélgica. Liam O'Flaherty se enrola en los Irish Guards. Pero lo hace con un nombre supuesto. Va al frente, y desde allí trata de mitigar la cólera paterna escribiendo a su casa en dialecto gaélico. Hasta que un día cae gravemente herido por un casco de granada.

Repuesto, inicia una serie de viajes, referidos en su libro *Two Years*, en los cuales pasa de portero de hotel a empleado, de curioso en el Támesis a fogonero, rumbo a Río de Janeiro. Tan pronto está en Esmirna como en Boston. Cruza a pie el Canadá. Vuelve enfermo.

En Dublín lucha como republicano durante la guerra civil de 1920. Luego hace teatro. Por último, recuerda que escribió cuentos y los rompió luego. Se decide a inventarlos de nuevo y a no romperlos. Desde entonces vivirá de eso, sin dejar de escuchar, sin embargo, la eterna invitación al viaje que el celta oye siempre como en el fondo de una caracola. Alternando la acción con la literatura, reanuda, entre libro y libro, sus viajes.

Hasta 1920 no empieza a escribir O'Flaherty. Su primera novela, *The Neighbour's Wife*, publicada en 1924, es una descripción de las islas de Arán, en la que reacciona contra el sabor local de Synge. En el mismo año, *The Black Soul*. Al siguiente, *The Informer*. Describe fondos de revolución irlandesa, pistolerismo, delación y lucha por

las ideas. Hoy está traducida a muchos idiomas. En 1926, *Mr. Gil Hooley*, otra novela: la última aventura de un aventurero.

Pero lo primero que escribió O'Flaherty fueron narraciones. Es un hablador. Como buen irlandés, charla horas y horas, contando cuentos y leyendas. Todo irlandés que escribe es, más o menos, como aquel bardo rojo, aquel Hanrahan, traído por Yeats en *The Secret Rose*, vagando de pueblo en pueblo, con un Virgilio debajo del brazo y el frasco de tinta colgado del cuello. Pero O'Flaherty no es el juglar de romances y rapsodias; no canta ni epopeyas de amor ni historias legendarias de hadas o de princesas. En él no encontraréis cendales vaporosos bajo el claro de luna: densa niebla amarilla, negro humo de carbón, de tabaco, tamizan sus fervores en muelles y tabernas en vez de praderas floridas. Su vena bélica es bronca, desgarrada, aguerrida. O'Flaherty canta a grito herido, o con sordina. Ha reunido sus narraciones irlandesas en diversos volúmenes: *The Tent* y *Spring Sowing* (1926), *The Fairy Goose* (1927), *Red Barbara* (1928) y *The Mountain Tavern* (1929).

En 1927 había dado: *The Life of Tim Healy*, y poco después dos novelas: *The Assasin* (1928) y *The House of Gold* (1929), drama rápido, sombrío, en el que Ramón, Nora, Francis y el reverendo van arrastrados por la fuerza de un sino lúgubre y lúbrico.

En 1929 publicó una guía turística de Irlanda y *The Return of the Brute*, donde aparece la guerra siniestra y bárbara en que despierta la fiera humana.

En 1930: *Two Years*, dos años de aventuras autobiográficas, de rodar mundo y tropezar con gentes; en 1931: *I went to Russia*, y anuncia: *The Puritan* y *The Martyr*. Después de la autobiografía, el viaje a Moscú, los dos imprescindibles tópicos que, según él, exige el público.

Revolucionario y rebelde, O'Flaherty pudo creerse en Irlanda bolchevista y añorar a Rusia como la tierra de promisión que se deja alcanzar, se parte y se entrega. Pero una certeza no pasa de ser un ensueño en la cabeza rubicunda de un celta. O'Flaherty fue a Rusia aventurando una ventura.

A toda promisión hay que ir un poco a ciegas. Abraham, cuando se pone en marcha, no sabe adónde va; sólo su fe le guía.

El irlandés es el celta errabundo, migratorio, que vaga hasta encontrar el abismo de un cortado a pico. El vacío le atrae y le para. No sabe si lo tiene ahí, fuera, o si lo

lleva dentro. Sopesar esa angustia, haciéndola materia metafísica, es propio de Pascal, de Kierkegaard, de Heidegger: los pensadores que buscaron su punto de apoyo en la certidumbre del vacío. Pero el irlandés se espanta ante la sima; el abismo lo dispara vertiginosamente.

O'Flaherty siente desvanecerse en Rusia la tierra prometida. Ha sido un espejismo. No encuentra lo que busca. Pero encuentra otra cosa más honda. O'Flaherty es el materialista empedernido. «No hay otro misticismo que el que se desprende de la realidad misma», asegura. Y, sin embargo, su materialismo no engarza con el materialismo ruso. ¿Por qué? Y es evidente que hay algo en Rusia, que, sí, es afín a O'Flaherty.

Los rusos que aparecen en este libro, ágil, alegre y sin pedantería, lo explican todo con el estribillo: «La situación es ésta…». Pues bien; la situación es ésta: el materialismo marxista conserva, envuelta en dialéctica hegeliana, buena parte del idealismo romántico germano. Cuando asome a Rusia un irlandés, que ha perdido la fe, sentirá que le duele la ausencia de aquel brazo que perdió entonces.

Fuera de toda confesión, O'Flaherty, que en su país se dijo comunista, evidencia ahora en Rusia que todo irlandés es un terrible reaccionario. Se ha dicho, con verdad, que el ser católicos es la manera que tienen los irlandeses de ser protestantes. «Por eso, ante lo que más quiera, la reacción de O'Flaherty será la del rebelde: una protesta. Repugna del fanatismo bolchevique. Si huyó de una beatería no fue para caer en otra. Su rebeldía, sin embargo, aspira a algo.

Termina el viaje, y el libro está terminado. Al fin de la jornada, O'Flaherty ha pasado por ese baño ruso de impresiones contradictorias que le prendieron, sucesivamente, en indignación o en entusiasmo. ¿Termina y no decide? Su conclusión es ésta: «Encuentro que la humanidad en Rusia es esencialmente la misma que en cualquier otro país; que las gentes tienen las mismas necesidades, las mismas ambiciones, las mismas virtudes, los mismos vicios». Bajo el evangelismo comunista, idéntica naturaleza humana. Lo mismo en Moscú que en el barco. Sólo una cosa inédita, un fenómeno que reitera la Historia: «Instrumentos nuevos aplicados a un suelo virgen».

Eso es todo. Diríase que O'Flaherty no concluye. En rigor no lo hace. No quiere recurrir a la conclusión previa de otros. Lo más valioso de su aportación lo da la téc-

nica documental que emplea. Ella le hace conseguir un retrato veraz y auténtico, perfectamente sincronizado. O'Flaherty nos trae la greguería rusa. Es decir, la algarabía de unas voces que discuten apasionadamente entre tazas de té y humo de tabaco; el olor de unos hombres hacinados en habitaciones escasas, en tranvías repletos, el ruido, el clamoreo, el empujón, el frío de la calle, el cansancio. O'Flaherty es el curioso impertinente que asoma, grita y escapa.

O'Flaherty no dice nada más. No deja, sin embargo, de decir algo muy importante en las últimas páginas y en boca de un amigo suyo: Mr. Duranty, «ese inglés, pequeño y vivo, que conoce mejor que nadie el bolchevismo y que tiene un pie en Moscú y otro en Montparnasse» (S. Huddleston). O'Flaherty discute con los rusos, les lleva la contraria, protesta, chilla, gruñe, se enfada. Pero no quiere hablar en serio, a fin de cuentas. Para eso está Mr. Duranty al diálogo. Éste dirá lo que no dice O'Flaherty. Confesará que está elaborando toda una teoría, según la cual el «bolchevismo es el verdadero antídoto religioso al materialismo del siglo XX».

Y ahora anotemos dos cosas: una que se refiere a Rusia y otra a O'Flaherty. «El comunismo ha prosperado por su idealidad y no por su realismo: por su promesa espiritual y no por su perspectiva materialista.» Esto dice Lasky, y añade: «Como grupo, a nada se asemejan tanto los bolchevistas como a la Compañía de Jesús… Y como sistema de institución, a nada se parece tanto la Internacional Comunista como a la Iglesia Católica Romana». Recordemos que O'Flaherty nació en un ambiente de catolicismo cerrado y se educó entre jesuitas. Esto explica su nerviosismo en Rusia; sus aspavientos en esa atmósfera que le desazona y le subyuga; su horror al proselitismo fanático, supersticioso, y, sobre todo, a lo que pudiéramos llamar la Apologética del Comunismo. Y hay que decir que en esto coincide con algunos de los comunistas mejores que no quieren imponer el suceso ruso.

Pero no ha terminado de expresarse Mr. Duranty en el libro de O'Flaherty. «Cree el resto del mundo en una Rusia sin Dios, y, sin embargo, Rusia es hoy el único país de la tierra en que la religión inspira a las masas un activo entusiasmo. No hay otra manera de considerar el bolchevismo sino cual una religión.» No es así, acaso, como quieren los bolcheviques que sea considerado; pero ¿cómo ha de reflejarlo un celta, díscolo y ferviente, que —a manos con el ángel— sólo consigue su revelación rebelándose?

Irlanda, aventurera y fervorosa, guarda, entre otras leyendas, la del príncipe Condla. Se refiere al hijo de un rey de Irlanda, a Condla el Rojo, quien, según dicen, arribó a las costas de América mucho antes que Colón, a principios del siglo II.

Quiere la tradición que hallándose Condla en el ápice de una colina se le apareciese una mujer, le brindase un paraíso y le entregara una manzana. Cuenta luego cómo cayó en misantropía el príncipe, negándose a tomar todo alimento y consintiendo únicamente en morder la manzana, la cual permanecía intacta, sin embargo. Asegura que no cedía un punto la negra melancolía. Y afirma que, al mes de esto, el hada se presentó, de súbito, arrebató al príncipe en una barca de cristal y desapareció con él al otro lado de las brumas.

Nadie, desde aquel día, ha vuelto a saber más de Condla el Rojo. Se ha sabido de Joyce, de Synge, de Stephens, de Yeats, de O'Flaherty.

1931

IGITUR

On naît avec un chef-d'œuvre en soi; on le manque pour l'avoir voulu.

Max Jacob

Como nube que adelanta a otras nubes, se desliza, rápido, tiempo atrás, por los aires, algún mágico tapiz volador. Mal seguro, yo, sobre el lomo afelpado, que hace tenso el viento, me sostengo con dificultad; mi mano busca otra próxima: la de un viejo poeta parnasiano, tieso y alto, en cuya invisible cimera flamea fiero airón. ¿Heredia, el de los trofeos? Conoce mi callado anhelo y quiere darle cumplimiento. Así sea. Quede para otro la batalla de los Campos Cataláunicos; yo, aunque más obstinado, soy, quizá, más modesto en mi torcedor; cuando se pretende lo absurdo, hay que desearlo con moderación. Siento que estamos llegando a uno de aquellos martes legendarios, anidados en la rue de Rome. La casa se distingue apenas; en el cielo no hay luz. Detrás de una vidriera brilla el hogar del escondido profesor; en el membrete de sus pliegos reza: S. M. (Servicio Municipal). Él, rodeado de sus amigos, enhebra aquel hilo inicial del simbolismo en que vendrá a ensartarse, más tarde, la poesía pura. Ante la puerta se nos queda el deseo, en puntillas, retenido, antes de llamar. La mano, a tientas, avanza y un timbrazo fugitivo llega, por el pasillo, hasta el comedor. El eco de unos pasos; los goznes obedecen. Estamos ante el propio Mallarmé. Es, anticipo de su ambiente, ya azul-gris, todo él: la cabeza en las nubes, el mirar muy velado y el ademán sonámbulo de soñador; trae en la boca una tenue sonrisa flordelisada y sobre los hombros un lacio mantoncillo a cuadros, mustio, desflecado. Nos adentra; recorremos el corredor. Al final, una habitación nos aguarda, pero hay en ella un humo, denso y cálido, que lo penetra todo y nos cierra la vista y el paso. Los ojos, poco a poco, se acostumbran: irritados, atisban algún que otro mueblecillo muy burgués, en el que tímidamente se apunta un motivo Luis XV. Humo, mucho humo, apretado y quieto, anega la escena hasta esfumar la representación. Gracias, empero,

a la jofaina invertida de una lámpara de comedor; ella vuelca, sobre la mesa, una luz ronca, turbia, que, medio asfixiada, se derrama sobre el amplio cacharro de tabaco triturado, donde se aprovisiona cada cual. Distingo vagas figuras esmeriladas que se agrupan en rededor. Su irrealidad se les desmorona en ceniza por una mano, mientras que la cabeza se diluye en un nimbo que, a su vez, se evapora en leve voluta azul. Una interrogación impalpable se mantiene sobre la frente de cada silencioso fumador. El maestro, en pie, se apoya junto al fuego, y, reanudando su magistral monólogo, lía —con una sola mano— el cigarrillo del que se ha de escapar su correspondiente espiral. Todos le escuchan extasiados. Uno, sin embargo, acompaña el silencio con el pertinaz rasgueo del carboncillo sobre un papel de fumar: una mano «lilial» obedece a los ojos habituados a captar sinfonías en la niebla —los ojos de Whistler quizá.

Muchas veces intenté franquear esta puerta; me detuvo siempre —siempre «la fría exaltación»— un relente de humo posado, pasado y frío. Hoy, no. El milagro es lógico, sin embargo. La página inicial de un libro inédito me ha servido, al airearse, de mágico tapiz volador, capaz de hacerme sorprender la cálida intimidad, actual, de aquella fervorosa gestación.

El infierno poético —clamoroso, abigarrado, excesivo— ha de estar empedrado de buenas intuiciones. La inspiración es precisa, pero por sí sola no basta. «Un verdadero poeta —decía Hegel— debe reflexionar y pensar», y Gide, del propio Mallarmé: «Cosa rara: pensaba antes de hablar». Mas cabe preguntar si, en el caso de Mallarmé, una ideología deficiente y sobremanera estimada no pudo resultar, por último, perjudicial.

Tratemos de distinguir antes de continuar. Se habla mucho de la obscuridad y del esoterismo de Mallarmé. Y esto se dice al observar que su poesía no tiene, evidentemente, la misma índole de lógica persuasión que puede tener un razonamiento discursivo. Mas no por eso ha de motejarse de obscura la poesía. Su misión es muy otra y otras son, por tanto, sus prerrogativas. Un determinado misterio ¿no le es inherente? Otro tanto ocurre con el sentido religioso, cuya analogía, con ella, pone ahora tan de manifiesto el abate Brémond. En términos de Novalis podría, indudablemente, afirmarse que la poesía pura es una religión; la prueba es que quienes la ejercitan ha-

llan en su práctica una verdadera equivalencia, integrada de credo, norma, disciplina, oración. «Volved al enigma el enigma; enigma por enigma. Elevad lo que hay de misterio en nosotros a lo que en sí es misterio», en tales términos rezan las últimas prosas de Paul Valéry.

Mas no hagamos la parte del misterio sin averiguar antes de qué calidad es. En la poesía topamos con ideas de muy distinta naturaleza: las hay de un orden puramente poético; las hay de orden filosófico también. Aquéllas, simultáneas e inseparables de la inspiración, irrumpen al contacto del verso «agujereando el azur»; son claras y difíciles como el aire, como la luz. Pero no todas son así, y sucede que cuando la idea inicial es de índole metafísica corre el riesgo de cegar la eclosión misma del poema, toda vez que no encuentre su adecuado conducto: o reduce su misión a mero pretexto, que, condicionado y recreado, a su vez, por la estricta norma poética, se transforma y adquiere una nueva significación lírica, o bien tropieza con un equivocado propósito que pretenderá en vano hacerla seguir. No puede resolverse poéticamente un dato que no lo sea en sí, y, en este caso, al verso se le suma un lastre ideológico que le quita claridad e ingravidez. De aquí la turbación del lector que siente su apetito de inteligencia suscitado y, al mismo tiempo, suspendido dentro de la angustiosa asfixia de una interrogación.

Conviene poner esto en claro para prevenirse contra aquellos críticos que, no satisfechos quizá con «sentirlo todo», pretenden «entenderlo todo», también, en Mallarmé. No hay posiciones intermedias cuando se trata de este poeta: o negar todo aquello que no sea una grata y confusa musicalidad, u obstinarse en desentrañar su poesía, sacándola a la superficie de una prosa que, de haberlo él querido, hubiese sido inicialmente la expresión adoptada por su mismo autor. Pero en el pecado está la penitencia, y el premio reservado a tales críticos se limita a captar azarosamente la viscosa realidad de alguna falaz sirena que acertaba a mantenerse, transfigurada, en esa primera capa del agua donde alterase la apariencia de la línea y del color. ¿Es que, como determinadas personas, pierde la verdadera poesía, en atractivo, aquello que gana en profundidad? Para gozarla plenamente, es indispensable mantenerse en su zona misma, sin rebasar, en ningún momento, cierta quimérica línea de flotación. Hay que ir por la música a la idea, ciertamente, pero sin acomodarse en ninguna de ellas. Si la música, en el sentido y gusto especialmente de Mallarmé, nos es sospechosa, no

dejarán de serlo, asimismo, sus ideas. Su poesía es clara, pero su filosofía no. Lo que se ha dicho de Blake podría repetirse de Mallarmé: «Lo obscuro, en este caso, no es el libro, sino el autor». Como no quiere salir de dudas, ni es misión de poeta el pretenderlo, mantiene esa situación intermedia. Pero ¿no es más clara la noche que el crepúsculo? «Quizá el misterio es aquí demasiado fácil para poderlo entender», dice en alguna parte un personaje de Poe —ese espíritu tan próximo a Mallarmé—. Sólo cuando el misterio es máximo impone su destellante claridad, que se abre paso, «como el rayo de sol por el cristal».

Únicamente pasándose de listo, sumergiéndose más de lo debido, puede intentarse —así lo hacen algunos— resolver, como si fueran palabras cruzadas, las estrofas de Mallarmé. Goce, el publicano, por el contrario, la perfecta autenticidad de esos espejismos; aceptemos su encanto —*incantatoire*— y tomemos tan sólo la apariencia, que si la percibimos cabalmente, asiremos con ella, también, la esencia misma de esa poesía, que al propio tiempo que está allí, no se encuentra, quizá, en ninguna parte.

Escarmentando en cabeza de M. Teste, que halló el desencanto en la propia claridad, dice, por boca de Mme. Teste, Paul Valéry: «*Il y a une belle partie de l'âme qui peut jouir sans comprendre*». ¿Y no es ésta, quizá, la mejor parte, cuando de lírica se trata?

A Valéry le obsede la claridad, pero a Mallarmé no. Aquél asoma en un despierto Narciso que procura despejar su inevitable complicación escrutándose en el terso cristal del agua limpia. Éste, Mallarmé, encarna, por el contrario, en un Hamlet obcecado y divagador que, deambulando por entre pantanosas brumas, se complace en su definitiva confusión, porque lo que más teme, acaso, es salir del embrollo en que se agita y ver luz. Hay que insistir, al paso, en esta capital diferencia entre Mallarmé y Valéry. Como padre e hijo que son realmente, para continuarse, lejos de parecerse, se oponen más bien. Podrá, acaso, algún poema suelto provocar en nosotros una confusión. No importa. Basta comparar la expresión directa de sus prosas y, sobre todo, el respectivo acento, para ver que si en uno es seco, ágil, recortado y firme, en el otro se desliza con la uniforme variedad de un armonioso panorama.

Heredia repuja, Valéry bruñe, pero Mallarmé empavona las más veces. Hombre muy de su tiempo, no obstante su aislamiento, se ejercita en pasar de la luz a la sombra sin transición. Le enoja la perfección de su propia certeza y hace exclamar a Igitur: «*Tout est trop clair*». Eupalinos, en cambio, conoce que el mayor misterio está en

la mayor claridad —el sol que no deja ver las estrellas— y su autor afirma: «*Rien ne m'attire que la clarté*».

Mallarmé se negaba a dar explicaciones sobre sus versos; «por temor a resultar pedante», decía. He aquí algo magnífico: un verdadero poeta que está muy lejos de la pedagogía —afortunadamente—. Pero esto nos obligará a ver translúcido aquello que él, de intento, creó gris. A Mallarmé, como a Paracelso, todo se le torna ceniza…

Anótese su continuo propósito de esfumar, de «añadir todavía un poco más de sombra» en cada corrección de un original, de sugerir pero no de nombrar, de interponer un velo y otro para disparar desde ellos: unas veces por banda y otras por elevación. Música detrás de un biombo, la maravillosa poesía de Mallarmé nos llega hoy cargada de vaporosas notas de su tiempo. Hay nimbos que proceden de una fermentación; y Mallarmé, contemporáneo e influenciado del turbio esteticismo inglés, se impregnó de esos hervores humanos, tan característicos de toda confusión de fines vitales y estéticos que cubren hoy todavía con su neblina los mejores poemas de Yeats. Pero, además, en Mallarmé encontró su magistral y fría exaltación el simbolismo, y sabido es que el simbolismo de Francia traía sus primeras fuentes del romanticismo alemán. Detrás de Mallarmé está Wagner, y detrás de Wagner, Fichte —y por entre uno y otro se deslizan, como nereidas de ópera: la vida ensueño, el misticismo estético, el idealismo trascendental…

«*En écrivant* —decía Mallarmé— *on met du noir sur du blanc*», sobre ese «*vide papier que la blancheur défend*», y en su obra los versos defienden precisamente la nitidez intrínseca del vacío inicial. La poesía debe gozarse como a flor de inteligencia, con la sensibilidad en carne viva, y procurando leerla siempre entre líneas, es decir, manteniéndose suspendido sobre ese vacío tan atrayente y que es, por otra parte, inevitable solar de toda poesía.

Asomémonos a él, con precaución. «Todo Mallarmé consiste en esto: en un experimento desinteresado que se lleva a cabo en los confines de la poesía pura, en ese límite donde encontraría el aire irrespirable otro pulmón.» Así dice Thibaudet, y, en efecto, para proseguir la lectura se advierte, frecuentemente, la falta de ese aire, dos veces resistente. Por eso es tan difícil seguir a los que se apoyan en el vacío, llámense Mallarmé, Valéry —cuya prosa es una tabla tendida sobre el abismo— o Saint Paul Roux, que dice, en el prólogo de su *Dame à la faulx*, esto: «*Et c'est dans ce que l'on*

suppose le vide que se tiennent les assises de la Destinée, cette infiniment petite Infiniment Grande… solitude, vide, silence: termes imaginés par l'ignorance».

Dentro del restringido repertorio mallarmeano, *Igitur* es la obra que constituyó la obsesión del autor durante más de treinta años, y que él no llegó a dar por terminada jamás. El hecho de estar plenamente cuajada esta obra en la mente y en los cuadernos de Mallarmé agrava la natural dificultad de su comprensión plena. Viene, pues, este nuevo libro viejo, envuelto en esa prestigiosa bruma característica que hace tan próximas y tan lejanas, al mismo tiempo, determinadas páginas del poeta de *Divagations*. Intentar aclararlas, haciéndolas más accesibles, equivaldría a enmendar el propósito deliberadamente expreso del autor. *Igitur* es un «cuento dirigido a la Inteligencia del lector, que pone las cosas en escena por sí misma». Gocemos, pues, su belleza sin desvirtuar la estructura: al disminuir el rigoroso ejercicio disminuiríamos, también, la recompensa progresiva que nos aporta.

Limitemos, por tanto, nuestro comentario a servir la lectura —en estas breves páginas hay lecturas para tiempo largo— con una tímida *Guía temática* que, sin perturbar la devota atención de los fieles y su impresión directa, ponga, de vez en vez, a su alcance un discreto lugar de recogimiento a lo largo del arduo recital. He aquí algunos temas que, por ser esenciales en la obra toda de Mallarmé, demuestran, además, la trascendencia que tiene esta que hoy nos ocupa:

El héroe. El héroe es siempre en Mallarmé algún Hamlet, «*seigneur latent qui ne peut devenir, juvenille ombre de tous, ainsi tenant du mythe…*». Igitur es un Hamlet esquizoide, inactual, impersonal, que se abisma en el misterio, que se complace en la penumbra, y quiere reintegrarse a su propia sombra, víctima de esa *divagation raisonneuse* que señalaba Laforgue en Mallarmé. Igitur se resiste a entrar en ese río que transcurre desde Heráclito, y se siente naturalmente inclinado hacia esa existencia estática de lo absoluto que permanece sin devenir. Igitur no es otro, quizá, que el propio protagonista de un drama con el que siempre soñaba Mallarmé y cuyo proyecto confió a George Moore, el cual nos lo refiere en *Avowals*. Se trata de un adolescente, el último de su estirpe, que, encerrado en su castillo, vacila y pide consejo al viento para decidirse, sin lograr entender lo que el viento le dice, pues «*il est dans le génie de la langue française que le vent essaie toujours de dire oui: "ou-ou", répète le vent, et en-*

core et toujours il essaie de prononcer le mot "oui", mais il n'atteint jamais tout à fait la dernière voyelle».

El tedio. Igitur, impotente contra el tedio, y amenazado por el peligro de ser eterno, se mira en aquel mismo espejo —«*eau froide par l'ennui dans son cadre gelée*»— en que se veía *Hérodiade*. Fiel reflejo, a su vez, de «*le poète las que la vie étiole*» —anegado todo él, por temperamento y por gusto, en británicas brumas.

Marasmo. Constante complemento de la invitación al viaje, del anhelo por la huida, es la causa incitadora: el estancamiento que preludia en estas obras y anuncia ya el tema gidiano del paludismo y sus anejos contemporáneos.

Espiral. Humo o escalera, representa siempre en Mallarmé la idea de lo infinito, y se repite con idéntica insistencia que una correa sin fin.

Absoluto. Igitur baja las escaleras del espíritu humano y va por ellas al fondo de las cosas, como «absoluto» que es. Y también este tema acompaña de continuo a Mallarmé que, en otro sitio, dejó dicho: «*Je l'exhibe avec dandysme mon incompétence sur autre chose que l'absolu*».

Azar. En el credo mallarmeano, el azar es la divinidad contra la cual lucha siempre la consciencia. Igitur es el héroe sin leyenda ni anécdota, que, mozo y rebelde, crea lo absoluto y —soplando la luz— anula con su himno la fuerza del azar.

En *Le Coup de dés* el azar subsistía y triunfaba del golpe de dados que le lanzaba, como un reto, la idea, representada por un héroe caduco, en el cual vemos palpable el fracaso consciente y aceptado que fue la vida de Mallarmé. Mas, en tanto aquél representa el propósito ideológico de Mallarmé, Igitur simboliza, a nuestro juicio, el triunfo de su anhelo poético: la afirmación de su personalidad lírica venciendo definitivamente al tiempo y al destino. Igitur no es vencido quizá porque tampoco tira los dados.

Nada nos enseña mejor a un hombre que el conocer aquellos temas que le obseden. Si continuásemos extrayendo los de *Igitur*, su calidad nos confirmaría en la acendrada importancia que estos borrosos fragmentos tienen dentro de la obra toda de Mallarmé y hasta qué punto sintetizan su lenta, ensimismada labor. Veríamos que *Igitur* es «la pluma del Hamlet» mallarmeano, que ya no se ha de ahogar como el alarde mismo de su impotente pensamiento; es la «constelación» apetecida, capaz de resistir al azar y de permanecer en el tiempo.

«Héroe» llamaba Mockel a este poeta, que ahora veneramos, salvado de una existencia ardida. Espiral de esa noble ceniza, inconclusa, fallida, tiene esta obra, a nuestro ver, una importancia máxima. Reduciendo «a infinito el azar», *Igitur* simboliza la perpetuidad del triunfo póstumo de Mallarmé y su auténtica fisonomía definitiva —no como fue, sino como es: «*tel qu'en lui-même l'éternité le change*», como se dice, ahora, ya, siempre, en dondequiera se intenta definir a Mallarmé.

1925

LA BLUSA DE BAUDELAIRE

Jean Cassou, ese impetuoso romántico de la Francia contemporánea (a quien, en su amor hacia las cosas de España, «el conocimiento la pasión no quita»), acaba de publicar un libro, bravo y violento, sobre Tolstoi. No quiero detenerme en el concepto que de Tolstoi tiene Cassou; es lo bastante definido para indignar a los tolstoianos acérrimos, sin comentario; claro que también Cassou es tolstoiano, y su acerba crítica del hombre sirve para exaltar su entusiasmo hacia el genio literario. Lo que yo quiero subrayar aquí es el magnífico paralelo que Cassou establece entre Tolstoi y Baudelaire. Se le ve acosar, a lo largo de cuatro o cinco páginas rapidísimas, a estos dos grandes perseguidos y, cuando al fin los tiene acorralados, proclamar: «El esteta fue Tolstoi y el santo fue Baudelaire».

Cassou tiene razón. No disminuyó nunca mi admiración profunda por Tolstoi el darme cuenta de que era —además— un gran farsante auténtico: un hombre que, para creer en sí mismo, necesitó representar, ante sus propios ojos, el espectáculo de una sublime santidad oriental. Tolstoi se nos ofrece siempre del modo que puede serle más favorecido; se caracteriza con esmerado desaliño. Vedle con sus barbas fluviales, los pies desnudos, la blusa de labriego y las manos por debajo del cinturón de cuero. Y ved cómo se ve trocado en lo que hubiera querido ser. Ese apóstol humilde, casto y sentimental le oculta al cosaco soez, irreprimible, que lleva dentro. Y la blusa de Tolstoi es la casulla ritual con la que se nos muestra investido para oficiar en su sacerdocio inaudito.

Pero también el otro, Baudelaire, usó el blusón de campesino. Y esto no se recuerda nunca; no se comenta ni se explica. Sin embargo, lo lleva en casi todos sus retratos y en muchas descripciones que sus contemporáneos atestiguan. Lo que sucede es que la blusa de Baudelaire no le representaba de aldeano. Dicen que la llevaba sobre la camisola del frac, con zapatos de charol y sombrero de copa. Y eso ha bastado para que pasase a la Historia como una excentricidad más y una característica menos de este estrafalario que sólo aspira a «epatar» con su originalidad. Mas Baudelaire no

fue, en rigor, un tipo original: original es, en la vida, aquel que imita las originalidades que su modelo ha hecho con naturalidad. Baudelaire no fue propiamente un farsante. Su blusa no le enmascaró jamás. Al contrario, esa blusa no le sirve para favorecerle, sino para con ella repeler a la humanidad. No es el capricho frívolo de un *dandy*; es, más bien, el forzado dandismo de un miserable. El día que se pintó el pelo de verde, supusieron las gentes que pretendía llamar la atención, y a lo que aspiraba justamente era a no llamarla cuando su enfermedad le obligase a raparse la cabeza. Toda la afectación de Baudelaire es tan auténtica como su mal teñida pelambrera.

Baudelaire es el puro cristiano, el puro miserable. Su blusa es sambenito de ignominia, cilicio de amargura que encerca su Tebaida. Este cínico, este vicioso, llega una vez a confesar que lo único importante es «ser un santo para uno mismo».

Bloy creía en la tristeza de no ser santo; Baudelaire sabe de la tristeza que hay en serlo. Y en serlo en baja rebeldía. Por eso no lo será espectacularmente. Al contrario: lo es encapuchado en el irrisorio mandil que le atrae la pedrea y el escarnio. Su impertinencia es pudor orgulloso, que no muestra sus llagas, ni se deja acercar. Es lo opuesto al andrajo de Humilis, que implora piedad.

Por eso es más conmovedor el Baudelaire irónico que el desgarrado. Cuando muestra «su corazón al desnudo» aparece una débil satisfacción irritada, un alarde agrio: único fariseísmo que le está permitido al publicano.

Prefiero el otro Baudelaire: aquel que, de manera tan trivial, nos refiere cómo pasando un día por el bulevar y al apretar el paso para huir de los coches: «Mi aureola se despegó, cayendo sobre el barro». Agrega que el hecho no tuvo importancia, pero que bastó para enturbiarle el resto del día.

Todo cristiano auténtico peca siempre por última vez. Lleva la penitencia en el pecado; es decir, el goce a plena conciencia. Así, cuando Baudelaire asegura que «nacerá el castigo del placer mismo», evoca, sin quererlo, a cierto padre de la Iglesia para quien el infierno consistirá en un «más pecar».

Lo que sí atrae nuestra piedad es el supuesto de que a Baudelaire hasta el pecar le fue negado, sin obtener la pureza en cambio.

Tuvo que resignarse al vicio, que clausurarse en él, y defenderse del mundo, y aun del ángel que le hubiera salvado a trastazos. No se ha inquirido lo bastante la gracia en este hombre que —como dijo de Nietzsche Landsberg— «iba para santo».

Una vez, discutiendo con el tenebroso Barbey d'Aurevilly, Baudelaire afirmó que Dios no existe.

—Es lástima —le repuso Barbey—, porque os hubiera querido mucho…

Por el contrario, cuando vemos que el empedernido jugador conde Tolstoi se sienta en un tarugo y se pone a remendar zapatos, sospechamos que Aquel para quien juega, ahora, lo ha dejado definitivamente de su mano.

1932

RILKE, EL IDO

Not dead, but gone before…

—No sé, no sé cómo puede vivir así.

Y Paul Valéry repetía, consternado, su frase, con la obsesión prendida por el recuerdo reciente de la visita a Rilke.

Veníamos —hace apenas tres meses— en uno de esos vaporcitos blancos, que con su empaque cándido de cisnes egoístas cruzan, como en puntillas, el lago Léman. La orilla desfilaba con un dedo en los labios. Allí, en el otro extremo, bajo aquellas montañas transfiguradas ya en ebúrneos témpanos de hielo, quedaba Rilke; mal cobijado por entre los ruinosos paredones de su torreón de Muzot: la torre mocha, desmantelada y fría, cedida a la penuria del poeta, que había refugiado en ella todo su pavoroso azoramiento de murciélago, entre tinieblas de abandono y soledad.

Allí quedaba Rilke, solo completamente, en un hueco del bosque, esperando el invierno sin los indispensables elementos para comer, beber y arder; olvidado de todos, sintiendo sobre sus espaldas esa capa empapada de relente con la cual le cogía su fiebre, cada día, al anochecer. Allí quedaba su tierna sensibilidad, en carne viva, rodeada de piedras ateridas, de piedras que, al avanzar la otoñada, habrían de erizarse de un frío hostil, enconado y apremiante, cada vez más ávido de hincar sus agujas de frialdad recrudecida. Y Valéry pensaba en todo esto, y en la fragua helada que había de refundir su exacta poesía de invernadero.

El vapor avanzaba hacia Ginebra; todo era, en torno nuestro, tibieza de verano, caricia grata de crepúsculo bien previsto, concertado por la oficiosa dirección de algún buen hotel; el barco, adormecido, se dejaba ir. Mas Valéry venía estremecido por ese calofrío que mordía a Rilke. Sobre la tersura del lago, sobre la tensa tela de agua, bien estirada al anochecer, era el único pliegue Valéry.

Acallando sus propias admiraciones, el pasaje se iba replegando, solemne, hacia la borda que costea la montaña, y ésta le obsequiaba con una sonrosada sonrisa que su

cotidiana aquiescencia emitía, fugaz, entre dos luces. Yo me había quedado solo a popa, con Valéry. Se han marchado los músicos, enfundando violines que exhalaban todavía una melodía húmeda. Se ha ido una rubita que tiraba pedazos de pan a las gaviotas. Ha quedado en el aire una gaviota; continúa su vuelo, picando aquí y allí las notas dispersadas que ha dejado, al volcarse en el cielo, el último quejido de los violines. Obcecada y tenaz, da vueltas y más vueltas sobre la estela del barco, ahuecando las alas como bailarín solitario que tararea, interminablemente, algún vals fugitivo por los deslustrados pasillos de su casa.

Valéry conversaba de unas cosas y de otras —de la generación joven en España; de su actitud, por él asemejada a la de ellos, los simbolistas, etc.—; pero no se le separaba la estampa desolada del poeta que acababa de ver, y en su frente se manifestaba ese torcedor gris…

—Yo no comprendo cómo puede vivir, en esas condiciones, *ce pauvre Rilke!*

Más aún que en la pura poesía, creo en la pura inteligencia de Valéry. Y eso que él no comprendía, no se podía comprender. Ahora veo cómo, en rigor, este Rilke, que ha muerto hace unos días, ya para entonces había dejado de existir.

No estaba muerto, pero ido sí. Era un turbio despojo fantasmal. Vivía, como había vivido siempre, como un trasgo medroso, como un duende: alma en pena que va por dondequiera sin dejar huella de su paso jamás. Acosado por miedos inauditos, por angustias terribles, Rilke, más muerto que vivo, había rodado el mundo proyectando su sombra en los caminos como un rápido avión al cruzar.

Auténtico bohemio, Rainer Maria Rilke había nacido en Praga, el año 1875. Destinado al ejército por su familia, de rancio abolengo sajón, abandonó Rainer Maria, bien pronto, esos estudios y marchó a Alemania, publicando, a los diecinueve años, un primer libro de versos. Viaja por Italia y por Rusia, y recala en París, donde se casa. Allí conoce a Rodin, que le hace su secretario y deja bien impresa su huella en la blanda materia poética de Rilke. En doce años de estancia, publica, en París, varios libros, entre ellos los famosos *Cuadernos de Malte Laurids Brigge* (1910). Vuelve a viajar; va a Suecia, a África, a Venecia, donde conoce a la Duse, que es como conocer a la propia Venecia aún viva —todo lo medio viva que Venecia puede ser—. Queda al-

gún tiempo retenido por aquella melódica agonía de la lívida laguna, y de una nueva huida viene a Madrid en 1914; por España pasea largo tiempo; pero sin conocer a nadie, ni darse a conocer.

Cuando la más antigua sabiduría intentaba hacer patente la dificultad de comprobar la integridad corporal de una doncella, acudía a imágenes bárbaras, y así afirmaba que del varón no queda más huella que la que de su paso deja el barco en el mar, o el pájaro en los espacios.

Quizá hoy la crítica discreta tenga que recurrir a estas mismas imágenes cuando trate de manifestar el paso de algún poeta por nuestra tierra.

Rainer Maria Rilke cruzó la España de hace doce años, con ese paso tardo, hueco y sonoro de los altos espíritus errabundos; por ella anduvo; en ella se detuvo, hasta empaparse de esa luz que había ansiado y presentido en la Provenza francesa. De su estancia, sin embargo, no ha quedado en España más rastro que del ave en el cielo o del barco en la mar.

Si la obra de Rilke fue poco conocida entre nosotros, menos lo fue él mismo. Diríase que los que le encontraron olvidáronse de él o murieron.

Cabe una última hipótesis, harto probable, suponer que evitó cuidadosamente los encuentros. Del paso de ese gris peregrino ensimismado no nos queda nada, si no es el remordimiento de no haber acertado a retenerle, y la satisfacción de no haber interceptado su libérrimo fluir por nuestros caminos al sol. El cielo es uno y el mismo en todas partes, y, como antes, ahora insensible al rasgueo de un ave. El mar se apresura también a borrar el temblor de toda estela inquietante.

Mas el barco, peregrino del agua, arriba con el pecho constelado de conchas recién logradas; y el pájaro guarda seguramente en su pico ese jirón de cielo que él, como rayo de sol, ha podido penetrar sin mancillarlo.

Eso quedó de Rilke: una huella en el cielo. Para nosotros fue poco. Para él, mucho. Oídle:

Qui nous dit que tout disparaisse?
de l'oiseau que tu blesses
qui sait s'il ne reste le vol?

Pero es muy posible que, húngaro trashumante, Rilke, el poeta de Praga, se haya llevado algo nuestro a cambio de lo que hoy no hallamos y dejó. «Todas las cosas a las cuales me doy me enriquecen y me gastan», ha dicho.

Como el niño debajo de la mesa de que hablan sus *Cuadernos*, Rilke, en la obscuridad, se esfuerza por ver cada vez más claro. Rilke es el simbolista brumoso que teme concretar en palabras la dura realidad capaz de hacer saltar el encanto, pero a quien obsede, por eso mismo, la idea de esclarecer, de precisar sus imprecisiones haciéndolas precisamente más imprecisas, quiero decir, menos triviales, menos confusas. Y, así, viene a España, buscando más luz, y se vuelve, con el destello, a Francia; a complacerse, pero no a nacionalizarse, por las mismas razones que no lo hizo Heine, quizá.

Todo genio propende a vagar siempre tercamente embozado en sí mismo, como Saturno en su anillo. Cuando va dando vueltas por el mundo, es su ensueño lo único que va girando a su alrededor. Para Rilke, sin embargo, el mundo exterior existe. No es un escritor de recuerdos exactos, sino de evocaciones sugeridas, decantadas; su poesía no está integrada, ya, de sentimientos, y sí de experiencias. En resumen: Rilke, que hubiera encontrado en Francia los lectores de Maeterlinck, por ejemplo, ha encontrado propicios a los de Valéry.

Y yo quisiera preguntar: ¿Qué se hizo, asimilada, transformada, aquella dura claridad de nuestro cielo, que un día Rilke, ávido, vino a aspirar? ¿De dónde obtuvo esos finos destellos de diamante en que cristaliza su último verso cuando canta el sopor de la mujer adormecida…? Algo veo brillar en el pico del ave, y no sé si es un reflejo o si es un grano de trigo… ¿No ha dicho el propio Rilke, también, que cuando él llegaba a un sitio lanzaba penetrantes sus sentidos, por dondequiera, como pájaros en el cielo tornadizo?

Pasa el tiempo, y, por último, la guerra le refugia en Suiza. Permanece ahí encenagado, a la sombra del muro de Muzot, cerca de Montreux. Fruto de esos últimos tiempos es un libro de poemas escritos en francés. Bajo una tersa cubierta de verde manzana, ofrece el blanco mate de este libro una pulpa fresca, tierna y fragante donde se ahíncan, con fruición deleitosa, los ojos del lector. Cruje, al sentirse mordida, esa lozana poesía de sus páginas, rezumando un jugo del más auténtico sabor, del más

indudable… Y, sin embargo, hay en estos *Vergers* unas turbias tollas verdinegras, en las cuales, a poco que se avance, se pierde pie.

Como su fiel amigo, el alucinado Verhaeren, Rilke debió de parecer a los que lo encontraron por la vida un pobre ser chiflado, «ido», como dirían de él los madrileños que se lo tropezaron por las calles de aquí. Acuciado por una desazón constante, Rilke vagó hacia todas partes, bordeando el misterio, rumiando una obsesión trina: Dios, la muerte, la mujer. Arrastrando, a tirones, una sombra, que si hoy se le ha recogido, como un perro, a los pies, se le fue largos años desflecando en todos los guijarros de los caminos. Rilke ha ido siempre, de un lado para otro, estremeciéndose —hoja en el árbol— al más ligero viento, dejándose —hoja caída— llevar de aquí para allá. De una vez para siempre está ya allá. Pero, en todo momento, le acompañó esa terrible soledad que él ha notado en los agonizantes, a los cuales el mundo se les puebla de seres desesperadamente extraños porque «no reconocen ya».

Debemos sospechar que desde hace algún tiempo, Rilke no reconocía ya. Veíase encumbrado, como Stefan George o Hugo Hofmannsthal, mas rehusaba todo lauro, con ese gesto evasivo que le era peculiar. La gloria misma se le aparecía como «la suma de todos los equívocos que se congregan en torno a un nombre nuevo». Las cosas de este mundo apenas encontraban eco en él ya. A fuerza de jugar al fantasma, se había convertido en fantasma, como quiere Hugo. Era uno de esos muertos vivos que vagan por las brumosas páginas de sus libros; era uno de esos hombres que, según su expresión, llevan durante toda la vida escondida su propia muerte, como lleva la fruta su hueso recóndito. Rilke creía en «su muerte», y, en trance de agonía, se negó a que le fueran puestas inyecciones, para no morir de «la muerte de los médicos», como dijo, sino de la suya propia, que traía consigo, y que había vivido muriendo siempre con él. Todo confirma en Rilke la existencia de un poso de ideas y creencias populares, de sabiduría secular. No son sólo los místicos de nuestra paramera. Séneca expresaba la muerte diciendo: «No murió, se fue primero». En Inglaterra, este aforismo ha cuajado en proverbio, por el cual se trata de afirmar que los muertos no se han muerto realmente, sino que nos han precedido en el camino que emprenderemos los demás. Cierto que todo muerto nos antecede, pero dijérase también que algunos an-

ticipan su ida antes de que haya concluido su transcurso vital. Eso podemos afirmar de Rilke, ahora que ya no es ni sombra de la sombra que fue.

Un día nos reunió Maurice Betz, a un grupo de escritores de diversos países, en un número homenaje de sus *Cahiers du mois*, titulado *Reconnaissance à Rilke.* Marchaba a la cabeza Paul Valéry; un pelotón de jóvenes seguía después. Y no sé por qué, he sentido que este entusiasta tributo no alcanzó verdaderamente a Rilke, a pesar de llegar el cuaderno a sus manos. Sí, fue en vano: al buscarle, en su bosque, el equipo sólo pudo atisbar un ligero temblor en las ramas, la forma de una huida, quizá. Rilke era un ente fugaz, tímido, inofensivo, sobremanera recatado y espantadizo. Traía, a semejanza de su empresa —partido en plata y ónix, con dos lebreles rampantes—, el flanco partido en pal, y lúgubres lebreles al acoso, ávidos de aullar. Tenía, además, en la fisonomía, un pronunciado aspecto de ciervo herido; ojos húmedos y redondos, y, «en la mirada, todavía el temor y el azul de la infancia», como ha dicho él mismo.

Imagino su espanto, su emoción cerval y su fuga de Acteón perseguido. Rilke debió de escapar, al primer susurro, estremecido, quebrando ramas tiernas, por entre las espesuras del Valais. El hecho es que, en rigor, cuando el tropel apresurado se internó por el bosque, cordialmente, clamando tras de él, ya era ido.

1926

INTRODUCCIÓN AL MÉTODO DE M. TESTE

LA LLAVE Y EL ÁSPID

Con esta bella cifra ha publicado Paul Valéry una pulcra edición, íntegra, de todo el ciclo relativo a su peregrino personaje Edmond Teste: el único que ha creado hasta hoy el poeta de *Charmes.* En los días en que un crítico de la atalaya de Curtius proclama a la vez desde tres revistas europeas (*Monthly Criterion*, de Londres; *Neu Schweizer Rundschau*, de Zurich, *y Revista de Occidente*, de Madrid) que hoy «se escribe demasiado», y en que un espíritu de la auténtica distinción y contemporaneidad de Reverdy nos recuerda que «*Il est de purs génies qui ont beaucoup créé et peu produit*», interesa subrayar la oportunidad de esta nueva edición, compilada, de *Monsieur Teste*, en tanto se realiza una precisa revisión del concepto de fecundidad literaria, como eficaz estimulante a la colaboración del espíritu crítico en el acto creador.

Hoy no creemos en el tópico de la fecundidad tal como desde Lope viene entendiéndose, sinónimo de cierto masculinismo literario. Estimamos mejor que, como ha sugerido Benjamin Crémieux hablando de D'Annunzio, es cabalmente escritor de tipo femenino aquel que toma una idea aún en germen y en su matriz la amplifica extraordinariamente, sin sentir la necesidad de pasarla por el crisol de su inteligencia crítica y «siguiendo, en cambio, la costumbre femenina, la cual acepta como verdadero todo aquello que le parece interesante o exaltador». El propio Valéry afirmaba, entre nosotros, refiriéndose a Baudelaire, que la fecundidad no debe ser entendida por el número de las obras, sino por el efecto de ellas y su trascendencia. Cierto. Que no perdura más que lo que nació con elementos suficientes de viabilidad. Cuando Paul Valéry ofrece a nuestra meditación un *Monsieur Teste*, o Hugo von Hofmannsthal un *Lord Chandos*, lo que hacen es un llamamiento alerta a nuestra propia criba. Nuevo Licenciado Vidriera, Edmond Teste ha sido designado por su autor como «el hombre de cristal». Veamos en su transparencia cierto fondo de inquietud azogada y hallaremos en él un reflejo eficaz. Teste vale por lo que contiene: freno o recipiente,

es lo mismo. La fuerza no se halla en el caudal, sino en la acción de la presa que le hace trepidar pleno de impulso retenido. El verdadero poder no está tanto en hacer —que es ya «haber podido»— como en poder hacer, rigiendo ese virtual poderío. Para Valéry, «pensar es romper el hilo»; escribir es… una debilidad, y el acto mismo de la creación una mácula que perturba la nitidez perfecta de una nada expectante:

Que l'univers n'est qu'un défaut
Dans la pureté du Non-Être!

Claro que la de Paul Valéry es una mentalidad extremadamente corrosiva, de la cual habría que decir que, para crear, precisa ponerse en marcha atrás. Como él mismo declara, más que dar vida, le fascina quitarla. Por eso su único hijo es Edmond Teste; en último término: un especulador que lee solamente la escala de valores, y —alza, baja— todo —vida, hacienda— se le reduce a cero: un ente que confiesa: «*Je suis l'acte qui annule mes désirs*».

Y esto por excesiva devoción a la inteligencia, musa única. Valéry, como Coleridge, llega al hueso porque le obsede lo inexpresable. Y su espíritu roedor agota toda vena posible.

Paul Valéry desbroza su camino de sombras. Es de la raza de aquellos que Goethe definía como esforzándose por alcanzar, desde las tinieblas, la luz. De aquí su mal atribuida obscuridad. Al contrario. Si Mallarmé añadía sombras, Valéry las quita: «*Rien ne m'attire que la clarté*», dice; y: «*ce que je vois m'aveugle*». Es un deslumbrado: «*Qu'est-ce qu'il y a de plus mystérieux que la clarté?*» (*Eupalinos*). En verdad: el del rayo del sol por el cristal es el misterio más claro…

Hay que entender a Rivarol cuando decía: «*Ce qui n'est pas clair, n'est pas français*». ¿Cuál es la claridad? No ciertamente la que Nietzsche llamaba *«la claridad ofensiva* de Stuart Mill». El exceso de luces es lo que hace difícil a Valéry.

En el cielo, a plena luz, no se ven las estrellas, pero está claro. La nueva aparición de Monsieur Teste merece un comentario por la enseñanza que en su caso aporta. En su bisel de sierra está el bien o el mal que quienquiera descubra. Con acento más acre y más apremiante, lo que nos viene a repetir es la máxima aquella del viejo La Bruyère: «*La même justesse d'esprit qui nous fait écrire de bonnes choses nous fait appréhendre qu'elles ne le soient pas assez pour mériter d'être lues*».

SIMA

A T. S. Eliot

Nous ne cherchons jamais les choses, mais la recherche des choses.

PASCAL

«Il ronflait doucement. Un peu plus doucement, je pris la bougie…, je sortis à pas de loup.» Valéry se ha dejado la puerta entreabierta. M. Teste duerme, y su luz encendida se aleja sigilosamente: el poeta se la robó. El aire de la habitación se ha hecho impenetrable a la mirada; no sé si de obscuro o a fuerza de negra claridad: azabache en la noche, te busco y no sé dónde estás. Más vale. Así no descubro aquel semblante turbio, amazacotado, que para la edición anterior trazó Bernard Naudin. Lo adivino, más bien, con los invisibles rasgos apasionados que le atribuye Émilie, su maravillosa mujer: *dur comme un ange,* etc.

Ya no es, al través de este claro cristal femenino, Edmond Teste aquella inexpresiva y casi inexpresable entelequia de *La Soirée avec M. Teste.* Es un hombre; y hasta en sus ausencias mentales cobija a su estremecida mujer.

Teste ya no es joven: llevaba treinta años sin leer cuando Valéry dio con él (1896). Sin embargo, a nosotros se nos antoja rejuvenecido —no envejecido, mejor dicho—; y esto, no sólo por la falta de transcurso que su aislamiento le da, sino porque es, realmente, engendro de Valéry —su único hijo—, y contemporáneo, por tanto, de la generación nuestra, ya que su padre —Valéry— nació (él mismo lo va a decir:

Tristan, votre coeur est de bronze!
Je compte plus de jours que de biens je n'acquis
Depuis le jour que je naquis,
Trente octobre soixante et onze).

Al hablar, pues, de M. Teste, no hablo por única cuenta propia; están con él —y conmigo— los espíritus más callados, más cohibidos por su «obstinado rigor», de mi

parca generación. Puede suceder, acaso, que quien se cree uno entre varios esté, en verdad, solo, y que los síntomas que perciba le aflijan únicamente a él. En tal caso podrá ser la excepción que viene a remachar la regla. La norma valerysta se halla integrada de «maravillosas excepciones», que con su intermitente acierto constituyen una cierta regularidad: y la de Edmond Teste, a su vez, es la norma de un anormal. En el prólogo a una versión inglesa, Valéry llamó a Teste «*créature exceptionnelle d'un moment exceptionnel*». Estamos en un caso de «solidaridad de solitarios», pues.

Llegamos al cubil de la incomunicabilidad. ¿Por qué no nos expresamos muchas veces? Porque no vale la pena, acaso —y la pena es grande, incluso para M. Teste, que se fatiga de ver las posibilidades virtuales de su esfuerzo—. Pero quizá también, a menudo, porque solemos carecer del repertorio cabal, suficiente. Y no pienso ahora en la penuria de un vocabulario que cada cual puede, y debe, aumentar, sino en un inadaptable repertorio de conceptos que nos ha sido legado y que no corresponde exactamente con los nuestros. Las palabras, al fin, obedecen. A veces se hacen obedecer, y entonces aportan insospechados valores que nos obligan no sólo a reconocer el yugo, sino a fomentarlo. Pero la disciplina del concepto es muy otra, porque no condiciona. Se ajusta perfectamente, o duele. Nuestra concepción ha de ayudarse de datos conocidos, como nuestra imaginación se plasma en elementos dados. Y, a veces, sucede que la idea en germen se deforma hasta encajar en conceptos previos, o, en otro caso, renuncia al intento de abrirse hueco; rara vez se formula netamente.

Tratemos de concretar esto. Se ha dicho de algunas personas que no se enamorarían si no hubieran oído hablar del amor. Si en una de ellas nace un sentimiento nuevo, súbito, inédito, al no hallar en el repertorio recibido concepto propicio, se desvirtuará forzosamente hasta adaptarse al concepto previo de amor; o bien preferirá reintegrarse antes que aceptar una convención, un modelo doloroso e inexacto. Y así, con cada sentimiento y con cada interpretación. (Se enojaba Montherlant en Aranjuez, viendo a la Envidia representada como una mujer vieja y fea: «Cuando yo la sentí, era muy bella», protestaba.) A veces pienso que quien opta por callar es, en tal contingencia, un monstruo amordazado por falta de elementos necesarios: imaginemos al molusco dotado de un repertorio aéreo; al ave con sentimientos submarinos…

Si nada de esto es, precisamente, M. Teste, nos va aproximando a él; y no nos aleja de otros que, sin ser, como M. Teste, dueños absolutos de su pensamiento, rehú-

san, a las veces, expresarse para no desintegrar la tenaz posesión de su propio espíritu. Análogo silencio… *condusse noi ad una morte.*

Acaso es más seria de lo que parece la contestación de aquel humorista francés que, interrogado acerca de cuál era su libro predilecto, repuso: «*Pablo y Virginia.* Adoro ese libro; lo tengo en varias ediciones; un precioso ejemplar viaja siempre conmigo al alcance de mi mano; y tanto es lo que amo esa obra que estoy seguro de que acabaré por leerla algún día». Cosa parecida hubiera yo podido decir de *La Soirée avec M. Teste* algún tiempo antes de abrirla por vez primera. Insospechada, operaba honda huella en mí. Cuando empecé a leerla, sus conceptos herméticos no se presentaban a mi espíritu por primera vez. Experimentaba yo una sensación análoga a la que se produce reviviendo, vagamente y de súbito, alguna escena que se nos ofrece pretérita y acaecida, y que no acertamos a comprender. Ahora la releo apenas una vez al año: para repetir la oración no preciso el breviario.

En un determinado momento, Edmond Teste se nos aparece investido de ese doble carácter patronal que Claudel asigna a los santos: patrón y patrono a la vez. Sabido es que la palabra inglesa *test* (prueba), aplicada antes a las comprobaciones industriales, se empleó luego —así escrita en todos los países— para toda clase de pruebas psicotécnicas, y ha dado nombre a un procedimiento de experimentación psicológica ideado por Galton (1883) y seguido por otros. Y he aquí a Edmond Teste —ejemplar sintomático, norma de conducta, testimonio bastante y garantía eficaz contra toda posible premura— elevado a oportuna categoría redentora en calidad de digno patrón que impone su rigor. Pero en su existencia está, a la vez, su misión de patrono, por la cual él ampara y vigila aguzando el espíritu crítico y previniendo toda suerte de excesos que, de pronto, puedan surgir. Decía Nietzsche que se escribe para disimular lo que se lleva oculto. ¿Qué diremos nosotros después de una *soirée* con M. Teste? En él aprenderemos a escribir entre líneas, conociendo exactamente lo que nos falta por llenar en el espíritu, como en el papel. En la cuartilla inmaculada aprecia Teste la importancia que corresponde a los espacios blancos, mejor que los japoneses, y sabe valorarlos mejor que el propio Mallarmé.

De Mallarmé ha dicho Alfred Colling que «era demasiado inteligente para escribir»; que, «cosa rara, pensaba antes de hablar», ha dicho Gide. Por unas y otras razones se ha querido ver en él un auténtico modelo para el M. Teste de Valéry.

También se ha señalado a Degas, patrón de artistas esquivos. Pero pienso que a cualquiera de estos modelos, si lo fueren, debió decir Valéry lo que decía el Aduanero Rousseau a los suyos al ir a empezar el retrato: «Ahora márchese ya, que tengo que pintarle a usted».

Un primer antepasado de M. Teste puede ser La Fontaine, de quien ha dicho el propio Valéry: «*Il donnait, pendant ce temps-là, aux observateurs de son époque, un spectacle de naïveté et de paresse dont ils nous transmirent naïvement et paresseusement la tradition*». Y yo añadiría a Rivarol: de él también nos han hablado siempre indolentemente; pero hay en sus ligeros propósitos tanta seriedad, acaso, como en la mundana actitud de Valéry, padre del ascético M. Teste. El genio de Rivarol es una larga paciencia —su versión de Dante lo prueba— a pesar de su aleteo exterior. Cuando habla de aquel que disfrazaba sus pensamientos y eso le hacía «*attraper de très jolies choses*», o cuando dice que «*la parole est la pensée extérieure, et la pensée est la parole intérieure*», se anticipa, en cierto modo, a técnicas valerystas; y cuando afirma: «*Si cette parole d'un sage "quand tu doutes abstient toi", est la plus belle maxime de la morale, elle est aussi la première en métaphysique…*» hace desentornar un ojo al adormecido Teste. Pero Rivarol, de quien se podría decir, como de un presunto amigo de Valéry, que «*une seconde nature le revêtait de balivernes*», reconoce el peligro en que puede caer: «*C'est un terrible avantage que de n'avoir rien fait mais il ne faut pas en abuser*».

También Teste pasará por un perezoso. Como Baudelaire —¿otro antepasado?— se sabe «vencido de antemano», y conoce muy bien sus limitaciones. El desgarrado Baudelaire, cuando quería hablar de sí mismo, tomaba un nombre supuesto; así dice de un imaginario Samuel Cramer: «*C'est à la fois un grand fainéant, un ambitieux triste, et un illustre malheureux, car il n'a guère eu dans sa vie que des moitiés d'idées*». Venga a nosotros el reino de esos artistas desconfiados de su propia facilidad, de esos «vencidos». Sobre el círculo firme de sus medias ideas puede labrarse alguna espléndida edificación. En la tersa redondez de muchas ideas completas, apenas hallaremos un punto en el que no resbalar. No hacer nada es distinto de «hacer nada». Escondido en la sombra el *fainéant* (*faiseur de néant*) se nos antoja formidable generador de ese vacío previo, inicial, solar de toda verdadera creación.

Mas el hacer su genealogía no es identificar a M. Teste. Si Valéry insinuó a Jaloux que Teste era Degas, a mí llegó a decirme que Teste era su propia caricatura.

Mallarmé es el abuelo —nuestro Hugo ya—. Valéry es el padre y Teste el hijo: la exaltación contemporánea de una tendencia espiritual. Edmond Teste, abrumado por su consciente gravedad, constituye el más elocuente testimonio —mártir equivale a testigo— de un momento en que la juventud vuelve, por vez primera, la mirada hacia atrás. Decir que Teste es Valéry no es decir nada. También lo es «su» Baudelaire, «su» Vinci, «su» La Fontaine, «su» Poe, cuando en cada uno de ellos se encuentra. Lo es «su» Narciso, «su» Joven Parca (como Madame Bovary era Flaubert) y hasta lo son «sus» palmas o «sus» granadas, toda vez que le conducen con fruición a *rêver une âme que j'eus…*

El arte es subjetivo, o no es (o no es más que pedagogía). Un hombre no se oculta a menos que carezca de la elemental consistencia. (Aquí la célebre *consistency* de Poe, el «impersonal» y el dueño de sí mismo, cuyo método se aproxima al de Teste.) La mejor prueba de que Teste es un contemporáneo nuestro la encontramos en la más joven antología de la nueva lírica francesa, donde un anónimo compilador dice que «hay que observar en todo caso cómo la obra de M. Valéry que ha ejercido mayor influencia en la gente joven es indiscutiblemente *La Soirée avec M. Teste*». Y ¿no son, quizá, hermanos suyos espíritus tan distintos como un Drieu la Rochelle, a veces, y un Jean Prévost, cuando escribe el eco más interesante que haya suscitado M. Teste: *Tentative de solitude*? Teste es un héroe actual, aunque no lo sea enteramente en el sentido de «disponible» atribuido por Friedmann.

Toda la obra de Valéry es «de circunstancia». Cuando escribe, la culpa es: «por debilidad»; la disculpa, «por encargo». Teste peca, pero peca por omisión. Su fuerza está, precisamente, en conocer la exactitud de su falta: «*On se réfugie dans ce qu'on ignore* —dice Valéry—. *On s'y cache de ce qu'on sait*».

Así es. ¿Quieres endurecer un cuchillo? Quítale todo aquello que le sobra y haz una sierra con él. Obtendrás un M. Teste. Por eso no sentimos la penetración de su filo, sino la aguda corrosión definitiva de su incisiva mordacidad. Si el hombre conociese con exactitud lo que le falta, no tendría que contar por infinitos. Teste ha logrado la plena conciencia de su limitación, y de aquí que no sea trascendental. Teste es un infinito perfectamente limitado: la serpiente mordiéndose la cola. «*Je suis étant et me voyant; me voyant me voir, et ainsi de suite…*», dice M. Teste al acostarse, y des-

pués de haber dado una vuelta más, como perro adormilado que se dispone a descansar. Y cuando esto hace Edmond Teste, esencialmente contemporáneo de las tendencias más cautas de su tiempo, procede como el *behaviorist* que somete a observación el acto de la observación misma. Fuera un error suponer, en cambio, analogía de ningún género entre M. Teste y algún escritor callado a quien retuvo, más que el espíritu crítico, una romántica timidez muy de su hora: Amiel, cediendo al vértigo de su propio abismo, acaba por caer al fondo; pero en el foso de los leones no cesará su lúgubre clamor. Edmond Teste es todo lo contrario: sumido en la profundidad de sí mismo no deja de ser, silencioso ensimismado, un especulador desapercibido.

Mas el silencio pertinaz de Teste no conduce al nihilismo, ni a la esterilidad. El propio Valéry ha explicado cómo un autor fecundo no es el que deja numerosos volúmenes, sino alguno digno de fecundar a distancia —de tiempo y de espacio— y de procrear, a su vez, conservando la más auténtica estirpe espiritual. Recordamos los libros breves del primer Gide, de aquel que fomentaba su duda para poder continuar dudando de ella misma. Aquél era el maestro de fervor: los extremos, mordiéndole por uno y otro lado, producían una carga eléctrica en su médula. Por último, el equilibrio se rompió, y se deshizo en humo el trueno.

Teste sigue siendo un condensador. Cada impulso anulado en germen supone, en Edmond Teste, una energía latente. Su serenidad henchida, congestiva casi, es una fecunda expectación, una elasticidad combada, contenida, ávida de intervenir. Ambos platillos están excesivamente cargados: los platillos del sí y del no; pero el fiel se mantiene fijo y enhiesto —apenas si le agita un temblor corto y vivo—. La duda auténtica (*dub*: doble) de Teste ¿no determina un estado latente de pletórica fe? Teste insiste en su pecado y busca nuevo alimento a sus vacilaciones; pero no ha de caer nunca en esa viciosa indiferencia para la que no hay suerte alguna de redención. Es un creyente apasionado; no es un diletante: en su credo no existe el deleite, sino la atormentada pasión. Si su fe se llama escepticismo, es porque «el escepticismo —ha escrito J. Bergamín— es provisional aunque dure toda la vida».

Tampoco el método exasperado de Edmond Teste es definitivo. Cuando entra en su habitación —como en una campana neumática—, Valéry exclama: «*J'ai vécu dans*

de telles chambres, je n'ai jamais pu les croire définitives sans horreur». Cuando entra Émilie Teste, ella abre, con su presencia, de par en par, el balcón.

Ese hombre disecado, que apenas habla, que no ríe jamás, ni se entristece porque mira con horror la inminente melancolía, ese hombre equivale a un muerto puesto en pie. No acciona porque «ha matado la marioneta», se nos dice. Pero ¿qué otra cosa podía matar? El suicida no dispone tampoco más que de eso; lo demás fatalmente se le escapará. A Edmond Teste, «dueño de su pensamiento», le queda un mecanismo cerebral automático y el fiero orgullo de no estar satisfecho jamás.

Su desazonado descontento puede ser, acaso, su salvación. A los que le propongan: «Obras son amores», Teste responderá con su ejemplo: «En la duda, abstente»; pero esas abstenciones de Teste, amores son. Si atenta contra su propia marioneta, es quizá porque precisa arriesgarse para encontrar la ganancia; porque para topar con la nueva vida hay que acabar con la primera; porque, decía Jesucristo a Nicodemo: es necesario renacer.

La conscience seule à l'état le plus abstrait. ¿A qué llega en Teste? *À une netteté désespérée*. Mas a ciertas alturas, la falta de presión hace saltar la sangre al través de la piel, y con su oportuna ducha de agua helada Teste consigue provocar la más tónica reacción. «*La netteté d'esprit cause la netteté de la passion*», afirmaba Pascal, que pasó su vida entera tomando impulso para un salto mortal que le había de lanzar a la verdadera inmortalidad. A fuerza de bruñirse el espíritu, Edmond Teste ha logrado encender una llama viva de pasión. Ya tenemos casi juntos a M. Teste y a Pascal. Tampoco ellos «están separados más que por un abismo», quizá.

… «Sobre todo esplendor hay algún velo.» Esta sentencia de Isaías puede aplicarse a Mallarmé. Aumentan, por tanto, las interpretaciones exegéticas. En un reciente ensayo de Camile Soula, sobre el esoterismo de Mallarmé, se dice que en su vocabulario poético la palabra guirnalda equivale a poema. Pues bien, análogo —aunque inverso— sentido adquiere en Valéry: poema significa guirnalda allí donde hay siempre una exacta pompa ornamental. Su prosa es todo lo contrario: prosa ingrávida, sutil, prosa que anda y no pisa realmente: la prosa admirable de Valéry mantiene —porque, a la vez, cede y permanece— esa elasticidad cimbreante de una antena de acero que transmite la evidencia de energías captadas, pero por conocer. La prosa de Valéry tiene la consistencia de un fleje al aire, tendido sobre el vacío. Hay que volver la cara a cada frase. En Valéry hay un Vinci

que, ante el abismo, crea el arco de un puente. Luego, cuando ponga el pie en él —para salvarse—, escamoteará el vértigo mirando a cualquier parte con aire trivial[1].

Mi gratitud de hombre a Edmond Teste: si soy de tierra, cuanto más me despojen y más me quiten, más profundo seré. El hoyo se hará sima y la sima se hará abismo. Pero el abismo abierto por Teste no está, como el de Pascal, a un lado, sino dentro del hombre mismo. Recuerdo un cuento de Tolstoi: «La tierra que necesita un hombre», se llama. Un hombre, a quien le ofrecen la tierra que necesite, sale corriendo para trazar en un círculo la medida de su ambición. Al final, extenuado, cae muerto. Ahí mismo lo entierran: la tierra que necesitaba ese hombre era precisamente esta que sobra para dar sepultura a su cuerpo.

Plenamente vacío, yo, a mi vez, podré dar, algún día, gracias a Teste, una exacta medida de mí mismo.

Si con la precisa mirada vacía del funámbulo, Edmond Teste se deja llevar por la corriente, es porque sabe que la corriente arrastra bien poco. Renuncia por amor al arte y se hace un ensimismado aventurero de la inacción. Él también es, como el Cristo de Rimbaud, un *voleur d'énergies.* Su mujer le llama místico, y un sacerdote apasionado, Brémond, ha ido a inflamarse en el frío pedernal de su exaltación lírica.

La especulación de Teste, haciéndose cotidiano, lleva, del silencio, a la oración. Claudel —el antípoda de Teste, y la otra mitad de la naranja—, hablando de la «trágica situación a que llega Mallarmé, o el artista puro, apercibiéndose de que no tiene nada, en rigor, que decir», ha señalado los peligros que amenazan al artista falto de fe: «*faire simplement des pauvres devoirs, prétencieux d'homme de lettres et force fleurs de papier*».

¡Alerta! A nuestras pobres flores de papel se acerca la llama que se dejó encendida, mientras dormía, el inquisidor de los hombres de letras: Edmond Teste.

1928

[1] Después de escritas estas líneas hallo, en el propio Valéry, las frases siguientes que las confirman: «*Je me méfie de tous les mots, car la moindre méditation rend absurde que l'on s'y fie. J'en suis venu, hélas! à comparer ces paroles par lesquelles on traverse si lentement l'espace d'une pensée, à des planches légères jetées sur un âbime, qui souffrent le passage et point la station*». (*Lettre d'un ami.*)

UNA FRICCIÓN ESPIRITUAL

—¿Cuál? ¿El último grito?

—Sí; lo ha dado, a mi pobre entender, Reverdy con su último libro: un libro que cayó en el silencio más absoluto, que no consiguió despertar vibración ni eco alguno. Es inútil buscar en el aire estela de su paso fugitivo. Hay que acercar el oído a la tierra, y se percibe entonces el firme palpitar de un corazón que galopa. Diríase que Reverdy ha enterrado, esta vez, su secreto de modo que no puedan susurrarlo ni los cañaverales meditabundos: ha publicado el libro, sin embargo, y lo ha vendido; más, para que no le entendieran ha sido suficiente que, por primera vez, se dirigiera a todos hablando claro.

Sus poemas en prosa eran latín para la mayoría (un latín menos respetado). Ahora que ha dicho «pan» y «vino», nadie le ha hecho caso.

Reverdy tiene treinta y nueve años. Las turbas le ignoraban, y los más exigentes le respetaban con unanimidad extraordinaria. Aragon, Breton y Soupault decían de él: «Es el más grande de los poetas vivos; a su lado todos los demás no son más que niños» (*Anthologie de la Nouvelle Poésie Française.* —S. Kra).

Nadie ponía en duda la pura calidad de sus audacias. Hoy nadie pone en duda la ortodoxia católica de su dogma. Hoy que él no transpone, sino que se explica. Se discutirá siempre la conversión de Cocteau. Con Reverdy nadie se atreve. Nada hay en él que choque, ni que brille. Su libro escandalizaría a fuerza de cristianismo acendrado y de fe entera y limpia. «Predicamos un Cristo crucificado, escándalo para los judíos y locura para los gentiles», dice San Pablo.

Reverdy, para ser buen católico, no ha dejado su puesto de las avanzadas. Ahora quizá le llegue algún tiro por la espalda. Se hará sospechoso a los «istas» y también a los otros que dicen: Los «ismos» han pasado a la historia (pasarán, sí. La moda de hoy —lo que se estila— pasará a ser un estilo mañana). Por ahora, unos y otros se hacen los distraídos, y el libro de Reverdy transcurre sin ser visto —más que de reojo.

Le Gant de crin tiene quizá un precedente en *L'Art poétique,* de Max Jacob, asimismo sencillo y exacto. Mas Reverdy no ha precisado convertirse —él era siempre lo que es— para escribir un libro que podría llevar el *Imprimatur*, y que lo lleva tácito, pues aunque Massis no da la cara, da la cruz, que distingue a todos los volúmenes del *Roseau d'Or,* anónimamente editados por él.

Transparente y sencillo como el cristal, *Le Gant de crin* pasará desapercibido a quien no se conforme con apreciar su real profundidad, atisbándolo de soslayo. Pero su escorzo refleja un súbito destello, un aletazo. Ha parecido un gran lugar común, un yermo de amplias *platitudes*, a esos espíritus ávidos que, puestos en una alta planicie, son del todo incapaces de apreciar si acaso se hallan en alguna meseta desollada por gracia de un cierzo implacable.

Cuando el agua es muy fina, se pasa sin sentir, allá en la sierra. Otro tanto sucede con el pensamiento sutil: parece que no se ha dicho nada. Se llega al tópico, de vuelta de la paradoja. Y el paladar no lo advierte. Leída una página, hay que volver a bebérsela, pero es también preciso descansar en cuanto pasan unas pocas. Agua clara y seguida, la obra de Reverdy es para quien resista el ímpetu de su sorpresa una tónica ducha de agua fría, capaz de estimular el calor y el color de la sangre jubilosamente encendida. Pero hay que recibirla de pleno y de plano, porque caudal seguro, sosegado, tranquilo, ni vacila en su curso, ni va y viene gimiendo, ni se despeña por ningún abismo. Irrita su serenidad, su beatitud inaccesible, su certeza impertérrita de lago encumbrado. Conforta, en cambio, la profunda humanidad de un libro *avant la lettre* que no es literatura todavía. Notas y reflexiones de un hombre (poco «de letras») a quien un punto más de elaboración le convierte cuanto toca en poema. Por eso no puede novelar Reverdy. Por eso *Le Gant de crin* es el primer libro de Reverdy que no está fracasado en cierto sentido. Un libro hecho pedazos, un libro de incisivos aforismos. *Le Coq et l'arlequin* es un libro picudo, con cresta y espolón, que provoca al combate. Quien pretenda empuñarlo desgarrará sus manos en los vidrios partidos que parecen hincados en el lomo. No se hace un libro de aforismos: se deshace.

Los *Pensamientos* de Pascal son prosa discursiva —neta y concisa— triturada en añicos: fracaso de un gran bloque diamantino, estrellado contra el silencio de los espacios infinitos…

Pero *Le Gant de crin*, de Reverdy, no es nada de esto. Es como una fricción, y si duele es porque frota a contrapelo. Todo depende de la sensibilidad de la piel que se le acerque. Cutis hay que un cepillo de alambre deja inconmovible. «Si la mano de Dios se nos antoja tantas veces ruda, es porque trata a sus amigos débiles con guante de crin», dice Reverdy. A éstos, por el contrario, *Le Gant de crin* parecerá un libro corrosivo, aséptico, acogedor y hostil como una cama de operaciones.

Se atribuye, a las veces, todo lo que hay de enfermizo y decadente en la producción actual al llamado arte moderno; y es erróneo, éste suele ser sano, como joven, vigoroso y falto de todo confortable acogimiento. El libro de Reverdy es, en este sentido, un trallazo, una fricción espiritual, más o menos violenta en su mansa apariencia.

Una mano blanda y fatigosa prolonga indefinidamente todo el peso de su contacto. Proust hace como el «gato que no nos acaricia, sino que se acaricia en nosotros».

Reverdy, buen esgrimidor, no deja caer la mano. Para en seco su golpe, contenido, sin rebasar un punto el sitio del espacio que se había fijado. Y porque corta un pelo en el aire, eriza, al restallar su hoja, las conciencias que le son más próximas…

Hay una irresistible simpatía entre temperamentos afines, condenados a no encontrar cobijo. Ya conocéis la historia. La contó un alemán hirsuto: «Era un invierno aquél tan frío que hasta los erizos decidieron juntarse para prestarse mutuamente abrigo. Era la primera vez. Fue la última. Se hicieron tanto daño al acercarse que hubieron de apartarse nuevamente».

… Y no se dice nada más, pero podemos suponer que los erizos, fracasados, al desperdigarse, sintieron en el ápice de sus púas ensangrentadas algo así como el íntimo triunfo de una fuerza anegada de melancolía.

1927

LAS «VIDAS» Y LYTTON STRACHEY

It is perhaps as difficult to write a good life as to live one.

L. S.

Autores, críticos y editores evidencian hoy el auge de las «vidas», el interés creciente que despiertan los libros de carácter biográfico. Mas no basta reconocer el hecho; es preciso saber por qué interesa, ahora especialmente, ese género literario.

Oigamos lo que dice alguno de los que, en estos términos, se han interrogado. Alan Valentine, por ejemplo, que pronunció recientemente un curso de lecturas biográficas en Oxford. Para él, la razón de tal predicamento se halla en la propia angostura de nuestras vidas actuales, ávidas de encontrar liberación y refugio en otras existencias más interesantes. Así, afirma que «en nuestra época materialista, la mayor parte de los hombres apetecemos hechos concretos y garantizados, en lugar de expresiones imaginativas»; y concluye: «No existe otro sector del arte que sienta mejor que éste los llamamientos de la curiosidad intelectual contemporánea». Pero aquí donde Valentine ha dicho «sienten», un crítico norteamericano —Trueblood— se apresura a enmendar: «Podría sentir». Más cauto, y más avezado, Trueblood —que ha vuelto reiteradamente sobre el tema— insinúa, asimismo, una ruta mejor encaminada hacia ese «por qué», y observa cómo al pujante favor que las biografías van logrando corresponde otro análogo incremento de los estudios psicológicos en torno al problema de la personalidad.

Ahora ya el dedo bordea la llaga; y además no requiere, como la hipótesis del lector de Oxford, la previa aceptación de un estado de romanticismo y de materialismo, que, en rigor, hubiera habido, ante todo, que demostrar. No acopiando diagnósticos, sino hechos evidentes, podríamos sumar, a la observación de Trueblood, la del éxito del teatro de Pirandello o de Lenormand y la popularidad que van adquiriendo aportaciones científicas, como las del psicoanálisis o del *behaviorismo*, y las investigacio-

nes de tiptología, fisiognomía, caracterología y temperamento, endocrinología, psicología infantil, etc.

Fragante este haz de coincidencias en la mano, nos acercamos al «por qué» interesa, hoy, el hombre y su personalidad.

Cuando, hace algunos años, un ingenio sagaz como el de J. Benavente decía, por ejemplo: «Para los que creen que Dios es bueno y el mundo es malo, Dios viene a ser el autor aplaudido de una obra silbada», sonaban tales palabras a observación certera y desconcertante. Hoy estamos muy próximos a proclamarlas como lema; a manifestar, con júbilo, que se acerca el reino de los autores aplaudidos de obras silbadas. Quiere esto decir que no se busca ahora la obra perfecta. Séalo o no, interesa ésta, en sí, por la personalidad que trasciende, nunca por la cabal limitación objetiva que constituye. En la pira de una realización, frecuentemente fracasada, atisbamos el perenne «No importa» de un espíritu que se liberta hecho llama. La obra transcurre, y sólo el espíritu permanece lleno de posibilidades y apto para superarse en la próxima. Más que la perfección acabada del impacto, nos interesa ahora el estilo incipiente de quien apunta. La exactitud se logra, mas no denuncia temblor alguno en la mano que, al cabo, la consiguió. El que la sigue, la mata; pero la cobra muerta. El que las coja al vuelo, en cambio, acertará a tansmitirnos la trémula tibieza de una palpitación fugitiva que apenas dejó huella.

Falto de plenitud en el medio, el artista moderno se queda, las más veces, a medio expresar. No derriba al dragón; la lucha sigue. Vale por lo que da, y por lo que promete. Del fuego, que celosamente lleva, sólo mostró, a su paso, el reflejo de un corto resplandor. Hay obras —más cada día— que no nos satisfacen, y agravan, sin embargo, nuestro fervor hacia el artista que las creó. Con razón se le antojan a un pensador, contemporáneo nuestro, las obras «residuos muertos de los actos vivos de un creador».

El hombre mira al hombre, y le escruta con más tenaz ahínco cada vez. De Constant a Proust, de Stendhal a Joyce, la novela exacerba su afán psicológico, hasta horadar infinitamente su criba. Y esas densas figuras tamizadas se deslizan, por entre las líneas, para quedar flotantes fuera del libro. Así, la biografía surge, rasgando el aro de la peripecia narrativa. Si el *Diario* de Amiel pudo ser calificado de novela por un crí-

tico de su época, es posible afirmar que al tipo medio del lector actual cada novela se le reduce, acaso, a la concisión de un *Diario*: Vida de Emma Bovary, o Vida de Julián Sorel, y todo lo demás es consecuencia de los caracteres en juego. No hay acción sin actor, y sin autor no hay obra; ¿y qué otra cosa hicieron sino recrear sus «vidas» —confesándolas— Flaubert y Stendhal?

He aquí, pues, a nuestra época en busca de personalidades, y análoga al niño que, curioso, destroza un juguete para tratar de recomponerlo después. Tanto la ciencia como la pintura y la literatura modernas tienden a intentar una síntesis, luego de la terrible desintegración que realizaron. Y así, estamos asistiendo, en psicología, a una reintegración del concepto de la personalidad. Sabido es que a la clásica definición de Boecio[1] sucedió el supuesto de la coordinación de los actos, pasando por diversas alteraciones expansivas. Llegó la personalidad a perderse en una serie de elementos opuestos, y disímiles, fortuitamente reunidos quizá. Pero hoy se advierte, de nuevo, que la acumulación, en cada caso, de todos esos elementos no es otra cosa que la «substancia única», garantía de la «identidad del ser». Y que esa substancia permanente y autónoma, fruto de la vida misma y de la propia experiencia, es, como dice G. S. Braham, «capaz de existir separadamente del cuerpo»; tanto vale: alma inmortal.

Halla, pues, la biografía en nuestro tiempo el ambiente propicio y, además, afinado el instrumento. La técnica ha variado, merced a la perfección de los métodos de investigación psicológica. Ellos, y el trazo firme de la expresión novelística, contribuyen al auge de las «vidas», más que la erudición o la fantasía. Pero, a veces, perjudica la profusión de instrumental. Así sucede, con frecuencia, que el crítico moderno pertrechado de recelos freudianos, al tratar de captar alguna personalidad emboscada, apunta demasiado bajo y atrapa al individuo nada más. Por huir de las ramas que conducían al biógrafo antiguo a un panegírico retórico y a un personaje harto convencional, algunos siguen las raíces y descubren simplemente un miserable contrahecho, aterrador. No; hay que ir al árbol, por los frutos; pero, del árbol, al tronco, sin

[1] «Personalidad es la substancia individual de una naturaleza racional.»

irse por las ramas, ni ahondar como un rayo, hasta el más sepultado residuo de esa parte tristemente sombría que se emboza en la personalidad[2].

El hecho es que ahora es, ya, un arte noble lo que antes no pasaba de género secundario. No importa que un Romain Rolland, un Joergensen, un Boutroux, un Halévy, dibujaran acertadas siluetas de Beethoven, de San Francisco de Asís, de Pascal o de Nietzsche. Refería —generalmente— vidas ajenas aquel que no tenía bastante vida propia que confiar, o los que —ocasionalmente— se aventuraban a hablar en tercera persona, *pro domo*. En todo caso era —y es— indispensable «hacer la parte del autor» en cada obra; es decir, eliminar lo que de él hubiese en el retrato del protagonista, así como una dosis de inevitable *bovarismo*, que tiñe, y que falsea, cada visión. Con tan extraordinarias dificultades y remuneración pobre, lo extraño es que haya autores, bastante decididos, para arrostrar las sirtes de la biografía, máxime si se considera que, a las dotes naturales de creador, han de ir unidas otras, en cierto modo milagreras, precisas en aquel que se dispone a poner un muerto en pie y hacerle —a nuestra vista— palpitar de nuevo. Con razón ha afirmado Lytton Strachey, remozador del género, que «es quizá tan difícil escribir una buena vida como vivirla».

[2] Pensamos en Baudelaire, víctima de sus más flamantes biógrafos, y que es, sin embargo, un *test* ejemplar. Asomémonos brevemente al fragoso umbral de su personalidad, para indicar el origen de los despistes que evitan, en la mayoría de los casos, hallarle en toda su autenticidad última. Interesa, ante todo, para saber cómo es, descartar el que fue y desgajar el individuo de la personalidad. El individuo (lo particular) no pasa, en Baudelaire, de ser un miserable: pobre hombre maníaco, tenazmente roído por su fracaso vital. Pero su personalidad es fuerte y está compuesta de una Personalidad Artística (el hombre puro, el poeta inmortal, etc.) y una Personalidad Humana (el hombre impuro, el tipo real, ángel y demonio, que nos interesa estudiar). Adentrándose, pues, en esta su Personalidad Humana, descubre la psicología: una Personalidad Metafísica y una Personalidad Empírica. Se alberga en la primera una esencia idéntica, un ser henchido de posibilidades, y en Baudelaire concretamente: una conciencia viva de pecador cristiano. En la segunda viénense a reunir y coordinar todas las consecuencias, los actos y las realidades que, en potencia, latían en la primera, y se nos aparece integrada, a su vez, de un doble aspecto: espiritual y físico (temperamento y carácter), que en Baudelaire justifican su ávido dandismo insatisfecho, su actitud hostil y extravagante, etc. Continuando así, acabaríamos por subrayar todo el desconcertante proceso de Baudelaire. Quede insinuada la legitimidad de una alquimia por la cual transformaba en arte el vicio cotidiano que se le subía a la cabeza.

Y Lytton Strachey es, en esto, máxima autoridad. A él corresponde buena parte de la rehabilitación del género biográfico, por haber encendido una mecha propicia en nuestro tiempo, con la eficaz renovación que aportó su técnica. A su juicio, el Lázaro de la biografía, había caído en el más indigesto acopio de materiales, y encaminado hacia un huero panegírico, tan falto de mesura como de espíritu crítico. Tal era la biografía al uso: se hacía, pues, indispensable volverla del revés por completo.

Lytton Strachey es inglés. Tenía que serlo. Británico es también el abolengo del género biográfico, y el culto que —hoy, como siempre— le da origen. Ahora se cruzan, por los espacios literarios, fuegos de muy diversas baterías. Papini y Ludwig; Aldington y Maurois, etc., lanzan un Cristo italiano y un Napoleón alemán, un Voltaire de hechura inglesa y un Disraeli *made in France*… No empece; la tradición es británica y corre desde James Boswell y su *Life of Samuel Johnson* (1791) hasta el último tomo publicado del gran *Dictionary of National Biography.* En Inglaterra se ha mantenido el fervor biográfico siempre. El propio Disraeli recomendaba la lectura de la Historia en biografías, presintiendo, sin duda, el favor a que estaba destinada la suya. Y el culto al héroe se ha nutrido, igualmente, en la patria de Carlyle. Hoy se halla difundido en todas partes, pero de allí procede: hoy, que hasta los desconocidos tienen su héroe, súbitamente alzado en los hombros anónimos de los demás, y que las democracias oprimen y destacan las personalidades, extendiendo su fama con una exaltación acelerada que no se consiguió nunca[3].

[3] «El rayo fue tan formidable que mató a un lord.» Obsérvase un curioso sentimiento de las jerarquías, comparando las respectivas inscripciones que corresponden al Soldado Desconocido en el Arco de la Estrella y en Westminster. El francés no es más que «un soldado» (puede ser un ranchero, un desertor, un alemán...); el inglés fue, por lo menos, «un guerrero», y además: «de nombre y de rango desconocido» (no fue nada nefando y pudo ser —¡acaso!— un general).

«Un santo es un superhombre», decía Guerra Junqueiro. Para las muchedumbres norteamericanas, Lindbergh es el santo mecánico (como lo fue Spinoza del panteísmo), si aplicamos a su caso el tipo fijado por Keyserling. Es lógico que ahora, al auge de las biografías, corresponda también un incremento de los estudios hagiográficos y de los mitológicos. Explicando la marcha al «todo-hombre», Max Scheler nos habla de «los casi míticos tipos del héroe de nuestro tiempo: Chaplin, su Esquilo; Valentino, su Romeo».

Hemos dicho que es inglés Lytton Strachey, y —en tanto a él le llega también su biógrafo— digamos algo más que permita situarlo, por ahora, en el tiempo y en el espacio. Espacialmente, está Lytton Strachey enclavado en el partido de la inteligencia, dentro del campo de las ideas beligerantes en Inglaterra. Milita, pues, este ferviente de Racine, frente al «enemigo» temporal, que persiguen, de cerca y tenazmente, Wyndham Lewys y el nuevo criterio. Y en cuanto al tiempo, Lytton Strachey pertenece a la generación de los *Georgians*; es decir, a los contemporáneos del rey actual. Hay dos generaciones inglesas después de la victoriana, la de los *Edwardians* (Wells, Arnold Bennet, Galsworthy, etc.) y la de los *Georgians* (James Joyce, Virginia Woolf, T. S. Eliot, D. H. Lawrence, Aldous Huxley, etc.).

Claro es que en Inglaterra —y fuera de ella— son más notorios los nombres de los mayores en edad. Bernard Shaw, Kipling o Chesterton gozan una popularidad que no alcanza a los Sitwell, Forster, H. Read, S. Hudson, etc., ni siquiera a los Conrad, Garnett, C. Dane, M. Baring, K. Mansfield o Rodker, a pesar de haber sido más divulgados.

Esa generación joven está hoy en pleno crecimiento. Sus autores son los clásicos de mañana; pero ahora atraviesan el ingrato momento de la eclosión. Pertenecen, por añadidura, a una época —la nuestra— que ha sido exactamente definida por E. Muir como una época de «transición», cuyo *Zeit Geist* es una desazonada angustia, harto característica, que hoy contagia a quienquiera, por dondequiera. Edad difícil, áspera y desvelada, que empieza apenas a trocar su ácida granazón en fruto cierto. El propio Lytton Strachey recoge, ahora, el eco verdadero de una obra publicada hace diez años. La casa Chatto and Windus reedita en estos días —inaugurando una colección popular titulada «The Phoenix Library»— sus libros más famosos: *Eminent Victorians* y *Queen Victoria,* que fueron publicados en 1918 y 1921, respectivamente.

Aparte otros libros de crítica, como *Books and Characters* y *Landmarks of French Litterature*, Lytton Strachey ha cultivado especialmente la biografía, publicando, no hace mucho, un estudio sobre Pope (conferencia pronunciada en 1925), donde culminan su concisión, su tacto y su maestría. Y si en él apreciamos cómo toda la intención agresiva de Pope deshoja, con el tiempo, su gratuita estridencia circunstancial, para dejarla fundida en una firme calidad práctica, que recrea la obra dándole perennidad, podemos augurar que otro tanto sucede con la tan reprochada ironía de Lytton Strachey.

Y, ahora bien: ¿cuáles son los secretos de una técnica estratégica, cuyos prestigios se imponen hoy como patrón en esta nueva era biográfica? Escuchemos una voz sutil y autorizada; Virginia Woolf habla: «En los libros de Mr. Strachey *Reina Victoria* y *Victorianos eminentes*, se advierte con exceso el propósito de escribir a contrapelo y corriente de los tiempos. Se ve menos que en Joyce o en Eliot, naturalmente, porque está obligado a tratar hechos irreductibles por naturaleza, y dispone, además, de un discretísimo código de cortesanía que le permite alternar y sentarse a la mesa con las gentes de más alto copete, y hasta deslizar ciertos detalles por bajo de su ropaje; pues de haberse presentado desnudo, hubiera sido ya expulsado por los lacayos». Y luego que compara Virginia Woolf los ensayos de Strachey, por necesidad reticentes y tendenciosos, con los de lord Macaulay, enteramente sostenidos por una época propicia, termina: «Pero Mr. Strachey ha tenido que abrirnos los ojos antes de enseñarnos a ver; ha necesitado inventar un lenguaje ajustado y artero, capaz de imponer límites de fuerza y de extensión a su obra».

La trampa del ladino Lytton Strachey está, pues, en saber ocultarse para manejar los muñecos; en callar y desaparecer a tiempo. No arguye, no demuestra. Él propone, y su lector dispone —dispone de elementos, discretamente prevenidos para que surja el comentario, como por sí mismo—. Es un psicólogo; no un erudito. Aporta el dato oportuno; no el más irrefutable, sino el más decisivo, el más característico. Las siluetas, recortadas por él, con un tijeretazo incisivo y certero, vienen hábilmente lastradas de emoción y ridículo suficientes para que todo caiga por su propio peso. Irónico y sagaz, ha tenido bastante desenfado para trazar enérgicos perfiles, con tal serenidad que los contornos por él delimitados se modificarán difícilmente. Pudiéramos decir que Strachey ha dado consistencia de héroes literarios a seres que en la vida tuvieron efímera y humana existencia: el Dr. Arnold, Florence Nightingale, el general Gordon, el cardenal Manning, la reina Victoria… serán como él ha dicho, durante mucho tiempo.

Sus «vidas» viven verdaderamente, porque cada una se le ofrece como ágil burladero manejable para reflejar un ambiente[4]. No pretende escribir sino historia. Su di-

[4] Nótese cómo Lytton Strachey no elige sus figuras entre las más grandes, que le ocultarían el paisaje. Así, la figura de Manning deja ver mejor el movimiento de las conversiones y de Oxford de lo que lo haría la de Newman o la de Keble o la de Pusey.

visionismo analítico —análogo al de novelista psicólogo— le obliga a proyectar distintas personalidades, para integrar, con ellas, el carácter complejo —y aun contradictorio— de todo un período. No olvida, ni un instante, que es necesario, para que el pez viva, no sacarlo del agua. En una obra popular y pintoresca, titulada *Por qué nos conducimos como seres humanos*, afirma su autor, Mr. Dorsey: «Las vidas de Buddha, Confucio, Sócrates, Mahoma, etc., serían sólo enigmas sin sus correspondientes engarces».

Pero Strachey liga a los otros y él se desata. Por el desasimiento irónico con que juzga una época, se ha querido ver en Lytton Strachey un espíritu volteriano. No. Se trata de un fenómeno de espejismo. En rigor, el escéptico no es él, sino la época que enfoca. La *Victorian Complacency* se apoyaba en una suficiencia ciega, esencialmente agnóstica y vanidosa. Un país seguro de sí mismo cruza por un momento histórico de materialismo científico, y el encuentro da por resultado un vano espíritu nacional, sobremanera satisfecho, que fía plenamente en todo aquello que proteja su imperialismo. Pero esa confianza, descansada a la sombra del pabellón británico, no advierte que por bajo sus pliegues mayestáticos se desliza el humilde enemigo. El fariseo no ve nunca al atento publicano.

La curiosa avidez de Lytton Strachey ha sabido atacar con las mismas armas: acechar con reclamo. Su frío escepticismo, ocultando un espíritu alerta y agazapado, no podía denunciarle como corsario. Contribuyó a no hacerle sospechoso el hecho de que, positivamente, él apunta siempre a otro lado; y es que, como tira por elevación, desvía, con exactitud, la puntería para nunca fallar el blanco.

Así ha sorprendido —incluso a un crítico adicto— que Strachey no deponga su actitud de ironía ante casos tan patéticos como el del infortunado general Gordon. Pero ¿es que le tomó más en serio su Gobierno, cuando tuvo noticia del desamparo en que se encontraba? Un último volumen de la *Correspondencia* —publicada hasta hoy— de la reina hace ver, claramente, el abandono de que le hizo víctima un país que se creía invulnerable hasta en su último soldado. La situación va haciéndose más angustiosa cada vez, sí; pero ¿quién osará atentar, sin embargo…? Cuando de súbito se sabe la catástrofe, la reina Victoria —reineta boquiabierta, blanca y pomposa— se queda consternada. La indignación —y un calofrío de terror— le dictan estas amar-

gas palabras: «La reina siente el espantoso convencimiento de que Mr. Gladstone y el Gobierno tienen sobre sus conciencias la heroica sangre, inocente y noble, de Gordon».

En fin, ¡quién sabe si hubiera sido —como fue— víctima del poder indubitable de su patria el malaventurado Gordon de haberle prestado, entonces, su Gobierno impertérrito la atención que, más tarde, había de prestarle un espíritu tan sarcástico y frío como el de Lytton Strachey!

Queriendo disculpar, en general, la actitud de Strachey, un crítico moderno inglés, E. Muir, insinuaba que, en definitiva, la técnica irónica de este autor no conduce a distintas conclusiones que las nacidas de una actitud mística. Pues bien, a nuestro ver, la equivalencia de ambos resultados tiene su origen en la analogía de los procedimientos mismos, mucho más semejantes de lo que pueda creerse. En efecto, ironía y fervor no son dos actitudes tan distintas. Hay, tanto en la una como en el otro, un propósito, netamente definido, de situarse a la precisa distancia para gozar a plena inteligencia —para amar con los ojos abiertos— sin concesiones deliberadas, ni previas benevolencias; un estado de inicial desasimiento, completamente indispensable a toda percepción futura: un paso atrás, en suma.

El místico oriental no se contiene; se desborda, y, sediento, anhela, en su propia perdición, confundirse con el objeto amado; así deja de ser, y de gozar por consiguiente: su fin es un nirvana. El místico cristiano mantiene siempre su conciencia, en cambio; apetece una contemplación eterna, pero con la distancia suficiente para no enturbiar la integridad de lo que quiere; su impulso se retiene, frenado por el motor mismo; en su deleite participan también la inteligencia y el espíritu crítico; apaciguada y libre, la ironía sosiega satisfecha… El que sepa mirarlas, hallará en estas vidas —bien labradas por un occidental eminente— la gracia provechosa que desprenden las de una leyenda áurea.

1928

LA VUELTA DE EDIPO

Dando el espaldarazo académico a un mariscal de Francia, Paul Valéry acaba de hacer notar que «los espíritus más claros son, a veces, los que parecen más complicados». Y al contrario. Si un genio atormentado trata de ir, en su obra, por el dolor, a la alegría, inversamente la serenidad olímpica aporta, a veces, su gota de hiel. Así Sófocles engendrando a Edipo.

No puede darse un mayor contraste. El uno es un dechado; un desdichado el otro. A los dos los persiguen los dioses: a Sófocles con su favor; a Edipo con sus rigores.

Sófocles, a quien se le dio culto como semidiós después de muerto, vivió noventa años de una existencia enteramente venturosa: honor, laurel, riqueza. Vedle, bien plantado en su estatua: es —como Rafael, como Goethe— la imagen favorita de la suficiencia.

Escuchad, ahora, el testimonio de Frinico. Dice que «el feliz Sófocles, hombre afortunado y amable, autor de muchas y hermosas tragedias, acabó bellamente sin sufrir ningún mal». Sólo hay noticia de algo que amargó, a última hora, la mayestática vejez de Sófocles, «el de la boca bañada en miel»: sus hijos pretendieron desposeerle y le llevaron ante el juez.

Mas el hombre que, en plena fortuna, había laborado la tragedia de Edipo traía —como Edipo su culpa— cierto obscuro torcedor que debió de atormentarle siempre. No acertó Byron a disimular su cojera. Sófocles, menos romántico, evitó subrayar en su vida esa honda acritud que le roía y que, acaso, él mismo no distinguió con precisión. Y a fuer de hombre feliz, fue pesimista.

En él estaba la almendra trocando su ventura en infortunio. Todo el vino vertido por el alegre Baco de su tumba no basta a limpiar la sed de aquel pecado original. Por eso elige a Edipo, que no es un símbolo solar, sino más bien el héroe cristiano, expiando un estigma ancestral y hundiéndose en el seno de la tierra, después de aborrecer la dicha y de cegarse con su propia mano. Sófocles hizo arder en su protagonista todos aquellos lauros que le agujereaban las sienes y descargó sobre él todos los rayos que barruntara en el cielo.

Pero no concibió uno que, entre los mil tormentos caídos sobre Edipo, es quizá el más tenaz, el más perdurable: ese incesante trasiego que sufre desde entonces, traído y llevado de continuo por médicos y eruditos, por artistas, refundidores y traductores.

A todas partes hubo de acudir Edipo: a Inglaterra, llamado por Dryden; a España, por Martínez de la Rosa. En Francia casi destaca el escritor que no ha cuidado de aportar «su» Edipo: Corneille, Voltaire, La Motte, Chénier, etc. Recientemente, Cocteau. Ahora, Gide.

Gide, que ha hecho hablar en su nombre a Prometeo y al Hijo Pródigo, no se conformaría con intentar una traducción abreviada. En su *Edipo* ha de verter los tópicos de su repertorio y arrimará continuamente el ascua, mientras mantenga el juego de la acción, prodigando alardes de maestría verbal y de ingenio. A pesar de su contenido, esta versión de Gide hubiera indignado a Nietzsche, que glorificaba lo que él llamó la santidad de Edipo, transmutando el orden natural de las cosas. Y en este juego literario —genuina vacación de un intelectual laborioso— hubiera recusado el desenfado y algunas frases. Así, cuando Yocasta interrumpe una pregunta de Edipo exclamando: «No llames la atención sobre esto; ningún historiador se había fijado hasta ahora». O bien el «*Je refoule*» de otro personaje. Claro es que, en estos últimos años, el tiempo ha ido deprisa, y hoy no hubiera sido difícil tropezar con Edipo haciendo antesala en la consulta de algún acreditado discípulo de Freud.

Y quizá no anduviera desorientado. «La fatalidad se desplaza —ha dicho el doctor Allendy—; cuanta más conciencia de sí mismo adquiere el hombre, más en su propio interior la descubre.» Los dioses siguen acosando al hombre; pero hoy son su motor; han hecho nido en lo más hondo de sus regiones tenebrosas, y desde allí le azotan y le acucian. El pasado (herencia, infancia, regresiones), en forma de neurosis, hace cumplir al autómata su fatal destino. Hoy, el hado se llama subconsciente. Ya señaló Ribot cómo el «yo quiero» en el hombre no era una causa, sino un efecto. Determinarse a actuar es concluir un proceso antes que iniciar otro. El hombre por ninguna vereda dispone de sí mismo. No tiene nada que envidiar Edipo a Prometeo. Si no son ya los astros —y empiezan nuevamente a serlo—, serán los actos fallidos. Es igual. La trayectoria ha sido previamente trazada. No hay salvación posible.

Sí; hay una. La propone el doctor cuando intenta desmontar, pieza a pieza, el *ananké* de su paciente y ofrecerle luego un tratamiento científico. Pero también la Iglesia trató siempre de combatir el mal, estimulando el libre arbitrio. Y, más sabia, contra los apremios del sino, recurrió a la gracia, que, en realidad, es un destino opuesto a otro destino.

¿Qué hará Edipo, pues, en nuestros días? ¿Dónde irá, perseguido por la sombra de Layo, «el enemigo»? ¿Acudirá al agua bendita? ¿Seguirá un régimen contra el determinismo? Mejor hará en partir. Europa está ya vieja y, en ella, hasta los más claros espíritus se complican. Edipo debe limitarse al *behavior*; hacerse pragmatista. Funcionan, hace tiempo, en Norteamérica, algunos círculos cuyo único fin consiste en lograr, para sus asociados, el éxito en sus respectivos negocios. Esto únicamente se consigue mediante el empleo de la sugestión mutua. Los socios se reúnen y tratan de comunicarse su optimismo. Es de esperar que todo resulte maravillosamente. No debe vacilar Edipo. Debe embarcar, llegar e inscribirse.

1931

LA LOCURA DE LA CRUZ

Un nuevo libro sobre Mary Baker Eddy, la fundadora de la Christian Science. Su autor, Lyman P. Powell, ha pretendido hacer, más que una biografía, un retrato. Sin embargo, el suyo es inferior a los que ilustran la obra. Ésos, sí, son magníficos. En ellos aparece Mary Eddy con su pelo partido, deprimidas las sienes, el perfil puro, la mirada enjuta y el labio decisivo. Cuando joven, se le marca una cruz, muy definida, en la intersección de la nariz con la línea de las cejas. En los retratos posteriores, la cruz se ha hecho de diamantes y se ostenta constantemente abrochada a su cuello. La idea fija que se ahincaba en la frente ha descendido a la garganta, y desde allí, hecha voz, congrega adeptos.

Conocida es la historia de Mary Eddy. Siendo muchacha, tuvo una neurastenia que ella consiguió curarse a fuerza de autosugestión. De aquí dedujo su doctrina, y se lanzó a aplicarla para lograr la curación de cuerpos y almas: una voluntad enérgica puede, con fe y con oraciones reiteradas, gozar de una cabal salud en esta vida y en la otra. Su secreto no está en dejarse ir, sino en dominarse. Mas no por eso deja de haber en Mary Eddy un brío místico exaltado. Nos inquieta la duda de si esta mujer no consiguió curar su neurastenia volviéndose loca.

Procuremos ser prácticos; quiero decir: pragmáticos. Nos hallamos entre contemporáneos y compatriotas de William James, y cada cual tiende a ser aquello que ya cree ser. «La ciencia ha dotado a la humanidad de telegrafía, luz eléctrica, medios de curación de algunas enfermedades… La religión asegura a los individuos la serenidad, el equilibrio moral, la dicha; cura ciertos males tan bien como la ciencia, y mejor aún en determinados sujetos. Ciencia y religión son dos llaves análogamente auténticas de las que podemos disponer para franquear los tesoros del universo», escribe William James en sus *Variedades de la experiencia religiosa*.

Pues bien, si son los medios los que se bastan a justificar el fin, no es posible evitar que el hombre dosifique el milagro y lo despache con recetas, desde el agua bendita de Pascal a los rosarios de Coué o las jaculatorias de la Christian Science.

Pero las obras —que salvan— son amores cuando se desemboca en ellas a fuerza de buenas razones. Cuando Mary Eddy llega a sus firmes y delirantes convicciones, ha dejado muy lejos su neurastenia, pero mantiene viva la razón de su flamante experiencia. El demente no es —al decir de Chesterton— el hombre que carece de razón, sino, por el contrario, aquel que, desprovisto de toda otra cosa, razona obsesivamente, hasta encerrarse en los tenaces canjilones de su razonamiento. Nadie más razonable que Mary Eddy. Ni más exaltada.

«Si el loco perseverase en su demencia, daría con la cordura al fin», ha escrito William Blake, con quien tiene ciertas analogías Mary Eddy. Con Blake y con Francis Thompson, el poeta de *Salud y santidad*, y con tantos otros líricos más o menos paranoicos. Y es que al loco se le reserva un privilegio: el de que pueda elegir su locura; éste se cree rey, ese otro, papa, pero es muy raro el que se decide a ser loco. En el caso de Mary Eddy, la locura se llama equilibrio. No es trabajo perdido el hacer de un neurasténico vulgar y deficiente un buen loco.

Cuando Powell equipara el descubrimiento de Mary Eddy al de Einstein, o Philip Kerr afirma que la posterioridad reconocerá en ella a la mujer más grande que ha vivido sobre el planeta, contrasta su actitud superlativa con la moderación de ella. Cuando sus seguidores llegan a rendirle culto, creyendo que no ha de morir nunca, es ella la que ataja las supersticiones imponiendo mesura y buen sentido. «Sólo es Dios el que todo lo puede —dice—; a nosotros nos está reservado rogar para alcanzar los beneficios.» Y, así, con su cordura, hace locos a cientos.

Y… a Dios rogando. Si el árbol ha de juzgarse por sus frutos, como quiere el Evangelio —y como quiere William James—, el fruto de la «madre» Eddy es el siguiente: el año 1875 lanza la idea inicial en su libro *Science and Health*, y en 1930 la Christian Science cuenta con 2.451 iglesias y 39 centros universitarios. Y «al árbol por sus frutos», repetía ella.

¿Un enfermo se cura cuando él cree que ya se ha curado? ¿Puede salvarse un hombre con sólo ponerse, así, a salvo? Para el buen pragmatista la verdad es lo que es válido y comprobable. Pero como los fines —por el hecho de serlo— escapan siempre a nuestros naturales límites, resulta que se acaba por creer en los medios; su eficacia basta a santificarlos. Así vemos cómo la Christian Science acaba por tener más fe en la oración que en Dios mismo. Y es que, en rigor, lo que

apetece es un anticipo de la gloria, un paraíso artificial con el que adormecer la conciencia.

En su fe por la firme eficacia del medio, Mary Eddy invoca siempre a un Cristo intercesor que acudirá a sanar, más que a juzgar las conciencias. ¿Dónde deja Mary Eddy ese autocastigo del remordimiento? Buscando un alma sana, en un cuerpo sano, cree echar fuera a los fantasmas tenebrosos, sin ver que acaso los está echando dentro.

Cuidado con cómo se hacen las limpiezas. Barrer no es, muchas veces, más que llevar el polvo de un sitio para otro. Fiel a su estirpe calvinista, Mary Eddy despeja la vida de sus más arriscadas fruiciones. «Moderación en la labor y el ocio», recomienda, «estabilidad, mesura». «Sigue esta cruz», dice mostrando un broche de brillantes. «Goza la vida», dice, entregándonos una manzana insípida. Si el hombre se descarga de prejuicios, debe dejar también el prejuicio pueril de no tenerlos.

1931

UNICORNIO AL ACOSO

Al pronto, pudiera parecer el título de algún tapiz gótico, donde, por entre lacios pliegues, guerreros y lebreles persiguen a un fiero potro de frente armada y pezuña partida, mientras la clásica doncella permanece al cobijo de rígidos arbolillos ojivales. Y, sin embargo, no se trata de una interpretación arbitraria, sino de una viva realidad. Sabido es el prurito coleccionador de los ingleses. Inglés hay que, como el de Aldous Huxley, es capaz de coleccionar, en frascos, las laringes de los cantantes más famosos. Conocido es también su ímpetu cinegético y explorador. Pues bien, con estos datos, era de prever que en Inglaterra apareciese un libro dedicado a captar al más raro animal que pueda perseguirse: al inencontrable unicornio, que hoy burla a sus perseguidores una vez más. Odell Shepher, armado de todas las armas, confiesa su fracaso, en las bien pertrechadas páginas de *The Lore of the Unicorn*. Mas puede consolarse: desde Ctesias, son legión los que, *sin dar a la caza alcance*, acosan a tan esquivo animal. No hace mucho que Jean Prévost reeditaba, en la colección de La Renaissance, el curioso *Discours de la Licorne*, del cirujano Paré, autor de un tratado de monstruos.

Es Ambroise Paré el primero que aventura la hipótesis de la no existencia del unicornio, a pesar de las garantías que respecto a su realidad y virtudes medicinales ofrecen, entonces, la Iglesia y la Facultad de París. Sin embargo, nadie puede probar que lo ha visto. Como los indios supusieron centauros a los primeros jinetes que desembarcaron en América, los hombres civilizados han creído ver, en sus expediciones, sirenas, gnomos y basiliscos. O, por lo menos, un monstruo insólito que justificase la pavorosa confusión del momento. Pero, por lo que se refiere al unicornio, nadie pudo testimoniar su verdadera presencia: unos lo confundieron con el órix —antílope de un cuerno, que vive en el desierto—; otros, con el narval —que habita en los mares—, y otros con el vulgar rinoceronte. Todo era cuestión de grados de imaginación y de sobrecogimiento. Y surge el obligado problema: ¿existe el unicornio?

La experiencia, si no logra probar que exista, confirma, sí, la veracidad de su leyenda, puesto que ésta pretende que al unicornio no se le puede cazar vivo, o que

tan pronto como es apresado, muere. He aquí la razón de que, entre selvas de documentos, también se les desvanezca, finalmente, a los eruditos.

Sólo consiguieron captarlo los artistas. Y le hicieron reproducirse luego con magna abundancia. Para ellos tuvo realidad, como la tuvo para algún caballero medieval que lo veía, ahí, junto a su dama, en el principio de un paso honroso. Porque el unicornio era únicamente sensible a la virginidad femenina: «Doncellas diz que le rinden», cuenta Quevedo en su famoso romance: «Un animal en la India — con sólo un cuerno derecho», etc.

Los antiguos veían en el unicornio el símbolo de la virginidad, y lo suponían fiero, selvático y taciturno, al punto de buscar, para echarse, la sombra de algún árbol donde pudiera arrullarle el vuelo desgarrador de las palomas. Afirmaban que entre la fauna gozaba la más eminente jerarquía: «Cuentan que los animales — le dejan beber primero».

Conjeturaban que su cuerno era unas veces liso y de un rojo vivo; otras, negro y salomónico, como se le representa en el escudo de Escocia; que alcanzaba dimensiones enormes, y, afilado en la piedra antes del combate, atravesaba fácilmente el pecho de un elefante. Y pretendían, asimismo, que si bien se rendía a una doncella, tenía el más certero instinto para apreciar la virginidad de la misma, y que si por acaso era engañado, volvíase contra ella y la corneaba furiosamente.

De ese cuerno del unicornio, escapado hasta ahora al estudio de los profesores de psicoanálisis, se han contado prodigios: «Dicen que quita venenos», refiere Quevedo. Que trae buenaventura; y así, se usó en forma de amuleto. También se administraba en polvos, por la medicina, hasta épocas muy recientes. Y se decía que de él estaban hechos los cornetes o cubiletes para dados, donde el azar anida. Mas con haberse dicho tanto de él, su enigma sigue el mismo; y la definición más acertada y más aclaratoria, a mi juicio, se la debemos a Mallarmé, que ha escrito: «*Le Cornet est la corne de licorne d'unicorne*».

Si el unicornio es un misterio, precisa describirlo en forma misteriosa. Sin haber sido nunca artículo de fe, halló crédito amplio entre los antiguos, porque el hecho de que la Iglesia reconociera su existencia podía acarrear serio disgusto a quien lo pusiera en duda. Tal parece deducirse de la tímida conclusión de Paré, luego de haber aco-

piado todos los argumentos negativos. Por su parte, el autor del *Teatro crítico* declara: «La cuestión de si hay unicornio es harto enredosa». Y aclara: «En una cosa están convenidos todos o casi todos los naturalistas, y es en que hay alguna o algunas bestias que tienen una sola asta en la frente. Por tales señalan ya el asno índico, ya la rupicabra oriental, ya otra llamada origes, y a no sé qué bueyes de la Etiopía[1]. Esto basta para salvar los textos de la Escritura, donde se nombra al unicornio; pues verdaderamente el riguroso significado de esta voz no pide más».

No, no pide más el rigoroso significado de la voz; pero ¿lo pide acaso el rigoroso entendimiento? Y para ése, justamente, es para el que es cosa subalterna la existencia. A un fervor religioso y poético antes le estorba el hecho material inalterable, concretamente definido. El fénix y la rémora, la salamandra, el hipógrifo o el basilisco pueden ser, si no hallables, imaginados fácilmente. Y el fervor pide más, pide creer con fe —con fe evidente— en aquello que, por no estar integrado de elementos sabidos y armonizables, sólo es un concepto puro y contradictorio en sí mismo, pero que puede ser cazado al vuelo, en su rápido huir de alimaña fabulosa. Misterio llama a misterio. Hoy el credo suprarrealista anula el principio de contradicción; pero ¿no fue el cardenal de Cusa quien aportaba la primera piedra para la identidad de los contrarios?

1930

[1] «Hasta siete especies de brutos unicornes cuenta Jacobo Delechamp en su Comentario a Plinio», según consigna, más tarde, el padre Feijoo en las *Cartas eruditas*.

ALERTA

C'est terrible d'être à jamais éveillé, incapable de sommeil, attentif et lucide par profession.

F. Mauriac

Hace de esto quince años. Cada obús que rompía una vida incendiaba una obra o quebraba una imagen, hería, de rebote, mi desollada sensibilidad de entonces. Las esquirlas de cualquier explosión me alcanzaban. Con el fervor sentimental en cabestrillo, peregriné a Reims —meta de ultrajes.

Llovía, el día aquel, amargamente. La tierra era un fangal. El cielo estaba muerto. En el aire zumbaba el eco de granadas y aeroplanos. Grietas, como calofríos, recorrían los paredones anegados. Todo se deshacía en barro. Reims, la cristiana, pasaba por el fuego y por el agua. A mi lado, una mano temblona me ofreció un casco y una bayoneta —trofeos lacios recién espigados.

Llegué ante la catedral. Se alzaba allí, vacía de contornos. A diestro y siniestro, sendos cañones negros, estupefactos.

Postrada mi piedad, se aventuró por entre los escombros la mirada, tratando de recuperar las líneas, de suplir las faltas. Yo sentía en mi propio cuerpo las heridas abiertas en la piedra. Y me dolía aquel brazo, ese torso, la cabeza aquella. Firmes, atónitas, las estatuas sufrieron, en sus sitios, sin mover pie ni mano. Una sola me llamó la atención, tiñendo mi lirismo de irreverencia: un santo que, decapitado previamente, tenía la cabeza entre ambas manos… «Un santo precavido —me dije— o quizá un intelectual, a quien han sorprendido los primeros estampidos manejando su único instrumento de trabajo.»

●

Pasó el tiempo, y no volví a pensar en el santo francés, hasta leer recientemente, y en el libro de un compatriota suyo, esta frase: «El intelectual lleva, como San Dionisio, su cráneo en la mano».

¿Quién es el que habla así? Un intelectual justamente; un hombre que corre la vida llevando su cabeza como granada de mano. ««No sé adónde voy. Sé a lo que tiendo —dice—. Sé lo que quiero destruir y lo que quiero que sea destruido.» ¡Cuidado, pues, con él; es tendencioso, es despiadado, es revolucionario!

El que dijo llamarse Emmanuel Berl ha producido ya grande alarma, lanzando estos dos libros detonantes: *Mort de la pensée bourgeoise* y *Mort de la morale bourgeoise*. Atronó la explosión. Los críticos se arremolinaron. Pero precisa esperar los resultados para ver si se trata de una bomba, en efecto, o simplemente de un petardo.

Y Berl no era el primero. Poco antes, Guéhenno había intentado callar a la cultura dándole la palabra a Caliban. Mas su voz estentórea sonaba a retórica: Caliban, con su maza, ni pincha ni corta, porque enmascara a un escritor difuso, de poca eficacia. La voz de Emmanuel Berl es muy distinta: es corrosiva, aguda, afilada —se templó en las corrientes de las mejores aguas.

Tanto Guéhenno como Berl se dicen portavoces del pueblo. Pero el pueblo no está con ellos. Guéhenno habla como un profesor. Berl, como un diletante del anarquismo. Cuando él mismo se insinúa comunista se queda más acá de lo que proclama. En efecto, rechaza por completo la cultura y sólo acepta la actitud de pura y obstinada rebeldía. Insiste en una negación sistemática, sin aspirar a construcciones definitivas. Su caso no es, por tanto, el del proletario socializado, sino el del individuo díscolo que se lanza, en cierta trayectoria destructora, con la violencia de una bala perdida. No le guía una meta revolucionaria; le hace estallar ese gas expansivo que en el verdadero anarquista —llámese Bakunin o Lautréamont— suple a la propia envergadura.

El primer alcanzado por su detonación es Berl mismo. Pese a los enunciados de sus libros, lo que él ataca no es la mentalidad burguesa, sino la intelectual. El burgués le repugna porque ha asimilado el espíritu intelectual, el arte, la cultura. Por eso Berl rechaza la cultura, tanto más cuanto más intelectualizada. Berl —intelectual puro— va disparado —como galopa cada vez más aprisa el potro que se alcanza con su propio tranco.

Porque estaba de vuelta, precisamente, se ha vuelto hoy, por fin, contra sí mismo. El espíritu crítico acaba por morder en su propio destino. Y las gentes acuden al estruendo producido por un intelectual, renegado, que pretende romperse el bautismo. Porque Berl ha sentido la sirte de las postrimerías dubosistas, vira súbitamente y aborrece toda cultura. El hecho es que hoy redacta libelos, pero el resorte que le impulsa está en la raíz misma de su formación literaria, y del momento.

Y, sin embargo, ¿por qué estar condenado a seguir haciendo frases toda la vida? ¿No puede un intelectual desintelectualizarse? ¿Qué ruta se le ofrece al escritor en trance semejante? Puede y debe luchar pluma en mano. Como los enciclopedistas franceses. Como los novelistas rusos. Como hace el propio Berl hasta ahora. Pero predica otra cosa. Cree necesario volver a empezar, y que, como el *Garine* de Malraux, rompa, a cercén, con la cultura el intelectual que aspire a ser revolucionario.

Y quizá está en lo cierto. Ved cómo le da la razón su propio libro. Para el intelectual, la acción directa está localizada en el cerebro, y su golpe obstinado acaba por causar monotonía literaria. El efecto se amengua. Lo que al pronto sorprende, se hace luego habitual y pierde eficacia. La misma reacción negativa, una y otra vez reiterada, se hace indistinta como un interminable gruñido malhumorado. Y no puede tener sino la vida corta que tiene —bueno o malo— todo humorismo.

Además, una cosa es la revolución y otra el arte revolucionario. El propio Berl observa cómo un Picasso halla su público en la burguesía y no en el proletariado. Si los comunistas no aceptan la colaboración del superrealismo, por ejemplo, es porque la eficacia de los actos depende más de su perpetración decisiva que del enunciado. Y el arte es siempre el enunciado. El arte, para renovarse, aprovecha del ocio que le lance a rizar el rizo. La vida se renueva, en cambio, ante las inminencias del apremio. Las disposiciones intermedias pisan en falso. Ya nadie cree en Anatole France, socialista de corazón, pero burgués de conducta. Y el propio Berl, cuando se enfronta con un crítico conformista, pero hombre de acción revolucionaria, como es Jean Prévost, se ve calificado de *amateur* distinguido. A nadie le sorprende que renueve su estilo el burgués exquisito, que renueva periódicamente su casa y su vestuario. Si Berl no es hoy burgués, lo ha sido hasta hace poco, y lleva todavía el sambenito puesto.

Discútase la legitimidad del ataque realizado por Berl; la oportunidad no puede negársele. Su actitud desasida favorece las posibilidades que hay en él de vigía. Y ha

elegido el momento. Su libro llega a tiempo. Sale al paso de frívolas pedanterías, crecidas a la sombra de sutilezas y complejidades: «*cette goujaterie de l'âme*», como ya Barrés las llamaba. Por eso es atinado; porque aprovecha el encontronazo. Si no es cierto todo lo que dice, casi todo ello es certero. Y lo certero importa en una edad en que persuaden más las evidencias que los razonamientos.

Nada responde, por otra parte, de que hoy no nos hallemos en uno de esos momentos caracterizados por un «anhelo de juventud y primitivismo engendrado —según Scheler— por la propia superintelectualización».

Calumnia, que algo queda. Que se pierda el detalle, no importa si se gana la meta. Berl, en su fobia, llega a conclusiones tan inesperadas como ésta: prefiere un Souday al rigor de la *N. R. F.* (aunque luego se haga editar por ella). Y es que le espanta, en definitiva, el no tener materia donde hincar el diente y vagar entre abstractas sutilezas. Así, es natural que acepte a Jules Romains y abomine de Benda. Por la misma razón respeta algunos valores, tales, F. Mauriac, «nuestro novelista más auténtico», y P. Claudel, «el único poeta cuyo genio es evidente para mí». Por eso, y también, acaso, porque este furioso anticlerical y antiprotestante no es —tanto por lo menos— anticatólico.

Y aquí empezamos a entrever qué es lo que íntimamente busca Berl, y cómo no lo encuentra en la literatura circundante. ¿No atacará con saña al espiritualismo porque su fervor lo rechaza cuando lo halla profanado? Apartemos los tópicos que, manejados con ágil desenfado, Berl opone al paso, y penetremos más su pensamiento. No lo haremos en vano. Del buceo traeremos —debatiéndose aún de los dientes que la han apresado— la confesión de que espera el evento revolucionario porque tiene la evidencia de que «el solo esfuerzo del espíritu no logrará emancipar al Espíritu».

Y ahora, nos preguntamos: ¿Por qué buscar el Espíritu (con mayúscula) en lo que él mismo llama la materia? ¿No sospecha que por el materialismo vitalista va a parar a esas zonas obscuras, turbias, subconscientes, etc., de las que él abomina, y que sólo el espíritu puede tener reprimidas? La agilidad superficial de Berl —capaz de mayor eficacia en el artículo periodístico que en el libro— le impide orientarse hacia ciertas honduras. Pero, si analizase más sus sentimientos, habría de reconocer que, en rigor, apetece, no la materia misma, sino lo que pudiéramos llamar la carne del espíritu, y por eso le irrita esa calidad impalpable que, en fuerza de hilarlo, han dado al espíritu los intelectuales.

La solución materialista en sí es harto engañosa. Si en el tono de Berl puede advertirse cierto dejo norteamericano, es debido, más bien, al equívoco que hay en este concepto. Se cree, por ejemplo, que Europa debe guarecer el espíritu: *la cosa mentale*. Y sucede al contrario. En tanto Europa vuelve al cero inicial del arte primigenio, América cotiza el arte de Leonardo. Porque ella teme al animal, y aspira al superhombre. El psicólogo norteamericano, tras paciente observación del *behavior*, predicará el cultivo de lo que por aquí se han llamado «enfermedades», pues él entiende que la verdadera fuerza del hombre está en la «especulación desinteresada» y en «la inquietud religiosa». Un científico europeo, en cambio —un anatómico holandés, por ejemplo—, afirmará que «el hombre es un mono infantil con perturbaciones en la secreción interna». Si fuera cierto, habría que animalizarse bien primero para poder conquistar el espíritu con el pleno poder de un ser sano. Si el hombre no es más que un simio enfermo, el camino es más claro. No hay por qué espantarse del concepto. Siendo lo mismo, se definen de un distinto modo el fariseo y el publicano.

Vayamos ahora en busca de más datos. Para Alsberg, «el principio de humanidad reside, exclusivamente, en que el hombre ha sabido eliminar sus órganos de la lucha por la vida, en beneficio de la herramienta, del lenguaje, etc.». Por consiguiente, el espíritu no es sino un sustitutivo tardío de una deficiente adaptación orgánica. La incapacidad física ha hecho que se aguce el cerebro, y al contrario. Freud va más allá. Cree que esas mismas represiones que causan la neurosis engendran asimismo la capacidad para toda clase de creación cultural. Es decir, que la cultura es una forma de neurosis, un desequilibrio enfermizo, puesto que, por uno u otro lado dirigido, el impulso es siempre uno y el mismo.

Detrás de él llega Max Scheler, y al comentar la tesis freudiana incurre en la virtud de un círculo vicioso capaz de dar mayor oscilación al péndulo de nuestro movimiento continuo. Así, afirma la necesidad de la primacía del espíritu para que éste pueda emplear en sublimarse la misma energía que reprime en los impulsos vitales. Lo que no dice es dónde tiene su punto inicial esa energía represora, harto más misteriosa que la reprimida.

Sea como quiera, el camino de la animalidad nos lleva a maravillosos linderos. Si podemos llegar a «ser como dioses» no es creyéndonos dioses, desde luego.

Volvamos ahora hasta el burgués de Berl, hasta el burgués intelectualizado. Si el burgués es un intelectual, el intelectual es un monstruo: un ser por cuyas venas corre tinta y que reacciona en la vida, más como hombre de letras que como un hombre de carne y hueso. Llevando, como diría Kierkegaard, «una vida en subjuntivo», pasa a ser un merodeador furtivo que se aventura por el mundo tan sólo en busca de lo que precisa para nutrir su cubil literario. Así llega a decir un cazador de imágenes, J. Renard, que «prefiere anotar sus impresiones, mejor que vivirlas». Claro que acaba por confesar que le «estrangula su propio estilo» —pero cuando ya era tarde para reconocer que la vida no valía la pena de ser escrita.

La «superintelectualización», en cambio, conduce a la vida animal de M. Teste. Para él no será ya el amor, por ejemplo, una infidelidad al arte, como lo fuera para un Mallarmé, sino sencillamente un modo de poder *être bête ensemble*. Y ved cómo, si la «mucha ciencia lleva de nuevo a la religión», la suficiente inteligencia puede llevar también al *abêtissez-vous* de Pascal —no muy lejos, acaso, de la «sublimación» contemporánea.

Alerta, intelectual. Un paso atrás. Tienes que hacerte el tonto; te has pasado de listo. Vuelve a la superficie. Recupera la línea de flotación precisa. La sirena no puede perdonar que denuncies su cola. Si el deporte es el lujo del cuerpo, el lujo de la inteligencia está en la fe de aquello que nunca puede sernos preciso, ni exigido. Pero no cabe mayor ascetismo que renunciar al espíritu.

Alerta, intelectual. No consientas que te abran los ojos. Los tienes bien abiertos. Pero también, a veces, cabeceas. Hilando, hilando, se te está yendo el hilo. ¿No te habrás dormido con los ojos abiertos? ¿No te habrá adormecido el opio del espíritu? Hay un terco sopor que nace de mirarse a sí mismo. Te has quedado dormido en plena carrera y con los faros encendidos. Tú, el despabilado oficial, estás muerto de sueño. Él te lleva la mano. Tu hermano el suprarrealista no ignora, por lo menos, que escribe dormido.

Alerta, intelectual. Es hora de relevo. Pero ¿por dónde viene la revelación al que vela? La mano ha de llegar siempre de fuera. Ten bien abierta tu ventana. El viento del espíritu sopla donde quiere… y dondequiera. Un día llegará por los aires, a lomos de la bestia lírica, la feliz idea.

Venga a nos la corazonada. Si la ciencia moderna ha de salvarse, no será a fuerza de tirarse de su propio discurso. La salvación viene siempre de fuera. Cuando Whitehead concede a la aportación poética primordial importancia para la formación del conocimiento científico; cuando Husserl pretende llegar, por la intuición originaria, a la esencia, no hacen sino invocar aquel pueril recurso de las ciencias exactas: el niño, absorto, espera la verdad junto a un tablero negro y encerado. Espera la palabra magistral, y, en la tiza, el lucero… Pero en el momento decisivo, en el viraje supremo, el solo impulso que recibe es una fórmula humillada. La voz ha confesado, rebajándose:

—Basta tener, para esto, la feliz idea…

1930

LA ESTÉTICA DE RETROCESO Y LA POESÍA DE HART CRANE

No hace muchos años que empezaron los norteamericanos a construir sus rascacielos. Lo hacían, en un principio, al margen de toda intencionalidad estética y persiguiendo un propósito únicamente práctico y utilitario. Era, pues, la suya, una arquitectura del todo pragmatista. Edificaban sus ciudades sin la pretensión de edificar al arte. Hacían aquello que les era preciso, y no pensaban en más allá. Así, cuando deseaban disculparse y pagar un tributo perfectamente desinteresado al arte, levantaban la estatua de *La Libertad iluminando al mundo*, o acometían un templo helénico de nitidez detonante. En suma, adquirían lo superfluo mientras creaban lo necesario; importaban un arte sin importancia verdadera para sus fines, y exportaban normas recién hechas, y de palpitante utilidad, al viejo continente que no sabía ya administrarse.

Pero, en tanto esto sucedía en América, a Europa le brotaba un extraño sobrehueso en su mismo centro: la torre Eiffel. Era un alarde inútil aquella altísima torre que, como el grito insólito de un loco, rasgaba el aire de París. El ser la construcción más alta del mundo no bastaba a justificarla; su propio carácter gratuito proclamaba su auténtica significación; no era una máquina de ingeniería, sino un genuino monumento: el más vivo, el más claro, el más desinteresado. Y una provocación, además, a los guardasellos de la estética. En nombre de la *Gioconda*, en nombre de *La Victoria de Samotracia*, etc., había que exigir su destrucción, y los artistas la solicitaron, efectivamente, del Gobierno.

Pasó el tiempo —no mucho—, y los nuevos abanderados de la nueva estética reivindicaron la torre Eiffel, izando en su airoso mástil gris el agrio grimpolón del flamante credo. Desde su ápice se trató de bombardear los museos y ametrallar el claro de luna. Reconocida como una necesidad, la torre Eiffel se hizo más accesible. De superflua, fue útil. Se dejó explotar por la T. S. F. Más tarde, se entregó a un opulento industrial que la cubrió de diamantes: en esa nueva constelación se lee —como siempre— un nombre interesado en propagarse.

Durante todo este tiempo, los arquitectos de Europa —los de Austria y de Holanda principalmente— se van incorporando las normas de procedencia americana y, con ellas, logran un estilo. Ahora ya están de vuelta, camino de América, reexpedidas con el visto bueno de Europa. Y ved cómo estas normas se han mejorado con el viaje de ida y vuelta —como el tabaco habano mareado—, y los americanos se disponen a reafirmar en ellas el nuevo estilo genuino de su país.

Pues bien, con la literatura ha sucedido otro tanto. Se implantaban los criterios oficiales dictados por Inglaterra y se dejaban escapar, a través del océano, los clamores auténticos y necesarios de un Whitman o de un Poe. A Longfellow se le proclama como el representante mejor acreditado del espíritu europeo, y se reciben, por dondequiera, favorablemente sus «clases de adorno». Mas, al chocar Edgar Poe con las ásperas costas europeas encuentra, en el acantilado, a Baudelaire, que, con sus restos —y genio—, inicia la poesía moderna. Otros habían de venir después para quienes aquel alucinado americano sería canon de orden y pureza poética.

Y Whitman. Con su camisa hecha trizas, es acogido fervorosamente por los más refinados simbolistas franceses; los versilibristas, los unanimistas, le esperaban también. Hoy, Walt Whitman ha vuelto a los Estados Unidos, y allí le reconocen y le proclaman.

Tenemos, para comprobarlo, un libro recién llegado. Arranquemos esa cubierta de papel, tan insoportable en los volúmenes encuadernados. Parece un libro alemán, pero su contenido es de versos ingleses. Inmediatamente deducimos su procedencia: sabemos ya que son norteamericanos los libros escritos en inglés y con encuadernación alemana. Trae, además, un título muy en congruencia con lo que venimos diciendo: *White Buildings* (Edificios blancos). Su autor, Hart Crane, lo dedica a Waldo Frank, el novelista de *City Block*.

Como es de rigor, Hart Crane ha tenido una accidentada y peregrina biografía: los más diferentes oficios hasta ser reconocido poeta. Ni los poetas se libran de esa peripecia vital en tierra de Marianne Moore, de Ezra Pound y de T. S. Eliot, que, arraigado en Europa, está realizando, a su vez, análoga misión a la referida de Whitman y de Poe. Hart Crane fue, antes que ahora, poeta imagista; recogió la influencia europea, pero no la académica ni la clásica, sino la más susceptible de durar en América por su espontaneidad: la de Rimbaud. Está, pues, Hart Crane, en la

mejor línea norteamericana: en la de A. Lowell, Lee Masters, Frost. Pero en su poesía actual hay una construcción más sintética. Se piensa en Walt Whitman.

Piedra sobre piedra, Hart Crane concibe su rascacielos como una catedral. Hay en Crane un poderoso visionario, cuyo impulso místico arrolla y sobrepuja —como apunta su prologuista— el tema propuesto.

Y se piensa en Whitman, y se piensa en Blake. Y se habla de una cierta obscuridad. Exacto. Si contemplamos por fuera estos blancos y elevados edificios, nos deslumbra su claridad aristada; mas si nos asomamos al corazón de sus patios, profundos en razón directa a su altura, hallaremos el interior de un abismo «fáustico».

1927

PRUEBAS DE RESISTENCIA

Gandhi se ha decidido. Gandhi viene a Inglaterra. Gandhi anuncia, para fecha muy próxima, su intervención en los debates de la Tabla Redonda. Por fin se moviliza el apóstol de la no actuación, de la desobediencia, de la terca y callada resistencia pasiva. Entre esos hombres que hacen de su ocio una ocupación agitada, va a desfilar, pausado, este hombre-rémora: místico holgón, que ha logrado cuajar un arduo esfuerzo vital en la apariencia de un inalterable quietismo. Y, como piensa el labriego castellano del hombre ensimismado, distraído, ha de pensar de Gandhi el europeo, hombre de negocios: que «está hilando la rueca…». Y no lo habrá pensado sin tino.

Pero no es la primera vez que Gandhi viene a Inglaterra, aunque por vez primera venga a la Tabla Redonda. Hace, con ésta, su segunda salida el caballero. Otra vez vino, siendo mozo, a estudiar leyes y a licenciarse en *gentleman*. Mas no logró vencer, entonces, su propia resistencia, su erizamiento íntimo. Resistió su cabello al cosmético; sus pies resistieron al baile, pese a las lecciones de un maestro. Confiesa Gandhi su intento y su fracaso, en unas interesantes *Memorias* que acaban de ser traducidas a varios idiomas.

Viene ahora, pues, trocado en caballero, el estudiante: trae una rueca por rodela, trae un huso por lanza, trae por yelmo un turbante, por celada unas gafas de vidrio, y por cota su cuerpo desnudo. Trae hasta espaldarazo: se lo dio aquel representante del poder central que le maltrató en África. Y ese día en que fue humillado, Gandhi acertó con su vocación, y emprendió su cruzada. Es más temible el orgullo agraviado de los humildes que la cólera de los vanidosos. La injuria, esta vez, no fue hecha en vano. Logró, sin proponérselo, un resultado que se había negado, en cambio, ante el primer conato de la voluntad puesta en ejercicio. Ya no era el estudiante que intenta desindianizarse, sino precisamente el indio que siente como tal la reacción de toda una raza. Y esto sin ningún énfasis; sin darse casi cuenta él mismo.

Su reacción ha sido la del oriental que, sentado en su puerta, aguarda a ver pasar el cadáver de su enemigo. Desde entonces su táctica es el más puro no hacer nada.

Pero no hay que olvidar que el principio de ese ocio era el trabajo. Quiero decir que aquel que, como Gandhi, dogmatiza que «antes de estar dispuesto a la desobediencia es menester haber probado obediencia sumisa y respetuosa a las leyes del Estado» no es, en realidad, un díscolo, ni un rebelde, sino, más bien, un súbdito insumiso, que se niega a servir y se encuclilla en un rincón, mascullando su enojo.

Por eso desconfían de él los puros revolucionarios y le suponen un instrumento propicio en manos del tirano. «Esa resistencia pasiva, que lucha contra el imperialismo y contra la revolución, nace de una tendencia propia de la burguesía a canalizar y confiscar el impulso de las masas», escribía, no ha mucho, Trotski, aludiendo a la resistencia que, en dos frentes, hace Gandhi.

Y no es imposible. Todo elemento que resiste puede ser, bien utilizado, un punto de apoyo. Acaso, como la paloma de Kant, la Gran Bretaña ignora que lo que se le opone la sostiene. O acaso no lo ignora. El hecho de que Gandhi aún viva hace pensar que quizá su actuación evita a Inglaterra conflictos mayores y que la resistencia india puede ser —no es probable— un eficaz refuerzo a la famosa *consistency* inglesa.

Mas si los designios de la metrópoli son misteriosos, no lo son menos los móviles del apóstol. ¿Por qué razón persevera en su empeño? No se propone, en realidad, un fin político, ni religioso, ni siquiera humanitario. Lo afirma él y es preciso admitirlo. «Mi obra debe considerarse —dice— como únicamente egoísta.»

He aquí un egoísta que sólo piensa en los demás —como Vauvenargues—. Gandhi no engaña a nadie; no pretende mixtificar: no es —como fuera Lev Tolstoi— un sincero farsante.

No es un creyente iluminado: la fe se le resiste. Vacila entre los dogmas. No es un asceta nato. Refiere sus esfuerzos por lograr la templanza. Es duro con los otros. Aborrece de todo gesto sacerdotal, de todo rito. El yermo no le atrae. Piensa que cada cual lleva en sí su caverna, «y lo que yo quisiera es conocerla», apunta. Desde niño odia la mentira. Persigue la verdad, sin convicción, con duda progresiva. Una cosa le atrae: «La renunciación me seduce», afirma. Busca la soledad entre las multitudes. Y para alcanzar la quietud, pone en movimiento a millones y millones de hombres. Así, para conseguir el nirvana, dan vueltas y más vueltas los derviches danzadores.

El que Romain Rolland lo vea como a Tolstoi, o acaso como a Beethoven, yendo, por el dolor, a la alegría, poco importa. Lo importante es saber cómo se ve a sí mis-

mo este escéptico fervoroso, mártir sin fe de su propio destino. Y Gandhi se interpreta, más bien, como yendo hacia la liberación, por la ironía. ¿No? Induce a suponerlo el temple de su humorismo. En un pasaje de su autobiografía dice de un curandero: «Pronto me convencí de que aquel hombre era un original como yo». El verdadero escepticismo egoísta no acaba nunca de tomarse en serio. Gandhi no cree en Gandhi. De aquí su aire imperceptiblemente socarrón. De aquí la sutil alegría de sus vidrios. Si puede más que los ingleses es porque, a la larga, ha de tener más *sense of humor* que ellos.

Gandhi no está muy lejos de afirmar que la verdadera política se burla de la política. Y ésta sería una confesión mística. Si cuando habla dice la verdad, lo único que, en definitiva, persigue, es la Verdad misma.

La Verdad, sí, pero una verdad esfumada por la ironía. Ejemplo: un día Gandhi, perseguido, está a punto de ser linchado por las turbas. Corre hacia un *pousse-pousse*, a pesar de la repugnancia que le inspira el ser llevado por un ser humano. Pero, ante la inminencia del peligro, llama al hombre del *pousse-pousse* y pone un pie en el estribo. Las turbas le rodean. El hombre del *pousse-pousse* se niega a transportar a Gandhi, por miedo a las represalias. Las multitudes le acometen. No dice cómo escapa. Hay una nota, sin embargo, en el relato; una nota de su mano: «Por lo pronto el bochorno de un paseo en *pousse-pousse* me fue evitado».

Por cierto, que ahora que se ha intentado traer algunos *pousse-pousse* a París, se ha opuesto una parte de la prensa. *Monde* recuerda el famoso letrero de un club inglés en Asia: «*Nor dogs nor Chinese admitted*». Ahora soy yo el que se resiste.

¿Cómo creerlo? Todos sabemos que si acaso los ingleses desprecian a los orientales, se desviven, en cambio, por los perros: los colman de cuidados y en el autobús están dispuestos a cederles siempre el mejor sitio.

1931

UN HOMBRE DE LETRAS

El doctor Marañón corta, de vez en vez, su afanosa labor para bajar hasta los limbos y apresar una sombra. Ahora dejó pasar la barca de Don Juan y se agarró a un cuerpo anegado en la ciénaga. Tiró de él y lo trajo a tierra. Lo hemos visto extendido en la mesa de operaciones. Lo hemos reconocido: es Amiel, el autor del famoso *Diario íntimo*.

Todos hemos leído ese *Diario*. Fue lectura obligada hace unos años. Hoy, sin embargo, sospecho que son pocos los que releen —y menos los que leen— sus páginas. Sus tomos han pasado a la segunda fila de nuestras bibliotecas, al tiempo que se arrinconaban esos sentimientos más individualistas que los que hoy pueden dominarnos: el gusto por la introspección, el supersticioso fervor hacia la obra de arte, la obsesión de los clásicos por ser clásicos, el prestigio sentimental y estético del paisaje, etc. Prueba plena: ¿cuántos son los que escriben hoy su diario?

Júzguese la sorpresa, la expectación causada por el doctor Marañón cuando anunció una conferencia sobre Amiel, en estos momentos. Máxime que el enunciado implicaba un elogio. Pero el doctor Marañón iba a salvar el cuerpo, a limpiarlo de estigmas, a devolverle su cabal hombría. Quiso rehabilitar a Frédéric Amiel; nunca la obra del pedagogo ginebrino.

Bien. Ya está salvado en Amiel el hombre de carne y hueso. Pero al hombre de letras ¿quién lo salva? No hablo del escritor; no me refiero a su obra: ni a su poesía fracasada, ni al afortunado *Diario.* Hablo de lo que en Amiel fue su segunda naturaleza y se sustituyó a la primera en un momento y en un ser, sobre todos, propicio a la plena fusión con la naturaleza, hasta el punto de hacer del paisaje un estado del alma.

Ved el proceso. Ved cómo se va abismando en el lago este Narciso. Le vence el vértigo. El agua ya le tapa medio cuerpo. Confiesa su *Diario* que el análisis interior y la autocrítica le han convertido en medio ser; «y ni siquiera en la mejor mitad», añade. Pero ya es tarde. Se deja sumergir. Preferirá, a sabiendas, la peor parte. Marañón empezó por decir que un diario es un suicidio lento en todo caso.

Cuando, siendo un varón normal, Amiel desdeña el amor físico, después de una cínica experiencia, es porque, a la vida, prefiere ya las imaginaciones que se forja de ella. Su cuaderno es una desviación solitaria que le incapacita para la verdadera creación artística. Vertiéndose a diario entre sus páginas, la juventud de Amiel fue prensándose en ellas. Esas mujeres que tanto le amaron hubieron de tener en sus libros muchas flores secas. Amiel las fue dejando marchitar por miedo a que turbaran su conciencia las flores frescas.

Jules Renard llega a confesar en su *Diario* que prefiere anotar sus impresiones a vivirlas. Y Renard fue otro caso típico de hombre de letras, de tímido y de cínico al mismo tiempo. No hay nadie más desvergonzado que el solitario cuando ya ha prescincido de nosotros. Así, leyendo algunas páginas de Amiel, sentimos la enojosa sensación de estar mirando por el ojo de una cerradura. Y le vemos quemarse en el fuego y salir huido.

Pero es que lo que le importa a Amiel es lo pintado, no lo vivo. Este supersticioso de la hora anotaba el instante y sentía, a la vez, que el tiempo se le iba en todo momento. Fue hijo de un relojero ginebrino. Debió de aprender de niño el oficio. Yo siempre le veré polifemo tenaz, de ojo monstruoso, escrutador, fijo. Observa, hora tras hora, su propio complicado mecanismo. Ensimismado en él, se ahínca más y más el vidrio. Se le ha ido incrustando. Cuando oiga, allá fuera, una voz de mujer, acudirá atropelladamente, sin acertar a ver con su ojo desorbitado…

Tras de mucho vagar, hoy su mano ha encontrado otra mano. Ya está asido por un esfuerzo firme que le empuña. Ya está, acaso, salvo. ¿Pero había contado alguna vez, este obsesionado calvinista, con la resurrección de la carne?

1931

MALHUMORISMO

Después de recorrer medio planeta, Meyerhold vuelve a Rusia. Se instala nuevamente en Moscú. Abre el famoso teatro. La temporada alcanza su apogeo. Se anuncia un estreno de Olecha. Ese día se congrega la crítica: la expectación aguarda, con los ojos abiertos. El autor trae a la escena un caso patético. Se trata de una actriz, de una mujer que se resiste a aceptar el régimen comunista. En sus vacilaciones pesa el pro y el contra, enunciándose los méritos y los errores del Gobierno soviético. Antes de haber optado, le sorprende la muerte en París, a la cabeza de una manifestación comunista. Mártir sin fe, se ha dado a una causa que no la había conquistado todavía. Pese al prestigio del autor, la crítica ha hecho graves reservas. Karl Radek se ha mostrado severo, y sabido es lo que hoy Radek allí representa. ¿Qué le ha hecho rechazar esta obra? ¿Su mala calidad teatral, artística? Nada de eso. La obra es inoportuna. Esto basta para recusar lo demás. Esas vacilaciones de la protagonista, dice Radek, no han debido llevarse a escena estando pendiente la realización del plan quinquenal. No es hora de dudar, no es momento para hamletismos. Una ópera bufa, como *Giroflé-Giroflá*, puede contribuir mejor que las vacilaciones de *Hamlet* a la edificación socialista. Tal es la conclusión del crítico ruso. Y como él opina hoy casi toda la crítica en Rusia. No basta valorar una obra —dice Polonsky—, es necesario examinar si nada en ella atenta contra el dogma comunista.

Se reserva el derecho de admisión contra los soñadores, los abúlicos. Pasó ya el tiempo de Oblomof. El ruso quiere hoy meta precisa, paso seguro, claridad; que nada le perturbe ni le haga oscilar en su empresa. Aunque el suprarrealista de París se adhiera al comunismo, el artista soviético abomina de toda aportación inconsciente y onírica. Quiere un arte eficaz, tónico, despierto. «El arte nuevo —afirma Trotski— es incompatible con el pesimismo, con el escepticismo y con toda otra forma de colapso espiritual.»

Pero, además, Rusia vive hoy un régimen de comunidad. Pues bien, en las comunidades las cosas pueden ser puestas en solfa, pero no en duda.

Si es broma, puede pasar, pero si no, no pasa. En la comunidad no vive la ironía. Nada de armas incisivas. Una interpretación aguda puede herir. Todo aconseja no dar entrada a la sutileza. Ha de sustituirse por la broma. Y entonces aparece la burla grotesca, inofensiva. Gorda, redonda, choca al pronto, pero rebota. La sonrisa pudiera ser ambigua; la carcajada desenmascara demasiado, en cambio, para resultar peligrosa. Toda intención se anula proyectada a lo absurdo.

Recordemos una curiosa anécdota. Fue en una comunidad, y hace de esto siglos. Cerca de una ventana se halla sentado el autor de la *Summa*. Detrás de él, un lego le contempla ensimismado en su obra. Quiere, por distraerle, darle una broma. Se acerca, sigiloso, y de pronto le grita: «¡Mire, mire, un burro volando por el cielo!». Santo Tomás alza la vista y mira hacia las nubes. El lego se retuerce de risa. «¿Cómo no he de mirar? —replica el santo—. ¿No era más verosímil ver a un burro volar que a un hombre como usted diciendo inepcias?» Porque hay una excepción: ni en las comunidades está para bromas el hecho a sutilezas.

El viajero que se aventura por Rusia no visita la clausura. Ve lo que le dejan ver; oye lo que le dicen. Pero «rara vez se ve sonreír o se escucha una risa», observa Hoover. «A quienes no lo aceptan —dice Lasky del comunismo— podrá parecer una doctrina sin alegría.» Pero a los que la aceptan… toda doctrina aporta una alegría íntima. El hecho de que no trascienda es lo que nos ocupa. Y en Rusia —si no es en forma jocosa— apenas trasciende nunca.

Hay una prueba decisiva: la literatura rusa contemporánea carece de humoristas. Cuando aparece alguno es gruñón y sombrío. Por ejemplo, Zochtchenko, el autor de *La vida jocosa*.

Mijail Zochtchenko es un escritor comunista. Procede del famoso grupo llamado Hermanos Serapion, y los que le conocen le describen como un gomoso repeinado y tímido. Lo contrario de la desmelenada careta de anarquista que espera la gente. Lo contrario también del tono rudo y descerrajado de sus libros. No es Zochtchenko un rebelde. Sirve al Gobierno ruso, y, entre burlas y veras, propaga su política y su credo forzando los opacos destellos de su humorismo.

Pero sucede que en una comunidad el prior acaba por «cargar» al que más a gusto se encuentre. Y a Zochtchenko se le escapan a veces mordaces sátiras amordazadas contra el régimen comunista. Tan reprimida es la ironía que no parece consciente. Y

hay que subrayarla. Así, en su cuento *El reloj*. Un ruso sale de paseo un día de asueto. Sube a un tranvía y de pronto advierte que el reloj le ha desaparecido. Sospecha de los que le rodean: de su novia primero…, después del público. No; no han sido. Se resigna a perder el reloj, por último. Pero entonces el que no se resigna es el público. Protesta. Ha faltado un reloj. La indignación se apodera de todos al darse cuenta. Se vuelven contra el que lo ha perdido. Nuestro hombre acaba por bajar del tranvía y hasta por quedar, provisionalmente, detenido.

Otras veces, Zochtchenko subraya por sí mismo. Así, cuando habla de la pobreza y del tedio que caracterizan a esta que él llama «nuestra época de transición». Ahora no cabe duda de lo que dice. Cabe, sin embargo, una duda: el triste, el transitorio, es acaso el ruso y no Rusia. El ruso que ha vivido sin luz, hacinado y comiendo avena.

1931

FERNANDO VILLALÓN-DAOIZ, POETA Y CABALLERO

Si no se me parte el palo,
aquel torillo berrendo
no me hiere a mí el caballo.

Lo he oído referir cien veces. Sucedió al duque de Rivas, cuando todavía no lo era. Dicen que cierto inglés, curioso de Andalucía, trabó amistad con otro pasajero yendo ambos, río abajo, en la cubierta de un barquichuelo de los que hacían servicio en el Guadalquivir. Hablaron de campo, de caballos y de toros; hablaron luego de arte, de viajes, de literatura. El interlocutor de nuestro inglés de todo hablaba y de todo sabía. Era un hombre alto, enjuto, de nariz aguileña y belfo rasurado. Vestía traje corto, zahones, bota y cordobés. Pese al pergeño, aquel hombre tenía las más corteses maneras, y se expresaba fácilmente en varios idiomas. Había vivido en Malta, en Italia, en Londres; pintaba, hacía versos y había guerreado al eco de Bailén. Cuando el barco tocó junto a los álamos, él alargó su diestra hacia el inglés, alzó el sombrero y murmuró: «Ángel Saavedra». Pisó tierra, montó una jaca marismeña y, empuñando una garrocha servida por el mozo que allí le aguardaba, salió al galope, martilleando el aire, en tanto que el inglés, estupefacto, anotaba en su cuaderno de viaje: «En España, los hombres de mayor cultura y distinción son, sin duda, los picadores de toros».

Paloma, ¿qué haces ahí,
montada en un pino verde?
Eso no te pega a ti.

Y al poeta de *Andalucía la Baja* lo que le pegaba —a Fernando Villalón-Daoiz, al conde de Miraflores de los Ángeles, caballista y ganadero de la última sangre de

Saavedra— era, justamente, el traje corto, la garrocha y la jaca. Por eso él ha pedido en su testamento:

Que me entierren con espuelas
y el barboquejo en la barba,
que siempre fue mal nacido
quien renegó de su casta…

En muy remotos tiempos, el noble era el caballero, y la nobleza la daba el caballo, que era el que hacía al caballero. Habían de pasar los años hasta que heredasen los reyes ese privilegio. ¡Cómo subraya las acciones de su jaca este brioso alanceador de romances que galopa a la vera de don Juan Fermín de Plateros!

Pero, a galope largo, se ha ido de entre nosotros Fernando Villalón-Daoiz, conocido de todos por sus buenas acciones y por sus buenos versos. Ya no está donde estaba. En una sala blanca yo vi el dolor besarle los pies yertos.

¡Puente de Triana,
yo he visto un lucero muerto
que se lo llevaba el agua!

1930

JULES ROMAINS

Era en Madrid, en la primavera de 1922, y un grupo de amigos que inconscientemente se había formado en torno al poeta, durante su breve permanencia entre nosotros, regresaba, lento, después de haberle dicho adiós en la estación. Sin poder decidirnos a separarnos, a desmembrarnos definitivamente, nos fuimos acompañando, los unos a los otros, hasta nuestros portales respectivos. Una vez separados, quedó cada cual como debilitado, disminuido, desquiciado, con los bordes desgarrados y muy deshilachados por las aristas —pero el unanimismo, claro es, nada tenía que ver con todo esto.

Nuestro pensamiento únicamente permanecía unido a ese eje truncado del grupo, que una brusca arrancada del tren acababa de desligar.

Cuando, completamente solo, me hallé en mi cuarto me sorprendió evidenciar lo efímero de aquel desquiciamiento. En efecto, lo vi desaparecer para dejar paso —sin paradoja— a una sensación diametralmente opuesta: me empezaba a sentir más entero, más fuerte, más íntimamente cuajado, hasta el punto de que en mi espíritu —tan lleno de ansiedad como de creciente firmeza— se formuló netamente esta pregunta: ¿no estará precisamente la eficacia del viaje de Romains en su propia presencia y ha podido ella misma bastar a entonarnos como un trago de vino rojo, caliente?

La primavera aquella se había iniciado desapacible y revuelta; estábamos probablemente enturbiados, flojos y estragados también por las bebidas excitantes y artificiosas que servían a nuestra avidez los aprovechados de la confusión guerrera y de la pereza subsiguiente… La llegada de Romains, su estancia en Madrid y su ida venían a ser inyección necesaria, oportuna, saludable.

Conocíamos de él sus libros; ahora escuchábamos su palabra, pero, más que nada, era su presencia misma la que lograba realizar esa aludida transmisión de clasicismo «esencialmente vivo».

Veamos: Jules Romains es clásico por esencia, porque la sabrosa enjundia de su temperamento cálido, sensual, está regada por la sangre de la auténtica cepa rabele-

siana. La más pura tradición, pero tan viva y bulliciosa como de quien, realizando una revolución poética, aporta una afirmación constructiva que constituye un sistema. (Si yo hubiera de explicar el unanimismo, lo haría sobre un mapa humano, de esos en que el desollado muestra todas las ramificaciones y dependencias de la trama vital.)

Clásico asimismo por potencia este diligente perceptor de «potencias» cuya recia estructura se halla animada por un espíritu vigoroso, jovial, estimulante, todo él impulsivo. Por eso su clasicismo está siempre «en marcha» y —alguien lo ha notado— se propaga en derredor del mito que lo engendra.

El fuerte no es el que se abstiene por miedo a la embriaguez, sino aquel que bebe copiosamente y el vino no se le sube a la cabeza sino que se le derrama por las venas y tonifica su trepidación.

Los ojos de Romains —saltarines, turbados, oscilantes, como próximos a caer de espaldas— no pierden nunca ese destello de «lúcida embriaguez» (más lúcida para él que la severa continencia) de quien domina siempre; y si dejan de mirar no es para caer apagados y rendidos al suelo, sino para apartarse alegremente con la despreocupada satisfacción de quien ha visto y comprendido sobradamente. Hemos llegado, naturalmente, a fijarnos en la persona de Romains, y es que también es él un clásico por presencia, y aun esto física y espiritualmente. Su aspecto ya refleja dos calidades típicas de la casta francesa: el perfil penetrante, incisivo, del buscador inquieto, lírico e irónico a la vez, y el cogote jocundo y sanguíneo de robusto telemita plácido, denso y profundamente nutrido. Su espíritu ofrece igualmente esa «presencia continua» que las cosas tienen para él y que él tiene para las cosas a las cuales enfoca esa su peculiarísima facultad de mirada táctil, con lo que obtiene mayor gozo y a la vez logra comprobar la auténtica estructura formal.

¿Qué podrá haber de verdad en estas reflexiones mías? Jules Romains, hábil maestro de farsa y de «cocina profunda», es hombre capaz de dar realidad, con sus elementos, a un mito. Cierto. Pero un feliz encuentro había de venir, al poco tiempo, a comprobarme la legitimidad de todo lo expuesto.

Era esta vez en París. Una noche en que, después de asistir a la clase de técnica poética, cenábamos juntos en la Butte; y cuando Jules Romains, frente a mí, sirvió

en mi plato un buen trozo de cordero y llenó después mi copa, recordé aquella transfusión de savia que había entonado mi primavera madrileña y me sentí más fuerte y mejor dispuesto para poder asimilar ahora el substancioso vino que me ofrecía y *pensarlo* también, sintiéndolo plenamente, hasta lograr transfigurarlo en espíritu.

1923

ACORDE EN PIEDRA

Desen comprir la obra — offrecer la obrada.

Gonzalo de Berceo

Se habla nuevamente de Claudel. Acaso a las miradas demasiado superficiales pueda aparecer hoy «algo pasado». No lo está, sin embargo, y se descubre plenamente a las que penetran bien. Para éstas, permanece, con su pétreo valor básico, con una estructura densa, maciza y cuadrada. Su propia gravedad sumergió a esta obra que no se muestra hoy en los primeros términos de las perspectivas literarias, pero que tiene una calidad de amplio horizonte y que con sólo pisar terreno firme se siente bajo las plantas su percusión.

Leamos, por ejemplo, al nuevo poeta St. J. Perse —el autor de *Anabase*— que se llamó en el siglo Saint-Léger Léger. Oigamos el pausado cabalgar de su verso y advertiremos un eco bronco que brota del firme soterrado por el cantero del *Magnificat*. Su acento está presente; por eso queremos tenerle presente nosotros también tomando hoy en las manos su último libro, esa *Ode jubilaire* que pasó inadvertida cuando fue publicada con ocasión del último jubileo de Dante.

Sin embargo, cuando se anunciaba ese canto jubiloso se hubiera podido afirmar que a su publicación se dividirían los críticos: en tanto los unos afirmarían: «Pastiche», los otros exclamarían «¡reencarnación!». Desde aquella famosa frase de Ch. L. Philippe —«Claudel es un genio como Dante»— se esperaba la ocasión de enfrontar ambas obras evidenciando las analogías o equivalencias que entre ellas pudiera haber. Y si el comentario no ha correspondido a la expectación, no bastará ese inesperado silencio a saciar nuestra legítima avidez. Por otra parte, deseábamos comprobar el reflejo de la obra de Dante en un temperamento actual y propicio a la asimilación.

Desconfiábamos de la interpretación delirante y «espantada» de Hugo, pero tampoco pudo satisfacernos la lección pragmatista de Maurras cuando nos señalaba en la *Comedia* una «verdad antirromántica» que oponer a la dispersión verbalista. La suya

es una actitud típicamente romántica ya; como lo es la que implica todo neoclasicismo. Rechacemos, pues, el *Consejo*: no es de Dante, sino del propio Maurras.

Lección antirromántica la del poeta que entona su canto *per isfogar la mente* y que nos tiende su vino en *La vida* y su pan en *El convite*. Ni puede él respetar siempre «el freno del arte», ni Claudel las normas de sus «musas moderadoras»; arrebatados ambos por un impulso superior, se elevan bruscamente, arrastrando en racimos a los hombres sus hermanos. Pero la obra permanece, bien distribuida y asentada. Y si peca de amontonamiento, no debemos olvidar que todo montón es por sí solo una pirámide, es decir, un monumento esencial.

Del vuelo romántico hemos aprendido a recelar, y a Dante «alígero, por su alado ingenio», le llamaba Gracián. Sin embargo, su elevación no es de tromba sino de montaña, y de montaña mística, capaz de ser desprendida y transportada por una fe. La altura pesa sobre la obra misma, y la cruz que en ella se advierte tiene la permanencia de aquellas que se enhiestan, cielo arriba, en las agujas de una catedral; no es efímera cual esa que dibujan al pasar en el aire «las aves cuando vuelan».

Gustaba Shelley de leer la *Divina comedia* en el deambulatorio del Duomo de Milán. En su cobijo sentía mejor esa ordenación ponderada y armónica del poema en que —a pesar de Croce— se descubren elementos de templo gótico y de templo helénico también.

Como Claudel, Dante —católico también y también embajador— siente constante la atracción de Roma. Falta añadir la doble pasión que señala Paléologue (otro embajador): la pasión política y la cordial.

Estas potencialidades diferentes hacen de Dante el vate más rico en anticipaciones o revelaciones de trascendencia científica y en intuiciones de extraordinaria modernidad. Junto a crudezas inauditas, viven en la obra imágenes y conceptos del más arcano y sublime simbolismo. Cuando evoca el sonido de las luces (en «*dove l'sol stace o d'ogni luce muto*») precede al iluminado poeta de *Une Saison en enfer* —antepasado inmediato, a su vez, del de la *Ode jubilaire*.

Comentando esta *Oda*, ha dicho alguien que con ella aparecen por primera vez, en Claudel, ideas de colaboración entre el hombre y Dios. Sin embargo, ya en el *Art poétique* se habla de esta colaboración, y ello ha dado lugar a que se dispute repetidamente la perfecta ortodoxia de este autor. El Dios «que necesita del hombre» en

que cree Claudel es el mismo Dios desamparado y humilde del Portal, el Dios abandonado del Calvario, el Dios que acaso por merecer su propia omnipotencia, siendo el «Dios grande», se hace pequeño para que comulguemos con Él.

Claudel no es un hombre de letras, sino un hombre a quien obsede un fin primordialmente religioso y moral; un hombre en el sentido de Boutroux —ese pensador tan próximo al catolicismo— cuando decía a la Academia: «Seamos hombres; es decir, atrevámonos a ser colaboradores de Dios».

Claudel hace más; llega a afirmar en esta *Oda* que «*Dieu est notre proie pour toujours*» y a decir después: «*Il veut nous devoir quelque chose. Lui aussi, ce fils que nous rendons à son Père*».

La brutalidad de Claudel no se advierte excesiva si se lee atentamente toda su producción. Las más veces se refiere, no a Dios, sino a su representante en la tierra, cuya vida mortal hay que amparar y guarecer, y que en el caso de Pío VIII, que Claudel en su teatro nos ofrece, es el hombre indefenso y humillado a quien Napoleón arrebata la corona en el momento de hacerse consagrar según lo muestran algunos dibujos de David que no se trasladaron al lienzo.

Por otra parte, las innegables audacias que en Claudel más nos desconciertan traen a la memoria pasajes de aquellos padres de la Iglesia que, como San Agustín, más arrebato sentían en su amor. Claudel, que ama fieramente a su Dios, lo presenta débil, solo y escarnecido —como el crucifijo de *L'Otage*— para mostrar a los hombres su ingratitud y mover su piedad hacia ese Dios sacrificado que requiere apoyo. En una frase claudeliana habremos de resumir nuestro pensamiento: *Claudel adsum*.

Este aspecto patronal del poeta ha de entenderse en el más amplio sentido, dado por él mismo en el «*rassembleur de la terre de Dieu*»; en un sentido etimológicamente católico, es decir: universal. Por dondequiera Claudel «*envisage l'immense octave de la Création*», y deseoso de «reunirlo todo en Él», sacia en un acorde su apetito de unidad.

Dante y Claudel aspiran a la universal armonía y buscan la fusión de caracteres contrarios y un equilibrio que sólo rompe la fe porque se impone a la base común aristotélica y consigue dictar la nueva lógica. Análoga es la situación en ambos, pero opuesto su origen. Dante procede del espíritu medieval e inicia la transición al neopaganismo renaciente; Claudel reacciona contra viejos materialismos y esteticismos para desembocar en otro tiempo nuevo y henchido de posibilidades sin fin.

La *Ode jubilaire* confirma el íntimo anhelo de eternidad al mostrarnos cómo lo ya conseguido no basta a encalmar la sed de perfección que como dipse tenaz muerde en el hombre para hacerle buscar la verdadera Verdad.

Claudel, con su rotundo ímpetu bovino, es el toro que topa constantemente con «*toutes ces choses, toutes faites et que se défont. Des choses… dont vous me dites qu'elles passent. Et qui m'empêchent de passer*». Y, en su apetito místico, siente un anhelo que es «*La passion de L'Univers*».

El poeta católico, atento a la cósmica melodía, distingue en ella una voz que ha de rebotar en su propio corazón. Del mismo modo el humilde Guido Gezelle dice a su Dios: «Tu creación es mi templo y yo deberé traerte de nuevo un día, en mis manos, todo lo que has creado».

No impedias musicam, clama Claudel, a su vez, no queriendo retrasar esa música universal que en Dante se ha llamado la no escrita sinfonía; para sumarse al acorde supremo, el poeta ahínca su fe y eleva acto seguido, como un ruego, el himno desprendido de su esfuerzo, porque el canto de Claudel es la antífona del Ofertorio.

1925

OTROS ENSAYOS

J. COCTEAU, *LE GRAND ÉCART*

Ante la sencilla cubierta de papel encarnado («coral», proclama un prospecto que envuelve esta primera novela de Cocteau)[1], sentimos idéntica nostalgia a la ya sugerida por las portadas de las últimas obras de este autor: la falta de aquel arbitrario emblema que tan certeramente predecía al arte de Cocteau. ¡Sirenas de Picasso y de Marie Laurencin! Al cambiar de editor, este poeta ha perdido su más atinado prologuista, el que, con su sola presencia, anunciaba la proximidad de una seducción rutilante y falaz.

«Lo que me disgusta en Nietzsche es precisamente su propósito de gustar», declaraba Einstein a un periodista. Pues bien, análogo afán obsede a Cocteau, pero con la especialidad de que su temperamento no procede por arrebato, sino por atracción, y denuncia, por consiguiente, esa «coquetería» que le caracteriza. Su talento —bien llamado «barométrico»— es apto para formular normalmente la situación espiritual de un momento y para revelar, acusado en un rasgo, el sentimiento y el anhelo de una valiosa selección en rebeldía. De aquí que se halle, concentrada en su obra, la unión de paradoja y buen sentido, y de aquí que su labor represente por sí sola el más preciso testimonio de un complicado movimiento artístico —y de aquí también que sus amigos protesten en la intimidad y se consideren desvalijados por nuestro autor.

El cacareado Cocteau ha sido el gallito de esa generación que se incubó en la guerra y que logró su consagración en el fatal turbión de la postguerra, propicio a las ganancias de los aprovechados. Esos inciertos días que siguieron al armisticio se evocan pronunciando algunas palabras: «*bar*», «*coco*», «*dancing*», «*cock-tail*» (cola de gallo), etc., y la famosa frase parlamentaria: «*On danse!*». Por eso, hoy, al proponernos Cocteau su *Grand Écart* como un retrospectivo respingo del vetusto *Can-can* de *Paris gai*, precisa contrariar nuestra inclinación, que lo imaginaba como un paso extraordinario de tango o de *fox-trot*.

[1] Jean Cocteau, *Le Grand Écart*, París, Stock, 1923. [*N. del E.*]

Sin embargo, alguien apunta la idea de que «guerra y postguerra han sido algo así como una "recaída" en el siglo XIX». Y admitido esto se aclararía —y justificaría— la confusión. Quedaría explicado, por otra parte, el título de «romántica» que dio Morand a la generación, y, sobre todo, ese terrible alarde de «rosas» y de «corazones» que ésta viene haciendo desde entonces con una insistencia cada vez mayor.

Se equivocó la crítica francesa tachando de ligero al poeta de *Prince Frivole* y le equivocó a él, pues, en lo sucesivo, cambió de actitud y, en vez de cultivar —como aconseja— las dotes censuradas, dio en extremar la exhibición de su prurito sentimental. Si estuviera Cocteau más atento a sus propios dictados que a los de ese público que tanto le impone, no se obstinaría quizás en hablar con el corazón en la mano. (También la gente moderna «tiene su corazoncito…», mas no conviene prodigarlo si ha de permanecer acreditado.) «Supresión del alma, del corazón, etc…, o admisión en caso de necesidad absoluta», dice de la poesía moderna Max Jacob.

Luchan la luz y las tinieblas a lo largo de *Le Grand Écart*. El autor opone sol y sombra para que se confundan al final —«como en una corrida»— (Cocteau, después de Laforgue y de Morand, describe su corrida de toros: una corrida en país de abanico). Conformes —en cuanto a la novela— con el poder de las tinieblas, ¿compartiremos la opinión pesimista del autor?

En *Le Secret professionnel* se dice que un buen escritor debe decepcionar al público en cada nueva producción y no cumplir sus promesas. Guárdese el lector, por tanto, de mostrar su decepción si *Le Grand Écart* se la produce por acaso. Correría el riesgo de que Cocteau le declarase que éste era su resultado previsto y apetecido. Pero, por otro lado, afirma que el escritor debe sorprender siempre, porque debe «debutar» en cada nueva obra: debe nacer cada vez. Ahora bien, es evidente que Cocteau, aquí, empieza a repetirse (en imágenes y en consideraciones). ¿Cómo mantiene, pues, sus principios haciendo esto? Fiel, quizás, a sus otros preceptos: a los de «no cumplir las promesas» —las promesas de «no repetirse», naturalmente.

Acaso no esperan, en la novela, los mayores triunfos a Cocteau. Sus aciertos son de ilustrador. *Los monos*, *Les Belles Images* nos muestran una fantasía imaginativa poética puesta al servicio de armas incisivas: pico y espolón. He aquí su valor. Cocteau es, sobre todo, un agudo y certero libelista, y en los aciertos, su perfil recortado nos evoca un momento el perfil de Pascal. (Perdón.)

Parece ser que ha sorprendido a los intelectuales japoneses la maciza estructura de Claudel. Declaran que, a su entender, el genio francés era sólo gracia, delicadeza, aguijón. Se engañaban; al *esprit de finesse* se une, naturalmente, el *esprit géométrique*, en el país donde ha germinado el cubismo. Pero es evidente que entre los poetas de las escuelas mal llamadas cubistas escasea el trazado geométrico tanto como abunda la fantasía y la incisión.

Conviene aclarar, sin embargo, que Cocteau, el incisivo, no está ya en la vanguardia del movimiento moderno. Renegado, ha venido a encontrarse con la *Nouvelle Revue Française* («la derecha de la izquierda», como él la llamó), en tanto voceaba en su *Secret* que no sólo conviene ser maldecido por el público, «sino también por la vanguardia».

¿Quiere ser un «maldito»? No, tampoco. Lo que le interesa hoy es la rosa —«la reaparición de la rosa, no la vuelta a la rosa», explica—, y con ella lucha contra las flores del mal y contra las máquinas de los nuevos, los cuales pensarán que no es la rosa tan opuesta a una máquina, por cierto.

Homme à la rose: tu misión es agradar. Cocteau se propone gustar y gusta, e interesará siempre aunque no quiera. Podrá defraudar a sus lectores, pero no consigue apagar la avidez dirigida hacia su labor. Esperaremos siempre de sus mejores dotes mantenidas: la expresión episódica —de tipos, escenas, ideas— a la vez fuerte y fugaz, y la admirable manera de un estilo sintético, nuevo y tradicional. Mas debemos reprimir nuestra impaciencia, prefiriendo que Cocteau se limite y no caiga en este peligro: la excesiva producción, que le obligue a repetirse.

Leyendo a Cocteau evocamos a Oscar Wilde. No sólo se parecen en el temperamento (aplíquese a Cocteau la psicología del *enfant gaté* formulada por Pérez de Ayala), sino también en que ninguno de los dos gana gran cosa con ser releído —y menos aún involuntariamente.

[1923]

EUGENIO D'ORS: *EL NUEVO GLOSARIO: LOS DIÁLOGOS DE LA PASIÓN MEDITABUNDA*[1]

Cambia la faz de las cosas. El templo, en Grecia, ofrece su frontón ancho, terso y sereno como línea de mar, como horizonte sin nube. Aparece el Misterio, y el frontón se agudiza, se contrae, se dovela, y la expresión se le encrespa ante un imperioso torcedor, hondo y tenaz. El templo ha llegado a ser gótico, y lo que ha perdido en calma lo ha ganado en altura y en profundidad.

Así la faz de los hombres. La «frente devastada» del pensador que se enfronta con los problemas esenciales se enarca en forma de ojiva; se frunce, toda ella surcada, y entolda cuidadosamente el mirar para que alcance más. En el pórtico, entonces, se muestra la pasión.

He aquí los diálogos de la pasión ensimismada y reflexiva, de la pasión más alta: la que se ostenta en la clave de la portada.

Sea bienvenida esta obra, que se inicia con una meditación del amor y se cierra con la muerte, si ha de traernos, en efecto, el ansia turbadora de semejantes presencias: el verdadero amor, la verdadera muerte.

«Un joven discípulo y amigo —cuenta D'Ors en estas *Glosas*— ha escrito su tesis de filosofía. Me la entrega para una lectura, y veo que ha puesto como título, a su frente: *Los grandes problemas*.» «Me parece muy natural —añade— que este amigo, después de unos años de *altos estudios*, escriba sobre *grandes problemas*.» Y termina: «En rigor, todo problema puede ser *grande* o convertirse en *grande*, pues —según técnico decir de la Doctrina de la Inteligencia— cualquier fenómeno es un epifenómeno».

Ciertamente. Mas nuestra simpatía, con todo, tiende hacia la devoción de ese desconocido compañero que no ha logrado *perder los respetos*, ni convencerse quizá de que es idéntica la aptitud que tiene cualquier anécdota para ser convertida, por la interpretación, en pura categoría. Es natural que un «joven discípulo» fervoroso aspire a

[1] Eugenio d'Ors, *El nuevo glosario: Los diálogos de la pasión meditabunda*, Madrid, Caro Raggio, 1923. [*N. del E.*]

realizar la más difícil prueba, y guste, a su vez, de ver al maestro marchando sobre el rescoldo de la propia categoría.

Qué distinto, en cambio, «el anónimo lector». Niega capacidad filosófica a nuestros pensadores y no advierte que él mismo vacila en acompañarles cuando, por acaso, han de arriesgarse en zonas peligrosas. Claro que porque es más fácil seguir el complicado comentario de un hecho baladí que el desarrollo escueto de algún problema intrincado. Simplificar es siempre lo difícil.

Acaso nuestra objeción peque de ingenua, pero conviene prevenirse contra las seducciones del opuesto lado.

(Un poeta monta su blanco pegaso. Lo lleva refrenado, ceremonioso, con el andar igual, y el cuello tenso y combado como arco de ballesta que la cuerda rige. La actitud del jinete es impasible; en la mano, únicamente, un ligero temblor. Aplaudido, prolonga el ejercicio. Si no supiera detenerse a tiempo, el tirante mismo acabaría por resabiar a la poderosa cabalgadura; la bien ponderada marcha se trocaría en caracoleo excesivo; en barroco, lo clásico… —lo que más se parece a los corceles de las Panateneas es el caballo de circo—; y el aplauso de ese público acaba por exigir que se rice el rizo.)

Por otra parte, D'Ors, en este libro, aporta no sólo grandes problemas, sino también grandes actitudes.

Él fue quien nos trajo «la filosofía del hombre que trabaja y juega» —mitad y mitad—. Por eso es grato ver cómo hoy hace que el equilibrio se pierda —se gane— a favor de la primera parte. Es hora de trabajar la nuestra.

En Francia, por ejemplo, trabajo y juego se enlazan, y aun se confunden, con un eclecticismo de estadio céntrico: arte y deporte van en creciente maridaje, físico y literario. En Alemania el mal es más grave: la dolorida nostalgia de una parte del pensamiento debilitado se inclina al juego —y al peor juego, al más turbador: al del peón o dervichismo oriental—. Espíritus representativos, Keyserling, Bonsels, Hermann Hesse —y aun otros que son extranjeros, pero, en cierto modo, afines a ellos, como Romain Rolland, Bertrand Russell, Maeterlinck— hallan en un diletantismo orientalista el sedante que apetecen para descansar, para dormir algún tiempo. (¿Habría que decir «orientalización» donde se dice «decadencia» de Occidente? Hay algo en Dinamarca que huele a podrido.)

Por eso corresponde a nuestros pensadores extremo-occidentales extremar el anhelo de vigilia, el gusto hacia el esfuerzo de la más inteligente y plena afirmación vital. Aun estimando que la vida es un medio, precisa, para mediatizarla, que se pueda disponer de ella apta y bien definida. Hay que vigorizar al convaleciente para mostrarle luego sus deberes —y en ellos discrepar, quizá—. El glosador adopta, en este volumen, una actitud decidida a favor del impulso. Ved su réplica a Keyserling, a Dewey, a Russell; su nota a Spengler (en la que junto al hombre del *Sino* pasa, irritado, el hombre del *Seny*). Y ved cómo con ello mantiene —y agrava, si al momento conviene— su posición de siempre.

D'Ors se quiere griego y envuelve, en el húmedo manto clásico, la fiebre de su mediterraneísmo: «La patria está en el mar». Pero es, de hecho, un occidental. Nos han contado que Bergson le decía en París: «Los pueblos de Oriente que han tenido una concepción del mundo más próxima a la mía se han visto vencidos en su competencia con los pueblos de Occidente, cuya concepción del mundo continúa usted». Y sabido es que, para el glosador, todo lo que no es tradición es plagio.

El título de esta revista [*Revista de Occidente*] dice bastante para que no tengamos que insistir, desde sus páginas, en esa «competencia» a que aludía Bergson. Recogeremos no más algo de lo que palpita en torno a *El tema de nuestro tiempo* —y de nuestra orientación (*passez le mot*)—. No la muerte en el baño, sino en la posición más alta. Vivir lo más despierto posible —dormir despierto diríamos, para hacer referencia a la avidez con que en España se *devora* a Freud—. «El sueño es vida», ha proclamado D'Ors. «El sueño… y lo demás», habría que decir. Pero vida en potencia, que no vida vivida. «Sólo se escribe bien lo que no se ha vivido», decía R. de Gourmont, y Benavente equiparaba, en un aforismo, «obra vivida» a «obra muerta». La vida, como la fuente de *El valle de Josafat*, transcurre y, a la vez, permanece. Cuando se lleva al arte ese transcurso, «esta autenticidad constituye —dice D'Ors— cierto indicio de caducidad». Por tanto, quiere decirse «obra viva» cuando se dice «obra bien hecha» en este glosario estimulante —«hormona»—, en el que reconocemos siempre al monitor de los heroicos aprendizajes. Al cerrar ahora estas sugerencias acerca del tema vitalismo nos hallamos, conducidos por ellas, en el correspondiente al clasicismo de D'Ors.

Hay que llamar clásico —como lo hacía Goethe— a lo que es sano. «Clásico es, únicamente, vivo», dice Juan Ramón Jiménez, y el propio Xènius ha dicho: «Filóso-

fo llamo a Publio porque *vive* en conciencia con la eternidad del momento» —y ya queda apuntada la necesidad de que no haya transcurso sin permanencia.

La norma —también clásica— ha de ser la del impulso contenido. No la ausencia del ímpetu, que es ausencia del temperamento. Las razones del corazón y «los sentires de la razón», gratos al glosador, hallan su natural disciplina en el momento de su eclosión. (Unamuno ha explicado que *frenos* significa pecho y no cabeza. Las «musas moderatrices» obran, por consiguiente, en el propio volcán del sentimiento, donde se encierra ese «incendio de pasión» que basta a consumir la anécdota.)

En el libro que venimos comentando se dice: «Florecer en latín no quita intensidad al ardor —como aclara la vegetación, sin destruir su pompa, el afeite regular entre el arabesco de los arrayanes». Y esto nos trae el recuerdo del clásico Le Notre, jardinero de solemnidad, que dejó una obra ponderada y bien hecha, teniendo él un carácter tan impulsivo y vehemente que en cierta ocasión llegó a abrazar al Papa. Pero cuentan sus contemporáneos que, en su arrebato, se veía angustiado por la falta de horizontes y «no podía soportar las perspectivas limitadas».

Hay que desear, con pasión, la precisa y cabal inteligencia. Es de temperamentos débiles anhelar los excesos, y de fuertes reprimirlos, no sólo por funestos, sino por excesos: «La afición —dice Santa Teresa—, aunque no sea mala, si es demasiada, viene a no ser buena».

En la obra de D'Ors hay que buscar lección de orden y de mesura, pero también esa inquietud airada que estimula al fervor. Veamos en ella latir el patetismo en dura trepidación —«*et le cerveau bondir sous un front impassible*», que decía Cocteau en 1908, cuando su prístina manera clasicista.

Pero ya es preciso concretar y decir qué pasión es esta a que venimos aludiendo desde el principio.

En las páginas iniciales de estos *Diálogos*, una mujer y un hombre declinan un amor que no declina. Él es «el hombre de la frente devastada». Ella, *Teresa*, ¿verdad? Acordar la pasión, recordarla… «Lealtad es manera de armonía.»

El amor hacia *La bien plantada* no necesitó purificarse en la Prueba; había nacido ya con «vocación de categoría». Hoy lo consideramos vivo y «bajo especie de eternidad».

Pero, sin darnos cuenta, hemos empezado a leer entre líneas. Detengamos nuestra indiscreción. Culpa fue del autor que nos enseñó a pensar «según la armonía» y a

examinar las cosas a la mayor luz. En ella hemos puesto las páginas del *Glosario*, y un diario íntimo se ha transparentado en su interior. Ello fue por causa de las luces —«la causa» que obsede al glosador.

Por eso le obsede asimismo el *coco* del oscurantismo, y contra él nos «llama al orden» con su «lúcida dignidad». Acaso no es tenebroso todo lo que no reluce, pero las tinieblas turban —y deslumbran también—, y para distinguir en ellas precisa llevar algún tiempo en su seno y haber abandonado todo temor.

D'Ors —que quiere «ser Goethe»— pide también «luz, más luz» en los momentos esenciales, para percibir la evidencia: en la Muerte, en el Nacimiento…

Como el viejo pastor de su vieja glosa, al conocer la proximidad del Misterio desea vivamente acudir; pero refrenado al punto por su propia sed de inteligencia, aguarda sobrecogido y trémulo la presencia de la aurora, y a los apresurados que le alcanzan dice: «Iré, pero de día».

[1923]

LA JOVEN LITERATURA[1]

Hasta ahora las diferentes formas de arte han sido siempre más o menos imitativas. El arte naturalista, por su relación exterior y fiel, exige al espectador que recuerde las apariencias que lo rodean. El arte romántico le invita a recuerdos más íntimos, más vitales. El arte simbolista —que se prohíbe ser imitativo pero que sin embargo lo es— procura evocar emociones vagas medio adormecidas. En cuanto al arte alegórico, requiere de toda una clave estética para ser comprendido.

Todas estas formas de arte se apoyan en un recuerdo vital, incluso en una reminiscencia artística, lo que es aún peor. Este arte imitativo —sombra de una sombra— es pues un arte necesariamente mnemotécnico, incapaz de dirigirse a alguien desprovisto de memoria: a un neonato (intelectualmente hablando) falto de experiencia, es decir, de tiempo.

Sin embargo, «volved a ser plasma», escribió Laforgue. Y he aquí el arte nuevo que se adelanta. No es nuevo porque sea el más reciente, sino porque es un arte de pura creación. Sólo puede ser percibido por un espectador nuevo él también, cuya memoria esté virgen de toda huella.

Pero se levanta el telón. ¡Atención! Y he aquí en la sala un único espectador: el lector francés, y sobre la escena un espectáculo nuevo: la joven literatura española, representada (¡feliz coincidencia!) por gente joven, poetas en su mayoría.

Antonio Espina es entre ellos aquel que tiene el alma más vieja y la expresión más audaz, más moderna. Se trata de un revolucionario, pero de un revolucionario tradicionalista, es decir, de alguien cuya alma lucha envuelta en una capa detrás de una barricada. Todos sus antepasados literarios se han suicidado: Larra, Bartrina, Ganivet, Silva. Espina es el poeta que se expresa de una forma concentrada, el crítico desdeñoso, lleno de pasión y de fastidios, el panfletario temible cuya acritud se sofoca en la atmósfera oscura de un café de Madrid.

[1] Traducimos aquí la «Introduction» que Marichalar escribió al número monográfico de la revista *Intentions*, 23-24 (mayo-abril de 1924), dedicado a «La jeune littérature espagnole». [*N. del E.*]

Pedro Salinas es un joven profesor. Es un erudito y un poeta, pero su lirismo no carece de emoción sabrosa, lo que prueba que los clásicos no pueden perjudicar a nadie. Además es traductor de Proust. Las calles de París han visto durante muchos años su cara llena de sueño, cuando acababa de cerrar los libros más gruesos y salía con los ojos hinchados, la cabeza de cabellos adormecidos, chorreante de estudio.

Jorge Guillén podría ser el Valéry español. Ha vivido también en París. Aunque haya alcanzado la perfección desde hace mucho tiempo, continúa enriqueciéndose. Su rima está llena de precisiones y matices. Nadie sabrá encontrar una forma de una más pura belleza plástica para enfundar la idea sutil.

José Bergamín practica la prosa incisiva y breve. Esto quiere decir que su gran complicación intelectual termina en una flecha, en un pensamiento aforístico. Si hay algún pecado de pereza en esta forma literaria, la penitencia está en la dificultad de su empleo. Bergamín se recrea en ella. Y es lógico que un espíritu culto y agitado por una real inquietud religiosa, hasta el punto de esconderse bajo un fervor escéptico, purifique sus tormentos en la expresión más precisa. Al leerlo se siente el verdadero estremecimiento filosófico; al verlo, el parecido chocante con el retrato de Pascal trazado por Domat.

Federico García Lorca, otro poeta, es de la misma tierra que Manuel de Falla. Sus poemas tienen también la facilidad cantarina y popular de las melodías moriscas y su arte esa hermosa transparencia —densa e inundada de alegría y de tristeza— de los jarrones de vidrio que hacen en Granada.

Juan Chabás y Martí trabaja también el cristal. Pero su cristal canta muy cerca del mar. En su poesía se halla la claridad luminosa y el resplandor ondeante de esas hermosas velas blancas que respiran en el ligero soplo mediterráneo. Además, su prosa plena y dulce tiene esa blancura de almendra que se encuentra en Miró.

Dámaso Alonso, un puro poeta. Erudito, filólogo, cuyos raros poemas contienen esa encantadora hondura de la inspiración recogida. A uno se le antoja un Antonio Machado depurado y consciente.

Gerardo Diego es también profesor, crítico muy penetrante, y poeta. Apasionado del «creacionismo», ha conseguido crear una poesía nueva que hace danzar su ritmo en las fórmulas más modernas, sin perder el sabor rústico. A veces ha demostrado que las formas clásicas no le resultan menos fáciles.

Rogelio Buendía, espíritu flexible, meridional, de una inspiración llena de agilidad. En sus *Hai-kaï* aparece la copla.

Fernando Vela es un ensayista de cultura científica y de temperamente bronco. De ahí que en sus artículos la cultura lleve algo de rudeza bien montañesa. Juega con las ideas como con un balón. No hay que pensar por ello en la ligereza de éste, sino en los músculos flexibles y tensos de aquél.

Adolfo Salazar está lleno de finura. Es sobre todo un crítico tenaz y cultivado especialmente consagrado a la música. Es quien primero y mejor ha emprendido una campaña arriesgada para introducir en España la música moderna. Lo ha conseguido impecablemente. Lo cual no deja de asombrarle.

Es preciso hablar igualmente de algunos otros: M[elchor] Fernández Almagro, excelente crítico; Eug[enio] Montes, ensayista y poeta; Edgar Neville, humorista lleno de ingenio; Rivas Panedas, Garfias, G[uillermo] de Torre, Ciria [y Escalante], Pérez Domenech, Larrea, etc…, poetas del movimiento llamado *ultra*, de los cuales hay que retener los nombres y el trabajo.

Hablemos también de otro grupo, que está un poco aparte a causa de su situación geográfica. Alonso Quesada es el poeta más representativo del movimiento lírico de las islas Canarias. Esta poesía nos llega como una ola. Su música canta —cercana y lejana al mismo tiempo— como en el fondo de una concha. Inglot, Perdomo, Claudio de la Torre, González y Saulo Torón completan esta interesante pléyade en la que el Néstor es un pintor que canta al océano Atlántico y que se llama justamente Néstor.

Ahora le toca al lector francés disculpar la torpeza de estos rápidos esbozos, acaso demasiado aduladores, acaso demasiado desatentos. Si no puedo ver claramente a mis compañeros es porque me siento muy cerca de ellos. Y el fervor no excluye la exaltación, que puede llegar hasta la caricatura. ¿No es lo que un joven (un francés esta vez: Philippe P. Datz) llama en un libro reciente «ridiculizar a sus ídolos»?

[1924]

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA: *EL ALBA Y OTRAS COSAS*[1]

Ésta es la auténtica interpretación del alba: la brusca reacción barométrica de un temperamento propicio, puesto en «el trance» de la madrugada. Cuando muere la noche hay un momento de paralización absoluta, de calofrío intenso, de «colapso», que Ramón evidencia exclamando: «¡Qué instante de final del mundo tiene que ser el alba!». La vida, la muerte mejor dicho, se detiene, se interrumpe, y nos deja, un segundo, suspensos entre la noche y el día: entre la muerte y la vida. «Un momento, nuestro propicio corazón intenta pararse definitivamente y nos hinchamos un poco, atacados por la uremia que provoca el alba.» El alba es amoratada y fría como los muertos y los recién nacidos. El autor, «con ese rostro amoratado que pone el alba», sufre «el canguelo del alba» y se arriesga en su seno, reaccionando luego: salvado, renacido, trémulo. «Todas estas imágenes que he escrito las he sentido, las he consultado, no en mi ansia de novedad, sino de verdad.»

Es curioso observar la estremecida actitud, la posición casi mística de este espíritu primitivo ante «el filo del alba» que avanza sobre su fervoroso temor —y es muy grato apreciarlo en quien, generalmente, es tenido por un jubiloso humorista, no más—. «Pasearse por la cuerda floja es peligroso y difícil —decía Epicteto—. ¿Debo pasearme por la cuerda floja?» Acaso el arte verdadero no sea más que eso: riesgo. Para salvarse es preciso ponerse en peligro primero, y Ramón —el poeta del circo y de los muertos—, al sentir este libro y al componerlo, no se propuso regocijarnos con su acento.

Éste es el libro de la primera hora del día y también de la primera hora del autor. Lástima que se dé *El alba y… otras cosas*, ahora, en este libro claro, solitario y difícil, que ha tardado bastante en entregarse al público y que hoy se ofrece a todos, pues para todos amanece Dios.

[1] Ramón Gómez de la Serna, *El alba y otras cosas*, Madrid, Tipografía Moderna, 1923.

Porque en Francia se dijo que los mejores poetas del siglo XVII habían sido Bossuet y Pascal, han podido citarse luego, como poetas de la actualidad española, dos escritores que no se manifiestan habitualmente en verso: Gabriel Miró y Ramón Gómez de la Serna —y aun añadir, a «poeta», «filósofo», refiriéndose a este último, en el prólogo de una versión francesa de su obra.

Entre nosotros, si pareció impropio el primer calificativo, ha de parecer exagerado el segundo y, sobre todo, inaudita la importancia que con ello se concede a un «humorista». Acostumbra nuestro público a reaccionar según el tono propuesto y se resiste a tributar una consideración especial a quien no cuida de investirse previamente con ella. Además, aplaude confiado al intelectual que «se saca las cosas de la cabeza»; pero se desconcierta y recela ante quien no sepa justificar la ignota procedencia de *sus cosas*: ante uno de esos temperamentos cuya sensibilidad parece un brote natural e inhumano, una fuerza inconsciente que obedece a la más escondida inspiración. Ejemplar representativo de esa estirpe fue Rimbaud, manantial en que alumbra la poesía moderna y caso típico de eso que pudiéramos llamar sujeto pasivo de la poesía, porque sufre, directa e involuntariamente, la acción del verbo.

No se parece en nada la obra realizada por Rimbaud a la de Ramón Gómez de la Serna, y, sin embargo, hay entre ambos analogías de temperamento, de gusto, de caso, de misión evidentes. Es preciso deshacer, en cambio, el equívoco de la crítica, que ha citado obstinadamente, como antepasado de nuestro escritor, a Jules Renard. Podrá haber apariencias exteriores, finales, que dejen relacionar una greguería con algún epigrama de Renard (o con alguna imagen de Max Jacob); pero no existe entre ellos parentesco de consanguinidad. Podrían sus obras confundirse —confundirnos, quizá—, y no dejaría de ser precisamente opuesto su respectivo proceso intelectual.

Todo Renard es un propósito. Ramón, un despropósito. Observador preciso, paciente y premioso, Renard se lanza al campo pertrechado de cauta intención, y su complicado acecho se resuelve en un tiro. *Venator* de procedimiento científico, apunta mucho y no dispara sin asegurarse primero. Va, por la similitud, a la imagen y a la expresión inesperada, atrayente, sutil. Su consciencia le permite definirse exactamente «cazador de imágenes» y no enredarse en sus mallas, no intervenir jamás. Así logra coleccionar una labor integrada de breves aciertos, elegidos con habilidad, pero que será, acaso, en conjunto, engañosa y vana como una *réussite* extraordinaria.

Pasemos del *naturalista a lo natural*. Ramón es un incongruente, y toda su crudeza está pletórica de posibilidades. Excesivo, arbitrario, fatal, diríase que para descubrir el mundo cierra los ojos —como Susana, la del *Pacífico* de Giraudoux— y siente resonar, estremecido, la vida dentro de su propio temperamento. Al revés de Renard, Ramón parte de una inspiración espontánea y termina en una copiosa producción embrollada y confusa. No acierta a definirse; estupefacto, a lo sumo exclama: «¡Menudo tío soy!». Hallará correspondencias, y por la imagen irá a la metáfora; pero «hacia la imagen, ni un paso voluntario». Mas la imagen le arrastra y se da él a la greguería, como la greguería se da en él. Entreverado en su obra, le comunica su realidad, y por eso va dejando una labor disparatada e inconexa, pero henchida de posibilidades angustiosas. Hay más verdad en su absurda mentira que en la metódica ciencia de Renard. Cuando Ramón dice, por ejemplo: «Todo puede ser más incongruente de lo que es», nos produce análoga sensación de firmeza que Faraday cuando decía: «No hay nada demasiado maravilloso para ser verdad». Aquí el fusil de Renard se ha trocado en una estrepitosa ametralladora, «disparada hacia lo insospechable».

No hay que pensar en nada artificioso ni rebuscado para situar una obra que es —aunque nueva y sorprendente— profundamente necesaria, natural. Valle-Inclán es naturalmente afectado. Baroja es afectadamente natural. Ramón es naturaleza viva, espontánea, tupida…

Él ha hecho en España, intuitivamente, una labor simultánea y afín, en cierto modo, a la de los futuristas italianos, los expresionistas alemanes y los cubistas franceses; pero —aparte coincidencias de temperamento— se encuentra dentro de la tradición genuinamente española: la tradición de aquel D. Francisco de Quevedo, a quien se acusaba en vida de ser «aprendiz y segunda parte del pintor ateísta Jerónimo el Bosco».

Se reprocha a Ramón Gómez de la Serna la falta de estilo, cuando es precisamente la confirmación de lo que venimos diciendo: su estilo natural.

«Para mí, el mejor estilo es el que no lo parece», decía Menéndez Pelayo, y de Ingres se refiere que opinaba: «No hay dibujo correcto ni no correcto, sino simplemente bueno o malo». El estilo de Ramón, aunque no sea ciertamente atildado y académico, encierra, por otra parte, tal cantidad de expresión acendrada que no puede ser motejado de ligero. Quien nos habla, v. gr., de «una motocicleta al rape», de «una guitarra al trote», no desconoce el valor de las palabras ni se le muestran ellas reacias. Lo

que sucede es que su propia exuberancia, y la falta de facultades sintéticas, le lleva muchas veces a describir —como Péguy o Amiel— por acumulación.

La fecundidad abrumadora, excesiva, de Ramón no tiene, sin duda, otro origen que la falta de freno, de capacidad suficiente para la selección. Apremiado siempre por «lo que tiene todavía que decir», no puede volver sobre la obra realizada: «No he tenido tiempo de hacerlo más corto», podría él también repetir, a modo de disculpa.

¿Y la greguería? —se dirá—. La greguería es un brote, pero no es una síntesis. Es una inesperada reacción, un brinco que la vida, como un trampolín, nos lanza; por eso no tiene trayectoria —y «en saltar las ideas intermedias» hallaba precisamente Montesquieu la excelencia de un estilo.

La greguería es, pues, un estilo; pero es quizás algo más: un fruto del tiempo, un producto natural del momento, de ese momento en que el espíritu, desconfiando de las afirmaciones categóricas, se inclina hacia las posibilidades más inauditas: tiempos de relativismo, que serán, en consecuencia, tiempos de superstición, pues la carencia de fe concreta implica una distribución de nuestra natural avidez de convicciones en probabilidades eventuales y dispersas.

Benjamin Constant se lamentaba de que, en su tiempo, la superstición fuese únicamente considerada por el lado ridículo; «tiene, sin embargo —decía—, sus raíces en el corazón del hombre, y la filosofía misma, cuando se obstina en desconocerla, no pasa de ser superficial y presuntuosa».

No puede ignorar la crítica hasta qué punto hoy el arte está preñado de superstición —como lo estuvo en tiempos de Maeterlinck—, ni la actualidad que los temas en boga dan a creencias tales como la interpretación de los sueños, augurios, presagios, presentimientos, etc. Y, en tanto de esa revisión se desprendan los trozos de verdad que se van arrancando a la patraña, bástenos acusar el síntoma que caracteriza, en parte, la producción en que hoy nos movemos. Mas hoy, como siempre, lo único que puede interesarnos es aquello que consiga despertar nuestra ansiedad y conducirnos a un lugar misterioso —llévenos con un tono solemne, o bien lo haga de manera frívola y jovial.

Cuando el autor de *Morbideces* recibió su bautismo de tinta, enarbolaba el famoso «Nada importa nada» de Gautier. Pero luego todo ha logrado adquirir tal importancia para Ramón que nada hay que no despierte ahora su atención.

Aquellos que despectivamente le han comparado con los malabaristas y funámbulos desconocen quizás el positivo alcance de su acierto, pues que nuestro autor reconcentra todo su fervor en un juego lleno de trascendencia y de peligro, disimulado por el arte de una actitud indiferente y de un gesto gracioso, desenvuelto, trivial.

Para Ramón, lo importante es lo trivial, ha dicho un crítico. Pues qué, ¿no es importante lo trivial?

Cuando se publicó en francés un volumen de Ramón Gómez de la Serna, en la colección de los *Cahiers verts*, apareció (presentado también por V. Larbaud) un libro llamado *Trivia* —como la diosa de las encrucijadas— de Logan Pearsall Smith, y formado por una serie de poemas en prosa en los que sobrenada de manera ejemplar toda la melancolía de un lunático inglés desencantado que no consigue anegar en *humor* su inquietud ni su misticismo…

Y es que, en definitiva, lo trivial, para serlo realmente, ha de poder llevarnos —de acuerdo con su auténtico sentido— hasta esa encrucijada que al autor obsede. Nos ha de sugerir el punto de partida, la incitación vacilante y sutil de esas «tres vías» que se ofrecen con la seductora promesa de rumbos desconocidos y con la turbadora atracción de un nuevo camino, capaz de conducirnos hacia algún mundo inédito, maravilloso y distinto.

[1924]

EL ESPAÑOL INGLÉS GEORGE SANTAYANA

¿Por qué España, que con tanto empeño aspira a tener filósofos, no se entera de quién es Santayana?

P. Henríquez Ureña (*Índice*, 1922)

¿Por qué esta resistencia española a informarse sobre Santayana, famoso escritor, famoso filósofo y nacido precisamente en Madrid?

E. d'Ors (*U-turn-it*, 1923)

Contesta o te devoro. Al recibir ahora la última producción de Santayana[1] —*Lo incognoscible*—, basta su solo título a formular, en nuestro espíritu, la siguiente angustiosa pregunta: ¿Será también, para los españoles, incognoscible el celebrado autor de este librito?

Santayana es universalmente conocido, por dondequiera considerado como uno de los más eminentes filósofos contemporáneos. Siendo español, ha conseguido, en Inglaterra, una reputación de prosista análoga a la que, en su tiempo, gozaran Newman o Pater…; y, sin embargo, precisa reconocer que su importante labor —estimada, aquí, de los pocos— ha pasado a sus coterráneos casi tan inadvertida como sus rápidas estancias en España. Su nombre mismo suena, en nuestro país, con más rara frecuencia que el nombre de un B. Russell o de un Frazer, de un Lodge o de un Bradley, por ejemplo.

No ha mucho, J. B. Trend, el fino hispanista, escribía: «R. Bridges, nuestro poeta laureado, es también uno de los más grandes maestros vivos de la prosa inglesa, a quien únicamente —excluyendo algunos fragmentos de las novelas de Hardy, Conrad y Moore— pueden igualarse G. Lowes Dikinson y George Santayana», y termi-

[1] *The Unknowable. The Herbert Spencer lecture*, por George Santayana (Oxford, 1923).

naba observando que Conrad es realmente polaco y Santayana español. Como de procedencia española podrá también considerarse al dramaturgo Pinero y al célebre historiador de arte oriental Fenollosa, quien explica, en una detallada autobiografía, el origen español, y especialmente valenciano, de su familia.

Prolongar aún más tiempo la actitud de culpable indiferencia generalmente mantenida respecto a Santayana fuera, por nuestra parte, falta de fervor. ¿Merece tal olvido este español insigne, que ha declinado importantísimos puestos por no perder su nacionalidad? Tratemos, pues, de informarnos —siquiera sea de manera sucinta— acerca de este enigma, aun a riesgo de importunar con ello a quien permanece obstinadamente solitario, y que, además, ha escrito «en contra de los biógrafos impertinentes».

Jorge Santayana nació en Madrid el 16 de abril de 1863. Eran sus padres don Agustín Ruiz de Santayana, nacido en Ávila y descendiente de antigua familia montañesa[2], ahincada en tierra abulense, y doña Josefina Borrás, de origen catalán. A los tres años Jorge es trasladado a los Estados Unidos; se educa en Boston (1880), y en la Universidad de Harvard —donde había de ser durante veinte años catedrático de Historia de la Filosofía— obtiene el grado en 1886. Pensionado, pasa dos años en Cambridge (1896-1897) y en la Sorbonne de París (1905-1906).

Residiendo en los Estados Unidos, publica su primera obra filosófica: *The Sense of Beauty* (Nueva York, 1896), en la cual formula su concepción de la belleza, entendida como «una prenda de la posible conformidad entre el alma y la naturaleza, y, en su consecuencia, un motivo para confiar en la superación del bien». Aunque este libro dio lugar a que Jan Gordon desarrollara extensamente las teorías estéticas de Santayana, en él contenidas, no alcanzó entonces la resonancia que merecía. Tampoco la obtuvo *Interpretations of Poetry and Religion* (Nueva York, 1900), donde se impone la evidencia de una disciplina y de un conocimiento sistemático, que es, en todo momento, imprescindible. Los hombres, dice, repiten las viejas experiencias, sin saber que las repiten, cuando, faltos de un cabal aleccionamiento, pretenden hacer arte nuevo. No esperemos de Santayana paradojas ni agudezas pintorescas. Quien nos ha-

[2] Santa Juliana; Santa Illana; Santillana; Santallana; Santayana.

bla es un razonador enamorado de la tradición, y las normas que aporta responden a los cánones permanentes del pensamiento clásico. En aquel momento, su novedad era ésta: hacer que la belleza, el bien y la verdad renovasen su unánime e interrumpida canción y tornaran a rondar alrededor nuestro.

Persigue la certeza en sus más limpios y auténticos manantiales: «La verdad es cruel, pero puede ser codiciada y hace libres a sus enamorados«, afirma en *The Life of Reason, or the Phases of Human Progress* (Nueva York, 1905), la obra destinada, principalmente, a congregar la atención de los pensadores ingleses en torno a su autor. «*The Life of Reason* es el único libro moderno de filosofía digno de este nombre», dijo entonces el célebre crítico Middleton Murry; y William James, colega de Santayana en Harvard, apoyó su doctrina en algunos fragmentos de este libro que se citan en *Pragmatism*.

Cinco volúmenes integran *The Life of Reason*: I, *Introduction and Reason in Common Sense*; II, *Reason in Society*; III, *Reason in Religion*; IV, *Reason in Art*, y V, *Reason in Science* (1906), para desenvolver metódicamente en ellos el concepto de la razón: «En todas sus obras enseña Santayana a mantener, frente al espíritu de sistema, el superior derecho de la razón, del buen sentido, del espíritu de medida y de verdad», ha dicho Boutroux.

No se revela de súbito la plena sabiduría, sino que, paulatinamente, va proyectando su luz en ráfagas intermitentes. La luz de ciertos faros nos aporta, alternados, haces de tópicos y haces de paradojas; necesitan en ellos, las ideas, operar una vuelta completa, para ser entregadas por entero. Mas hay focos también, inmutables, que alumbran con remota claridad el peligro, sin alterar para nada la fijeza de su contenido. Su luz es constante, perenne. Así el criterio de Santayana ofreciendo, en momento propicio, el faro de la razón y del buen sentido.

Asegura Thibaudet que todos los filósofos —revolucionarios o retrógrados— se han puesto de acuerdo con el sentido común. Ahora bien, es necesario distinguir las circunstancias de ese encuentro. ¿Recordáis el comienzo de *Orthodoxy*? Allí un explorador, deseoso de hallar un continente nuevo, descubre, tras muy penosa navegación… las Islas Británicas. Cada filósofo realiza necesariamente un viaje, que en algunos no sale de un recorrido en torno de su propio cuarto. Como el héroe de

Chesterton, Berkeley también se embarca en arriesgada aventura, para topar, a su regreso, con el sentido común, e instalarse en él. El sentido común se inventa —se descubre—, cierto, como el alambique, pero precisa alambicar mucho para eso y despojarse, desde luego, de una cierta clase de ambición.

Pero el sentido común, punto de llegada, es también, a las veces, punto de partida. Lo fue de la escuela escocesa y lo es de nuestro autor, que, repetidamente, se apoya en su inspiración para efectuar el recorrido. En el circuito perfecto, la meta se debe encontrar con el punto de lanzamiento. Si poca investigación aparta del sentido natural, mucha, por el contrario, conduce a él. Mas téngase en cuenta que no hablamos de pacto celebrado con el general sentir, sino de un acoplamiento feliz, ajustado a los principios del sentido natural, es decir, al sentido común o general, cuando haya logrado identificarse con el buen sentido.

Lo demás es extravagante y descentrado para los profesores norteamericanos, que se proponen instaurar una norma estricta. ¿Pues no canta, a su vez, un poeta, un innovador desgarrado —no más que en el vestir—, W. Whitman: «*The common place I sing*»?

Los tópicos del buen sentir, cuando se olvidan, resurgen paradójicamente y deslumbran con su novedad. Mas la clásica ideología de un profesor de Harvard no es únicamente nueva en un país flamante, inexperto; viene a coincidir, en cierto sentido, con las corrientes últimas del pensamiento europeo. «El hombre está hecho para la verdad. La revelación la impone, pero la razón también la aprueba. Coincide con el sentido común.» Palabras de un joven pensador de Francia que pudieran ser suscritas por Santayana, así como otras de J. Maritain, el filósofo separado de Bergson que ha restaurado ahora el tomismo y la objetivación estética, para uso de los más jóvenes.

Es difícil fijar la posición de Santayana en el momento a que nos venimos refiriendo. Acaso el lector habrá relacionado ya la misión suya, en el medio intelectual angloamericano, con la de Maurras en Francia, de Dœubler en Alemania, de Xènius en Cataluña, de Cardelli en Italia…: voceros de un nuevo clasicismo, inspirado en la serena armonía griega, fiscales implacables del desorden romántico. Mas no deben admitirse esas analogías sin salvar la actitud puramente especulativa y universitaria de nuestro autor, alejado de todo contacto con la vida política y

social. Por otra parte, la razón que Santayana predica no es en sus manos el arma fría de un racionalista, sino que adquiere un cálido valor apologético al ser rigorosamente esgrimida por un temperamento vivaz que obedece a unas normas severas y precisas.

A Roma (donde actualmente reside) le lleva, como a otros, la busca de una continuidad para la tradición helena y su propio latinismo. Latinismo que es pureza y autenticidad intelectual. Escuchémosle en un reciente escrito: «Así como las lenguas latinas no están constituidas por dos diversos elementos —como lo está la inglesa, de latino y de germano—, tampoco la mente latina tiene dos esferas distintas de sentimiento: una sublime y otra vulgar. Todo es, en ella, variaciones sobre el mismo tema: el tema de la inteligencia». Santayana es, como Benda, Gilbert o Laserre, de los que oponen Minerva a Belphegor; pero no cae tanto como ellos en esa voluptuosidad de las disciplinas que se ha llamado «el romanticismo de la razón».

«Mr. Santayana es, por temperamento y por raza, un representante de la tradición latina; su mente es una mente católica», ha dicho Logan Pearsall Smith.

En 1910, Santayana publica una serie de conferencias con el título de *Three Philosophical Poets* (Harvard), en las cuales establece una escala de valores: «Goethe es el poeta de la vida; Lucrecio, el de la naturaleza, y Dante, el de la salvación». Sorprende un poco ver cómo en estos ensayos críticos aparece exaltada la figura de Dante, en tanto la de Goethe sufre un arduo rigor. Santayana presenta a Dante como el «tipo supremo de poeta». Sin que esto quiera decir que sea el más grande poeta entre los poetas —explica—, sino el más representativo, el caso ejemplar de las «*highest species of poetry*». Es el tipo del poeta consumado, capaz de distender todas las cosas hasta darles un máximo valor imaginativo. Desde él —añade—, lo sobrenatural ha de figurar ya como una idea del pensamiento humano, como una parte de lo natural.

El apasionado Alighieri halla mejor acogida ante el recto criterio clasicista que el semidiós olímpico; y el severo juicio a que Goethe es sometido deja en nosotros la duda de que nuestra apreciación fuera errónea; pero la duda también de que, sobre la serenidad del juez, haya quizás una temperamental simpatía que le inclina hacia lo que siente más próximo a él. Santayana, en el fondo, es un místico caste-

llano que busca una norma clásica, una dura disciplina, capaz de domeñar su caudaloso lirismo.

Él también es «*a philosophical poet*», y aun antes poeta que filósofo, pues en 1894 ha publicado un tomo de *Sonnets and other verses*, y en 1898 una tragedia teológica llamada *Lucifer*. Pero no es un filósofo poeta a la manera de Sully-Prudhomme, sino de la estirpe clásica: bifronte, sin confusión. Poeta, porque atisba la verdad en los fugaces raptos de inspiración; filósofo, porque se apodera, a la vez, de esa luz y, en frío, se esclarece con ella. El poeta se dejará transportar por el impulso de diversos elementos entremezclados; al filósofo corresponde distinguirlos y hacer que lo que le deslumbra le ilumine después.

En 1901 publica otro volumen de versos, *The Hermit of Carmel* (Nueva York), en el cual reaparece la tentación, pues, como a buen místico inglés —y español—, le obsede la presencia del Gran turbador.

Se abre este libro como un poema escenificado: *A Hermit of Carmel*, seguido de *The Knights's return*. Vienen después poemas líricos, versiones, cantos universitarios y deportivos, y versos de circunstancias por fin. Lo que más sorprende a nuestra curiosidad son los pasajes místicos, en que rebasa, a veces, los momentos en que se encuentra el lirismo de Francis Thompson con el de Santa Teresa, y los poemas de motivos españoles: *Avila* y *Spain in America*, y, principalmente, el tono elegíaco y doliente que adquiere de continuo el sentimiento del poeta. Pero su patetismo es íntimo y no enturbia lo más mínimo la calidad de su acento. Hay en el libro traducciones de Musset, y, sin embargo, el romanticismo profundo con el cual simpatizaba entonces Santayana no se trueca en elocuente verbalismo. Dijérase que su dolor se restaña al contacto con el rudo cauterio castellano, y que, oprimido por este ambiente, se reabsorbe sin trascender. Como tampoco trasciende el ímpetu de su espíritu a la belleza formal de su prosa, «que avanza con ese paso pausado y furtivo» que la caracteriza, según una crítica reciente de *Century Magazine*.

De los Estados Unidos, Santayana se traslada a Inglaterra, donde publica (1910) una edición de la *Ética* de Spinoza, prologada por él y traducida por A. Boyle. En 1913: *Winds of Doctrine* (Londres), «estudios sobre la opinión contemporánea»; y en 1916:

Egotism in German Philosophy, del cual se han hecho dos traducciones: una italiana, debida a Luciano Tampa, y otra francesa, por Lerolle y Quentin, con un prólogo de Boutroux, el famoso filósofo francés, a quien las contingencias de la guerra hicieron revolverse, bruscamente, en contra de la filosofía alemana, que siempre le había sido predilecta.

Si el cambio súbito de Boutroux —justificado, en parte, por la exaltación de su patriotismo y su evolución religiosa— le ha sido acerbamente censurado, la actitud mantenida de Santayana a nadie puede sorprender. También él debe mucho al estudio de «la filosofía en Alemania», pero empieza por distinguir a ésta de lo que llama «la filosofía alemana», que viene a ser como el vicio sistematizado de la primera. Por eso su posición, aunque exacerbada por las circunstancias, es coherente y legítima. Al encararse con Goethe, por ejemplo, no hace sino agravar su opinión de siempre. Llega a decir: «Nada tan romántico en Goethe como su clasicismo», y lo declara falto de autenticidad. Y añade: «Los herederos naturales de una religión o de un arte no piensan en hacerlo revivir» por medio de *pastiches* o «mascaradas arqueológicas».

Ved cómo censura a Goethe su exaltado egotismo. Fausto traduce el Evangelio: «El verbo no le satisface. La significación estaría mejor, pero mejor aún: en el principio era la fuerza; cuando, de pronto, la voluntad absoluta le ilumina, y escribe satisfecho: en el principio fue la acción.»

Cuando Santayana persigue y pone en evidencia el «egotismo» que descubre a lo largo de su estudio, lo hace, no sólo por estimar perniciosa su frenética exaltación y su alejamiento del orden y de la verdad exterior, sino, principalmente, por considerarlo una forma falaz de racionalismo encubierto, más perjudicial que la franca manifestación del subjetivismo romántico. Le da el siguiente lema: «Soy, luego no eres», y señala, como sus características: la razón mixtificada, el delirio culpable y, sobre todo, la confusión del propósito religioso con el propósito vital: «La diferencia entre Marta y María —dice— no es de origen alemán».

Al examinar la influencia de Kant la diputa peor que su doctrina, por cuanto los axiomas que debieron eludir el subjetivismo fueron los que con más ahínco fomentaron la exaltación del yo, que se lanzó, desde luego, amparado con el disfraz de una conciencia infalible.

Podrá tacharse, por algunos, de exagerada esta opinión de Santayana, pero hay que reconocer que cuando proclama la predilección del intelecto germano por el im-

perativo categórico, no lo hace movido por un espíritu impresionable de enemigo ocasional. Recientemente Hermann Hesse reconocía que «muchos alemanes han leído menos atentamente la crítica de la razón pura que la de la razón práctica».

Si en Goethe y Kant descubre al profeta y al fundador, en Nietzsche halla —como Gide— la consecuencia disparada del libre examen. Santayana, que aspira a una verdad concreta y objetiva, tiene que atacar el ilusionismo desenfrenado y anárquico de Nietzsche y su falso concepto del superhombre. César Borgia es el más acabado modelo del superhombre nietzscheano, y claro es que al anhelo purista de Santayana no puede satisfacer este representante de un renacimiento. Necesita caracteres más puros y primarios. Pero tampoco dirá, como Guerra Junqueiro, que el superhombre haya sido San Francisco de Asís.

Nos hemos detenido en este libro porque quizá pudiera parecer circunstancial, excesivo: impropio de su autor, y, sin embargo, el síntoma que señala es un hecho cierto que se descubre en el transcurso de la filosofía alemana y que ha venido exaltándose hasta adquirir su máxima tensión en el expresionismo, donde el hombre —como en *La Aurora humanocéntrica* de Rubiner— se constituye en centro del universo. Observemos también que a la cordura razonable y ecuánime del sabio maestro irrita la posición de Stirner más que toda la agresividad del trascendentalismo; perdonaría, quizá, al egotista; pero al egoísta, no.

Ya el poeta español se manifiesta aquí más y mejor que el catedrático de universidad inglesa. La anécdota que provocó este libro del *Egotismo*, no por pasada dejó de ser harto importante: la invasión de Bélgica, que en estas páginas se cita, fue lo que hizo reaccionar entonces a este hidalgo severo, inquisitivo y cordial.

Anotemos un detalle, también español, que hay en el libro. Está en el capítulo que destina al estudio de ese furor dionisiaco, frenético, al que da Santayana el nombre de paganismo. «He observado algunas veces —dice— un toro en la plaza, y me es imposible imaginar un ejemplo más patente, más sencillo ni más heroico de fe animal»; y sigue desarrollando el símil, en el que, a lo clásico, opone ese toro que encarna el espíritu más individualista y que, obedeciendo a su imperativo vital, arremete contra una realidad ilusoria, o, mejor dicho, contra una ilusión de realidad; pues el toro —como Don Quijote, acaso—, en su embestida, crea la ficción que necesita para que pueda dialogar, satisfactoriamente, su heroica sinrazón.

«Estoy contento de escribir en inglés aunque no sea mi lengua materna y aunque en materia especulativa no sienta una gran simpatía por el pensamiento inglés», acaba de afirmar nuestro nostálgico autor. Pero si el espíritu de su obra no es siempre inglés, la letra no deja de serlo en ningún caso. Y no olvidemos que de continuo se encomia la maestría de su labor.

Tal renombre adquirió su firma, que empezaron a reclamarse las antologías, y en 1920 aparecen los *Little Essays* (Londres), recopilados, con un anhelo didáctico, por Logan Pearsall Smith, erudito, filólogo y poeta norteamericano, establecido en Oxford también.

De estos *Pequeños ensayos* dijo el poeta laureado Robert Bridges: «No conozco libro alguno en donde se encuentre tal enseñanza de cosas que el pueblo inglés necesita aprender tanto; ni donde la enseñanza sea tan fácil, tan persuasiva, tan perspicaz, ni tan libre de prejuicios en boga y de sentimentalismos».

Dirigidos especialmente al público inglés, publica asimismo *Soliloquies in England, and Later Soliloquies* y *Character and opinion in the United States*, con recuerdos de William James, de Royce y de la vida académica en Norteamérica.

Santayana ha cumplido sesenta años ahora, y parece que quiere empezar nuevamente su labor —dándola por terminada ya, al mismo tiempo. Su último libro, *Scepticism and Animal faith* (Londres, 1923), es la introducción crítica a un sistema filosófico —el sistema de la filosofía de Santayana—, el cual se ha de ir definiendo y completando, sin duda, en volúmenes próximos. Declara en el prólogo que este su nuevo sistema ni es nuevo ni es suyo, y al hacer esto anticipa un gesto sonriente, destinado a prevenir la sonrisa con que el lector, acaso, intente prejuzgar la cuestión. La fisonomía de este severo crítico toma con los años una benigna solicitud; pensamos en el rostro de Atenea, que no debe tener rigidez, sino gracia dúctil y sensitiva, más acogedora cada vez. Al incorporar hoy este sistema a la considerable serie de los ya existentes, Santayana se propone expresar esos principios que la sonrisa del lector hubiese invocado, para fundar sobre ellos precisamente una amistad capaz de sustituir a la desconfianza inicial. Los principios a que se refiere no son sino los permanentes en que se apoya el sentido común, mal conocidos y mal expresados hasta hoy.

No quiere caer en ningún dogmatismo de escuela, de tiempo, de nación, ni pretende que el sistema que formula vaya a ser «el sistema del Universo»; empero, definirá una ortodoxia, porque, en definitiva, es católico, esto es: universal.

La filosofía moderna ha llegado a un punto que Santayana acepta —lleno de candor y de ironía—, para desde él lanzarse —como desde una plataforma oscilante— a rehacer el camino, prescindiendo de las complicaciones finales y buscando de nuevo lo elemental.

Afirma Santayana que él ha permanecido aislado e invulnerable: «Mi sistema, a pesar de haberse formulado en el fuego de las discusiones contemporáneas, no es una fase de ningún movimiento de los actuales». «Amo las imágenes tanto como quienes las hacen —y Santayana las hace muy bellas—, pero las imágenes deben ser apartadas cuando vamos al *business*.» ¡La especulación es una cosa muy seria!

Luego nos habla de su imparcialidad, de su poder de adaptación para lograr la plena inteligencia, y cuando añade: «Así, soy platónico en lógica y en moral, y un trascendentalista en el soliloquio romántico», vienen a nuestra memoria las palabras que, ha poco, le dedicaba Boutroux: «Es un adorador de la razón y de la gracia helénica. Comprende ciertamente que Nietzsche apreciara en Dioniso la fuerza creadora. Pero, como Platón, estima únicamente dignas de conservarse las formas del ser, en las cuales la razón hace reinar la medida y la armonía». Y en la obra entera de Santayana se advierte el patetismo de esa lucha que sostienen el poeta y el pensador.

Adopta el autor de este libro una actitud desprendida, inactual, y como los escépticos clásicos —a los cuales invoca—, se despoja de todo prejuicio, prescinde de toda creencia, siquiera sea interinamente, y se queda reducido al instinto natural. «He tomado resueltamente a la Naturaleza de la mano, aceptando como norma para mis más remotas especulaciones la fe animal: la que, día tras día, me hace vivir.» Y parte de una intuición pasiva para ir adquiriendo sucesivamente el conocimiento de la razón, de la substancia, de la verdad, del espíritu, de todo lo que puede ser considerado como una ilusión. «La creencia en esto no se basa en ninguna probabilidad previa, mas todos los juicios de probabilidad se basan en esto.» Todo expresa un instinto racional o razón instintiva en que se manifiesta «la fe creciente de un animal, que vive en un mundo al cual puedo observar, y aun renovar, a veces».

Busca, pues, Santayana una filosofía natural. «Y en la filosofía natural —dice— soy un decidido materialista, el único, al parecer, entre los vivos.» Mas su materialis-

mo «no es metafísico» —explica—; se reduce a reconocer la materia y a no intentar descubrirla: «Sea lo que sea la materia, yo la llamo audazmente materia, como llamo a mis amistades Smith o Jones, sin conocer sus secretos».

Análoga afirmación hacía Santayana en Oxford, últimamente, desarrollando el concepto de *lo incognoscible* en la conferencia a que nos hemos referido al principio de este estudio.

La conferencia está dedicada a Spencer, ese filósofo a quien se ha llamado «el sentido común hecho sabio». Santayana simpatiza con él. «La ciencia y la filosofía —dice— echan una red de palabras dentro del mar de la existencia. Pueden considerarse felices si sacan, al fin, algo más que la propia red, y en ella algunos agujeros. Las mallas de la red de Spencer no son sutiles. Parecen escandalosamente espaciosas y rudas…, pero pescan el pez más gordo.»

La realidad suprasensible, que Comte declaraba inexistente, es para Stuart Mill posible y acaso existente también. Al recoger la herencia del positivismo inglés, Herbert Spencer afirma que lo incognoscible existe, pero no lograremos desentrañar en qué consiste.

«Esta palabra "incognoscible" pertenece al vocabulario de la decepción, es una palabra romántica —dice Santayana; oscurantista, diría D'Ors–, impropia del sistema spenceriano.» Nada puede ser intrínsecamente incognoscible. Se trata de un concepto relativo que no debe ser tomado en un sentido limitado, ni ha de producirnos una legítima emoción. Y termina señalando cómo la causa de lo incognoscible de la substancia radica en que se confunden habitualmente el conocimiento y la intuición.

Pero lo importante es muy otra cosa: «Son las cosas ausentes las que nos interesa conocer», afirma Santayana a los estudiantes de Oxford.

Alejado de sus compañeros de profesorado, Santayana, en Oxford, vive en contacto con los estudiantes, hacia los que se siente atraído como por un cierto compañerismo. «El filósofo es, ante todo, el hombre que está siempre dispuesto a volver a ser estudiante», dijo Bergson, a su paso por la Residencia de Madrid.

Decir Oxford —retiro refinado, cenobio supremo— parece decir también: Walter Pater; y decir también: el culto a Platón, al orden, a lo armónico y a la filosofía, como «la más noble música».

Hacer de la belleza una religión, amar la medida clásica, y despreciar el sentimentalismo locuaz, la demencia apasionada, es el credo estético de Oxford. Pero de

Santayana a Pater hay una íntima distancia considerable. Santayana también es un asceta —y un asceta benigno, cordial—, pero en su celda no flotan, ahogadas, hojas de flor, ni hay agua perfumada en la cual se inicie una corrupción. En el tema de Pater hay una confusión de fines estéticos y vitales que acaban por enturbiar la vida y el arte también. No hay distinción suficiente. Proponerse la pura belleza sin objetivarla lo bastante es impregnarla de escoria individual. Por eso hay siempre un velo turbio que empaña las consecuencias de esa escuela estética inglesa, que de una parte desemboca en Yeats y de otra en Wilde.

El esteticismo no es, en definitiva, sino una forma de embriaguez romántica, y nada más lejano de Santayana, que es un solitario austero y rígido. Apartado de todo aquello que pueda conturbar su escrupulosa meditación, Santayana se ha impuesto un aislamiento en el cual los problemas del pensamiento han de resolverse por sí mismos, fatalmente, con esa abstención del sabio que contempla en su laboratorio el resultado de alguna reacción provocada por él. Y como pone en su crisol un problema, pone también un entrañable torcedor…

Filósofo y poeta de tierra castellana, este ermitaño oprime su violento anhelo con un estrecho cerco de disciplina tenaz. La idea libre y estricta flota sobre él, y se tiende como ese cielo asolador y limpio que se alza de la corona pétrea que ciñe la pasión en nuestra Ávila de los Caballeros.

Amid the purple uplands of Castile,
Realm proudly desolate and nobly poor
Scoched by the sky's inexorable zeal.

(Por entre las purpúreas planicies de Castilla,
Reino de asolación altiva y de noble pobreza,
Ardido por el celo inexorable del azur.)

[1924]

EL POETA ASESINADO

He aquí, por primera vez en castellano, una vida y una obra de Apollinaire[1]. Su vida, que es también una obra de arte —y en el único sentido admisible, porque su autor no se propuso quizás que lo fuese—, de tantas veces referida va perdiendo ya vigor y carácter sugestivo. La integraron elementos harto anecdóticos, harto pintorescos, para que pueda resonar durante largo tiempo el estridente clarín de su llamamiento.

Cierto que en la existencia de Apollinaire se convocaron circunstancias sobremanera propicias a realzar la figura de quien, con su actitud y su labor, pretendía la captación inmediata de todo el interés que pudiera prestar la actualidad literaria. Su mismo nombre: Guillaume Apollinaire Kostrowitzky; el misterio de su origen, entre italiano y polaco; la peregrina alcurnia, tan afirmada como improbable, de su estirpe… Y, de otra parte, ese raro criterio que le hacía alternar los pacientes trabajos de erudición escrupulosa con el más agresivo fervor por las entonces novísimas formas de arte; su gusto, en fin, que desdeñando las obras más exquisitamente consagradas proclamaba la excelencia única de las folletinescas aventuras de *Fantômas*, y que en arte se refugiaba en las producciones de los pintores cubistas o de los negros de África, concediendo su admiración, por igual, a las sucesivas muestras del genio de Picasso, a las «perlas» ingenuas de Férat, o a las pueriles ilustraciones del Aduanero Rousseau.

Bastaría esto para que la figura de Apollinaire fuese un centro de atracción, llamativo y detonante como un cartel, y para justificar la intención de su lema —«¡Maravilloso!»— si no acudieran, a mayor abundamiento, los curiosos episodios que ilustraron su vida. Recordemos, por ejemplo, su famosa detención y su encarcelamiento como supuesto autor del robo de la *Gioconda*, a la cual Apollinaire había dedicado

[1] Guillaume Apollinaire, *El poeta asesinado*, trad. de R. Cansinos Assens, pról. de Ramón Gómez de la Serna, Madrid, Biblioteca Nueva, 1924.

una especial inquina[2], y sobre todo las trágicas circunstancias de su muerte, a consecuencia de la herida que le produjera, en las trincheras, un casco de metralla que vino a incrustársele en la frente y a marcarle con la estrella roja del «Poeta asesinado» efectivamente.

Todo ello contribuyó a la gloria de su nombre y a que sus amigos y compañeros mostrasen, al mundo literario, esa cabeza encintada de hierro de poeta asesinado como el único manantial del espíritu moderno. Mas a pesar de semejante apoteosis, puede afirmarse que Apollinaire, en su trato con la fama no tuvo suerte. Encontró, sí, el panegírico desmesurado de los críticos que, ante su caso, se trocaron en biógrafos destinados a relatar sus proezas y llorar su muerte. Tuvo el eco emocionado y cordial de Royère, de André Salmon, de Rouveyre, de Billy, de Cocteau…, pero no halló su obra la crítica precisa y serena que le hubiera correspondido. Y este respetuoso silencio —silencio es el ditirambo falto de definición suficiente— ¿no hace pensar en el posible recelo de someter una obra al tamiz de una crítica directa?

De aquí que la actualidad que hoy tiene, entre los lectores epañoles, Apollinaire nos incite especialmente a intentar una revisión de su valor literario —revisión que por nuestra parte tan sólo hemos de apuntar—, el cual, a pesar del poco tiempo transcurrido, ya se ve muy lejano, muy pretérito.

Apresurémonos a decir que si Apollinaire no hubiese llegado antes de ahora a nosotros, vendría hoy en mal momento, y un tanto trasnochado, tardío. Falta, precisamente, su obra de esa certera crítica que la hubiese fijado a tiempo, fluctúa en nuestros días y sufre innegable desfavor: el papel editado de este poeta no se cotiza ya tan alto como hace unos años. Y lo más interesante del caso es que ahora no se le reprocha su audacia ni su credo subversivo, sino precisamente lo contrario: el origen demasiado libresco de sus procedimientos y de sus trucos; en una palabra: el peso abrumador de su biblioteca que en la balanza crítica dicta hoy la condenación.

Con esto vemos cómo se mantiene la ley de que los motivos que pueden decidir una revisión son siempre diferentes —aunque vayan en análogo sentido— de aquellos otros que inspiraron la recelosa actitud de los espíritus reacios que obstinada-

[2] Ya R. de Gourmont había dicho: «Confieso mi extrañeza al contemplar por primera vez la Monna Lisa de Leonardo: no había visto jamás una mujer de expresión más estúpida».

mente anticiparon su oposición. Es decir, que en todos los casos, y particularmente en el del arte y la literatura cubista, debemos recusar el criterio de quienes, por haberse negado a concederle, en un principio, una acogida favorable —siquiera fuese provisional—, pretendan coincidir, más tarde, con el juicio de los que habiendo seguido el movimiento con entusiasmo se rectificaron luego.

Enviado propicio, que llevaba en la frente un destello sangriento, símbolo de raros designios, Apollinaire fue, y será, el portavoz necesario de todo aquel movimiento llamado cubista que hoy nos es grato evocar.

¿Se aleja ya el carromato con la farándula o es el gusto nuestro, más bien, el que se va apartando del circo? No sé; pero siempre recordaremos con agrado aquel tinglado que se nos ofreció cuando, en pleno fervor de juventud, nos asomamos al arte: en la pista Picasso es el número de fuerza y Cocteau el volador; André Salmon, afanoso, brinca; a la puerta Max Jacob despereza los acordes de una música sentimental y Apollinaire, payaso rubicundo, atruena al público con los redobles de su jubiloso tambor; de un clavo pende, torcido, un retrato en ampliación: papá Laforgue.

Ha pasado el tiempo, y hoy no escandalizan a nadie las audacias tipográficas ni las innovaciones de puntuación. Lo que en el arte de Apollinaire había de inesperado, de sorprendente, una vez explicada la trampa, pierde prestigio y valor. Nos seguirán cautivando, en cambio, sus dotes inventivas, en lo que tuvieron de eficacísimo impulso hacia el camino de la pura creación. En este sentido, la verdad que buscaba es más auténtica que la verdad estética convencional, y por eso él se atrevió a calificar de *surréalisme*, nada menos, al objetivo de su intento, y a explicar este método de transposición imitativa con el siguiente ejemplo: «Cuando el hombre ha querido imitar la marcha, ha creado la rueda que no se parece en nada a la pierna»[3].

¿No hay ninguna otra calidad en Apollinaire? Vivía, en su temperamento, un extranjero inadaptable, revolucionario y romántico, pero también había un elemento tradicional y genuinamente francés: la *verbe* del cantor. Se dice que Apollinaire necesitaba, para escribir sus versos, acompañarse con el canturreo de una musiquilla cualquiera, tristona y popular. Pues bien, ese tonillo melancólico y travieso que brota, con

[3] No había comprendido bien el concepto del cubismo aquel amigo de Apollinaire que, viéndole dispuesto a tomar un carruaje, le dijo: «Espero que lo escogerás con ruedas cuadradas».

su vena lírica, es una de las principales características de su arte fácil y exuberante, tan sobrado de vida como falto de finura y de perennidad.

Al considerar las extraordinarias dotes de este improvisador, que escribió uno de sus más largos poemas, el dedicado a su amigo A. Salmon en su boda, conversando con un compañero en la imperial del ómnibus que le conducía a la ceremonia, nos irritan las mismas cualidades que en él admiramos, y sentimos el deseo de establecer un impecable paralelo entre él y algún otro poeta que represente hoy la nota contraria en la literatura francesa. Hablaríamos, entonces, de lo que debería llamarse la fácil dificultad de Apollinaire, y mostraríamos, por medio de un contraste, cómo lo que su obra tiene de desconcertante radica simplemente en elementos sorprendentes que una vez descubiertos permiten circular por ellos como los desarticulados faldones de una caja de prestidigitador… Haríamos todo esto, y haríamos mal quizá. Recordemos, en cambio, esa su sensibilidad, que él trataba de combatir y de evitar —quizás porque la sentía próxima—, y respetemos el angustioso ruego de este feroz batallador, que no era, sin embargo, lo bastante inconsciente para no comprender que, desde su triunfo, tenía que implorar, de la posteridad, clemencia y perdón:

Soyez indulgent quand vous nous comparez
à ceux qui furent la perfection de l'ordre.

[1924]

ESTELA DE JOSEPH CONRAD

En el puerto de Marsella, un día del año de 1874. Junto al muelle, un hermoso velero, añoso y albo —el *Mont-Blanc*—, todo él aparejado, cabecea impaciente por hacerse a la mar. Crujen las jarcias, se le comban las velas, ávidas, y la arboladura se enhiesta ante la renovada perspectiva de algún rumbo distinto: de cualquier aventura posible —y última quizá—. Si no hiciese la brisa restallar con violencia la grímpola, se leería en ella, seguramente, aquel famoso lema que embriagara a Rimbaud: «*Ailleurs!*».

Alguien, empero, lo ha vislumbrado. Se dirige al patrón y, tras tenaz diálogo, consigue ser incorporado, en calidad de grumete, a la tripulación. Su nombre: Teodor Jozef Konrad Korzeniowski. Edad: diecisiete años. Situación: huérfano de unos desterrados polacos; viene fugitivo.

Veinte años después, Joseph Conrad, súbdito inglés, hallándose convaleciente y fatigado de tanto navegar —bajo el pabellón francés, primero (en el *Saint-Antoine*), y, más tarde, como capitán (1884) de la marina mercante británica—, se inicia en la carrera de las letras, y para consagrarse a ellas plenamente se retira al condado de Kent. Ya no hará más que escribir; y con ello, el antiguo expatriado polaco aportará a la literatura inglesa un elemento exótico de inapreciable valor: el genio de la raza eslava, tan apto al análisis psicológico como naturalmente dotado para el difícil empeño de la narración.

El viejo Horacio legó la siguiente enseñanza: «Quien corre allende el mar, muda de cielo, pero no muda de corazón». Y así Conrad, peregrinando por el océano, precisó más y más el contenido de su prístina personalidad. Traía temperamento de vagabundo, de ese «vagabundo ruso que necesita, para poder apaciguarse, la felicidad universal», según Dostoievski, y que constituye el tipo ejemplar del alma y de la raza eslava. No extrañará, por tanto, que la obra de Conrad se anuncie, en Francia, como «una guía ideal y segura para evadirse del viejo continente», y sea presentada por el inquieto Gide, obseso de evasión.

Escuchemos ahora las narraciones con que nos regala el experto nauta. Serán, naturalmente, historias de mar: historias abarrotadas de patéticas peripecias, de situaciones terroríficas, de escenas angustiosas, usurpadas quizá a los recursos de la película y del folletín. Con todo, lo que Conrad nos cuenta no es únicamente una buena novela de aventuras, sino algo más. Cierto es que evita la «tendencia», la «tesis»; que rechaza la filosofía y la ciencia, en cuanto puedan ser guías para provocar la invención, y que se limita —como observa algún crítico— a sugerir la evocación dirigiéndose al instinto vital y a los sentidos del lector. Mas el interés del arte de Conrad estriba precisamente en esa apariencia de simplificación.

Vuelto de espaldas a las sutilezas literarias, se encara con los elementos naturales: se enfrenta con el hombre instintivo y apasionado, que lleva, todavía por despejar, la incógnita de su propia ecuación. A Conrad —como a La Bruyère, cuyo nombre invoca— le preocupa el conocimiento cabal de los diversos caracteres. Trata de hacer su análisis, y para lograrlo, de súbito los aventura en los azares de una complicada acción. Y, sin que intervenga jamás, le vemos discurrir por entre el abigarrado repertorio de individuos que, en sus novelas, acertó a crear. Adviértense, de una parte, los endemoniados posesos —los Jones y los Razumow— víctimas de toda borrasca: temperamentos faltos de freno, que vienen a constituir en la vida, asimismo, el fondo de la tripulación. Y de otra parte, frente a éstos y dominándoles con su tiranía, los amos del espíritu y del gobernable —los negros del *Narciso*— que mandan en los hombres y en el timón. Pues a estas dos categorías pueden reducirse —arbitrariamente— los más diversos caracteres que pululan por obras tan complejas como: *La locura de Almayar* (1894), *El negro del «Narciso»* (1898), *Lord Jim* (1900), *Nostromo* (1904), *El agente secreto* (1907), *Bajo los ojos de Occidente* (1911), *Azar* (1914), *Victoria* (1915), etc.

Sea inquieto o ensimismado, nadie podrá aventurarse con la mar sin que deje su paso una traza rutilante y sinuosa, en la cual se dibuja una interrogación. Hoy, en el caso de Conrad, la estela nos ofrece, más bien, calidades de lápida sepulcral. Hemos de respetar su paz, pero no hemos de hacerlo sin recordar que tanto el aventurero como el filósofo de la Antigüedad coinciden en el único pensamiento de que «lo necesario es navegar».

[1924]

SÍNTOMAS

Leyendo estos días, en una edición reciente, al cínico George Moore, me sorprendió esta frase: «Cuando Huysmans y yo hayamos muerto será tan imposible escribir una novela naturalista como hacer que reviva el megaterio; y cuando Monet haya muerto, pintar un cuadro impresionista será igualmente imposible, etc.». Y el comentario inmediato por nuestra parte: lo que hoy parece imposible es que todavía no hayan muerto Monet y George Moore. Con o sin receta, el prestigio de estos supervivientes es para nosotros tan lejano que hasta consideramos como muy pretéritas a otras muchas figuras más modernas, pero considerablemente posteriores a ellos. Constituye hoy todo eso un pasado admirable, que «ya hiede».

Pero lo interesante es que esto que ahora sucede con la literatura naturalista y la pintura impresionista ocurre en arte con casi todos los modos y maneras de interpretar. Se sabe a ciencia cierta qué es lo que hay que no hacer, pero se carece en cambio de esa cierta ciencia que asegura una probable viabilidad.

Pertrechado de prolijos mandamientos prohibitivos, el artista del día no sabe sino vacilar. Tanto más que quien le veda la fórmula no es un precepto externo, sino el propio dictado de su consciencia, de su gusto crítico y de la naturaleza misma de su inspiración.

El hecho es que, en los actuales momentos, se siente una repugnancia, tan lógica como respetuosa, hacia todo aquello que pueda significar algo así como un intento de roturación en campos que todos sabemos harto agotados, sin que se salven de esta consideración aquellos otros que por haber tenido un cultivo más reciente y más nuevo deben permanecer en barbecho con más razón. Diríase, al mirar en torno, que sobre todos ellos ha caído una como implacable nevada que, borrando los pasos y caminos, tan sólo ha mantenido su pura desolación; desolación acaso placentera. No lamentemos, a lo menos, su paso, sin ver que en esta amplísima cuartilla blanca hay más de un síntoma prometedor. El precepto perdido de Goethe —«el arte es el arte porque no es la naturaleza»— se recupera. El artista actual, lejos de buscar una su-

plantación falsificadora de la realidad, tiende, con más ahínco que nunca, a la pura creación que pueda garantizar la autenticidad de su labor. Se exige al arte más arbitrario una legitimidad que no se le exigió jamás. Y si por acaso repasamos los documentos en que se nos ofrecen patentizados este desasosiego y esta aludida desorientación, advertiremos, al mismo tiempo, que dicha comezón viene a constituir excelente indicio de inquietud provechosa y hasta de fruto cierto. El «No me buscarías si no me hubieras encontrado» adquiere actualidad.

¿Qué vemos si miramos a Francia, por ejemplo? A Giraudoux y a Morand que, como Cocteau y Radiguet, se despojan de sus acreditadas galas, porque empiezan a creer que es únicamente desnudo —pero no desnudado— como se logra penetrar por la estrecha puerta de lo clásico. A Louis Aragon, a Breton y a Delteil, escribiendo dadá con la prosa más tradicional de su patria. A Martin Chauffier, siguiendo fielmente la senda de Proust, a Soupault agitando los tópicos gidianos y a Girard (suizo), renovando los atractivos del arte de Giraudoux, aunque cuidándose de manifestar enojo y desprecio hacia «esos autores provincianos que imitan a Giraudoux». De otra parte, V. Larbaud propone fórmulas británicas que logran aceptación. Mauriac, Drieu la Rochelle y Crémieux inquieren, por vías distintas, acerca de la llamada «crisis de la personalidad». Montherlant vocea desaforadamente, y es quizá quien, concretando más su credo, sabe menos lo que apetece. Y en un entreacto, el pícaro Achard nos muestra la evidencia de su éxito escamoteando, con una divertida pirueta, la realidad de una posible labor.

Pero, en tan enmarañada y compleja situación, basta sin embargo examinar una obra cualquiera para apreciar toda la seriedad de su propósito y la real angustia de su torcedor. Sea el libro elegido, por ejemplo, *Jours fériés*, de Ph. Datz —la confesión de un hijo, casi ignoto, de nuestro siglo, y un libro como hay muchos, afortunadamente—. Abrámoslo, y en las primeras páginas hallaremos una frase —de otro autor, naturalmente, pues es quizá más decisivo encontrarse en los otros que en uno mismo— digna de servir de epígrafe, no sólo a todo el libro, sino también a toda esa generación. La frase es de Chesterton, y dice: «Es demasiado importante para ser tomado en serio».

¿No veis en estas palabras el secreto de toda una promoción? Ciertamente. La vida es una cosa demasiado seria para, con ella, hacer literatura. Precisa distinguir bien

los elementos artísticos y los vitales para saber dar al arte lo que es del arte. Y hoy, más que nunca, se cuida y se procura esa distinción. Verdad que a ello obliga, naturalmente, el proceso generador. Repasemos los testimonios. ¿Qué nos dicen? Que la misión del *fauvismo* no fue tan sólo la de curarnos de espanto; manifestó además la más generosa indignación que contra ciertas profanaciones se haya formulado nunca, y las condenó a «borrón y cuenta nueva». Que el *cubismo* ha sacado las cosas de quicio para desmontar los artificiosos engaños, y se ha impuesto la tarea de recomenzar tirando las primeras líneas básicas, esenciales; que el *dadaísmo* fue también un grito defensivo contra las maestrías y habilidades culpables y, sobre todo, un ardido acto de fe en los recursos de lo inconsciente, de lo insospechable, de lo profundo…

¿Otra prueba de este ardor? La hallamos en Paul Morand, que fue el primero que calificó de romántica a su generación y ahora nos muestra cómo ésta no niega el elemento sentimental y sí únicamente lo sustituye. En *Lewis et Irène* —una *Anthinea* de 1923— se dice: «Lewis hizo girar el grifo del agua caliente —gesto que corresponde a la antigua poesía de avivar el rescoldo». Ahora bien, al hablar de romanticismo ya se sobreentiende de qué romanticismo se trata. La fe permanece, pero ha cambiado la expresión, y sobre todo el criterio. Así, cuando llega el dolor, por ejemplo, lejos de valsarlo melancólicamente o ajustarlo al elegíaco patrón de un soneto, se lo recata cuidadosamente, pero sin evitar su resonancia en la producción. Es un romanticismo que se define en una palabra del citado Datz: «No soy un literato porque no quiero matar mis sensaciones». Y, por no profanar sus sentimientos, los dislocará hasta el punto de que nadie pueda reconocerlos, o —más frecuentemente— rehusará manifestarlos. De aquí que el arte moderno sea arduo para el lector y arduo también para el que lo produce —pues preferirá éste arriesgar la incomprensión que captar una posible rutina—. Y de aquí que al artista no se le deba exigir la verda desnuda y se le acepte igualmente la mentira con tal de que la presente desnuda también.

Anotemos finalmente cómo se va agravando el fervor profesional. Hace algún tiempo —muy corto— la nueva literatura de Francia hubiera podido clasificarse en «cara» y «cruz», apartando de un lado a los Larbaud, Morand, Cocteau, Mac Orland, Giraudoux… y del otro a los Mauriac, Drieu, Montherlant… y a ese atormentado Marcel Arland que siente en su zozobra la nostalgia de Dios. Pues bien, a medida que el tiempo transcurre, va aumentándose el número de los que constituyen la segunda

mitad. Son cada vez más, y mejores, los que sienten, a semejanza de Bimala —aquella maravillosa mujer de la novela india—, que adorar no es suficiente y que se hace necesario servir para merecer.

Es pronto para hablar ahora de una posible vuelta a Claudel. No se ha perdido su acento —a pesar del desvío— y lo hallamos claramente en los novísimos poemas de St. J. Perse. Si escuchamos atentos, podremos percibir, acaso, a la sombra del poeta de *Arbre*, toda una pléyade flamante entonando su oración, la férvida oración en que se pide: «*Utilisez-moi!*».

[1924]

MUTACIONES

«*Bientôt se retirant dans un hideux royaume, / La femme aura Gomorrhe et l'homme aura Sodome*.»

Cada vez que abro un libro de algún escritor francés contemporáneo, sucede —con raras excepciones— que vienen a mi memoria estos famosos versos de Alfred de Vigny. ¿Por qué? Reclaman, sin duda, con su insistencia, un derecho que al fin habrá que reconocer: el derecho a servir de epígrafe a una buena parte —ya que no la mejor parte— de la moderna literatura de Francia; a esa literatura que ha culminado en algunas obras de Marcel Proust y de André Gide.

¿Regatearemos nuestra admiración a estos dos escritores, si afirmamos que ya se ofrecen a nuestra mirada como dos representantes acabados de una decadencia? La prueba es que en ellos, y a partir de ellos, se han ido agravando determinados caracteres que enturbian un importante sector de la producción contemporánea, del que trasciende acendrada obsesión teratológica. Pero aunque en Gide y en Proust esté hoy la fuente más importante, no está la única causa. Es preciso tener en cuenta las influencias ejercidas en Francia por algunos escritores ingleses, y sobre todo el éxito obtenido por determinadas novedades científicas traducidas quizá con excesivo retraso. Únese también al conjunto el estado de curiosidad y desazón provocado por las consecuencias de la Gran Guerra.

Es evidente que el monstruo impera. Pero lo malo no es la invasión de lo anormal en el campo del arte, sino su carta de naturaleza. Si se tratase del monstruo puramente estético, nada habría que objetar. Sabido es que la expresión en arte no se logra si no es con deformaciones precisamente; y, por lo tanto, la exaltación extraviada por los caminos de lo arbitrario y de lo francamente absurdo no sólo es aceptable, sino que se hace, en general, de todo punto precisa.

Mas no se trata de eso. Con lo que tropezamos hoy, y nos estorba por dondequiera en arte, es cabalmente con el monstruo humano; es decir, con la propia realidad tratando de suplantar a la creación: el residuo vital, prevalido de su incapacidad huma-

na, pretende pasar por engendro artístico y realizar así, no una equivalencia, sino una sustitución. Y siempre que de apreciar valores estéticos se trate, nos interesa ante todo comprobar la falsedad del engaño o la autenticidad de la creación.

El hecho es que si tomamos los libros recientes de los escritores jóvenes más estimados (no hablamos de los dramas de Lenormand, naturalmente), advertimos una impresión semejante. Abrir una obra de Mauriac (*Genitrix*), de Morand (*Fleur double*), de Drieu la Rochelle (*Plainte contre l'inconnu*), equivale a franquear la puerta de un consultorio médico. En el acto interrumpe a nuestro encuentro «el caso». Y como se trata de un caso amañado con más o menos acierto, pero utilizando en su confección principalmente recetas e ingredientes tomados del campo científico experimental, y no de una creación espontánea, que por este solo hecho cobraría inmediatamente calidad natural, topamos en definitiva con un conjunto formado por incompletos elementos de clínica que apenas logran aderezar, por el momento, un personaje de folletín. Nos hallamos, sí, ante un complejo, pero un complejo integrado por elementos de dos mundos —vital y artístico— que interesa no confundir. Urge, pues, señalar este defecto, que subsiste con indudables excelencias en las citadas obras, y prevenirnos contra el peligro que hoy amenaza al arte más arbitrario de caer en los olvidados errores del realismo peor.

No hay que olvidar que el proceso es, y debe ser, precisamente opuesto. El genio, sea Dostoievski o Shakespeare, crea de manera natural e inconsciente. Su maestría es técnica y empieza únicamente en la expresión; pero la invención es en él perfectamente espontánea y tiene un origen misterioso, es decir, natural. Así resulta que los tipos literarios que aporta no son restos de trasuntos humanos, sino seres completamente nuevos, nacidos a la ficción. Valen por seres humanos, y esta equivalencia los hace tan capaces en su mundo como a los reales para ser objeto de estudio y experimentación. Un héroe de fantasía puede interesar, y de hecho interesa, a un hombre de ciencia tanto como un mortal. Pero se necesita precisamente que a su gestación no hayan contribuido trucos seudocientíficos.

En tales casos, el propio análisis disgrega los elementos, que se recobran a su prístino origen, y el engendro se desvanece por fin. Es éste, para la literatura nueva de Francia, un mal momento, pero confiemos en que pasará. Hemos apuntado la influencia de la literatura inglesa y de obras científicas en boga; pues bien, el retraso con que una y otras han llegado basta a justificar este estado de cosas. Es indudable que

una gran parte de la moderna producción inglesa está cargada de sedimentos científicos. Las aportaciones del psicoanálisis son familiares a escritores como James Joyce, D. H. Lawrence, Clemence Dane, Dorothy Richardson o Katherine Mansfield; son ya de clavo pasado. Ocurre a Francia, en el campo científico, lo que a Inglaterra en el literario. Así sucede que en tanto los escritores británicos descubren figuras como Rimbaud, Laforgue o Gourmont y sufren su influencia, están sobradamente de vuelta de las innovaciones que aprendieron en Adler, Jung o Freud. En Francia, la cantera acaba de ser descubierta y está en agria explotación. La consecuencia es funesta. El descubridor se cree en la necesidad de mostrar el objeto mismo de su descubrimiento porque desconfía de poderlo evocar no existiendo para él precedentes. Pero ignora que acaso existen para los demás. ¿No es preferible, en todo caso, que el artista suponga a su lector preparado y arriesgue, en último término, la incomprensión? Ocurre en esto algo análogo a lo que sucede en el género «pintoresco». Hay que huir siempre de la descripción que sustituye. Lo que mejor nos evoca un lugar es el plano, o a lo sumo la sucinta enumeración del Baedeker, que nombra, que sugiere, pero que no trata de evitar la presencia de una realidad imprescindible. Hay que dar al arte lo que es del arte —porque lo que es del César, ni a Dios se le debe dar.

●

Tomemos ahora dos libros que el azar —ese buen consejero— nos ha hecho leer casi al mismo tiempo. Sea uno el último de Paul Morand: *Fleur double*, publicado en París, en edición escasa, y aparecido también en la revista alemana *Der Querschnitt*. El otro ha de ser la novela de David Garnett cuya traducción francesa vio la luz recientemente bajo el título de *La Femme changée en renard*. ¿Por qué relacionar estas dos obras? Porque hallamos en ellas dos extraordinarias mutaciones, dos transformaciones operadas a la vista del público y ante la estupefacción general. Pero el principal estupor corresponde, en uno y otro caso, a un marido infeliz. En efecto, en la novela de Morand un hombre advierte cómo en su esposa se verifica un profundo cambio de naturaleza que la trueca rápidamente en varón. Asiste, y nos hace asistir, a un peregrino —y harto repugnante— caso de hermafroditismo. En la novela de Garnett hay un hombre también que, paseando cierto día por la campiña con su mu-

jer, la ve súbitamente desaparecer para presentarse, acto seguido, transformada en una pequeña raposa, de encendido pelo y color, en la que reconoce sin vacilar a su Sylvia.

Ambos casos se nos antojan inverosímiles, ciertamente. Pero la distinta manera como uno y otro han sido tratados ha de hacer que, en tanto el primero pierde su probabilidad y —para nosotros— todo su interés, el segundo consiga imponer su imposibilidad fabulosa y logre nuestra plena aceptación desde el primer momento.

Paul Morand ha tratado su caso con un prurito científico de actualidad y ha conseguido, por lo pronto, demostrar que las cuestiones médicas no tienen, transportadas al arte, mejor fortuna que las políticas o las sociales. Pero se ha propuesto algo más: justificar y razonar un caso, y en este sentido fracasa también. Como nos habla desde la vida, no consigue transportarnos. No puede captar nuestra emoción estética, es decir, interesarnos de una manera desinteresada. Al revés; vamos argumentando mentalmente y siguiendo su narración con una desconfianza que nos veda toda impresión artística. Quedamos fuera. Nos interesamos, sí, pero nuestro sentimiento es de curiosidad, de compasión, de repugnancia; el mismo, en una palabra, que experimentaríamos ante un hecho real análogo, ante un evidente caso de hermafroditismo «de verdad». Si este cuento para un médico es poco, para nosotros es demasiado. ¿Se ha propuesto su autor persuadirnos o espantarnos? No hay que olvidar que el escritor francés se dirige a un público demasiado despierto, y esto, que tiene sus ventajas, tiene también sus inconvenientes. Esa inteligencia del lector trae unida una gran cantidad de recelosa exigencia que acaba por necesitar, para satisfacerse, un cargamento de posibilidades extraordinarias.

David Garnett, por el contrario, cuenta con un auditorio mejor preparado y que posee además una ingenuidad pueril. Y esto confía al autor y salva la obra. David Garnett empieza su libro muy razonablemente; de pronto, aventura el hecho imposible, y, una vez afirmado éste, continúa imperturbable su narración, cuidando hasta en el más pequeño detalle la lógica de las peripecias. En la primera arbitrariedad se apoderó del lector. Le sorprendió, y, conseguido esto, se ofrece en adelante a su completa devoción. No trata de salvar las apariencias, sino de imponerlas desde el primer momento. Su patraña lo es porque parte de un hecho absurdo, pero está toda ella sometida a la más estricta coordinación, a la coherencia más acabada y perfecta. Sabido es que lo difícil para el animalista no es hacer hablar a los animales, sino que las palabras de cada uno de éstos correspondan a la psicología de cada cual. Pues esto

mismo sucede en el caso presente. Garnett, que «no se para en barras», salva el obstáculo, y nosotros con él.

La heroína de Morand no consiguió interesarnos más que la *femme à barbe* de cualquier barracón. La de Garnett, por el contrario, despierta nuestra ternura, sin hacernos imaginar por un momento la posibilidad del hecho. Permanece todo el patetismo de ese caso, en cuya intimidad se realiza una lamentable inversión, pero no viene a importunarnos el deseo de comprobar su existencia. Nuestros sentimientos hacia un ser que se va haciendo astuto, sanguinario, cruel, porque su instinto de alimaña va devorando su naturaleza femenina, no son sentimientos humanos, sino únicamente estéticos. Nos hallamos ante un problema que es enorme y pueril al mismo tiempo; ante un caso tratado con una seriedad biselada de humorismo suave, tierno, y hemos de confesar que en éste —como en tantos otros libros ingleses— la lectura se interrumpe para considerar si todo aquello es sobremanera delicioso o bien estúpido definitivamente.

David Garnett, que exige determinados conocimientos en su lector cuando alude, por ejemplo, al totemismo de la familia Fox, a la que pertenece su protagonista, reclama continuamente la más absoluta buena fe. Así, después de establecida la arbitrariedad inicial, no vacila en afirmar, a propósito de cualquier detalle: «Si la autenticidad de una narración despierta la menor duda, su lectura no pasará de ser un mediocre entretenimiento». Y hay que decirle que cuenta con nuestra franca atención, y decírselo, además, sinceramente.

No hay que pasarse de listo ni de desconfiado, para poder, en momento oportuno, recelar. Si nuestra razón rechaza lo improbable, nuestra buena fe, en cambio, espera siempre la posibilidad del milagro; hay anhelos que sólo la sinrazón logra satisfacer. Abramos, para terminar, un tercer libro del que acaba de hacerse una bella reedición: *Le Mariage de Don Quichotte*. Es también a su modo una mutación. En el libro de Toulet, Don Quijote no muere cuando recobra la razón, sino que vive de nuevo sus aventuras, animado esta vez por un espíritu lógico, experimentado, escéptico… Y así, cuando se ve atacado por tres enormes y auténticos gigantes que le propinan descomunal paliza, él desoye las voces de su escudero y le dice, bajo los palos ya y desconfiando…: «¡Son molinos de viento, Sancho!».

[1925]

MOMENTO CRÍTICO

Pocas veces me tienta el deseo de hacerme un ex libris; pero cuando sucede, acude, predilecto, como posible tema, el conocido proloquio francés: «*Mon verre est petit, mais je bois dans mon verre*». Él podría decir que, en rigor, corresponde a una incipiente biblioteca, tan escasa y compleja como desordenada, pero que a pesar de sus deficiencias —y, muy probablemente, también por ellas— me atrae de continuo, logrando despertarme honda afición hacia su cobijo. Mi inclinación está muy lejos, sin embargo, de llegar a ser delectación morosa. Otros fervores cuidan de que mi amor no le sea enojoso ni excesivo, de que mi celo no extreme con ella sus rigores. Y así no se ve amenazada por la posibilidad de sufrir fichas, números, encuadernaciones y demás trabas que acarrea la vida rigorosa de la catalogación.

Cada volumen goza, en sus abiertos muros, de una libertad casi absoluta. Llega un libro, traído de la mano —que lo entorna, luego de haberlo recorrido abierto en cruz—, y viene sencillamente a descansar sobre, al lado, o debajo, de los que fueron antes que él en el estante. Éstos se aprietan de codos y le dejan sitio. Siempre parece que están ya los precisos, que no cabe ni uno más, y, uno tras otro, todo recién llegado se va acoplando en su lugar apetecido.

Ha de haber, empero, alguna diferencia entre esta erudita república y un amontonamiento de libros; ha de regir en ella alguna norma distributiva, siquiera sea la única. Y hay allí, en efecto, un sencillo criterio establecido, según el cual se ordenan los volúmenes por autores: freno mínimo al humor tornadizo de los libros, los cuales asoman unas veces al encuentro de los dedos que, distraídos, tamborilean sobre los lomos, y otras, por el contrario, se agazapan burlando a la más obstinada rebusca —como el niño que juega al escondite y, desde su oscuridad, mira sin ser visto: sólo cuando le demos por perdido nos arrojará, al fin, el gozoso tirón de su invisible grito.

Mas reconozco la insuficiencia de ese criterio de distribución por autores, cuando llega el caso. He aquí el caso que me sucedió en día no lejano. Al acercarme a las estanterías, con un libro que se me había rezagado en la mesa de trabajo, se me quedó

la mano indecisa, suspensa en alto: iba a colocar el volumen y no acertaba con el lugar apropiado. No se trataba, sin embargo, de ningún libro anónimo o raro, sino de un volumen en el que se hallan recopilados unos ensayos críticos de Albert Thibaudet. Los temas son distintos, pero el autor el mismo. Y yo vacilaba, con todo, porque no era capaz de recordar dónde había colocado los otros libros anteriores de Thibaudet. De súbito, recordé la excepción; excepción única a la única regla, y que constituía un inconsciente cambio de criterio al mismo tiempo. Los libros de Thibaudet no estaban juntos. Al revés. Cada uno de ellos había sido colocado cerca de los del escritor a que hacía referencia cada libro. Así, *Le Bergsonisme* estaba al lado de *Le Rire*, de *Durée et Simultanéité*, etc.; el *Barrés*, con *Les Deracinés*; el *Maurras*, con *Anthinea*, etc.; otro tanto sucedía con los libros dedicados a las obras respectivas de Mallarmé, Valéry, Flaubert.

La mano fue cayendo lentamente y el libro con ella. Ya no buscaba yo lugar para el volumen en la biblioteca, sino, más bien, para el crítico en una escala espiritual de valores. Veía claramente su destino, y cómo éste le obliga a dispersarse para, a lo sumo, encontrarse con los otros, después de haberse incorporado a cada uno de ellos. Renuncia a su propia integración, a sus «obras completas», para contribuir a completar la obra inacabada de los demás. Desinteresándose de sus propios torcedores para atender, ávidamente, a las contingencias ajenas, el crítico corre la extraña suerte de quien no hallándose, de hecho, en ninguna parte consigue, sin embargo, que su presencia trascienda por dondequiera. Y sólo en ello encuentra su sacrificio recompensa, porque el camino más arduo para encontrarse es, acaso, buscarse en los demás.

Existe un pasaje en los Evangelios que pudiera servir de lema a todo buen crítico: «Aquel que quiera salvar su vida —dice— la perderá; pero el que dé su vida, ése la hará viva realmente».

Dícese cruel tarea la de revivir en seres engendrados por un acto de libre creación; y lo es en efecto. Pero estos seres se hallan recién y holgadamente hechos, en tanto que los modelos preexistentes, únicos de que el crítico dispone, tienen unos fríos y rígidos contornos, que jamás pueden ser investidos sin dolor. De aquí que el crítico más objetivo, a veces, modifique, sin querer, el perfil adoptado, cuando lo adapta al suyo.

El ímpetu productor, compensado con una tenaz autocrítica, lleva, frecuentemente, a los espíritus más atormentados hacia el ensayismo. «¿Qué es lo que hay que

hacer en arte?», preguntaban a Degas. «No lo sé; si lo supiera lo hubiera hecho hace tiempo; por eso he pasado mi vida ensayando.» Y Degas era un espíritu poderoso, a quien la certeza de su incertidumbre corroía continuamente.

La salvación para hombres como él está en afrontar su perdición misma. Transcribo una frase de Scheler, en la cual —como en el famoso «*Il faut se perdre pour se retrouver*», de Fénelon— resuena el eco del precitado pasaje evangélico: «Sólo el que quiera perderse por una causa noble, sin miedo a lo que pueda sucederle; sólo ése ganará su yo propio y genuino, extrayéndolo de la misma divinidad, de la misma fuerza y pureza del aliento divino».

«Estamos en un período crítico. Las inteligencias literarias más poderosas, más creadoras de hoy, tienen una marcada inclinación hacia la crítica.» Así afirmaba, recientemente, desde un artículo inicial del suplemento literario de *The Times*, un crítico anónimo que comentaba, con elogio, el libro publicado por Herbert Read, a su vuelta de un viaje por España, precisamente. Herbert Read, conocido también por sus trabajos arqueológicos, *English Stained Glass*, es un joven poeta, *Collected Poems* (1926), autor de un libro de guerra titulado *In Retreat*, y ahora de otro: *Reason and Romanticism*, que contiene una serie de ensayos en los que con un ávido espíritu, una copiosa cultura y pericia técnica, acredita la autenticidad de su derecho. Aborda temas tan sobre el tapete como los siguientes: crítica, poesía pura, poesía metafísica, novela, psicoanálisis, diálogo, teatro; y al desarrollar sus críticas, deja ver la existencia de un criterio básico que garantiza la cimentación en cada caso.

Glosando también este libro, otro crítico inglés, T. S. Eliot, con la mano en el gobernalle de *The New Criterion*, acaba de afirmar, por su parte: «En nuestro tiempo las mentes críticas más vigorosas son mentes filosóficas; en suma, creadoras de valores». He aquí, pues, certeramente colocado el problema que hoy nos preocupa: la crítica literaria se ha convertido en crítica filosófica, y ésta es, a su vez, crítica creadora, porque obedece a las normas estrictas, no de la más libre, sino de la más rigorosa creación.

Y, puesto que hablamos de Read, cumple decir que, junto al libro de Herbert Read, aparece ahora siempre citado el libro de otro crítico joven, de origen mexicano, nombre español y nacionalidad francesa, que debe ser incorporado, sin embargo, como Read, a la mejor tradición del ensayismo inglés. Me refiero al otro dioscuro de dicha crítica actual, a Ramón Fernández, el autor de *Messages*. Aporta este libro en

Francia una crítica filosófica marcadamente objetiva. El crítico se propone con ella descubrir, organizar y definir la ideología latente en la obra sometida a su estudio. Crítica densa y científica, en la que se prescinde de toda aventurada hipótesis que pueda desvirtuar la recta aparición de los elementos originarios que integran la obra en cuestión. Sin embargo, el objetivismo de Fernández ha sido denunciado por Manning, porque, a su juicio, Fernández interpreta y prolonga demasiado personalmente el pensamiento de Newman. Y aunque este punto se está dilucidando en una interesante polémica, su existencia basta a mostrar cómo no es cosa fácil objetivar, toda vez que, afortunadamente, se interponga un auténtico temperamento por medio.

La crítica, como la producción literaria, tiende a salirse de lo que se ha venido llamando «la literatura». El hombre va siendo cada vez menos «de letras», más humano y, por tanto, más cauto, menos pedante, menos libresco. No se interrogará a sí mismo sino proyectado en otro plano y suficientemente distanciado de sí propio. Para su recelo todo es objetivo. Así, procederá con la atención de su contemporáneo el psicólogo behaviorista.

Watson define el *Behaviorism* como «el estudio de lo que hace la gente», y observando el comportamiento del individuo y su manera de reaccionar en cada caso, distingue qué es lo que hay en él de innato y qué de adquirido. «Lo consciente es una vana pretensión, tan improbable, tan inasequible como el antiguo concepto del alma», dice. Así la crítica moderna aplica su desconfianza con un cientificismo aparentemente frío, pero no por eso está desinteresada, sino más bien desprendida y aislada, para así entorpecer su propia visión lo menos posible. Es, en cambio, más atenta y más fervorosa que lo ha sido nunca.

Ya se advierte cómo al hablar del espíritu crítico actual se alude a una actitud esencialmente fervorosa del espíritu que está alimentada de duda sobre uno mismo y de avidez hacia las demás posibilidades.

Es, quizá, cabalmente lo contrario de lo que se venía denominando espíritu crítico. Aldington, en su reciente libro sobre Voltaire, observa que «un gran sector de la burguesía francesa es todavía volteriano de prejuicio y de temperamento». Subrayemos la oportunidad de ese «todavía», pues, en efecto, otra cosa sucede con las gene-

raciones inmediatas. Éstas no reconocen al crítico cuando es incapaz de cribar, previamente, su propia obra.

Solapado, poltrón, ácido, el espíritu volteriano ha emponzoñado a una gran parte del fácil ingenio de Francia. No ha sido un elemento corrosivo capaz de purificar a sus propios manipuladores, sino un suplemento pueril que ha dado a los cerebros más cortos la ilusión de pasarse de listos. El espíritu satisfecho de sí —cuando lo está—, pero de lo demás desconfiado, pudo ser interina evasiva en ciertos casos. En realidad, es vano. Hoy no es lícito escorzar el gesto en los momentos supremos; se precisa afrontar todo riesgo con una conciencia temerosa y una resolución temeraria.

[1926]

TIEMPO DE VERSO

Los buenos aficionados a poesía buena tienen ahora propicia la fortuna en nuestra tierra; continúa la racha de poetas que, a su tiempo, encauzara la aguda quilla inicial de Juan Ramón Jiménez. Desde entonces, nuestras generaciones transcurren integradas principalmente de poetas, y hay que reconocer que su diversa y sobria labor, ardua, acendrada, concisa, basta a representar cumplidamente los más variados tonos de una perfecta escala lírica. Mas el aire está henchido de posibilidades todavía.

A un nuevo poeta alcanza otro, y cuando aún vibra en el ambiente un eco, se alza, inédita y fresca, otra voz. Tal es, hoy, el caso. El cielo está todavía rasgado por la cuchillada sonora de un clarín hecho luz; no se ha posado el clamoreo que su irrupción causó, y ya —tras el *Marinero en tierra* de Alberti— nos llega un bello libro azul, signo feliz del *Tiempo* (veinte poemas en verso, por Emilio Prados)[1].

No viene Emilio Prados, hoy, en tierra de ciegos, ni su libro a llenar ningún vacío, que afortunadamente no existe, y, sin embargo, libro y autor logran, sin reclamarlo, en nuestra atención, un puesto —y nos regocijamos al pensar que habremos de disponer otros para más poetas que se otean desde luego: el sevillano Cernuda o Vicente Aleixandre, el cual aporta una poesía tan nueva que, a distancia, se nos antojaría del revés.

He aquí veinte poemas netamente ensartados en un bello librito de esmerada presentación. La poesía de Emilio Prados está en ellos: ¿y en ella, qué está? La poesía de Emilio Prados es de las que nos captan desde el primer momento, mas, a pesar de serlo, tiene una imprescindible resistencia, que pasa casi inadvertida al principio, pero que ha de servirle de cimiento para resistirse luego a sí misma y permanecer.

Tiene una consistencia, bien trabada y tenaz, que, de no originarse en la estructura misma de su naturaleza poética, encontraría una razón, tan arbitraria como sugestiva, en cierta contingencia circunstancial. Me dicen que este joven poeta es

[1] Emilio Prados, *Tiempo*, Málaga, Imprenta Sur, 1925. [*N. del E.*]

dueño de una imprenta, y pienso que —como Whitman o como Duhamel— compuso él mismo con caracteres tipográficos sus propios versos; y me complazco imaginándole inclinado sobre las cajas y envuelto en un blusón del color de su propio libro. Por el hecho de ser un elegido, un poeta, si sabe serlo, no deja de ser un obstinado trabajador: «hacedor». Y el que compuso estos versos optó por embutirse en un estricto ejercicio, mejor que dar libre juego a los claros chorros de una bien dotada inspiración. La jerarquía del vate no desmerece por eso. Arrinconemos los tópicos y observemos la —poética— realidad. Creo que no conozco poeta más auténticamente humilde que Paul Valéry. Lleno de celo, Juan Ramón Jiménez ha dicho: «El hombre de arte, si es puro, no debe ni puede tener otra popularidad que la escasa y exacta de un científico —matemático, fisiólogo, geógrafo—; y su actividad ha de considerarla como sabiduría. Cuando *se resigne* a ello, será el reino del Arte Verdadero». Se entra, pues, con la cabeza inclinada por el pórtico del Arte Verdadero.

Por mi parte, no creo que un poema pueda ajustarse enteramente al galope de un apresurado pegaso. Me es muy grato insinuar, en cambio, que un buen verso se redacta como se ordena una composición tipográfica, y aun, si me permitís, como se pavimenta una calle: el verso, letra a letra, se va ensamblando, por sí solo, hasta lograr, bajo la cálida asistencia del poeta, ese preciso equilibrio de cohesión y de elasticidad que le permita, de una vez para siempre, durar.

Ahí está. Y el verso del poeta humilde, a su vez, exige un humilde lector; un tan raro como humilde lector. Hay dos linajes de lectores: el que busca el acierto y el que busca la calidad. Y el verdadero acierto está, quizá, en encontrar la calidad de cada obra. Hay un lector impresionable que —ávido de cantar plenos— no separa la vista del poste de destino. Si el disparo es certero, arrancará la salva de su aplauso, de súbito, apenas la saeta haya mordido en el blanco apetecido. A más fácil esfuerzo, más fácil triunfo. Pero hay otro lector fervoroso, escondido, que pone su modesto orgullo en rebasar los linderos del acierto aislado y trata de descubrir, donde se halle, la calidad latente de una gracia perenne, inalterable, y que salva por sí sola. Ya lo de menos será la obra; lo principal es el estilo de quien dispare; lo que hay de sostenido y común en el ademán que acierta y en el que marra: la expresión por sí sola —y acompañada de la gracia a veces.

Hay poetas con alas; los hay, en cambio, con ángel —y les basta—. Y cuando hay unos y otros, como sucede ahora, a la sal se añade la gracia, a la vana alegría se suma el gozo, y el deslumbrante alarde alígero se encuentra enriquecido por la conciencia grave, clara… Y así se topan, en los fragantes prados literarios, frutos densos, maduros, bien cuajados, que, por su propio peso desprendidos, se amoldan en el barro.

Tomemos uno, al azar, porque la calidad (lo afirma el Evangelio) la da el árbol:

Cielo gris.
Suelo rojo.
De un olivo a otro
vuela el tordo.

En la tarde hay un sapo
de ceniza y de oro.

Suelo gris.
Cielo rojo…

—Quedó la luna enredada
en el olivar.
Quedó la luna olvidada.

[1926]

ESCUELA DE PLUTARCOS

Con la reciente moda de las biografías se ha conseguido, por lo menos, alguna renovación de patrones: ya no se cita como sempiterno modelo a Boswell, se cita a Maurois o a Lytton Strachey. *Ariel* y los *Victorianos Eminentes* imponen hoy por dondequiera la especialidad de su estilo y su corte. Y eso que el *Shelley*, de Maurois, ha tenido que competir con el de Hogg, y su *Disraeli* con el reciente de Clarke. Pero el éxito ha sido tan considerable que tras el brusco vuelo de Ariel se ha lanzado un enjambre de sombras venerandas. Han menudeado los estudios biográficos, y dos casas editoras han inaugurado sendas colecciones de vidas de hombres ilustres: Plon y la N. R. F. (En España se anuncian premios para recompensar una vida de Góngora y una vida de santo español, y se traducen la *Santa Teresa*, de Bertrand; la *Santa Teresa*, de G. Cunningham Graham; el *Carlos de Foucault*, de Bazin; la *Santa Catalina de Siena*, de Joergensen, etc.) La casa Plon, que en las series parejas dio primero, no ha conseguido todavía dar dos veces: su *Balzac*, de René Benjamin, fue el primer libro y el mejor de la colección. Ahora lanza un *Colón*, de Marius André, que aporta la solvencia de este hispanista. Pero los otros tomos son muy endebles, máxime si se considera que han aparecido en ellos las vidas de dos seres realmente originales, y que constituyen verdaderos tipos de protagonistas literarios: Baudelaire y Rimbaud. Acaso hay que buscar la causa de los posibles fracasos en obras de esta índole, más que en el héroe elegido, o en su correspondiente cronista, en la necesidad de llenar un determinado formato impuesto por el editor, lo cual obliga al biógrafo a convertir en difusas y excesivas vidas que tuvieron un curso admirable y una cabal dimensión. Precisa recordar la conveniencia del dibujo apretado y sintético cuando de hacer retratos se interese (son los nuestros tiempos de Picasso, no de Regnault).

No está exenta de semejantes defectos la colección de N. R. F. Los retratos de músicos biografiados por Guy de Pourtalés se pierden un poco en esos grandes marcos, excelentes, pero que no son ciertamente los guardapelos delicados en que hubiéramos deseado encontrar las marchitas semblanzas de Liszt, el admirable, y del pálido

Chopin. De los volúmenes publicados es quizá el más sintético el *Montaigne*, de Jean Prévost, enérgico escritor que ha sabido reducir a sus rasgos típicos la existencia del alcalde bordelés[1], y el más profuso el *Dickens*, de Chesterton, donde han coincidido la abundancia de modelo y pintor. Un *Enrique IV*, de Pierre de Lanuz; un *Hoffman*, de Mistler; un *Talleyrand*, de Jacques Sindral (por buen nombre Fabre-Luce, en el siglo de la política y de las finanzas), y, por último, un *Cyrano de Bergerac*, en el que L. R. Lefèvre ha tenido que olvidar la pluma empenachada de Rostand, y un *Stendhal*, de Paul Hazard, en el que éste ha tenido que competir nada menos que con el propio Henri Brulard.

Pero la colección de la N. R. F. es tanto o más interesante por lo que nos ofrece que por lo que desde luego publica, y sobre todo por lo que en tal linaje de obras puede publicar. Anuncia un *Descartes*, de Valéry, del cual se conocen ya trozos; un *Racine*, de Lacretelle; un *Savage Landor*, de Valery Larbaud; un *Felipe II*, de Cassou; un *Molière*, de Ramón Fernández; un *Mozart*, de Cocteau y Loloy; un *Marco Aurelio*, de Drieu la Rochelle; etc… Anuncia, asimismo, un *Rivarol*, un *Baudelaire*, y otros escollos: *Alcibíades, Goethe, Lady Hamilton, Sade, La Rochefoucault*, etc…, y promete otros muchos de menos interés. Pero los que faltan son más; en una colección como ésta deberán aparecer pronto otras figuras que tuvieron una vida curiosa y que, aunque algunas de ellas han sido bien historiadas, conservan siempre un fuerte poder sugeridor para aquel que pretenda novelarlas. Siempre leeríamos con gusto las vidas de seres tan originales, tan distintas, por ejemplo, como Savonarola, Miguel de Mañara, el Caballero d'Eon, Cristina de Suecia, Pico della Mirandola, Condé, Cagliostro, Walter Pater, Kierkegaard, Castiglione, Lovelace, Novalis, Ingres, Degas, Goldoni, Whistler, Marción, Santa Clara, Santa Brígida, Blake, Paracelso, F. Thompson, Bayardo, Brummel, Luis XV, Lulio, la Bella Simonetta, etc., etc., y tanta espléndida silueta de leyenda dorada que guarda la biografía tras tupidas celosías de siglos.

[1927]

[1] En la dedicatoria a André Maurois dice Prévost: «El único defecto de *Ariel* es que produce imitadores».

EL DR. MARAÑÓN Y EL «DONJUANISMO»

MUTIS DE DON JUAN

Ahora es cuando todos arrecian contra Don Juan. Puede afirmarse que no ha quedado una sola pluma española sin dedicarle un comentario[1]. Y a los filósofos, dramaturgos, ensayistas, poetas, periodistas, etcétera, se han unido los médicos que vienen hacia él con nuevos cargos. Entre unos y otros le están acorralando. Perseguido de cerca, Don Juan les da frente, a punto de ser lapidado[2]. Porque Don Juan es español; nos interesa hacerlo constar, ahora que —con tristeza algunos, con regocijo otros— presenciamos todos el mutis de Don Juan. Español como lo pretenden los eruditos a lo Said Armesto, o como lo prueba el más auténtico Don Juan que ha existido: don Miguel de Mañara, sevillano neto y caro a Barrés, porque, después de raptar cuerpos de doncellas desvanecidas, echaba sobre sus espaldas los cadáveres de los ajusticiados a los cuales asistía en el patíbulo cuando, ya arrepentido, fundó, en Se-

[1] En España se publica muy poco. Es cierto. Mas una parte considerable de eso que se publica trata precisamente de Don Juan. No pretendo yo dar un argumento al clásico que proclamaba mayor que el continente el contenido. Únicamente me interesa apuntar que, con ser muy escasa la producción de libros, es relativamente más precario el número de temas distintos con que se sorprende al lector. Un autor —casi siempre el mismo— propone un tema nuevo, e, inmediatamente, desfilan ante él los otros, aportando su grano de arena cada cual, y con tal ahínco, que lo dejan prontamente sepultado. Hoy que el famoso crítico alemán R. Curtius lanza, simultáneamente, desde varias revistas de Europa, el grito de: «¡Se escribe demasiado!» y que todos sentimos el rigor de nuestro espíritu crítico, interesa observar cómo en España es corta la producción porque lo es el número de autores; mas cada uno de ellos es fecundo en hijos espirituales. Lo que habría que preguntarle luego no es cuántos libros tuvo, sino cuántos le viven de los muchos que alumbró.

[2] Vedle huir. Mas, en la fuga, no deja de lanzar sus disparos, volviéndose de vez en cuando, como esos «miedos que pelean huyendo», según Don Quijote. Y si en mis tierras —extensas y ávidas— castellanas se le da caza, en otras —más exiguas y biseladas de agua— se le llama. Recuerdo una escena que me sucedió hace poco, estando sentado en Venecia,

villa, la Hermandad de la Paz y Caridad. A esta hermandad pertenecen hoy algunos donjuanes de nuestra aristocracia, los cuales alternan rápidamente los dos oficios sucesivos, y contrarios, que llenaron las etapas de la vida de Mañara; vida la suya rápida y fulminante —puesto que se convirtió a los veintidós años— pero no tanto como la moderna, que llega en esto, como en todo, a la simultaneidad[3].

●

En un nuevo libro que acabo de abrir, su autor, el doctor Lafora, no sólo recoge la afirmación de que Don Juan simboliza la generación española contemporánea de *El burlador de Sevilla* (primer cuarto del siglo XVIII), sino que le considera como un hombre representativo de la España de todos los tiempos, por cuanto encarnan en él los oprimidos anhelos de rebeldía de un pueblo amordazado por tiranías seculares y el cual aplaude en Don Juan al compañero audaz que burla, niega y escarnece lo que nadie hasta él dejó de sufrir y de acatar. Exagerando así las tintas, el doctor Lafora aporta, más que luz, nuevas tinieblas al punto. Ya Gabriel Alomar definió a Don Juan como el tiempo del Renacimiento que había que oponer al ideal caballeresco y me-

en la terraza del café Florián. Anochecía, y un enorme gentío, que desemboca por todas partes, amenazaba hacer zozobrar la plaza como una barca demasiado llena. Turistas de todos los países lo invadían todo y arrinconaban a los indígenas que, celadores —de museo en domingo—, se refugiaban donde podían. De pronto, una mano que reparte prospectos me alarga uno. Lo miro, y leo en él: «Se necesita un Casanova», y a continuación, la nota de una empresa cinematográfica que, estando impresionando una película con la vida del gran aventurero, y no habiendo encontrado un buen intérprete entre los profesionales, hacía un llamamiento a los aficionados espontáneos y ofrecía un premio considerable al que acertase a encarnar, cabalmente, el porte de gallo apasionado del caballero Casanova. ¡Nueva y donosa manera —me dije— de poner a precio la cabeza de Don Juan! ¿Tan difícil se ha hecho de hallar que se hace preciso buscarlo con pregones? Allí no había, ciertamente, ningún Don Juan capaz de perturbar la secular modorra del canal verdinegro, pero más lejos, en la playa del Lido, acaso hubiese alguno rodeado de soleadas norteamericanas y tendido en la arena, sobre las huellas mismas que dejara el caballo de lord Byron —aquel Don Juan de piernas desiguales que apenas se mostraba si no era en góndola, o nadando, o cabalgando, para no dejar percibir el canto arrítmico de su paso de neurasténico extenuado.

[3] El «pecar, hacer penitencia, y luego vuelta a empezar» da cada vez sus vueltas con mayor celeridad. Las etapas se queman; se aproximan las fases de una vida, llegando a formar un ruido casi monótono, como se aproximan, cada

dieval; y si a esto añadimos que César Borgia ha sido designado como tipo del superhombre nietzscheano, habremos encontrado a Don Juan «el lugar y la fórmula», sin dejarnos influir por su grosera popularidad, como quiere Lafora. Está bien que, en su calidad de médico, Lafora pretenda aportar datos que completen los que Tirso de Molina aportó merced a sus hábitos mercedarios; pero hay que reconocer la superior sutileza de las luces confidenciales filtradas por las rendijas del confesionario. El médico da paso, en cambio, a una cruda y violenta luz de quirófano que borra los matices más necesarios. Por temor a caer en alguna «metáfora medicinal», Lafora da excesiva importancia a la experiencia clínica con toda su ruda limitación. Al psicópata que es Lafora podría contestar el psicólogo lo que dijo aquel imitador de leones cuando le hicieron escuchar el rugido de un león de veras: «No, no es así»[4].

Rígido, obcecado, fanático, Lafora quiere ser imparcial, pero representa ese árido sector de espíritus que sólo buscan la posible trampa en todo maravilloso juego, y que a todo contacto ofrecen la natural defensa de su desconfianza cubierta de escamas. En otros ensayos del mismo libro ataca el milagro religioso y el cubismo. Su falta de fervor —a la que corresponde siempre una falta de ironía, es decir, de respetuosa y salvadora distancia— le pone en guardia contra todo lo que no le parece natural y razonable. A pesar de su juventud y su cultura, Lafora está más cerca de Max Nordau que del intrépido Reverdy, el cual afirma en su último libro: «*De ce qui nous vient de Dieu, ce qui est le moins croyable c'est le naturel*»… Pero ¡claro que Reverdy no es más que un poeta cubista —el mejor—, y católico y ortodoxo, para mayor escándalo!

Además, la «verdadera verdad» de la clínica tampoco es única. Según quien la analiza se comporta, por lo visto, de una u otra manera Don Juan. La prueba es que uno

vez más, las explosiones del motor. A esa velocidad, el *sí* y el *no* se funden en trepidación uniforme. La vida es más contradictoria, más intensamente detonante cada vez, y, sin embargo, aparece lisa y tranquila como la superficie de una correa sin fin. Tan rápido y tan opuesto es el contraste desde el blanco al negro que su paso se torna gris. Cada cual siente más lo que de ángel y de bestia —y de Don Juan— hay en él; trata de apresarlo, pero su propia imagen cinematográfica se le escapa en grisienta devanadera.

[4] ¿No ha hecho ahora mismo eso, en Francia, un académico, en la recepción de Paul Valéry, confundiendo la fácil paciencia de un desencantado indolente y «en el secreto» de todas las cosas, como fue Anatole France, con la «larga impaciencia» de un encantador (poeta), desvelado por atisbar en la oscuridad fugaces claridades evidentes, como es Paul Valéry?

de los objetivos de Lafora es el de contradecir las tesis del doctor Marañón —que tanta sensación ha causado— y el cual, aunque reclame el puesto de Erixímaco en el Banquete del amor, cuida de prevenir también que no pretende hacer literatura. El hecho es que en las doctrinas de Marañón hay unos puntos de partida extremados que, como geniales intuiciones, dan a sus asertos mucha mayor trascendencia. Apartado de toda fe confesional, Marañón no es, sin embargo, un escéptico como Lafora, aunque a la mirada del vulgo pueda parecerlo. El doctor Marañón es un desvelado, un foco de fervor y de entusiasmo. Ataca el mito por su falta de viabilidad, por su mala naturaleza; no pone en duda lo sobrenatural, sino la biología defectuosa de lo que es únicamente natural. Cierta o ficticia, la ideología del mito cumple con ser ideal; lo que hay que denunciar en él es precisamente lo que tiene de mentira emboscada, y no de alta quimera. «El mito es la hormona psíquica», ha dicho Ortega y Gasset[5].

El hombre de ideales —y Marañón ha sufrido persecución por la justicia por defender los suyos con denuedo[6]— no se enfurece ante el misterio auténtico, sino ante el falso misterio. Así la Iglesia persigue los falsos milagros, para hacer respetar el derecho a los auténticos; y en su amor a la fe verdadera denuncia las supersticiones. Y lo que Marañón ataca, decididamente, es la falsa leyenda, la superstición; es decir, el embaucamiento producido por los falsos prestigios —el donjuanismo, la gordura, el deporte o el feminismo, etc., cuando estos becerros de oro se hacen adorar a costa de otros ideales legítimos[7].

Su fin ya no es científico, ni literario, sino ético y pedagógico, pues cuando Marañón rebasa el campo estricto de la medicina, surge —como en el caso de Duhamel— el médico moral, el moralista ávido de imponer normas asépticas, como dictadas por un temperamento esencialmente sano, libre, cordial, justo.

[5] Con frase que parece brindada al gran especialista de las secreciones internas y al hombre que, de modo tan vehemente y noble, siente avivados sus entusiasmos a todo justo estímulo. («Todo me es pedernal», decía el cardenal Guijarro).

[6] «La bienaventuranza de ser perseguido por la Justicia», como ha dicho en el prólogo de su traducción de *El empecinado*, con lo que ha formulado su magnífico «Decíamos ayer» este gran espíritu.

[7] El estudio de las glándulas de secreción interna ha constituido —como es sabido— la primera especialidad de Marañón. A las glándulas endocrinas debe Marañón sus éxitos iniciales, y ellas a él su introducción en la ciencia médica española y su

Conquistador de la fama y de la vida, Marañón es el enemigo más fiero y más brillante que ha encontrado Don Juan. Diríase que quiere dignificarlo y purificarlo, al ver el brío con que denuncia lo que de «burlador» hay en él. Hallar esa reputación, funesta e inmerecida, eso es lo que más irrita a la rectitud de Marañón. Así, le acusa de canalla, rufián y embustero —la mentira es una defensa que denota debilidad— «sin inteligencia ni interés», y descubre en él un caso de inversión y de escasa virilidad. En estas sensacionales afirmaciones, tan paradójicas —a primera vista, por lo menos— ha coincidido con Ramón Pérez de Ayala, quien reiteradamente —desde sus libros de crítica, *Las máscaras*[8], a su reciente novela, *Tigre Juan* y *El curandero de su honra*— ha señalado sagazmente esta inversión, haciendo observar que en el reino animal el foco de atracción reside en la hembra, alrededor de la cual gravita el macho, en tanto que en el caso de Don Juan el centro de atracción pasa, excepcionalmente, al hombre, y hacia él se sienten dirigidas las mujeres: «Voy a ti como un río va sorbido al mar», dice la ingenua novicia a Don Juan, en el drama de Zorrilla.

En cuanto a la falta de virilidad, la deduce el doctor Marañón de la historia clínica, y del tipo, afeminado a veces, de auténticos donjuanes. Y a dicha anormalidad en el hombre corresponde una anormalidad de la mujer, no sólo en la que se entrega a

más profundo examen. Hablando de la endocrinología, dijo el doctor Marañón en la Academia de Medicina, el día de su ingreso, que era el capítulo más atrayente del libro de la vida: «Más atrayente, desde luego, para los que hemos tomado una parte activa en la lucha apasionada de su construcción y hemos vivido, con la juventud de la doctrina, nuestra propia juventud». Es decir, que en la copiosa producción del doctor Marañón, corresponde a tales investigaciones una gran parte. El doctor Marañón busca sus enemigos —glándulas o mitos— en la sombra. ¿Qué nueva luz arrojará en sus progresivos estudios sobre Don Juan? A las características negativas con que, hasta hoy, viene trazada una contrafigura caricaturesca de Don Juan, se sumarán, sin duda, nuevos datos capaces de completar su estricto contorno biológico y psicológico. Reducido a sus propios límites quisiéramos ver a Don Juan; netamente diferenciado del mujeriego y del calavera, del *gigolo* y del conquistador; ya que se nos enseña «lo que no es», apetecemos ver qué es «lo que es» una vez reducido a su última auténtica realidad.

[8] En esta obra, la mejor acaso —con *Berlamino y Apolonio*— de la producción de Pérez de Ayala, se encuentran esenciales hipótesis sobre el donjuanismo y observaciones sobremanera finas y certeras, las cuales no hubieran alcanzado tanta popularidad, ni se hubieran discutido tan apasionadamente, si Marañón no hubiese visto en ellas la posibilidad de una confirmación experimental, llevándolas a la confrontación clínica. En ellas se encuentra ya denunciada la esterilidad de Don Juan, etc.

Don Juan, sino en la contagiada por esa frívola inmoralidad ociosa que impera y que él llama «donjuanismo». «El auge actual de *La Garçonne* —añade— es paralelo al auge del donjuanismo, que no es un antídoto sino su mejor aliado»[9].

También niega a Don Juan el doctor Marañón inteligencia, y en esto coincide con Eugenio d'Ors, que ha escrito: «Lo que no perdonamos a Don Juan es el ser tan poco inteligente». Mas yo sospecho que la mujer sí se lo perdona —como le perdona tantas otras taras—. (No es denigrando a Don Juan como se logrará desencantarla.) El intelectual apetece que el hombre se consagre al intelecto, pero acaso la mujer prefiere verlo consagrado a ella. Presiente, quizás, que ese desenfrenado no puede pararse a comprender y a hacerse cargo. La prueba es que, en cuanto se hace consciente y adquiere clara conciencia de su vida, ve su propio horror, se convierte y deja de ser Don Juan, súbitamente. Don Juan ofrenda a la mujer su inteligencia, como le sacrifica su intimidad espiritual, su sensibilidad y hasta su amor propio. Don Juan ha de ser invulnerable; necesita, pues, cerrar todas las ventanas —sensibilidad, inteligencia, análisis— que le ofrezcan el riesgo de enterarse. Será duro y distante y cubrirá con espuela el telón vulnerable[10].

Si el hombre ensimismado, egocéntrico e introvertido —Hamlet, embozado en sí mismo, como Saturno en su anillo— es incapaz de amar, porque es incapaz de salir de sí mismo, Don Juan, vertido hacia el exterior, irradia, ante la mujer, su inagotable atractivo. Yo le imagino pendiente de ella siempre, y en arriesgado ejercicio. Con los ojos vendados corre por un cable estirado sobre el abismo. Va aprisa. Si se para, o si repara en algo, está perdido. Y sólo cuenta con un balancín (su propia vacilación, entre distintas

[9] De una carta recientísima dirigida por Unamuno al distinguido amielista cubano José de la Luz León, y publicada en *Alfar*, espigamos los siguientes párrafos: «Observe que Don Juan —tal es mi idea— fue estéril, aunque no impotente; no fue padre. Tan incapaz de amar como Amiel, Don Juan fue un onanista, sólo que practicó su vicio en el enfaldo de sus seducidas… o seductoras». «Se puede ser un sexual sin gota de sentimiento paternal o maternal, y por tanto infilial. Y Don Juan no conoce el amor.»

[10] Su alarmante tintineo le anuncia; dos estrellas sumisas siguen sus pasos… rastreando. Pero es una característica de Don Juan no volver hacia atrás la mirada, y no saber jamás por dónde ha pasado, ni por dónde va. Don Juan es un disparado, un hombre que se lanza por la vida haciendo mal a todos y bien a ninguno. Por eso la meta natural —y auténtica— de su carrera es una conversión fulminante, cuando, con sólo detenerse, cae derribado entre las flores de su triunfal camino de Damasco.

atracciones —mujeres— que en el fondo han de ser una misma); un punto fijo (su obsesión de placer que va huyéndole siempre) y, por último: el vacío (de su intimidad y sus fervores). Y ésos son los tres puntos que determinan el frágil plano de su equilibrio…[11]

●

Pero nos preguntaremos ahora: ¿es muy extraño que tan azaroso ejercicio convoque a unos y a otros en torno suyo? No; ciertamente; ni lo es que, en tanto unos censuren, aplaudan otros. Sigamos enumerando los escritores que, además de los ya nombrados, han intervenido desde el público. Ramiro de Maeztu, que niega a Don Juan haciéndole la cruz como un clérigo al diablo. Américo Castro, filólogo de romances y leyendas, que ve en él a un heroico paladín de cuento de hadas. Valle-Inclán, creador del marqués de Bradomín, Don Juan romántico —«feo, católico y sentimental»[12]— que su autor ha sabido presentarnos, en cuatro *sonatas*, en cuatro fases correspondientes a las cuatro estaciones del año. Azorín también trazó un Don Juan; despojado de pasiones y riesgos, es la justa expresión de un canto revolucionario que acaba en la Academia[13]. Los hermanos Quintero hicieron un *Don Juan buena persona*, los Machado un *Don Juan de Mañara*, Grau con *Don Juan Carillana*… y todos los demás: Benavente (traduciendo el de Molière), Menéndez Pidal, Díez-Canedo, Baeza[14], Marquina[15], Martínez Sierra, etc., cada cual aportando su flor a la corona, en la medida de sus fuerzas. Todos, hasta el más reciente: José Bergamín, uno de los más finos talentos de la generación moderna, el cual publica, en estos días, un libro: *Ene-*

[11] Tan fuerte es la tensión que salta el cable: a esos tres puntos ha venido a sumarse otro —de contrición— que rompe el equilibrio, arruina el tinglado y aventa las cenizas al cielo. Cuando se pierde el equilibrio es cuando únicamente, y de verdad, se gana perdurablemente.

[12] Según la fórmula de Barbey d'Aurevilly.

[13] Historia de una vida «de tímida audacia», como la mirada de Madame Bovary.

[14] Ricardo Baeza ha estudiado a Don Juan, y especialmente al caballero Casanova, en varios ensayos (*Revista de Occidente*).

[15] Eduardo Marquina optó por *Don Luis*, en colaboración con Hernández Catá, en un drama extraordinariamente aplaudido.

migo que huye, cuyo segundo ensayo poético es un delicioso «Don Juan». Bergamín, que no es médico, sino literato y muy penetrante, nos ofrece un espectro, dramático e irónico, de Don Juan visto por los rayos X; una sombra fosforescente luminosa que está, y ya no está; y que constituye la más perfecta volatilización de Don Juan.

¿Y ninguno, entre tanto, que le tienda una mano salvadora a Don Juan? Sí; uno y suficiente: José Ortega y Gasset, que tomándole en su vuelo le coloca como *en el alero del templo*, donde habían de recibir, ambos, tantos tiros. Repetidamente ha simbolizado Ortega y Gasset, en la figura de Don Juan, sus anhelos de filosofía vitalista y romántica, y ha concedido actualidad a ese mito oponiéndolo a la razón socrática: «Mientras Sócrates desconfiaba de lo espontáneo y lo miraba al través de las normas racionales, el hombre del presente desconfía de la razón y la juzga al través de la espontaneidad», ha dicho, y también: «El tema de nuestro tiempo consiste en someter la razón a la vitalidad», añadiendo: «Don Juan, figura equívoca que nuestro tiempo va afinando, puliendo hasta dotarla de un sentido preciso. Don Juan se resuelve contra la moral, porque la moral se había antes sublevado contra la vida. Sólo cuando exista una ética que cuente, con su norma primera, la plenitud vital, podrá Don Juan someterse, pero eso significa una nueva cultura: la cultura biológica. La razón quizá tiene que ceder su imperio a la razón vital».

Así se salva el mito; pero ¿y Don Juan? Si es, como se dice, la hora de la muerte, la hora de los elogios, los ditirambos superlativos de Ortega y Gasset han de sonar posiblemente a espléndidas oraciones fúnebres.

Don Juan se ríe de la calavera; su propio funeral no le amedrenta; pero esto no basta a garantizar su existencia, porque es conforme a su naturaleza y a su leyenda el no creerse muerto aunque se le asegure que lo está. Si Don Juan ha muerto: ¡Viva Don Juan! Siente otra vida eterna en él; lo que no advierte es que se trata de una eternidad infernal. Si sólo aquel que niegue su propia alma la hará, según el Evangelio, viva realmente, hay que reconocer a Don Juan un alma eterna, a cambio de esa otra que —con su amor propio— sacrificó. Claro que sacrificio y premio son negativos en su caso, y por eso la recompensa de Don Juan será una eternidad expiatoria… A no ser que se salve, a última hora, porque —como en algunas de sus mejores versiones— la mujer misma, por él escarnecida, corresponda a su burla y pasión de amor, intercediendo por la salvación de Don Juan.

Madrid, 1927

NUEVA DIMENSIÓN

Dicen que allá en los viejos tiempos del viejo Zenón de Elea las tortugas devoraban veloces los espacios, ante la atónita expectación de las flechas que, lanzadas por el aire, detenían su curso estupefacto.

Desde entonces, y reiteradamente, cambian de duración, y de extensión, tiempo y espacio. Arrecia la velocidad; frena la calma. Estamos lejos, todavía, de todo relativismo, «… pero hay ahora especialmente tal fiebre de negocios…», exclama, de sus tiempos, el pausado Luis Vives. Y pronto ha de sorprender la cachaza de los que hoy se escandalizan por el vertiginoso americanismo que rige el mundo moderno. La velocidad es, en efecto, la principal característica de hoy día: «El único vicio nuevo». Mas… «*les voitures à turbo-compresseur ont la vie courte*», ataja Paul Morand, en un precioso ensayo, recién publicado en la N. R. F.

Sí; la velocidad nos guía y oprime nuestros destinos. De las inmensas óperas de Wagner hemos pasado a las de Darius Milhaud, que duran ocho minutos. Pero mientras se idean nuevos *bólidos*, en Inglaterra vuelve la moda de los *Mail-Coach*; el *time snob* extenuado pide una *cure de repos*.

Este deseo natural de amainar podrá ser para muchos, acaso, suficiente razón al hecho paradójico de que lo apresurado de los tiempos sea perfectamente compatible con la lectura de escritores tan lentos y tan densos como Joyce o como Proust. Hoy, que «no hay tiempo para nada», hay tiempo, sin embargo, para que sean gustadas y encomiadas obras como las suyas. Es quizá porque hoy ya no se lee para matar el tiempo, sino, más bien, para aprovecharlo, y por eso el lector pide que se le llenen, intensamente, todos y cada uno de los instantes que de su vida dedica a cada actividad, la lectura entre ellas. No; no es un reposo cerebral lo que ahora se va buscando en esos libros. Al contrario: una celeridad comprimida, que nutra nuestra gran avidez, suficientemente. Lo que interesa hoy de un Proust o de un Joyce es más su intensidad que su extensión. Ésta es una consecuencia forzada: hacen falta muchos miles de metros para poder batir el *kilómetro lanzado*.

Yo diría que obras como el *Ulysses*, de Joyce, no han podido nacer sino en un momento de máxima velocidad. Su lentitud no es más que aceleración… al otro lado de la coma. Hay algo más moderno que el cine; algo que, gracias a ese vertiginoso desfile, permite demorarse inmensamente, al revés, y observar los instantes uno a uno; algo que es cine, a su vez: el *ralenti*.

Se podría escribir un tratado sobre el tiempo como nueva dimensión literaria, pero basta observar el éxito que hoy tienen en el mercado mundial esos libros morosos a que aludimos. Véase cómo en Francia un Proust no es suficiente, y acuden hoy los editores al acervo inglés, donde el espíritu es menos impaciente y expeditivo. Así se han traducido últimamente páginas de escritores tan representativos como D. H. Lawrence, William Carlos Williams, Clemence Dane y, especialmente, de Gertrude Stein (que en su tejer y destejer, y repetirse, se deja adelantar por el propio Péguy), los cuales hacen sospechar la pronta creación de un galardón literario destinado a premiar al escritor que, jinete en su prosa troticorta, acierte a rebasar, el último, la meta, o «fin», del libro.

Hay versiones completas del *Nocturne* de Swinnerton, que dura una noche, y de *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf, que transcurre en un día, y existe una traducción admirable —y verdaderamente ejemplar, por las arduas dificultades que ha vencido— del *Ulysses* de Joyce, en el cual el espacio de tiempo comprendido entre las ocho de la mañana y las tres de la madrugada ocupa un imponente volumen.

Leído como una novela —por esos lamentables «lectores de novelas»—, *Ulysses* debe antojarse excesivo. Pero acaso no es una novela, sino únicamente una composición poemática, un artificio minucioso, labrado por un artífice nutrido de escolástica y que hubiera sido grato a los esteticistas del siglo XVI.

Yo imagino a fray Juan de Santo Tomás —el docto portugués, confesor de Felipe II— discurriendo por entre el súbito trajín que fue la fábrica de El Escorial y discutiendo, acaso, con el propio Herrera acerca de su próximo *Tratado de la figura cúbica*. Y supongo que a Juan de Santo Tomás no le hubiera sorprendido excesivamente una obra como el *Ulysses*. Su extensión, lejos de parecerle desmesurada, se le hubiera antojado «la medida de la cosa como artificiosa y factible», porque, según él mismo decía: «Las reglas del arte son preceptos que se toman del fin del arte mismo y del artefacto que ha de hacerse… Y así su verdad no se ha de regular por

lo que es, o no es, porque toda su materia es contingente y puede no ser de otro modo».

Mas sigamos transcribiendo a fray Juan, citado por Menéndez Pelayo, porque en sus autorizados preceptos hay doctrina aplicable, no sólo a las reservas que en el orden moral suelen hacerse a la obra de Joyce. Dice así: «El arte procede siempre por sus ciertas y determinadas vías o reglas, pero para el debido cumplimiento del arte no se requiere que proceda el artífice con recta intención o eligiendo el obrar por la misma honestidad, sino que se requiere tan sólo que proceda a sabiendas, o con inteligencia… Y por eso el artífice es digno de reprensión si peca por ignorancia de su arte, pero no si peca a ciencia y conciencia de que lo hace». Y llega a concluir: «Puede hacerse una perfecta obra de arte, aunque sea perversa la voluntad del artista».

No pedíamos tanto. Basta para estimular al conturbado «artista adolescente» un soplo de esa alta brisa, comprensiva, que irradian, en sus puntas de diamante, las cumbres avizoras del Escorial.

[1929]

NOTA NEGRA

«Aquellos dos negros, bajo la roja lámpara, son dos negativos revelándose», nos dice Paul Morand, en uno de sus últimos libros —empachoso atracón de chocolates exquisitos—. Y así, en efecto, cada día aporta el alma negra, para revelársenos, algún flamante documento inédito[1].

Pasó la racha negra; la ráfaga pasó. Están acaso lejos los fondos aquellos *tête de nègre*, la quincallería de Martín, los «pastiches» de Cendrars, las músicas de Milhaud, las investigaciones de Frobenius… Más lejos todavía el arte negro, que «snobizaba» Picasso haciéndose el distraído. Y remoto ya, más lejano, el «*Tout le long, le long du Missouri…*» que empavonaba el aire de mi infancia, y el rayo oblicuo de sol negro que lo cruzó, de súbito, haciendo un paso de *Cake-Walk*…

Y, sin embargo, ahora cuando se abre una era, clara y simple, que viene a suceder a esta otra llamada del *cock-tail*, vemos que el negro permanece impasible. No pasa; continúa. Reclama su derecho y hace que se lo estudie, y que se lo visite con más detenimiento cada vez. El hecho es evidente, y hasta el viejo Chesterton —en su isla— hace reconocer a Douglas Murrel, un personaje de su última novela, que hoy «no sería difícil convencer a la gente *chic* de que se ennegreciera el rostro como antes se empolvaban el cabello». No se ha cerrado, en suma, el ciclo que va desde Josefina a Josefina (para decirlo en términos de Morand).

Si hoy se agotan los, antes olvidados, libros de Lévy-Bruhl (*L'Âme primitive*; *La Mentalité primitive*; *Les Fonctions mentales dans les societés inférieures*); si hoy clama el alma primitiva, es porque sabe que ha de hacerse oír de ese europeo supercivilizado actual que no desdeña las prescripciones de los curanderos y lleva sobre el cuerpo enroscado un amuleto en forma de serpiente. Brinca la impetuosidad primitiva del hombre sobre una pira de corsés y de trabas hechas trizas, dando paso a una exube-

[1] André Gide: *Le retour du Tchad*; suite du *Voyage au Congo*. Carnet de route (N. R. F.). Paul Morand: *Magie Noire* (Grasset); *Paris Tombouctou*. Documentaire («La Rose des Vents», Flammarion), etc.

rante floración de «increíbles» y «preciosas ridículas» que saquean la selva después de la marejada…

No son los golpes en las cacerolas; no es el *jazz*. Fueron los puñetazos asestados a Europa por Richmond, por Sam Mac Vea, por Joe Jeanette; fueron los resistidos por Johnson y por Jackson —«el yunque negro», como se le llamó entonces.

Y así se han hecho sitio en la literatura. No es un premio Goncourt fortuito; no es el cabello crespo de Dumas. Es la importante pléyade de negros y negristas que hoy pone a la producción norteamericana un ancho marco de ébano: el narrador Frank L. Schoell; el rapsoda Vachel Lindsay; Countee Cullen, autor de *Color*; Claude Mckay, de *Songs of Jamaica*; Langston Hughes, de *The Weary Blues*… y el más famoso de todos, J. Toomer, el cantor de *Cane*.

●

Mientras escribo esta nota, alzo la vista hacia el fondo del *hall*. Allí está el oasis de este enorme hotel; allí hay un bosque de bambúes, ocultando un biombo de hielo, y tras él, emboscado, un poderoso ventilador. Va y viene una inglesita maravillosa: un ángel con ojos de leopardo. Saca una lata y de ella un cigarrillo; lo enciende, aspira, sopla, y cree que fuma. Luego mira por la vidriera al confín. Sonríe y cree que le gusta. Por último, se queda absorta ante un cartel de la Royal Mail Line: «*Southampton = Southampton. Cruise Round Africa*». Finalmente, de un paquete de bombones toma uno y lo devora: es un *baiser de nègre*.

Hace cuarenta años esta mujer no hubiera sido como es. El mundo entonces pasaba por el modernismo, con su ornamentación abundante, pero desfallecida, lilial, muy fin de siglo. Entonces se buscaba la ficción en la vida, y en el arte el *trompe-l'œil*. Había una idealidad inaccesible; se aspiraba románticamente al natural. El cabello, ondulado y postizo, simulaba lo que hubiera logrado la naturaleza. Tez blanca, sonrosadas mejillas, ojeras subrayadas, perlas discretas —que, si falsas, puedan parecer de verdad—. Gasas, lazos, volantes, perifollos: *frou-frou*. Y la verdad velada en un velo de motas —de cinco a siete—. En el talle quebrado va prendida una rosa de trapo, que parece de veras; más aún, que parece de porcelana, quizá.

Hoy, en cambio, sabemos que la rosa es una máquina, y la *mentira desnuda* se opone a lo que entonces era *verdad velada*. Ahora, y entonces, lo que no se resiste es la verdad desnuda. Ésa no es de este mundo. Mucho es ya que el arte, en esos dos estadios, haya triunfado de la mentira falaz. Hoy, si el arte se despoja, es para descubrir el *camouflage*. Y así, también, la mujer. La civilización será siempre una valla interpuesta, que equivalga a la prohibición paradisíaca. Uñas granate y esmaltadas, labios ladrillo, melena cercenada, perlas grotescas que no pretenden engañar a nadie. ¡Mentira a las claras de la pintura-pintura! La verdad no está, sin duda, lejos ya.

Mi inglesa abre, entre tanto, un libro con un dedo. No lee. Toma de nuevo un *baiser de nègre* y, al morderlo, deja unos labios rojos en él, haciendo un *tête à tête*.

●

Pasan los negros. Que pasen pronto. Ya tardan. Pase este bochornoso sur ululante. Otros apremian con mayor gravedad. Llegan y llaman a la puerta. Una voz sale de la tierra y, dolorosamente, clama por su fe de vida[2]; y también otra, que es la voz de Caliban[3]. Ésta viene del mismo corazón del hombre: oprimida arcilla; y la humanidad se encara con las humanidades… El conflicto, hoy, no es grave porque el ataque no es considerable. Pero ya tiemblan, en el aire, tantas y tantas virutas de rizada retórica que amenazaban ranciarse.

[1929]

[2] Hélan Jaworski: *Le Géon* (N. R. F.).

[3] J. Guéhenno: *Caliban parle* (Grasset).

ÚLTIMO GRITO

Uno más para los coleccionistas de síntomas: este año el premio Goncourt no ha sido adjudicado a una novela; ha recaído en un libro de tipo documental, redactado por un escritor que no es propiamente del oficio. Poco es lo que supone el premio Goncourt; fuera del rendimiento material, supone cada vez menos. Mas cuando el fallo del jurado coincide con una acogida, por parte de los lectores, como la que ha obtenido *Malaisie*, es necesario deducir que no sólo decrece, hoy día, el captador alcance de la novela sino que vuelve, en cambio, a lograr pleno poder de sugestión la romántica «invitación al viaje», que ofrecía paraísos lejanos a la nostalgia de nuestros abuelos.

De la crisis tenaz por que hoy pasa la novela puede persuadirse cualquiera con sólo echar una mirada a las últimas publicaciones que, ahí, en la mesa, se apilan a su lado. Sin ponerse de acuerdo, la producción y el gusto del lector han ido desdeñando los libros de pura ficción por otros de un interés más hondo, más auténtico, más vivo. Así, el éxito legítimo de un libro como *Les Conquérants*, de Malraux, es superado inmediatamente por el de las *Memorias* de Trotski, por ejemplo.

En Francia no lo ignoran los propios novelistas: Mauriac, o Drieu la Rochelle, se salvan arrojando al asador jirones de su propia carne viva, Morand flota trincado al testimonio documental, en tanto que Giraudoux zozobra y Cocteau se asfixia, amordazado —como Proust— por su enrarecido ambiente.

Para ver lo que se ha hecho del arte de Proust, busquémoslo en sus últimas consecuencias: en las páginas de Virginia Woolf, poética postrimería, enteramente femenina, suya. También Virginia Woolf se enfronta con la realidad entornando los ojos para lograr un tenue puntillismo impresionista. Pero la vibración aumenta hasta hacerse confuso bordoneo, y el mundo, al fervor lírico de Virginia Woolf, rompe a hervir, volatilizándose en poesía. Seres y cosas se esmerilan en una fina niebla que todo lo esfumina. No vemos claro a través de sus páginas, y es inútil frotar con la mano: el calor está al otro lado, en el hogar de la obra misma… Vidrio empañado, el arte de Virginia Woolf hace de cada luz una flor y de cada flor una sombra. Los seres, los

colores, los objetos, se aumentan o se alejan en la atmósfera, huyen o se nos echan encima, espolvoreando el ambiente con vislumbres y refilonazos de mariposa.

Como aquella heroína tolstoiana que en la noche veía brillar sus ojos, Virginia Woolf transcribe su admirable visión desenfocada: el testimonio de una pupila lírica que se dilata viendo crecer la hierba, esponjarse los cuerpos, irradiarse las almas…, y así, al tiempo que ardorosamente hace su novela, como en un pulverizador, la deshace. (Más próximo a nosotros, Gabriel Miró hizo palpable el drama del poeta, hacinando, en nutridas novelas, esos ramos de almendro, magníficos, que se deshojaban al oprimirlos.)

Diríase que la novela de hoy no tiene suerte. Cuando no de un lírico, nace de un escritor esencialmente cerebral que la intelectualiza. Tratada con todo rigor, por la mirada escrutadora que la observa y por el certero instrumento que la va despojando de cuanto pueda haber en ella corruptible, una novela, así momificada, se halla más cerca del ensayo científico, de la composición magistral, del artefacto crítico. Esto, que ya trasciende en Joyce o en D. H. Lawrence, se agrava en Gide y en Aldous Huxley.

Veamos ahora cómo es esa mirada de Aldous Huxley —en cuyas gruesas gafas, por cierto, se reflejó, no ha mucho, una visión inédita de España[1].

Interesa anotar, por lo pronto, que allí donde hubo siempre un *monocle*, hay ahora unas gafas. El hecho es que desde los albores de la plácida época victoriana al inglés se le viene representando siempre asomado a su monóculo. Con su visión parcial tiene bastante. Ha partido la tierra en dos mitades y ha tirado una de ellas: la que le sobraba. Atiende sólo a lo que quiere y lo demás no le importa nada. Para captar el lado grato de la vida, el lado tranquilizador —aquel que le mostraba, en belleza, mister Rose— es suficiente un ojo guarecido por un vidrio. Todo lo que no enfoca, lo ignora de intento. Y para el inglés la palabra «ignorar» implica un cierto prescindir desdeñosamente. Así prescinde, tantas veces, del lector el inglés, cuando escribe, y no supone que acaba por impacientarle en fuerza de reiterada parsimonia. Pero él no quiere perturbar, ni ser perturbado. Y así: *victorians*, y *eduardians*, y *georgians*: el monóculo es suficiente para seguir el descanso dominical, la pesca con caña, etc. Pero,

[1] Se trata casualmente del autor de la narración titulada *El monóculo*, que apareció en la *Revista de Occidente* (t. 14, núm. 40, octubre de 1926, págs. 11-48).

de pronto, aparece la guerra. El inglés ya no es voluntario. No pisa suelo inglés. Hay una fuerza, ajena a él, que le lleva a la muerte en territorio extraño.

Y surge una generación con gafas, enteramente atenta, avizora, despierta, que mira en torno a sí y trata de que no se le escape nada. En el último número de *The Criterion*, la revista más puramente intelectual que existe, recoge y subraya su propio director estas palabras de Murray, buscando una solución a las perturbaciones sociales: «Hay un solo remedio: la regeneración del individuo» y «la necesidad de un nuevo ascetismo que gravite sobre nosotros». Los intelectuales ingleses están ya lejos de aquellos que, en nombre de la estética, trataban de encastillarse en su torre de marfil para hacer de su vida una obra de arte. «Mi *home* es mi castillo» ha dejado de ser un proverbio británico. ¿Quién puede complacerse, ya, en la compacta atmóstera de su propio tabaco?

Pero bracea en el vacío el novelista cuando es incapaz de crear esa atmósfera previa. Con razón ha podido decir Drieu la Rochelle que Aldous Huxley ha fracasado su última novela, *Point conter point*, a costa de salvar el libro, porque «esta mala novela es un gran libro, un testimonio verídico». Y otro tanto se podría decir de la tan discutida *Voie royale*, la última obra de André Malraux, el cual ha hecho, a la vez que una novela rota, fragmentaria, ahogada, un libro denso, prometedor, espléndido. Hay fracasos que valen por victorias y hay perspectivas de inmensas posibilidades, que sólo se descubren en las decepciones.

Porque el romanticismo del momento actual no está únicamente en el placer con que escogemos los llamamientos exteriores que nos impulsan más allá de la literatura. La invitación al viaje —hacia eldorados y afortunadas— está en el corazón del emigrante, no en el cabecear de los mástiles: cuando un romántico clamaba: «*Ailleurs!*», el otro concretaba: «Sí, en cualquier parte… fuera del mundo». Y es que el romanticismo está almendrado en la profunda causa que lo determina, y lo que hallamos dentro de esa desazón es un hastío de la obra cotidiana suplantado por el imperativo de cierto impulso misionero. Quien desinteresadamente se embarca, lo que menos le importa es saber adónde. En él está, en rigor, su propia meta: con partir ya ha cumplido su ansia. Para comprender bien el sentido de cualquiera trayectoria, precisa atender, más que al impacto fortuito, al estilo inicial del que apunta: al ímpetu invariable que debe hacer morder a la flecha.

Ahora bien, lo que acaso impide a muchos reconocer ese romanticismo intrínseco del arte actual es el equívoco de que, probablemente, los más románticos son los llamados hoy superrealistas. Pero no hay que detenerse en los títulos. Cubismo, impresionismo, etc., son rótulos fortuitos, circunstanciales. Si el gótico no ha sido nunca estilo de los godos, vano será tomar al arte por la palabra. Analizando el contenido de ese arte último, nos encontramos con que merecería más el nombre de superromanticismo. Sea como quiera, lo innegable es que aporta un poso fuertemente romántico. Hagamos desfilar a nuestros ojos: el «mal del siglo» de Marcel Arland, los dibujos desmelenados de Masson, los versos de Desnos o de Michaux, y los grabados de Max Ernst, que, hasta en la técnica, recuerdan a los de Granville o Boulanger, los ilustradores de Victor Hugo. Veamos a Dalí, invocando el desmayo del *modern-style* lilial, a Vitrac poniéndose bajo la advocación de Novalis y a Louis Aragon bajo la de Musset. Y observemos cómo ha sugerido a *Hernani* el *Soulier de satin*, y al chaleco rojo de Gautier, la camisa amarilla de Maiakovski.

Ese romanticismo ha nacido del superrealismo dogmático y de las últimas culminaciones de un arte esencialmente objetivo. Decía Novalis que «la poesía era la realidad absoluta» y él se refería, naturalmente, a una poesía romántica.

¿Mas cuál ha sido esa realidad última? A mi modo de ver, la aportación de James Joyce, a quien habrá que reconocer algún día, en las letras, un puesto análogo al de Picasso en el arte.

Joyce fue quien trajo los materiales íntegros, las nuevas técnicas. No el sueño vago y espontáneo cuidadosamente transcrito, sino la fría trabazón artística de la incoherencia misma, la rica fruición verbal, el neologismo vigorosamente enraizado, la ironía pedante, la audacia impasible y exacta. Él trajo la onomatopeya, la homonimia, las combinaciones criptográficas, etcétera, que hoy tantos otros erigen por sí mismas en musas. Pero los juegos de palabras y las armonías imitativas obedecen a la más rigurosa disciplina, toda vez que Joyce los emplea. Son instrumentos aislados que se orquestan en la grandiosa técnica del autor de *Anna Livia Plurabella*. Son medios, y nunca fines en sí mismos. Cumplen una misión, naturalmente necesaria, en el conjunto, y no pretenden aportar un alarde acabado en cada fragmento. Su principal contribución es finalista por el hecho curioso de que, siendo la suya una técnica especialmente objetiva, condiciona y recrea el concepto mismo. Sucede aquí algo se-

mejante a la decisiva colaboración del ritmo y de la rima en poesía: fuerza del consonante que liga y obliga.

Ahora bien, ¿cuál puede ser el resultado de estos procedimientos? ¿Diremos, con el filólogo O'Faolain, que en el idioma renovado de Joyce todo aquello que ya no es lenguaje es música? ¿Vuelve la poesía a ser, como quería Verlaine, antes que toda otra cosa, melodía?

No; no es música: es la más exaltada literatura. Hoy, como siempre, hemos de distinguir entre poetas y cantores. Los primeros escriben, los segundos gorjean. Éstos hablan a los oídos, a los ojos aquéllos. En tanto los poetas elaboran plásticas estructuras, los cantores lanzan sus cadencias armoniosas. Pero donde más cabe distinguirlos es en su prosa: Mallarmé o Baudelaire logran enteramente un medio de expresión que no consiguen Apollinaire o Verlaine.

Y en la poesía moderna no hay, a pesar de las apariencias externas, una continuación evidente de la línea de Apollinaire. La radical oposición que existe entre la pintura reciente y el arte decorativo aparta igualmente de la canción a la lírica última.

Tan lejos ya como el violín de Valéry está la guzla de Verlaine o el acordeón de Apollinaire. Hay menos influencias de Rimbaud y de Lautréamont de lo que se declara; y más de Fargue o de Reverdy. Pero los padres de Michaux, de Desnos, de Ribemont-Dessaignes, son auténticamente los románticos: Victor Hugo, Corbière, Baudelaire, Max Jacob y, aunque no lo confiesen, Claudel.

Porque la poesía no sea hoy una composición —un «ejercicio», como lo fuera *La Jeune Parque*—, no es meramente lírico sonsonete. Es, vuelve a ser, un estado de alma.

Una vez que Degas confiaba a Mallarmé su comezón de hacer algunos versos, y añadía: «No son las ideas lo que me falta», Mallarmé le repuso: «Los versos no se hacen con ideas, sino con palabras». Desde entonces, sin embargo, se han dejado de hacer con palabras. Quiero decir que ya no es la poesía *une affaire de mots*, como lo fue para los simbolistas. Venga en mi apoyo D. H. Lawrence cuando dice que estas combinaciones, más o menos gratas, pero siempre brillantes y seductoras, siempre estarán en boga y atraerán a las gentes, «pero la verdadera poesía es otra cosa»: su auténtica calidad estará en conseguir ese inaudito esfuerzo de atención, capaz de descubrir un mundo nuevo, dentro del viejo mundo conocido.

Y es que la poesía no se titula *Charmes* en nuestros días. El arte, aun el más estridente, precisa levantar mucho la voz para que se le atienda en momentos en que clama la vida y se juega en la más azarosa intriga. Cuando el hombre se lanza detrás de calidades más directas, más hondas, más arbitrariamente decisivas, no puede reclamar un primer plano la ficción lírica. Y hay que acudir entonces al paranoico delirio.

Por eso, cada vez grita con más desgarrador ahínco este superromanticismo desollado, y siente más y más el empeño de emplear truculencias feroces, arrolladores efectismos. Se raja, se desgaja, estalla, se hace trizas. Pero sabemos que es mentira, que es mentira desnuda: sincera inspiración y artística envoltura. Y todo su terrible esfuerzo no parte la escollera de una atención vuelta hacia otro sitio. Mas su brava misión no ha sido en vano. Quizá ha conseguido —y ha conseguido mucho en el duro fragor— curarnos de espanto con su delirio lírico.

[1931]

WILLIAM FAULKNER

Ahora que una prestigiosa editorial de París anuncia la obra de William Faulkner como una *revelación* y André Malraux la presenta, es justo recordar el pronóstico que con ocasión de un libro, publicado en 1926, hiciera Arnold Bennet: «William Faulkner es el hombre por venir» («*the coming man*»).

En España acaba de ser publicada una versión de *Sanctuary*[1]. Dos cosas pueden desconcertar en este libro a un lector poco experto: la una es una circunstancia previa: el que, siendo rigurosamente una novela, *Santuario* se incluya en la colección de «Hechos Sociales»; la otra es una peculiaridad intrínseca: el estilo.

No es ciertamente inesperado que una novela, sobre todo si se trata de una «novela de costumbres», sirva de testimonio documental, aunque se halle tramada por una ficción imaginativa: se acepta que un Balzac, un Galdós, aportaran sendas contribuciones a la Historia. Pero, en el caso de Faulkner, no se puede afirmar que el espejo enfocado ante la vida por el novelista sea impasible: lo que refleja es, notoriamente, una visión deformada. Luego la anomalía empieza por estar en su constitución misma, y no se le podrá dar fe sin reservas. *Babitt* o *Main Street* han sido documentos de su hora; mas ¿ha de serlo *Santuario*, que sólo acierta a recoger tipos y situaciones que no son, afortunadamente, ciento por ciento? Y, sin embargo, no por ser, en efecto, parcial el documento, será recusable. Es lo que es, y por lo que *es* su aportación vale como auténtica. (Hasta la truculencia da un valor legítimo si el testimonio son *Los fusilamientos* de Goya.)

Todo resulta en Faulkner tenebroso, siniestro, terrorífico; el lector va sumido en un ámbito tétrico, por entre una hez patibularia. Mas es preciso vencer la repugnancia y no desatender lo que haya en esta obra de aportación concreta: aquel trozo de vida donde la descomposición se hizo más pestilente porque el fracaso de una ética liberal había fermentado entre derechos individuales, huérfano de un estado —pú-

[1] William Faulkner: *Santuario*, trad. de Lino Novás Calvo, Madrid, Espasa-Calpe, 1933.

blico o privado— de conciencia. Además, este cuadro de Faulkner, ni subrayado, como está, por el sarcasmo, resulta repelente, ya que fue transmutado, a tiempo, en arte. Si el dato que —limpio de escoria realista— se ofrece es auténtico, ha de ser, en cambio, artero el modo de exponerlo.

Toda truculencia depende, pues, de una técnica. Y esto ha hecho insinuar que el talento de Faulkner es tan sólo habilidad y efectismo. Cierto que se vale de violentos recursos melodramáticos con los que impresionar a sus lectores. Mas sin hacer, por ello, obra granguiñolesca: lo que hay, en él, es una calidad literaria que determina su jerarquía y su técnica.

Fiándose de su brutal apariencia, se le ha comparado con O'Flaherty, se le ha supuesto influido por Hemingway o por Sherwood Anderson. Empero, la crítica reitera el nombre de James Joyce. Y es que en la literatura de Faulkner la peripecia está superada por un contenido poético. Faulkner es un poeta que toma de la materia bruta el copo con que hilar su sueño.

Fue el cine el que primero acudió a la utilización del documento. Y, con él, ciertos escritores; si a Faulkner se le ha llamado «genio de la metáfora», es evidente que Paul Morand logró utilizándola sus triunfos más fáciles y, sin embargo, se despojó espontáneamente de ella para iniciar estas otras obras documentales, y sin literatura, que ha producido luego.

El arte se llamó suprarrealista cuando quiso copiar fielmente la realidad de un dato (onírico) auténtico. Los pensadores norteamericanos, por su parte, dieron con un nuevo realismo, adiestrados en metas de máxima eficacia. Pero lo real no es lo más verdadero, sino lo más auténtico, y cuando la realidad es objetiva no le basta expresarse directamente, sino que precisa ser desprendida y lanzada como un arma arrojadiza.

Faulkner, justificando el efectismo, nos ofrece la realidad al sesgo. Y no sólo la escorza; la tiñe de ironía. Y el que pudo haber sido un autor pornográfico acabará por ser un puritano, aunque sin la retórica del puritanismo coterráneo.

Es Sherwood Anderson —el novelista, también el psicólogo que más afinidades tiene con Faulkner— quien cuenta: «Allá en tiempos de nuestros padres los lobos ululaban de noche en los bosques de Michigan, de Ohio y de Kentucky. El terror se apoderaba de nuestros padres cuando iban a partir y roturar la tierra nueva. La tierra

se dejó ganar, pero quedó el miedo: un cierto miedo a un cierto fracaso. Y hoy todavía, allá en el fondo de nuestra alma de americanos, hay lobos ululantes». Pues bien; es en este agudo sentido en el que ciertos libros de Faulkner, como *Sanctuary* o como *The Sound and the Fury*, son hondamente documentales.

Queda la otra cuestión: el lector siente que lo traen y lo llevan, advierte que le quitan y le ponen las cosas de delante, que tan pronto le deslumbran como no le dejan mirar, que le callan las cosas o se las reiteran una y otra vez. E, independientemente de que su oído no se halle habituado al ritmo de estos *blues* inéditos, sentirá una desazón de la que quizá culpe al estilo de Faulkner o a la traduccion del texto. Uno y otra se corresponden, sin embargo. Lino Novás Calvo, el bien acreditado traductor de D. H. Lawrence, de Aldous Huxley, de Burns, etcétera, acometió esta áspera labor, a todo riesgo, cuidando de conservar lo «mal escrito». Todo aquel que haya traducido conoce la siguiente experiencia: hay autores de ardua traducción, pero que quedan sumamente claros en la versión nueva; son, por lo general, autores retóricos, de pensamiento simple y forma compleja. Mas otros se traducen fácilmente, y quedan oscuros, sin embargo; éstos son los de mente poética y expresión forzosa. Lo que le falla al ebrio, balbuciente, es más bien la cabeza que no la boca. Así Faulkner, con su visión íntimamente confusa, ve turbio y habla claro —*sound and fury*— y por eso proyecta una obra en que delirio y autenticidad se traban. Maurice Coindreau ha observado que cuando este autor ha querido expresarse con mayor claridad y ha simplificado su técnica, no por eso el libro ha resultado más claro.

Se habla de novelistas norteamericanos, y se piensa en Hawthorne, Henry James o en Edith Wharton, o quizá en los hoy más populares Dreiser o Sinclar Lewis, o en los más modernos Sherwood Anderson, Dos Passos, Hemingway, Hergesheimer, Waldo Frank, Mckay, Gertrude Stein, William Carlos Williams, etc. Y, sin embargo, acaso tenga razón un crítico tan agudo como Bonamy Dobrée cuando dice de este *first-rate writer* que «si América va a proporcionar a esta generación un gran novelista, puede, desde luego, apostarse que ha de ser Faulkner».

William Faulkner, aunque escritor y norteamericano, ha pasado por pocos oficios y vive casi exclusivamente dedicado al suyo en su país natal. Vio la luz en la región del Mississippi el año 1897. Hizo la guerra con tropas canadienses. Fue aviador; le al-

canzó la metralla. Por último, vuelve a Nueva Orleans, se casa y compone una obra con la psicología peculiar del héroe vacante de la postguerra.

En 1924 había publicado un libro poemático: *The Marble Faun* (*El fauno de mármol*). Dos años después: *Soldier's Pay* (*La soldada*), refiriendo la vuelta de un militar al que se había creído muerto en el campo de batalla. Y el año 27: *Mosquitoes* (*Mosquitos*), novela donde inicia temas sexuales y luctuosos. Pero estos libros pasaron casi desapercibidos en América.

En 1929 aparece *The Sound and the Fury*, cuyo título, difícil de traducir (*Zumbido y frenesí*), está tomado de los famosos versos de Shakespeare en que la vida se define como una patraña relatada por el verbo, furioso y resonante, de un idiota:

It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.

Cuando se publicó este libro los críticos se encabritaron: los unos de admiración, los otros de espanto. ¿Era su autor un nuevo Dostoievski o un Edgar Wallace? De lo uno y de lo otro hay quizá en la rapsodia delirante de esta tromba. Es la historia de una vida familiar derrotada, y, en parte, se le ofrece al lector a través del cerebro de un idiota. Es decir, una metáfora shakespeariana puesta —al pie de la letra— en acción novelesca.

En 1930 se publica: *As I Lay Dying*. Este título, traducido para la versión francesa (ahora en prensa) como *En tanto que agonizo*, podría modificarse quizá: *Mientras me iba muriendo*. Bajo una lluvia torrencial avanza, bacheando por una estepa interminable que la tempestad ha removido, un carricoche, y en él un muchacho con la pierna rota dando gritos por el dolor que le causa la gangrena; va tendido sobre el féretro que guarda el cadáver de su madre, mientras el padre, enloquecido, lanza al aire clamores de desvarío; el carro va dando tumbos y la caja, a medio abrir, rodeada de grajos. No puede darse un cuadro más macabro, un conjunto más siniestro, que esta odisea alucinante, de trancas y barrancas, entre alaridos de hombre, graznido de aves y azote de aguacero, confundido todo ello en la técnica del monólogo interior para contribuir a una más tenebrosa angustia.

Sanctuary (*Santuario*) se publicó en 1931. Su prologuista, Richard Hughes, anota que este libro gana en la relectura, porque se le va descubriendo toda la poesía que encierra. En verdad, Faulkner es, como Joyce, un poeta en prosa, con su correspondiente *Inferno*. Es inútil extractar este libro. Levinson, comentando *Santuario* (o mejor, el Faulkner que lo ha escrito), advierte que el horror que este libro nos causa no proviene de las escenas en él contenidas (violaciones, asesinatos o linchamientos), sino de la calidad de la angustia que de cada página se desprende. Según André Malraux, *Santuario* es la intrusión de la tragedia griega en la novela policíaca.

Poco o nada se gana con saber la trama o la anécdota. Aquí la peripecia no pasa de ser pretexto abrupto. La novela sucede en tierra sudista. Existe un viejo caserón albergando a unos *gangsters*. Su jefe, Godwin; con él, su compañera, y un abogado, prófugo de su hogar, como Godwin lo es del presidio. Surge la *flapper*, estudiante de Oxford: Temple Drake; se ha refugiado allí después de un accidente de automóvil por culpa de su novio, borracho. En torno a la muchacha rondan algunos entes depravados, y se entrematan por ella. Popeye, más fuerte, se la lleva, depositándola en la casa que regenta Miss Reba. Pero hubo un crimen y encarcelan al jefe de la banda. En la causa interviene un tipo nuevo: senador burlesco y repulsivo. Popeye es un enfermo; acude a Red para que la violación sea consumada. Pero a Red le cuesta la vida, y hasta espantosos funerales. En tanto, linchan al inocente Godwin, y Temple reaparece en París, impasible, estúpida.

El héroe de *Sartoris* (1931) era ya conocido por los lectores de Faulkner. Reaparece también en el Sur, pero llega del frente: fue aviador y se reintegra a América horrorizado por la muerte de un hermano prendido en las llamas de su aparato. Bayard Sartoris es el paladín fracasado de la postguerra, todo él impulso sin empleo. Así, cuando sufre un grave accidente de moto y se ve condenado a la quietud de nuevo, en este pueblo angosto del Mississippi, siente nostalgia de la superacción, y su acometividad, sin freno, trepida inútilmente como un motor volcado en la cuneta.

Arnold Bennet decía de Faulkner: «Escribe como un ángel»; pero pudo añadir: «de tinieblas». Es curioso observar cómo hay en Faulkner siempre este apetito de alas: sobre sus lobregueces, aviadores o halcones remontan el vuelo.

Es, quizá, su ahora última novela, *Light in August* (1932) (*Luz en Agosto*) el mayor esfuerzo de éste, que ha sido llamado «potente titán de la novela moderna». Esfuerzo

de aliento y también de claridad. Pero aunque aquí no haya cepos ni espejismos para críticos *high brows*, sino un intento de descripción llana, los sentimientos se complican porque es turbia la sangre del mestizaje que anda por el libro. Surge, pues, la obsesión, la fuerza subconsciente y la explosión criminal por último. Aire seco y combustible, pasión en celo, sangre rota. «Tu gusano es tu único señor», murmura Hamlet. Pero, con un dedo en el fiel, nuestro Valdés Leal: «Ni más ni menos».

Toda la obra de Faulkner es un valle de lágrimas donde la presencia espantosa del mal tiene el valor que, en las páginas de la ascética cristiana, corresponde al pecado. Y hay un ala en el cielo. Bayardo, el aviador, y estos negros, a impulso de sus densos instintos o acosados por una multitud sedienta, constituyen los temas esenciales de la obra de Faulkner. Así, son los que más se repiten en su libro de narraciones, recientemente reunidas: *These Thirteen* (1933) (*Estos trece*).

[1933]

ESCOLIO ROMÁNTICO

Cada vez que se vuelve la mirada hacia alguna de las épocas integradoras de la historia, se nos interpone la duda de quiénes fueron los seres que, en rigor, han servido para definirla. ¿Fue una minoría destacada? ¿Fue la masa? ¿Fue el hombre medio, o fue, quizás, el hombre extraordinario? Porque se suele dar el caso de que los hombres representativos de un momento no sean, precisamente, los que mejor aportan las cualidades representativas del mismo. Es decir, hay figuras que están en desacuerdo con el tópico porque son, hasta dentro de él, íntima y perpetuamente excepcionales.

Ejemplo al canto: siempre se nos ha presentado como una estampa peculiar y característica del romanticismo el idilio de Liszt y Marie d'Agoult. Y, sin embargo, es imposible imaginar a estos dos seres confundidos en el atropellado torbellino romántico.

No debe tomarse como declamación delirante lo que fue acción entera, decisiva. El amor, si lo es, no es nunca exagerado. Y en estas dos figuras, pese a su palidez y a sus lacias guedejas, la percepción es siempre inteligente, y el gesto, el ademán, constantemente contenido. Así, permanecen resistiendo a los embates de ese cierzo del romanticismo.

Están más altos. Como a dos aves de vuelo caudal, los vemos afrontarse con su perfil agudo, neto, aquilino. Los vemos enlazarse; remontarse, luego. Y, más tarde, bifurcando la propia atención hacia labores cotidianas, separarse sin destrabar el nexo, en esa actitud tensa del águila bifronte desplegada.

Si pudiera dudarse, viene hoy a confirmarlo el tomo de sus cartas que publica Ollivier: *Correspondance de Liszt et de Madame d'Agoult* (Grasset).

Conocíamos las cartas que había de escribir, más tarde, Marie d'Agoult al fragoso poeta Herwegh, hijo de torrenteras despeñadas suizas. En ellas, sí, hay romanticismo literario, como lo hay en sus Memorias. Han pasado los años y Marie se ha hecho intelectual; está desengañada y se firma *Daniel*, añadiendo «en el foso de los

leones». Vive retirada; sin pasión. No dará, en sus cartas, detalles que le importen. Declama: «*Adieu, que le ciel s'illumine au dessus de votre tête, que la terre frémisse de joie sous vos pieds; que le rhododendros vous encense de ses plus suaves parfums; que le sourire des enfants dissipe vos tristesses! Que tout ce que vous verrez, sentirez, entendrez, vous dise que vous êtes grand et que vous êtes aimé!*». ¿No suena esto a grandilocuencia retórica? Marie, al escribirlo, está haciendo, sencillamente, un deber. Es el momento en que se vuelve, henchida de amargura, hacia el pasado y anota: «Todos nos hemos embriagado con nuestro propio entusiasmo; no hemos comprendido nuestro tiempo. Lo que hemos tomado por *heroísmo* era *fanfarronada*; hemos confundido el *espíritu de libertad* con el *desorden de la inteligencia*».

Ahora tenemos, en las manos, sus cartas —pocas— a Liszt. Y, en ellas, el espléndido testimonio de lo que es el auténtico impulso en un ser íntimamente refractario a la entrega. Ved cómo en ningún momento logra la pasión descomponerla. Ni a Liszt tampoco. Repasando estas cartas, que reflejan fielmente aquel idilio, confrontamos el inalterable perfil de ambas siluetas. A veces, nos parecen demasiado recortadas, demasiado secas; llega a sorprendernos que, en plena pasión, se aguce tanto la sensibilidad práctica. Acabarán por antojársenos: un poco femenino él, un poco masculina ella. Pero pronto advertimos nuestro engaño. No; no hay, en momento alguno, esa blanda inversión desagradable que causan los románticos del romanticismo: Georges Sand y Chopin, por ejemplo.

Si Liszt y Marie d'Agoult no son típicamente románticos (tópicamente, mejor dicho), es porque, acaso, son los clásicos del romanticismo. Aspiran a la distinción siempre, pugnan por desasirse del medio; aí se va enjutando su pasión acendrada hasta hilarse más firme, más certera. Evitan cuidadosamente todo arrebato verbal; no quieren ni engañarse ni engañarnos. Cuando llega el momento de la verdad, Marie escribe: «*Je suis moins sublime que jamais… C'est encore le «home» que je rêve*».

Ahincadas, en plena marejada, estas altas figuras mantienen el diálogo de la pasión inteligente.

Liszt, en sus cartas, casi esthendaliza, de tanto como fía sólo en la veracidad del detalle exacto: así, para describir a su amada una fiesta, se limita a decir lo que le ha costado. Es pródigo, en cambio, en ironías, y sin que falten aquí nunca lágri-

mas, porque son de rigor en todo epistolario romántico, hay en éste mucho más gozo que llanto. Otro dato: jamás hablan de genio ni de inspiración estos dos románticos.

Yendo de él a ella y de ella a él, irrumpe, aquí y allá, el acierto fugaz de una frase feliz, una cita atinada. Pero, de pronto, surge, en una de las cartas de Marie, un grito indudablemente romántico. No es suyo; es de Didier, que exclama: «¡Soy un genio, y me muero por falta de talento!».

Esto, que no desentona en su época, sorprende, cuando quiera que sea, en Francia. ¿Cómo es que careció, alguna vez, un francés de talento?

No lo sospecharíamos, hoy, al observar la regularidad niveladora que tiñe la reciente producción de Francia. Por exceso de *savoir faire*, la obra del escritor francés consagrado se halla hoy tan lejos de ser pésima como de ser óptima. Quiero decir que, en la mayoría de los casos, el lector se desinteresa de ese talento medio tan incapaz de albur como apto para hacer lo que se propone.

Pero ¿será eso todo? ¿No habrá, acaso, otros? ¿Dónde están hoy, en Francia, los genios sin talento? Quisiéramos hallarlos.

Siga la dirección de la flecha, y antes de tropezar con las primeras líneas del *Surréalisme*, inclínese un poco a la derecha. ¿Quién vive? Son: André Malraux, Ribemont-Dessaignes, Drieu la Rochelle, Henri Michaux, etc., a quienes tan sólo une el eterno fracaso de la obra acabada y el renovado triunfo en la esperanza. Sin lograr nunca una obra maestra, consiguieron dejar nuestra curiosidad despierta hacia la perspectiva de sus posibilidades inéditas.

En el caso de Henri Michaux, para que el autor no perezca, ha sido imprescindible sacrificar la obra. Pero no ha reaccionado todavía de su decepción el lector, y ya alienta en él la ilusión hacia el libro en prensa.

Henri Michaux es conocido por algunos libros de poesía, de ficción (aquellas inolvidables páginas iniciales de *Un certain Plume*), de viajes; primero: *Ecuador*, ahora: *Un Barbare en Asie* (Gallimard), donde recoge sus impresiones de la India, de China, del Japón, de Malasia, de Ceilán. Turista escéptico, que ve sin mirar, y que va de prisa, Michaux evita la pedantería, y cuando hace observaciones, son del tenor de éstas: «Para el indio, la edad ingrata dura desde los ocho hasta los sesenta años», o bien: «Desde siempre, los indios habían renunciado no sólo a la India, sino a la tierra to-

da; han sido necesarios los ingleses para realizar el milagro de que les importe ahora». Ante la arquitectura: «Tomad miga de pan, leche, polvos de talco y agua, mezcladlo todo, y obtendréis un templo indio». Ante el hombre: «El desnudo se lleva muy difícilmente». Ante la hembra: «La mujer hace al hombre; hace unos cuantos, y se deshace».

Pero, de vez en vez, ahonda. Así, insinúa que: «Después de analizar todas las religiones, el hombre huye del mundo, se adentra en su paz interior, y acaba por preguntarse si lo *sobrenatural* no es eso». Aquí oteamos el sentido profundamente religioso que tiene la naturaleza para Michaux, y lo trabado a ella que, en última instancia, se encuentra. Hablo de la naturaleza humana y de la otra: la naturaleza entrañable de la tierra. Todo su irónico desenfado no logra ocultar el doloroso sentir de un espíritu cuya sensibilidad, a flor de piel, sufre al ser traqueteada de un sitio para otro. Su ir y venir no es sino el empeño en agotar esa íntima nostalgia de invitación al viaje que tiene todo romántico.

Recordemos a Baudelaire. Llevó amordazado siempre su amor filial a la naturaleza; no lo muestra sino reprimido, para aborrecerla, apasionadamente, o bien en el anhelo de tierras lejanas. Fuera del mundo, en el remoto hontanar de donde procede, Baudelaire es el emperador de esa patria de los hombres que, en su desgracia, la gracia trae a mal traer siempre.

Pero, aquí, la proximidad de Baudelaire es más patente. Michaux parece a veces un eco del «*Sois sage, ô ma Douleur et tiens toi plus tranquille*», cuando escribe en *Mes Propriétés*:

Le Malheur siffla ses petits et me désigna
«C'est lui, leur dit-il, ne le lâchez plus»,
Et ils ne me lâchèrent plus.

Le Malheur siffla ses petits
«C'est lui, leur dit-il, ne le lâchez plus»,
Ils ne m'ont plus lâché.

O de «*Ma Douleur, donne-moi la main; viens par ici*», al decir, en *Un certain Plume*:

Le Malheur, mon grand laboureur,
Le Malheur, asseois-toi,
Repose-toi,
Reposons-nous un peu toi et moi,
Repose
Tu me trouves, tu m'éprouves, tu me le prouves,
Je suis ta racine,
Mon grand théatre, mon hâvre, mon âtre,
Ma cave d'or,
Mon avenir, ma vraie mère, mon horizon,
Dans ta lumière, dans ton ampleur, dans mon horreur,
Je m'abandonne.

En el libro de viajes no aparece tan clara ni esa estructura romántica ni la deliciosa fruición verbal que caracteriza —naturalmente— su poesía: saboreo del vocablo, también hallado en James Joyce, en Pierre Reverdy, en León Paul Fargue, paladeo frutal, que rezuma de jugos y rechina de tierras, porque es barrunto ávido de honda naturaleza.

Henri Michaux aparece, de pronto, ágil con Max Jacob, pero también, con Péguy, denso. Y, sobre todo, recuerda, a veces, al Claudel primerizo de *La Connaissance de l'Est*, especialmente cuando Claudel, derribando el biombo japonés del simbolismo, irrumpe con la prosa pastosa del *Porc*, y logra, en fuerza de lirismo, una superación realista. Como él, también Henri Michaux se inspira del animal y se nutre copiosamente de sus jugos. No olvidaremos nunca ese alacrán ponzoñoso, esa nutria lasciva, engendros de una fantasía aterrada y, por tanto, hiperrealista. Michaux vuelve a la naturaleza y chupa esas ubres románticas henchidas de arcilla.

Y Michaux no es el único. Hemos aludido antes a Malraux. Es bien recordar ahora la profusa maraña de la selva —selva por el ambiente, selva por el estilo trabado de lianas verdinegras— a que ese otro neorromántico nos transporta en sus libros. Uno y otro se encuentran, todavía, adheridos al regazo de Gea, y lo que de ellos nos llega no es nunca más que su alarido.

[1933]

PRESENCIA DEL ANTÍPODA

I

¿Los que sostienen que hay antípodas profesan una opinión razonable? ¿Habrá alguien bastante extravagante para persuadirse de que existen hombres con los pies en alto y la cabeza abajo, que todo lo que está aplomado en este país se halla suspenso en aquél, que las plantas y los árboles crezcan allí descendiendo y la lluvia y el granizo caigan subiendo?

LACTANCIO

HABLA LA FÁBULA, la leyenda dicta, pero la poesía acumula, desvariando, invenciones inéditas. Así, de cada mito, suele haber distintas versiones. No sé cuál es la cierta respecto a los primeros días de Aquiles. Hay una más certera, sin embargo. Ignoro si es verdad que, según el poema de Estacio, Tetis, madre de Aquiles, le sumergió en las aguas estigias para hacerlo invulnerable, y que el talón quedó en seco. Lo cierto es que, desde todo tiempo, el talón es un lugar especialmente vulnerable del espíritu humano.

Viven los hombres de una generación oyéndola llamar, de siempre, joven. Mas, de pronto, sienten, un día, que los de otra les pisan los talones. Nada más; ¿pero por qué llega tan a lo vivo este contacto? Vivían unos juntos a otros: el uno aquí, el otro allá, otro más lejos. Salvo algún empellón, había entre ellos afable tacto de codos. Sienten los de una misma generación esa solidaridad fraternal de colindantes que une los intereses, dejando absoluta independencia en las diversas personalidades. Bajo un mismo cielo, labrará cada cual tierra distinta, y por mucho que ahonden, no habrán nunca de encontrarse. Los torcedores son distintos, aunque puedan aparentarse las soluciones. Pero he aquí otra legión, ya en pie, que viene a la zaga. Éstos van a ocu-

par los mismos puestos. Ha de haber, pues, con la anterior, oposición y mutua dependencia. Aun con soluciones distintas, los problemas tendrán un mismo arraigo; sólo la luz cae de distinto cielo. El hombre siente, pegado a sus talones, otro diametralmente opuesto.

Tratemos de asomarnos al abismo y descubrir ese hombre nuevo. Su idiosincrasia es lo que nos importa, pues que ha de ser más decisiva que su credo. Éste, en definitiva, cede a cada temperamento: fiel a un único dogma, concreto, un hombre tomará, según su íntimo designio, el camino de la comunidad o el del yermo.

He sospechado siempre que se han dado dos tipos de fisonomías distintas en las épocas históricas: unas que pudiéramos llamar vitales; mortales, otras. Son las primeras, por esencia, agresivas —como lo fueran la de Fernando el Católico o la de Luis XIV—; son las segundas defensivas —así las de Lorenzo de Médicis o Luis de Baviera. Llamo actitud agresiva, y estrictamente clásica, a la de una época que vive de sí misma, afirmando la existencia y desdeñando perderla. No hay en tales instantes nostalgia de otra tierra, ni de otro tiempo. El hombre se incorpora las cosas. Emprende guerras de conquista. Todo se trae al momento presente. La vida no se toma como un fin en sí, sino que se la goza, poniéndola en juego por una idea: el hombre, de ademán contenido, mira, pausado, al misterio.

Si un Racine actualiza a los héroes griegos y ahorma sus pasiones en el coturno estrecho; si Condé, pura acción, complica con encajes sus empresas; si Descartes, en pos de certidumbre, se aventura en la duda a descubrir métodos, y si hasta los vacilantes mantienen su temblor frenado —no hay desgarro en La Rochefoucauld, Pascal lleva la fe en alto—, es todo a mayor gloria y esplendor de un sitio y de un tiempo. Alguna vez se piensa en la derrota, pero es para no darle paso: así se empolvan las cabezas negando a la vejez, cuando llegue, su efecto inmediato. Europa no se deja turbar por la atracción de Oriente. El Estado es un sol que ostenta, al aire, su relumbrón, enteramente desasido de la naturaleza.

Hay épocas, por el contrario, defensivas, que no crean el sol, sino que en él creen. Se siente el hombre condenado a muerte, se complace en vivir y no se aleja de la caverna. Corre un aire de fuga. Impera la discordia, la guerra intestina; se apetece la tierra que se pisa: cada vez que se habla de una vuelta a la naturaleza es porque el

hombre anhela reintegrarse a ella. Son momentos de afán clasicista, de fría erudición y arqueología. Renace un falso gótico o un griego acartonado; se oye con más fervor la voz de Oriente: hay una íntima nostalgia de remoto lugar y de remotos tiempos. No son, quizá, las imprecaciones románticas tan efectivamente díscolas como aparenta su turbulencia. El hombre —fauna mimética— se funde y se confunde con la tierra. Las faldas maternales se han venido ahuecando para ser un refugio a la puericia adulta. Ronda el Coco. La ironía es sarcasmo y no distancia previa. El héroe está desactualizado. Se diviniza la razón humana y, frente al busto de Platón, arde una lámpara. El hombre ataca, a la defensiva, para proclamar sus derechos. Se ha dejado de *qués* y sólo busca *cómos*. No quiere inventar métodos. Le urge más aplicarlos, porque arrecia la pedrea y el tiempo apremia.

¿Quién sabría decir, estrictamente, qué síntomas caracterizan a los más diversos momentos de nuestra época? Anotemos alguno por lo que valga. Sorprende hoy, ante todo, un súbito viraje en el apetito y en el gusto. Después del ascetismo calvinista que ha dominado en la decoración, por ejemplo, se abre paso, a la vuelta de la esquina, un nuevo lujuriante *trompe-l'œil* de otro tiempo; y tras una generación premiosa, llega otra aportando ansias barrocas. Trae también grimpolones románticos: el viaje y la vuelta a la naturaleza. Trae silencio, a su vez, porque viene reacia a la expresión y desilusionada. Diríase que tiende, sin querer, a un nirvana. Si sorbe sol y engulle vitaminas a pasto, es, quizá, porque se cree llamada a desaparecer en un hondo deseo de reintegración panteísta. La vida por la vida, sólo, es un anhelo transitorio, si no es último recurso esteticista como el del arte por el arte. Hacer del medio un fin, una meta del triunfo, buscar pájaro en mano, ante los fracasos posibles de utópicos ideales, es acaso forjar nueva utopía: un paraíso artificial como eldorado de esa fragante *invitación al viaje*. Por desgana de cogerlas al vuelo, empuña hoy el hombre ese clavo ardiendo que unas veces denomina pragmatismo, otras behaviorismo y otras tecnocracia.

Toda vida precaria lleva a la acción directa. Mas ha de prevenirse contra una posible inversión de términos. Ni correr dos liebres a un tiempo, ni servir a dos señores, ni dar lo que es de Dios al César, recomiendan los textos santos: cada vez que se truecan los valores acaba algún Carlos V por entrar, involuntariamente, a saco en Roma.

Se ha venido hablando, entre otras crisis, de la que sufre el amor al paisaje. Parece que el hombre se desinteresó de él cuando dejó de verlo laminado, como, en rigor,

lo contemplaran los románticos. Y, sin embargo, hay que reconocer que, desdeñada la estampa pintoresca, se aprecia ahora la naturaleza más y mejor que antes. No puede ser deleite estereoscópico. El hombre, hoy, no mira a la naturaleza porque trata de ver, de oír, de oler, de gustar, de tocar, ese aire que respira, ese campo en que vive y el mar en que se baña. Un estado del cuerpo, eso es, y debe ser, el paisaje.

Todo sucede, pues, como si esta vuelta a la naturaleza implicara, en unos y otros, un panteísmo del que no se habla, pero que rige, más de lo que parece, a todos. Quien quiera comprobarlo, repase las ideas de Spinoza. Y más aún las políticas que las filosóficas.

No son las ideas políticas de Rousseau, ingenuas como él, blandas y seductoras como su naturaleza, las que corresponden a un sentimiento y a una concepción acendradamente panteísta del mundo. Spinoza, que lleva las cosas al extremo, nos lo enseña. Y es lógico. El hombre que penetra en la selva va perdiendo seguridad a medida que se interna en ella. Al principio, sí, sentirá un goce de liberto que soltó los hierros. Pero «se cree libre todo el que no ha medido su cadena» (Reverdy). Da un paso más, y ya las lianas se le traban y le enredan. Empieza ahora a sentirse inseguro, a creerse demasiado indefenso. El miedo acaba por dictarle un ansia de la autoridad que garantice su existencia. De aquí que la teoría política del *fervoroso* Spinoza sea, tanto como la del *protervo* Maquiavelo, una doctrina de golpe de Estado y de acción directa. En efecto, Spinoza proclama: conveniencia suprema, la del Estado; la fuerza, único derecho; la ley, impuesta como entre salvajes, porque en el mundo no hay norma previa; la propiedad, patrimonio de todos; el Gobierno, egoísta, amoral y oportuno: y que sepa imperar aquel que mande en el estado de naturaleza.

Y, ahora, al margen. Hablamos, hoy, de panteísmo, pero es, bien entendido, no como de un suceso que, de pronto, irrumpiera en la historia. Tanto valdría suponer que, en efecto, se da como fenómeno el panteísmo. No; de existir, sería, para quien lo profesa, perenne. Nunca pendulatorio, intermitente. Lo que aparece, a veces, es esa disposición de la mente humana que fuerza a ciertos hombres a una interpretación panteísta del universo. Y en situaciones críticas —que en algunos lugares, como la India, pueden durar perpetuamente— el llamado panteísmo divino y el llamado natural forman dos caras adheridas y consustanciales de un entrañable anhelo hecho credo.

Ni Dios se funde en la naturaleza, ni la absorbe como por encanto. Es quizá el hombre quien, llegado —allá, en ciertas alturas de su peregrinación histórica— a cimas donde siente el cansancio, deja en el suelo su cayado, y se tiende, cuan largo es, sobre la hierba. Lo que hace ese romero, en esta coyuntura, no es afirmar a Dios, acto puro, sino negar concretamente su propia vida. La causa se anuló en su mente antes de que la nublaran las circunstancias.

En el caso preciso de hoy, el panteísmo puede haber tenido una razón intelectual para coagularse en la moderna mente humana que venía imbuida, año tras año, de dialéctica hegeliana, de síntesis, de identificación de contrarios, etc. Pero si el pagano de hoy tiende a una cópula que le incorpore a la naturaleza, el cristiano no puede, ni aun en plena efusión, perder la conciencia de su personalidad entera. La euforia panteísta de San Francisco se incorpora el universo todo, para transportarlo con él a otro cielo, más allá de la *morte secunda*, no de la mera *morte corporale*. Su *Canto al sol* es una creación pura, una obra de arte.

El hombre actual, por el contrario, cree en el sol, supersticiosamente. Y ese sol vale por una sombra:

Soleil!… Faute éclatante!
O Roi des ombres fait de flamme!

Las sombras del Infierno dantesco no tienen sombra, porque los muertos no tienen alma. Pretende Frazer que, allá en tiempos remotos, advirtió la presencia de su sombra el primer hombre que, un día, descubrió la realidad de su cuerpo, y que, al ver dicha sombra, se dio a pensar: mi alma es ésta. Desde entonces, anda desanimado el hombre que ha perdido su sombra. Sin embargo, en momentos de crisis, diríase que el hombre quiere darse esquinazo: dejar la sombra atrás para que se la lleve el diablo.

La situación es ésta: el hombre, con el agua al cuello, se agarra al rayo ardiendo de un sol divinizado. Cuenta, entre sus derechos, a esa sombra de luz que es su parte de sol en la solana. Tendido sobre la otra —tenebrosa y lacia— goza su propia combustión celular acelerada. Así, atezado, se hará invulnerable al dolor que le llegue de fuera. Quien hoy no cree en nada, cree en eso que cree el primitivo. Y, empapado de sol, se anega en un sopor espeso y denso, se entrega a un fervor que es hervor y es ardor saturado, lento. Así estará, dejándose cocer sobre la playa, mientras el tiempo se le

enarena entre los dedos y se le escapa. Un paraíso artificial se adentra —poro a poro— por el cuerpo y sosiega el alma.

Era fe entre los griegos que cuando un hombre sea resucitado, volverá ya sin sombra. Pero perder la sombra, eso apenas importa. Lo esencial es ganar el sol, aun a costa de ser un desalmado.

Horas de panteísmo: horas de romanticismo realista, de utilización inmediata, en que la salud corporal se comprende como fin último. Prevalece la discordia; urge detentar el poder; apremia detener la tierra, arraigarse en ella, en esa tierra que se nos va de los pies porque no quiere estarse quieta. El romántico se agotará siempre en guerras civiles y luchas sociales; lo que le importa es el suelo —y no el vuelo—, pese a sus declamatorios ademanes.

Pero la *carne es triste* cuando el alma también se entrega a ella. La propia *fe animal* vuelve de su aventura, taciturna y clarividente. El hecho es que ya la juventud más joven ha comenzado a rebelarse contra la tiranía de una cultura —física— tan acaparadora como la otra.

Van siendo cada vez más y los mejores portavoces de la última generación que alzan el grito de su amargo descontento, reaccionando frente a esa adolescencia irredimible que se les venía proponiendo. Ya hay suficientes pruebas, por escrito, de lo que digo. Lo que dicen ellos mismos: los jóvenes conscientes de que no van a serlo siempre, y por eso rehúsan avanzar hacia la madurez pertrechados de armas pueriles.

La solución no se hallará, quizás, en una brusca reacción, a su vez, excesiva. Acaso sea más certero entregar —como hasta hoy— al sol el cuerpo, recatándole, en cambio, la más ligera sombra de alma. Quiero decir que no es sino una entrega contenida la única que, en definitiva, es fecunda.

Pero merece detenerse un poco este arduo tema de la entrega. Nadie más en peligro de ser arrebatado que quien, carente de ironía, esto es, de la vacilación que impide ofrecer blanco, ha perdido, en la velocidad del impulso, gravedad y contacto. Ya hemos prevenido el peligro del rapto que puede realizar una audaz retórica. Añádase la buena fe, el gusto al día por el *trompe-l'œil*, y se facilitará el triunfo al primer pintor de puertas falsas.

Sorprende, hoy, más este vehemente apetito de acción, por su contraste con lo que ha sucedido antes. Fue el pintor Vlaminck quien dijo que «Picasso ha estado hacien-

do siempre todo lo que ha podido para no pintar». ¿Qué habría que decir de Valéry y su secuela? De entonces acá el cambio ha sido absoluto: si un Juan Gris intentaba la creación desfigurando la realidad aparente, Dalí trata de superarla transcribiendo la irrealidad de su fantasía.

Se afirma, cada vez más, este prurito representativo del arte último. No hay, quizá, obra suficiente para formar un juicio. Pero sí hubo ya ademán bastante para recoger, hoy, lo que nos importa: el estilo inicial del hombre nuevo —de ese *hombre masa* o de ese *hombre telúrico*, como se le ha llamado desechando los antiguos conceptos mecanicistas.

Al decir lo que digo, no hablo precisamente de las generaciones; me refiero, más bien, a los momentos o épocas, puesto que las generaciones, por decisivas y definidoras que sean, coexisten con seres de las que fueron antes y después, y se tiñen de su influencia.

Tras amplias soledades ascéticas —ávidas de claridad y, por lo tanto, complicadas— entramos, ahora, en un momento que opta por no enterarse y solicita que le engañen, que le cierren los ojos. Hay frases sintomáticas: se habla de *incorporarse al todo*, de *organizarse en corporaciones*, de ser *célula* de ese magno *organismo*, palpitante, que es hoy el universo.

Mas, ahora, el hombre joven empieza a darse cuenta de que la verdadera fruición quizá esté en rebasar los límites de esa piel, atezada, que le tiene prisionero. Y se ingenia, como Dido, por hacerla llegar donde antes no alcanzaba: incorporarse, uno, las cosas es cabalmente lo contrario de incorporarse a ellas. «*Je vivais jusqu'au bout du poignard*», clamaba un personaje victorhuguesco. Sólo corta el acero cuando la mano que lo esgrime, al mismo tiempo, lo detiene en el aire.

Importa concretar que hay dos modos distintos de entregarse: uno de continuo y otro por completo. El místico oriental se entrega de continuo porque su panteísmo ha roto, de antemano, todo lindero. En rigor, se encuentra ya en el nirvana, previamente deshecho. El místico cristiano mantiene, en cambio, frenado eso que le constituye. En el más delirante, el gozo es puramente presencia. Dejar de inteligir es caer en un mar donde no flotan nunca los que se ahogan. Haya levitación o haya arrebato, lo que jamás habrá es una confusión definitiva que anule la propia conciencia. Y, claro está que sólo aquel que se mantiene ín-

tegro puede entregarse luego, de una vez, por entero. Para ser generoso no basta ser espléndido.

«La rebelión de la vida, frente a la tiranía de la materia; la caída de Lucifer: he aquí el sentido de nuestro siglo.» Así resume un joven, Günther Gründel, la posición actual de la juventud, como el definitivo rompimiento del pacto aquel que hiciera Fausto con el Diablo. Cree también que el jefe no ha de ser un dictador, un déspota encumbrado, sino el instrumento que actúa en representación de la masa. Trotski definía a Stalin como «el más eminente de los hombres-medio que constituyen nuestro partido». Mas para que el tirano no sea un demagogo, empujado por pasiones turbadoras, es preciso que sea un caudillo. También elogia Günther Gründel el *fair play* en la acción y el concepto *gentleman* como ideal humano. Bienvenidos sean el juego limpio y el caballero. Pero ¿se concibe al paladín obedeciendo a una muchedumbre que exige reivindicaciones? El caballero de Lalaing sólo obedece al estricto designio de sus imperativos arbitrarios.

Arbitrario, como ese amplio aletazo de almidón que cobija el desvelo de una hermana de la Caridad junto a su enfermo.

—*Non je ne suis pas aise, je suis contente* —respondía madame de Lavallière, recoleta en clausura, con el alma encorsetada.

Mucho se ha ridiculizado, mas tiene siempre una graciosa majestad: la ética de permanecer incómodo. ¿No es Stendhal quien habla de un inglés que, estando junto a su chimenea sentado, y solo, no se decide, sin embargo, a cruzar las piernas por no aparecer *improper* a sus propios ojos? Una raza que reposa en el duro cobijo de una pechera ha inventado el *comfort*. Así no nos sorprende Ruskin cuando relata: «He visto a mi madre viajar, desde el amanecer hasta la caída del sol de un día de pleno verano, sin apoyarse un sólo instante en el respaldo del coche».

He aquí, pues, la contención y la entrega: armas rivales. Esa recién llegada juventud habrá de optar por una de ellas. Todo está ya dispuesto para el duelo: frente al caballero de Lalaing se yergue Lucrecio. Quizá no haya que ir tan lejos. O, acaso, sí convenga subir un poco más hasta otro suicida delirante y ávido de naturaleza: Empédocles de Agrigento, por ejemplo. Este mágico vegetariano, que aportó la discordia y, según Aristóteles, inventó la retórica, creyó que es fuego la mirada humana y el mar es el sudor de la tierra; y que, antes de ser hombre, había sido, él mismo, *ave, es-*

pino y *pez mudo*. Magnífico farsante, que realizó, precipitándose de cabeza en el Etna, la más ardiente vuelta a la naturaleza. Así se lo tragó la tierra. No lo habían raptado los dioses porque, a los pocos días, devolvió una sandalia el Etna. Y eso si dice verdad Ovidio, que lo cuenta.

II

Eh bien voyez ce qu'il advient souventes de monter au dernier degré qui ferait croire que l'abîme est en haut.

Diane de Poitiers

¿Y no será que, para precipitarse al abismo, haya que ir cielo arriba y no cabeza abajo?

Venimos subrayando la paradójica condición de la naturaleza humana: retenida, trasciende; entregada, se amengua. Hemos apuntado que apetecer la tierra implica, acaso, barruntar la muerte:

Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre!

Invoquemos, ahora, a los que del abismo no llegaron a ver el fondo geológico y detuvieron la mirada en el vacío del hueco; a los que, conteniendo su vértigo al borde de la sima, meditan, sin embargo, con los ojos en alto.

No podemos evocar la figura de Søren Kierkegaard sin verle deambulando con un bastoncillo en la mano; con él, sin duda, espantaba la angustia de su lado. Se cuenta de Pascal que tenía que poner, junto a él, una silla para ocultarse el abismo que sentía a la izquierda. He oído decir que Heidegger se sentaba a su mesa de trabajo teniendo un busto de Pascal delante de los ojos. Unos y otros se han apoyado, luego, en el vacío de esa nada previa: quítame todo punto de apoyo y moveré los cielos, parecen querer decirnos.

El vértigo, que llama a la caída, mantiene en vilo al hombre, solitario, pero «siempre inclinado del lado del misterio». Nuestra limitación nos tapa medio mundo. «No

vemos más que un lado de las cosas», afirma Hugo. Y el hombre viaja de meridiano en meridiano. Así anda él, y su alma: «El ánima en un hilo», canta Góngora.

Mas cada sacrificio aporta siempre algo. Un medio de conocimiento duplica al hombre al desdoblarle. Por eso no consigue, éste, prescindir de lo que le encamina, y, así, acude hasta a la desazón humana. Escribe Jacques Rivière: «La salud es el único ideal admisible, el único al que lo que yo llamo un hombre tiene derecho a aspirar; pero cuando le ha sido dada, de una vez, a un ser, le oculta la mitad del mundo».

Rivière era anterior a la fruición por el cuerpo. No vamos a insistir ahora en lo que ya hemos dicho de su culto. Cuando el cuerpo, elevando la voz, se hace sentir de su dueño, es que, para bien o para mal, se le está subiendo a la cabeza. Todo principio de euforia física supone, acaso, un punto de intoxicación iniciada. Ya hemos dado el alerta: gozar el propio cuerpo sólo es empezar, acaso, a no estar bueno.

El hombre acude, entonces, a la mujer como medio de conocimiento: a la media naranja para cercar el mundo, a la otra ala para remontar el vuelo. Apollinaire cantaba a unos pájaros chinos:

> […] *Longs et souples*
> *Qui n'ont qu'une seule aile et qui volent par couples.*

Y, ahora, un testimonio —de mujer— de madame Teste: «*J'ai l'impression que je suis substituée à cet objet de sa volonté qu'il vient de perdre*». Y basta.

Queda otro puente de conocimiento: la fe y la revelación religiosa. «Un incrédulo —afirma Valéry— estima que el creyente de espíritu superior (un hombre como Pasteur) ha de llevar, verdaderamente, dos hombres en él.» ¿Y quién, con sólo ser hombre, no los lleva? Son los senderos de Heráclito, es la opuesta tensión que crea el equilibrio, es el sepulcro de Mahoma, en el aire, entre dos imanes,

> *Tout homme digne de ce nom*
> *A dans le cœur un serpent jaune*
> *Installé comme sur un trône,*
> *Qui, s'il dit:* je veux, *répond*: non.

Sólo que el réprobo se halla empecinado en no salvarse y, en cambio, lucha contra el ángel aquel que está asistido de la gracia. Jacob sale de su pelea triunfante y perniquebrado. Pero ¿está siempre asistido por Dios el que se le rebela y lucha contra el ángel? Una de las pujanzas del Diablo está en su acierto para disfrazarse.

Cuando el Demonio se hace carne es fácil verlo. Mefistófeles es el embajador caracterizado: agudo, listo y circunflejo. Viste de colorado y trasciende desde lejos. Pero el Demonio es un pobre diablo que se desliza, repta, se enrosca y empuja al hombre hacia la sima para dejarle caer por la gravedad de su propio peso:

Beau Serpent, bercé dans le bleu,
Je siffle, avec délicatesse,
Offrant à la gloire de Dieu
Le triomphe de ma tristesse…

Y el hombre caído, o, mejor, el que —como Dante diría— «está en suspenso», corre el riesgo de no distinguir la procedencia de la gracia. El Diablo se hace tentación; Dios se hace gracia. Dios nos prueba en la tentación. El Diablo se insinúa en la gracia. Y el antípoda habrá de luchar entre la tentación de irse —sima arriba— a Dios y la gracia que le haga el Diablo.

Cuando un tratadista como Maritain se atreve a decir, metafóricamente: «Equilibrio y movimiento (del hombre) que consisten, como es sabido, en gravitar por la cabeza, entre las estrellas, colgado, de la tierra, por las piernas», es porque se hace eco de la intuición de un poeta: Claudel insinuó, alguna vez, que el cielo está debajo de nosotros. Pienso en que el hombre se ha sentido caer, desde el pecado, a las profundidades en reposo; la voz vertiginosa de la tierra le ofrece ese vacío en calma del sepulcro. «Puede caerse en la altura como en las profundidades» (Hölderlin).

Pero ese antípoda que va de cabeza siempre, con el corazón en la boca —como camina por el techo una mosca—, ¿quién es? Cada cual ¿dónde está? ¿Cómo se puede destrabar cuando se siente «antípoda de sí mismo», según el clásico?

Un ser está integrado de quien le sigue y de quien le precede en su genealogía y en las generaciones. Es el que ha sido y el que va a ser, al propio tiempo que está sien-

do. Y esa renovación —como la de las células— hace el conjunto contradictorio e identificable, que es una determinada existencia.

No le es al hombre fácil distinguirse, y decir: Ése; mi antípoda. Ése; ni tú, ni el otro. Más que ninguno cerca, y lejos más que ningún otro. Oscila cuando oscilo; huye en cuanto le busco. Cuando quiero volar me retiene el tirón de su resaca; y me separa de él una mole herrumbrosa, de tierra y fuego. De nadie más remoto, ni a nadie más ligado. Es mi terca maroma, mi cadena. Nos hallamos pegados suela a suelo. Su pie coincide con mi huella. Si voy, se va. Si vengo, viene. Paso a paso: es mi sombra en la arena, mi reflejo en el hielo, y, en el mar, mi estremecimiento. ¿No nos desprenderemos? Colgado boca abajo, eres mi péndulo, mi contrapeso. Eres, al *sí*, el *no* obcecado. Ni me desprendo, ni te alcanzo; perderte es desgajarme. Nuestra tarea es ésta: vivir opuestos e identificados. A uno y a otro, Dios nos tiene agarrados. Pero ¿cómo saber, el día que nos deje de su mano, si vamos —sima arriba o cielo abajo— a estrellarnos? De un hombre que se cae, se dice que va a romperse el bautismo.

¿Y de qué otro modo explicarlo? Cuando la antigua sabiduría asegura que el mundo descansa sobre cuatro elefantes y éstos sobre el caparazón de una tortuga, da a entender, claramente, con este disparate prodigioso, que no se debe pretender seguir comprendiendo: se está en la región de la metáfora, se pisan zonas de puro misterio.

Creo que era Baudelaire el que afirmaba inútil explicar «*quoi que ce soit à qui que ce soit*». No tanto. Ahora bien, todo lo que requiera explicación hay que explicarlo siempre de manera muy clara y misteriosa (*como el rayo del sol por el cristal*) y, también, un poco puerilmente.

Nadie podrá evocar su infancia sin que le traiga la memoria su primer entusiasmo por algún juego. En la mía, inmediatamente, surge la silueta de un aro. El aro es a lo que jugábamos, todos los chicos, en mi tiempo.

Recuerdo cuando, de pequeño, corría detrás de mi aro por entre los árboles del Retiro. Lo alto de un pescante; el aro entre las piernas, y unos pies que no alcanzan. El mundo estaba hecho, entonces, a la medida de los mayores. Nosotros siempre al aire: o no nos llegan los pies, o no nos llegan las manos. ¡Qué gusto el peso de las riendas, su olor a cuero, y más allá, el de una piel lustrada con cubos de agua y con cepillo muy de mañana! Me bajan unas manos, en volandas. Mi pie busca apoyarse

en una rueda. Ahora el suelo. El caballo se ha quedado allá en lo alto, mirándome por los ojos de sus belfos.

Ha llovido. Los plátanos desnudos y ateridos alzan, recién lavados por el aguacero, sus brazos en alto. Las hojas, muertas, cubren el paseo como en un campo de batalla. Muchas están de bruces, con los brazos en cruz, pegadas contra el suelo. Otras se pudren adheridas contra la tierra negra, empapada, y cuando pasa el aro las rapta.

A ese aro alto, erguido y afilado, de pesada madera vienesa, lo va empujando la obstinada presión de un rejoncillo que lo aprieta muy abajo en la cuesta arriba, y frena desde dentro si hay un descenso. Cuando, al primer impulso, arranca el aro, inicia un paso aéreo, cabeceando levemente, como un balandro. Logrado el equilibrio, avanza, muy solemne, pausado, ciñéndose en las vueltas: alto caballo blanco de cuello en arco.

Al más pequeño estímulo acelera su marcha, y, al empuje tenaz, emprende la ida y escapa. Va pisando la sombra de los árboles. Se insinuará hacia los troncos. Si pasa un empedrado, brinca y trepida. El cruzar un regato lo desconcierta y lo llena de sobresalto. Le atraen las piernas de los transeúntes, el agua de los charcos; de ésta saca una fresca pulsera que, a fuerza de dar vueltas, se le va secando.

El aro no está nunca donde está, sino un poco más allá siempre. El aro es la quimera recién hecha de una línea infinita que crea el hombre niño para ir dándole alcance. Lo aleja, lo persigue y le hace doblegarse interminablemente sobre su gallardía renacida. No trata nunca de alcanzarlo; lo que hace a veces (cuando el chico es muy chico) es pasar, en la marcha, por el aro.

Diríase que el aro, a medida que avanza, va creando su ámbito. La física moderna cree que cada cuerpo rígido define, por sus líneas y por sus superficies, el espacio que ocupa. Whitehead ha subrayado varias veces cómo la Inquisición y Galileo erraban justamente en el único punto en que coincidían, suponiendo que la posición absoluta es un hecho físico, e ignorando la relatividad del movimiento.

Hoy la filosofía entiende que la existencia se está adelantando constantemente. Eso pensó también Pascal de las posibilidades humanas (y cuando no pensaba sobre el hombre, se ponía a idear alguna aplicación —pragmática— del aro).

No veo más airoso ejemplo de ese avance infinito que el aro que me viene encercando, desde niño, y que me acercará algún día, a fuerza de dar vueltas, al antípoda que, más allá, conmigo apetece abarcar el universo.

Tan pendientes estamos el uno del otro que, con sólo buscarse, un hombre y su antípoda harían moverse al mundo: de esa suerte los cabos acodados de un molinete hidráulico inician algo así como un movimiento perpetuo. La esvástica no es, en rigor, más que una cruz de fuego que gira sobre sí misma. Dos polos que se buscan, que se rechazan, que se encuentran. Un más allá. Y el aro, en tanto, rueda ante el abismo. «Quien logra su ideal —decía Nietzsche—, lo rebasa por el mero hecho de alcanzarlo.» Pero el superhombre se devora enjaulado y enloquece. No. La meta ha de estar fuera del hombre, aunque éste sienta que la lleva consigo.

Negarse para ser: poner el pie en esa pura nada del fracaso que debe ser la vida, si ha de servir, también, de trampolín para saltar al *inmortal seguro*. Superarse es tender a ser otro, sin dejar de ser uno mismo. «Yo soy quien soy. Tú eres la que no eres», dice la voz de Dios a la santa sienesa. «Únicamente me conoce aquel que se niega…» El salvarse supone quizá tirar hacia sí del antípoda, y cargárselo a la espalda: «*pécher, pécher, se repécher*», tararea un rapsoda.

Quien no naciere de nuevo… Como a un punto de ese aro infinito que gira en los espacios, el destino del hombre le condena a buscarse y a huirse al mismo tiempo, para lograrse, al fin, por entero. Alerta; el *ser quien eres* no está lejos del *ser como dioses*… Concordia; el alma perdidiza, se ha encontrado a sí propia.

[1933]

MUSARAÑA

(EL ÁMBITO DE LA NOVELA)

Me ha intrigado siempre el hecho de que los niños pidan, para dormirse, que les cuenten una historia; y me ha intrigado más ver que el niño se abandona, finalmente, al sueño cuando ha logrado que le sea sugerida la espantable presencia del coco. ¿Por qué?, me he dicho. Porque lo que pide su espíritu es que, ante todo, lo aparten de la vida, lo lleven a un lugar donde no le perturben el recuerdo ni la propia presencia. Toda vida tiene, hasta en la jornada gozosa de la existencia pueril, una gravedad inevitable, impuesta por el lastre de esa conciencia mínima. Y el niño apetece cambiar el eco de su día apacible por la áspera quimera de una ficción, aunque sea truculenta. Sabe que puede ser feroz; pero sabe también que no le atañe. Y, para entrar en el sueño, ha de serle propicio ese umbral hacia un mundo imaginario.

Dormir es morirse un rato. Si el sueño está alterado por la menor molestia apuntarán síntomas de descomposición en el cuerpo; análogamente asomarán en el espíritu también las sabandijas. Al levantarse el hombre advierte que se ha despertado a tiempo. Pues bien, para arriesgarse al sueño, el hombre, cuando niño, exige un tránsito y así acude a esa primera «invitación al viaje», en brazos de la musaraña.

Pero también, cuando es mayor, el hombre necesita que le cambien de mundo, que le haga presa una ficción capaz de adormecerle por completo y transportarle. No es otra acaso la necesidad íntima que ha dado origen a la novela. Por ser una línea y no un mundo he descartado de este estudio la novela policíaca, peripecia exclusiva.

Hablo, pues, al hablar así, de la novela y no del cuento. El cuento es una narración que, por su misma brevedad y peripecia tensa, equivale a un suceso de la vida. El final de su anécdota mantiene alerta al que escucha. Sherezade supo bien que un cuento únicamente podría mantener al sultán despierto; con cuentos se entretienen, huyendo de la peste, los que guarecen en una caverna su pavor. Por el contrario, quien lea una novela no habrá de estar pendiente de nada: ni de lo que fuera sucede,

ni de lo que dentro le pasa. Ni de aquello que vaya a pasar al final del libro. Lo esencial, para él, es instalarse y no depender ya de las sorpresas. Instalarse definitivamente, y, así, una vez y otra. Notad cómo el niño exige, a lo mejor, que le sea contada todas las noches la misma historia.

Claudel ha dicho, alguna vez, que el santo es el hombre a quien Dios no deja en paz. De modo análogo el artista mantiene, a su lector, siempre alerta: el filósofo le obliga a discurrir, le va acuciando; el poeta habrá de alzarle en vilo sustituyéndose a su propio impulso íntimo; el dramaturgo abrirá a su vera un abismo en acción que, a la vez, le atraiga y le repela: únicamente el novelista conseguirá, sin medios persuasivos, sentar a ese animal en pie que es el hombre y hacerle deponer toda iniciativa. La vida es un combate; la lectura ha de serlo. Pero, más que ningún otro arte, la novela habrá de apoderarse de esas que Bergson llama «nuestras potencialidades defensivas». Hará caer el lápiz de la mano. Una novela no se lee inclinado sobre el libro. Así se estudia. La novela se lee en un sillón, y estaba por decir que en un sillón hecho a la medida.

Es frecuente, entre los ingleses, hacerse una butaca a la medida del cuerpo; y es curioso que, durante la crisis que ha padecido la novela estos últimos años, haya sido su principal refugio Inglaterra. Quizá porque el inglés sabe, cuando llega el momento, apoltronarse entre una pechera dura y un respaldo muelle, y poner un fuego delante de él, una cortina de agua en los cristales y hasta un propósito firme de no dar oídos a la voz interior, ni a la voz de la calle. Hay en ello una deliberada decisión de vivir «sin pena ni gloria», de abdicar de sí propio. Cierto, también, que renunciar al refinamiento es evitar una agudización maravillosa: no alambicar excesivamente implica conformarse con lo confortable.

Lo que en cualquiera de nosotros hay de lector de novelas es un espíritu curioso y fatigado que no pretende intervenir, pero precisa, a cambio de una actitud pasiva, que le sea vencida su mínima resistencia a ser arrebatado. Después no impedirá que la novela le subyugue. Aspira al máximo deleite y a la menor sugerencia. No viene a enriquecerse en la lectura; es como un personaje más, dispuesto a discutir con los otros, sin otra condición que el autor no asome nunca entre ellos. Cuando cierre, por última vez, la novela, su alma se habrá quedado, entre las páginas, un poco marchita, translúcida y seca.

Como no va con él la historia, el lector se ha embarcado en la novela y se deja sirgar desde ella. ¿Está matando el tiempo? Ya lo veremos. Porque deja de vivir horas de su realidad íntima y limitada, un tedio denso y lento le va envolviendo. Valéry observaba, en cierta ocasión, que no podía oír música durante mucho tiempo, porque lo que ésta le iba sugiriendo se le veía atropellado por la recepción de la música que venía detrás; y, de ahí, llegaba a la conclusión de que únicamente pueden escuchar música, largo rato, aquellos a quienes ésta no sugiere nada.

Edmond Teste, en la ópera, ha debido observar esa expresión beatífica del melómano aquiescente. Pero ¿es que puede ser muy distinta la máscara de un lector de novelas en el pleno ensimismamiento del encanto que sobre él se ejerce?

Vedle, ahí, totalmente distraído y atento, suspenso en ese frágil enrejado que forman las líneas del libro. Mas puede suceder, de pronto, que este lector no advierta lo que lee. Ante todo, se percatará de que, cuando leía, tampoco se enteraba de lo que estaba pensando. Pero, luego, al descubrir su propio pensamiento, interrumpe la lectura del libro. El lector ha desaparecido; el hombre, ahora, existe de nuevo.

Hagamos alto en esta situación del lector, que ha de servirnos para ulteriores consecuencias.

Lo propio del poeta es deambular. Deambulando imaginamos a Rilke. Así también a Monro, el malogrado. Un día, éste contará sus impresiones, y lo que dice es que, según va andando, se para ante un escaparate. Se fija en los objetos que hay expuestos al otro lado del cristal y los contempla. Pero, súbitamente, se sorprende reflejado en el vidrio, y, desde aquel momento, desaparecen de su vista los objetos. Luego se le va la mirada al fondo, y lo que ahora se esfuma es la imagen del poeta. Luego, surge la imagen; después desaparece, etc.

Leyendo estos recuerdos de Monro he pensado, alguna vez, en esa peculiar polarización de nuestro ojo espiritual, de nuestro cerebro. El hombre está hecho de tal suerte que sólo puede mirar una cosa u otra. Podríamos decir que idealistas y naturalistas polemizaron, a lo largo de siglos, sin lograr entenderse, porque los unos señalaban al cristal y los otros a los objetos. Mas sólo pretendemos subrayar que estas alternativas suceden al lector en casi todas las páginas del libro. Si el libro es una novela, el lector —fatalmente— ha de caer, de una vez para siempre, al fondo del escaparate.

Cuando esto no sucede, y el lector no dialoga con los personajes, sino con las ideas de la novela, es porque se ha encarado con el novelista, y en tal caso se produce una mutación simultánea: al sustituirse el personaje por el autor, se ha trocado el lector, a su vez, en crítico y se ha roto el encanto. El libro no intercepta la vida. El hombre ha interceptado la lectura y no puede seguir adelante.

Se inicia, pues, un forcejeo; si prosigue el lector, se las habrá de haber con un novelista (verbigracia, en el caso de *El retrato del artista adolescente*, de Joyce); mas si el crítico permanece, es porque la novela estaba hecha también por una hábil inteligencia (así, por ejemplo, *Los falsos monederos*, de A. Gide).

Ahora bien, fuera un error suponer, por lo que llevamos dicho, que la novela se halla destinada al esfuerzo de las mentes livianas. Al contrario; la novela, en cuanto género, ha de ser, cabalmente, la vacación de una inteligencia poderosa, la cual exige, por lo mismo, un mundo diferente al suyo, pero capaz también de retenerla legítimamente, y sin hacerla ejercitarse, ni disminuirse tampoco.

La poesía es una recreación; todo aquello que es lírico nos pasa a nosotros, y nos pasa por dentro. (Podríamos decir que la poesía lírica es un género aspirante-impelente.)

El teatro, en cambio, está ahí. Se encuentra a nuestro lado, pero en muy otro plano: más allá del límite convencional establecido. Por eso la tragedia nos conmueve, pero no nos envuelve. Ni aunque fuera de veras. Muchas veces he pensado que en el teatro podrían los actores morirse realmente y el público llegaría a aceptarlo. De hecho, lo acepta en los toros o en el estadio. La muerte no le llega porque sucede al otro lado. El accidente, en cambio, ese accidente callejero y fortuito, se le hace intolerable. La opinión lo denuncia; se persigue. ¿Por qué? No ciertamente porque sea adverso, sino porque ha saltado la barrera, y se ha metido en nuestro propio ámbito; porque, sin contar con nosotros, ha irrumpido en nuestro mundo cotidiano. Un hecho desgraciado que sucede en remoto confín nos llega más que una muerte prevista. Ha sucedido aquí, no allá, y eso es lo inaceptable.

Se ha dicho que todo arte es una evasión. Sin embargo, en esto hay límites y hay modos. Que el filósofo nos hable al oído o el poeta nos cante dentro de nosotros mismos, ni uno ni otro nos interceptan la vista. La novela, en cambio, oculta nuestro mundo con el suyo. Por eso cuando nos quita la soledad viene obligada a traernos compañía.

Si de una novela decimos que es mala o que es buena, no es tanto porque la cotejemos con un arquetipo preestablecido por una definición preceptiva cuanto porque satisfaga o defraude una más honda ansiedad vital. El lector apetece que el novelista trace por entero sus personajes y los haga netamente distinguibles, así como que obedezcan a la lógica de su carácter peculiar y no al propósito del novelista. Logrado esto, puede ser bienvenida toda ulterior complejidad. Balzac hizo tipos puros. Dostoievski trazó caos humanos, y en tal contradicción hay un alarde. (Recordemos la alegría con que Ortega destacaba aquel coronel stendhaliano, a quien su autor describe diciendo que parece un notario, pero resulta un coronel de cuerpo entero.)

El novelista, pues, habrá de callarse a tiempo para dejar que actúen sus personajes. Pero he aquí ese mundo. Lo pide en nosotros una necesidad íntima. Ahora bien, ¿qué bienes nos llegan con esa aportación? ¿Cómo hemos de penetrar y de sumirnos, por completo, en un mundo que es, justamente, tanto mejor cuanto más cerrado? Sospecho que únicamente un mundo, esto es, un cuerpo cerrado, puede, en rigor, rodearnos por entero y sumirnos en su ámbito.

Quisiera sugerir que la poesía tiene una sola dimensión; nos recorre, como la exhalación al roble, en un sentido vertical, aunque ascendente. El teatro tiene sólo dos dimensiones, pues a pesar de que el escenario implica una profundidad, todo espectáculo es pura plástica; sea cine o sea escenario (telón o tablado), es una ventana a la que nos podemos asomar, pero en cuyo ámbito no penetramos. Es más; no sucede otra cosa con la poesía pintoresca de los juglares. Todo ello es plano y, por consiguiente, se presencia, pero no se traspasa. Está fuera. Cuando el teatro envuelve a su espectador falta a una regla del juego y se desvirtúa al público metiéndolo en el escenario (tal suele ser la farsantería pirandeliana, en la cual, para dar más humanidad a la escena, se deshumaniza la sala).

La música, sí, nos rodea verdaderamente, y al hacerlo cumple su única y posible misión: rodar en torno nuestro, como emanación que es. Claro que aquí ya no hay, en rigor, contorno. En cambio, la novela tiene las tres dimensiones del espacio (o bien las cuatro, si queréis, aunque del «espacio-tiempo en la novela» prefiero hablar, y con algunas reservas, en otra parte). El hecho es que nos envuelve con lícita solicitud. Se dirá que esto sucede por lo que de música hay en algunas novelas. Basta evocar la atmósfera asfixiante de Proust o de Thomas Mann. Y, sin embargo, no es eso. Lo que

sucede es que únicamente por lo que tiene el cuerpo de la novela de mundo cerrado e independiente, es por lo que nos puede captar.

Creo que fue en *Le Coq et l'Arlequin* donde leí, hace tiempo, la distinción siguiente: la música es aquello que da vueltas en torno nuestro, mientras que la escultura es aquello a que nosotros damos vueltas en derredor. Pues bien, si lo primero es evidente, lo segundo no. Una observación más detenida nos enseña, por el contrario, que en cuanto fijamos nuestra contemplación en un cuerpo aislado, no existen, ya desde ese momento, en todo el universo, más que dos cosas, y ambas con la misma y única envoltura: una es el objeto y la otra es todo lo demás —incluyendo, naturalmente, al propio contemplador—. O, dicho de otro modo: la cara exterior de ese cuerpo cerrado es también límite entero de un ámbito inmenso en el cual ha quedado preso. Sólo basta volverlo del revés. Para eludir toda pedantería recordaré la anécdota del borracho que, dando vueltas apoyado en una farola, llegaba a esta conclusión: «No es posible salir, he caído en un pozo». Sigamos.

Podía, asimismo, decir que mi piel, esto es, mi contorno, es, a la vez, el límite íntegro de un universo que me ha dejado a mí, exclusivamente, fuera. Por otra parte, amar es rondarse. «Tener en la piel a alguien» es, según el dicho popular francés, amar con esa exclusión, «aquel que tuviere amor entenderá lo que digo», canta sor Juana. «La frase más púdica que he oído —decía Nietszche— es ésta: "En el verdadero amor, es el alma la que envuelve al cuerpo".»

Animar esa atmósfera que es la novela y conseguir que al envolverla con nuestra atención nos envuelva ella, tal es la misión del buen novelista. (El lector habrá de subsistir merced a ese balón de oxígeno.)

Poniéndola en relación con lo que es la obra poética o la obra de pensamiento, podríamos llegar a definir la novela como pecado. No por lo que tiene de creación, sino por cómo se utiliza esa hechura. Ofrecer una novela es tender un paraíso, es raptar la atención que el hombre ha de prestar ininterrumpidamente a la vida. Es dormir al vigía. Y todo cuanto nos distrae nos roba vida. Es, como diría Pascal, divertimento. Oídle: «La única cosa que nos consuela de nuestras miserias es la diversión y, sin embargo, es la mayor de nuestras miserias». Sin eso, pensaríamos en nosotros mismos y alcanzaríamos el tedio, ese tedio «que nos llevaría a un modo más firme de salir de él». Así combate Pascal la crisis, llevándola a sus propios extremos para superarla.

En la novela, como en el cine, el alma se entrega a un fluir que tediosamente la adormece, la insensibiliza y la aligera porque le quita conciencia. Y ese fluir se nos lleva así; el pueblo inclina, sobre el arroyo que transcurre, al niño pálido:

Quita pena y da alegría,
dicen que el agua divierte,
quita pena y da alegría,
yo me voy a ir a una fuente
por ver si la pena mía
se la lleva la corriente.

Un fluir que transcurre dentro del propio ámbito equivale, en definitiva, a una correa sin fin. Olvidar esta atmósfera de la novela y destacar el elemento poético que hay en ella es, precisamente, negar su carácter esencialmente espacial.

Decimos que entregarse a la novela es pecado. Para hablar así no es necesario ser cristiano; basta sentir que salvarse es no permanecer quieto. Creo que fue Kierkegaard quien afirmó que el cristiano descubre el instante porque la vida para él es un presente en el futuro. Es decir, que así como otras religiones están vueltas hacia el pecado, la cristiana está enfocada hacia una venidera eternidad y cuenta con el origen únicamente para borrarlo en el Jordán. Nuestro pecado original es la placenta del espíritu. Ser inocente es ignorar; para darse bien cuenta es preciso un estado de vida y de conciencia. «Ser como dioses» es, en último término, un modo: una cuestión de estilo.

Irrumpe aquí otra cuestión: ¿qué habrá de hacer el novelista? ¿Habrá de estar alerta o entregado? Ha de permanecer atento al despuntar de esos seres que piden vida; otear sus modalidades diferentes, pues no todos se presentan sumisos. Así dice Unamuno: «De uno que no quiere ser difícilmente se saca una criatura poética, de novela; pero de uno que quiere no ser, sí», y aclara que «el que quiere no ser no es un suicida». Hay novelistas, como Mauriac, que clama, compadecido ante su propia misión, en estos términos: «Es terrible estar eternamente despierto, atento y lúcido por profesión». Pero Mauriac percibe en carne viva y hace también novelas ejemplares al fin. Cabe estar bien despierto, pero negarse a la conciencia. Stendhal, pese a su

«presencia de espíritu», se nos antoja todo lo cruel que hace falta ser para elaborar con lucidez un mundo novelesco.

Y el novelista ha de aportar un mundo. Hacer una novela no es, como se ha dicho, eludir la «invitación al viaje». Por el contrario, responder a ella del modo más romántico: descubrir, inventar, aportar un mundo muy distinto de aquel en que se vive. Es curioso este ir y venir del novelista en viaje. Cuando Flaubert era muchacho había que escuchar el prestigio de Oriente y ceder a la invitación de ese viaje. Flaubert se embarca, pues, pero resulta que lo único que descubre, a las sombras de las pirámides, es aquel mundo provinciano francés que lleva consigo. Allí se le revelan, al sol egipcio, Emma Bovary vestida de blanco y su ambiente de aburguesado. Ya tenéis, de vuelta hacia su país, a ese corpulento marino normando. Viene encalmado; trae con grilletes su profusión verbal y su elocuencia. Se encerrará en una casita y, después de cruzar bien las cortinas, redactará una descripción, tanto más apacible cuanto más fiero muja el huracán entre los árboles. Y, al margen, deja escrito: «Cuanto más estoy en un ambiente contrario, mejor veo el otro». Flaubert tiene razón; la novela es siempre un otro por descubrir: hombre, mujer, mundo, valor, aventura en suma. El novelista quieto, entornando los ojos, lanza, de vez en vez, el dardo de su pura sensibilidad para captar, como el camaleón en la atmósfera, la sensación al vuelo.

Tarde o temprano el novelista ha de cerrar los ojos y entregarse. Tiene que extraer de sí mismo ese mundo inédito que trae en germen y le ha sido confiado. Que Proust anote y que Balzac invente, es igual. Uno y otro podrían exclamar, al ser despertados, como Flaubert cuando le preguntaron cuál era el modelo de su Emma Bovary, y repuso: «Soy yo».

El novelista tiene que olvidarse de su ambiente y de sí propio, para vivir totalmente entregado a la creación de un orbe. Convivir con sus personajes y dejarse ir con ellos, en cierto modo, hasta donde le quieran llevar. El caso de un André Gide escribiendo el *Diario* de su novela los *Los falsos monederos* demuestra hasta qué punto un escritor inquieto carece de la fe precisa para novelar. Ved, en cambio, un ejemplo de trance. De una carta de D. H. Lawrence destacamos el siguiente párrafo: «He adelantado mucho mi novela. Está muy bien y va saliendo deprisa. Cuando está uno conmovido hasta el fondo del alma, encuentra la realidad en el mundo irreal. Por el momento, mi verdadero mundo es el de mi alma que se refleja en la novela que es-

cribo. El mundo exterior puede ser, a lo sumo, soportado. No es verdadero; ni lo es tampoco la vida exterior». No hablarían de otro modo Flaubert o Dostoievski.

Cumplir la vocación de novelista es entregar un mensaje. Perderse para ser. Y aquí no hay paradoja, como en el comediante. Al novelista no le olvidaremos si antes no se olvidó él. Hubo de renunciar a su mundo, a su siglo; hubo de cerrar la ventana. Y traer su vasija de arcilla recién hecha, aunque para ello hubiera de sacrificarse. Como la Jacinta de Lope, el novelista cuidará al partirse la cabeza de que no se le quiebre el cántaro.

[1934]

DE LA NOVELA CONTEMPORÁNEA

Empecemos por advertir que hoy no se puede hablar de la novela europea sin destacar, dentro de la penuria que sufre el género, el insólito éxito que aqueja a las novelas de Thomas Mann o de D. H. Lawrence (pese a llegar retrasada, la versión española de *La montaña mágica* agota rápidamente dos ediciones; las novelas de Lawrence enriquecen a los editores de Europa). Lawrence vivió y murió de hambre; pero no hubiera consentido nunca la explotación prostibularia que se ha hecho de alguna de sus obras. Lo que importa no es que Lawrence se declarase panida, sino que cundiera el pánico por entre sus lectores. La historia de siempre: para el buen burgués, Baudelaire hacía escandalosos aspavientos; para el buen lector, versos espléndidos. Están lejos los tiempos en que *El Punch* publicaba la caricatura aquella, recogida por Maurois: un señor, después de hojear un libro, se decide a comprarlo, pero, dirigiéndose antes al librero, le pregunta, por si acaso: «¿No habrá nada de sexo aquí dentro?». «Oh, no, señor —contesta el librero—; se trata de una historia de amor.»

No es sólo en Joyce, en Faulkner, o en los suprarrealistas donde reaparece el légamo y la podredumbre, el hábito tétrico y siniestro. Thomas Mann trasciende análogo relente. Este hombre trata de enrarecer el aire; pero sucede que no logra escandalizarnos, ni atraernos, en la medida en que se lo propone. ¿Por qué —me pregunto— acepto el arte de un Joyce o de un Faulkner y rechazo el efectismo de Thomas Mann? Acosado respondería que, desconociendo las causas, resulta, sin embargo, que la perversión no me importa en Baudelaire y me asquea en Oscar Wilde. Sospecho que Thomas Mann no ha logrado superar, en fuerza de arte, lo que de perversión puso en su obra, y acabo por pensar que Thomas Mann, como Gide, fue un puritano a la inversa, un moralista que impulsó únicamente aquello que encontraba retenido en el hombre. Pero, hecho esto a costa de todo lo demás, se logra un desequilibrio: una perversión pura.

Insistiendo en la influencia de estos dos novelistas, advertimos que con su talento han contribuido a desencadenar, y hasta a justificar en cierto modo, esa reacción

contraria, y que en sí misma es injustificable. Una mala calidad en el alarde provoca análoga calidad en el adversario: vivimos de milagro, y hay que estar persuadido de que los milagros nunca los hace el Diablo.

Síntoma del relativismo al uso, Gide acreditaría, mejor que las doctrinas de Nietzsche, aquella tesis del profesor Westermarck según la cual «la conciencia moral está basada en emociones, y los valores morales no son absolutos, sino relativos a las emociones que expresan».

En Francia se ha llegado a decir: «*Ci-gide*». Pero era por una crítica previamente adversa y sin derecho pleno al epitafio. De otra parte, el autor de *Los falsos monederos* ha recuperado, en estos últimos años, prestigio literario. Por eso quiero destacar un testimonio, poco sospechoso, de una carta escrita por el propio D. H. Lawrence a Aldous Huxley en la que se dice con ocasión de sus últimas lecturas: «Volveremos sobre los libros. Proust demasiado viscoso; no puedo leerlo. *Los falsos monederos* interesantes en cuanto a revelación que es de un estado de espíritu moderno, pero está hecho para sorprender y escandalizar, para epatar: "¡Fanfarrones del vicio! ¡Es falso!"». Hemos oído bien, es el autor de *Lady Chatterley* quien se expresa así. Y si moraliza es porque, en rigor, no fue jamás un libertino. *Lady Chatterley* fue publicada por él en Florencia y en edición limitada: luego los editores sacaron partido de esta obra. Y en cuanto al lenguaje escandaloso, todo es cuestión de no escandalizarse porque se llamen las cosas por su nombre. Pierre Louÿs escribió su *Afrodita* con el mismo lenguaje que *Lady Chatterley*. Después, para imprimirlo, sustituyó las palabras malsonantes. Y la obra conserva un dejo libidinoso de que carece la de Lawrence.

En el propio André Gide trasciende el hugonote puritano, que devorado largos años por la tentación quiebra finalmente sus yerros. Diríase que el águila ha roído a Prometeo las cadenas. Por eso Gide no es amoral sino inmoralista. Y él mismo ha observado cómo si en Francia se han producido pocas novelas es porque los novelistas fueron, en rigor, moralistas puestos a escribir novelas. Cierto que el francés rara vez es impasible; y cuando lo es, como lo fue Stendhal, sustituye con «presencia de espíritu» lo que debería haber sido conciencia. Pero hubo algo peor que Gide y que Lawrence: sus lectores. Hacia 1921 Gide recomendaba y definía el clasicismo como un apetito necesario de integración; en su obra toda, puede hallarse mayor equilibrio del que se piensa, a condición de no olvidar que el equilibrio es esencialmente inestable.

Cuando pensamos que Gide es el autor de la *Puerta estrecha* no limpiamos quizá su fondo protervo —para acercársenos mejor puede tomar aspecto angelical el Diablo—, pero es también el autor de *Saül*, y aquí, según su propia confesión, lo que ha tratado es de contrarrestar el efecto de *Les Nourritures terrestres* y presentar el «derrumbamiento del alma y esa decadencia y desfallecimiento de la personalidad que acarrea la no resistencia a la molicie». Pero éste es el Gide de entonces: retenido, ambivalente, maestro de inquietudes. Con los años pierde freno, cede a la gravedad del cuerpo, al apetito de la tierra, y corre a la busca del tiempo de «su juventud perdida».

Nuestra tierra se va haciendo más vieja cada vez, y no sé si por eso, cada vez más cargada de energía atrayente. Quizá pudiera justificarse así buena parte de nuestro actual amor a ella, de nuestro panteísmo. Pero conviene estar en pie, estar alerta, nutrirse de la tierra y no enterrarse, aceptar su enseñanza, en suma, que es reaccionar contra ella.

En las playas de Libia, cada vez que llegaba un viajero, salíale al encuentro Anteo, que era hijo de Poseidón y de Gea, es decir de Neptuno y de la Tierra. Anteo interpelaba al viajero y, obligándole a luchar con él, le vencía fatalmente. Sólo un joven heráclida logró derrotarle. ¿Cómo lo hizo? Hubo de levantar en vilo y estrangular en alto al hijo de la Tierra, porque cada vez que caía sobre ella Anteo, su madre lo despedía dándole nuevas fuerzas.

Apetecer la tierra es tender a la muerte: integrar en la arcilla la arcilla de que estamos hechos. Todo hombre lleva, en cambio, oculto en el hueco de la mano la huella de ese hilo que sujetaba el mundo aquel que cuando niño se le fue al cielo. En fin de cuentas, es siempre la mejor lección, respecto de este apetito humano de poseer la tierra, aquel cuento de Tolstoi, que viene desde el poema de Alejandro: Un hombre ofrece a otro la tierra que sea capaz de abarcar con su cuerpo. Éste empieza a correr describiendo un enorme círculo, tan extenso que al volver al lugar de partida, el hombre cae extenuado y muerto. El otro toma un azadón, cava una fosa y lo entierra. La tierra que necesitaba un hombre era cabalmente el montón que fue necesario extraer para enterrar su cuerpo.

Deteniéndonos, concretamente, en D. H. Lawrence, llegaremos a la evidencia de que acaso sea necesario defenderlo de sus propios defensores. Lawrence ha sido víctima de buenas y de malas voluntades entrelazadas. El libro de Middleton Murry alberga, en su aguda crítica, un complejo más turbio acaso que el que denuncia en

Lawrence y más ácido desde luego. Entre los panegiristas se destacan Drieu la Rochelle y Malraux, quien supone que lo que Lawrence pretende es hacer del erotismo puro un sustituto del amor. Y, por consiguiente, no una expresión del individuo, sino un estado del alma. Se trata, pues, de incorporar un valor nuevo, creando el mito de la sexualidad pura. Pero quizá el pensamiento de un hombre como Lawrence ha de ser hallado en su sensibilidad y ésta en su poesía realmente. Tiene razón Gabriel Marcel cuando apunta que las páginas de Lawrence son la más cabal expresión del límite adonde puede llegar un lirismo novelesco despojado de toda retórica; esto es, en el estado de pureza. Y habremos de observar cómo aquí la pureza no se refiere a otra cosa sino a la poesía que le rezuma.

Se nos ha referido de Lawrence que tenía una especial predilección hacia las construcciones de adobe. Huxley lo subraya. Pero no bastante. ¡Qué bien imaginamos a Lorenzo en Taos, saturándose de sol y de brisa, esponjándose y palpitando anhelo por todos los poros de su arcilla renegrida! Lawrence fue un místico, y tuvo un sentimiento religioso de esa carne rosa y esa tierra ocre que apetecía. La gloria póstuma de *Lady Chatterley* y la codicia editorial ha cambiado las cosas: Aldous Huxley presiente la indignación que hubiera movido a Lawrence contra los malandrines que hoy invocan su nombre para enturbiar torpes egoísmos.

Lo que Lawrence buscó fue más la complicación que el placer. Así le vemos, de continuo, tirándose contra las paredes, como si su instinto animal estuviera oteando la desintegración y pretendiera oponerse a ella.

Hay que leer los versos y las cartas de Lawrence. Notad su furia contra la tibieza del liberalismo y de la democracia. Con motivo de Russell y de los suyos, Lawrence, incapaz de entenderse con ellos, escribe: «Todos quieren la misma cosa: la continuación de ese estado desintegrador por el cual cada pequeño yo es un reino diminuto e independiente». ¡Qué lejos está el panteísmo de Lawrence de la mónada proustiana de Virginia Woolf!

Y en sus poemas tenemos, mejor que en sus novelas, el mensaje social, la fe en la bondad humana de este hombre, a fuer de infeliz optimista, porque es típico del desesperado que, al no creer en Dios, se agarre a la criatura.

En Lawrence no hay pensamiento propiamente dicho. Ni en sus novelas importa la tesis tanto como la descripción y la atmósfera. Es una pura sensibilidad, y, así, de-

fine el pensamiento como la actitud del hombre «cuando se halla enteramente atento». Pero hay en él un prurito de superación humana que está por encima de esta concepción animal del pensamiento, y que naturalmente ha pasado desapercibida a la mayoría de sus admiradores. Espigando en sus versos se hallan los siguientes conceptos: «El hombre no es hombre / si no tiene momentos de pureza en los que se sobrepasa»; o también: «El hombre no es perfectamente humano / más que cuando mira más allá de la humanidad».

Cierto que hay en Lawrence una obsesión sexual y hasta un culto fálico como lo hubo en Walt Whitman o en Rozanov, y no por eso deja este último de ser el clásico patriarca en busca del refugio dentro del regazo hogareño, que después de combatir el cristianismo muere comulgado. Pero repito que lo pecaminoso está, más que en Lawrence, en los ojos que lo leyeron. También la cruz fue, en tiempos primitivos, un signo fálico. Y, como dice el padre Meurice comentando a Fielding, no debe ofender la piedad de los católicos ni impedir que éstos vean en ella el puro símbolo de la redención y del sacrificio.

Respecto a Thomas Mann, antes citado, precisa ahora recordar su trilogía bíblica, en publicación, formada por los tomos titulados: *La historia de Jacob*, *El joven José* y *José en Egipto.* En estos libros Thomas Mann vuelve, dentro de un arqueologismo novelesco, sobre el tema que le es predilecto. Mann es un Gide germano; más denso que Gide, menos ágil, menos inteligente; pero acaso, por lo mismo, con más materia novelesca para adobar su obra. Acaso sea más retórico también, pero en un alemán esto puede no ser un defecto. Desde *La muerte en Venecia*, Thomas Mann viene perseverando en el tema. Parece ser que cuando ideó su *Montaña mágica*, el año 1912, encontrándose en Davos, pensó realizar un contrapunto o desquite de lo que había sido *La muerte en Venecia* y hacer una obra cuyo tema fuera la seducción de la muerte y de la enfermedad. Manos a la obra, se le complicó extraordinariamente con las ideologías y situaciones críticas de la postguerra, ya que la novela no fue terminada hasta el año 1923. Y en ésta, como en otras obras de Mann, pese a su gran talento, la sátira parece dominada por un lastre de pedantería y amargura que arrastra la novela a un pantano en fermentación deletérea. Thomas Mann ha sido quizá la última consecuencia de lo que llamábamos hace años el paludismo de Gide y el marasmo barresiano: pontinas ponzoñosas, cuya fiebre excita y, a la larga, mata. Vitalismo lite-

rario, en suma: esteticismo. Así en esa trilogía, toda ella imbuida de tendencias raciales y políticas, permanece ese turbio vaho que denunciábamos en los otros libros, impregnado por añadidura de un cierto tufo denso a rebaño y terruño que repele —o que atrae acaso— pero que no puede dejar indiferente.

La montaña mágica ha sido tenida por la obra maestra del género novelesco en estos años. Quizá el haberlo sido da la medida de esa crisis a que venimos aludiendo. Parafraseando una expresión de T. S. Eliot, podríamos decir que *La montaña mágica* es la novela ejemplar en un tiempo en que precisamente no hay novela. Surge en 1924, y se alza ingente dominando el panorama literario del siglo XX, hasta el punto de que algunos críticos franceses han proclamado la supremacía universal de este Everest de la ficción. Para Weigand esta obra «ha señalado el camino hacia una nueva fe en la vida, hacia una conciencia más viva de las cosas de verdadera importancia». Lo importante sería ver si lo consigue.

Pero cuando un libro es considerado como una obra maestra sucede lo que con *Los falsos monederos*, y otras que, en definitiva, nos causan la impresión de una obra acabada; esto es, de la que ya no puede esperarse nada. Ante una obra así nos asalta la sospecha de que acaso haya sido un maestro y no un genio quien amañó una hábil suplantación de aquello que anhelábamos.

Cuando la novela alemana desembocó en el siglo venía ya un tanto desacreditada. Creo que era Nietzsche quien decía que para poder afirmar que las novelas alemanas eran detestables no se hacía indispensable leerlas. Desde las novelas de Sudermann (retratista oficial, a lo Kaulbach) no se dan sino tópicos obligados. Con Hauptmann y Schnitzler se inicia un resurgimiento; pero la novela alemana sigue teniendo de alemana más que de novela, y todavía más de ese elemento lírico, demasiado metafísico para incubar la novela. Por eso, después de la guerra, experimenta la novela los estremecimientos que sobrecogen a todo el país. Hay una tradición romántica, y otra naturalista más inmediata. Llegado el expresionismo, la realidad se deforma en barrocos sarcasmos y protuberantes inflaciones. Los retratos son ahora de Grosz, como lo fueron antes de Kaulbach. El expresionismo logra su auge hacia 1918 y 1920, culmina en un estado de íntima discordia, paralela a la campaña gidiana encaminada a libertar al hombre de la ley, de la religión, de la familia y la moral. En las obras de Werfel, Frank, Tholer, Ungar y Von Unruh rebrota el egotismo secular ger-

mano. El otro elemento romántico se desenfrena de un modo delirante y teoriza su propio desvarío. Surge la ideología de la derrota. La ironía de Sternheim o el cinismo de Thomas Mann son, en definitiva, una notoria incapacidad para atajar la decadencia sin oponerse bárbaramente a ella.

Si Thomas Mann ha sido el novelista más admirado de la Alemania de estos últimos años, acaso sea Franz Kafka quien ha conseguido una estimación más distinguida. Su probidad ideológica, unida a esa obsesión de pureza que le llevó a pedir, en su testamento, la destrucción de sus manuscritos, no ha hecho sino contribuir al mayor respeto y fervor de sus lectores. Kafka murió en 1924. Un íntimo amigo suyo (autor de una atormentada novela de la expiación donde se relata la historia del astrólogo Tycho Brahe, Max Brod) se hizo cargo de los manuscritos y se negó a cumplir la voluntad de Kafka, entendiendo que las obras, después de cierto tiempo, no iban a ser del autor sino del dominio público. Y a este sentido de la propiedad intelectual debemos la salvación, entre otras póstumas, de la famosa novela titulada *El proceso*.

Una de las modalidades últimas de la novela ha sido encontrar en esa verdad básica que es la poesía una realidad metafórica capaz de venir en su auxilio. Así las novelas de Virginia Woolf trataban de enmendar el vicio de los novelistas eduardianos cuando éstos, por acopiar la realidad, prescindían de lo verdadero que se les iba de las manos. Otra obra inglesa de tendencia análoga es la popular *Lady into Fox* de David Garnett. Y parecida a ella una de Franz Kafka, titulada *Metamorfosis*. Aquí también, como en la novela de Garnett, la mutación inverosímil se opera implícitamente. Y no se quebranta con esto la lógica de los sentimientos. En *Metamorfosis* un hombre despierta trocado en inmundo insecto, y experimenta el dolor que inspira a sus allegados. Se ha podido decir que la obra de Kafka linda con la manía y hasta con la locura, pero es preciso reconocerle también una peculiar exaltación de la conciencia que, en el caso de Kafka, se hace particularmente interesante por cuanto llega a destruirse a sí misma hecha para darse cuenta. Según Kafka, el alma humana constituye un lastre parasitario que abruma al hombre cuando éste se quiere divino. Hay en él, en Kafka, una lucidez demencial y desorbitada que hace pensar en aquello que llamaba Santayana «locura normal». El protagonista de *El proceso* es un visionario que provoca a la realidad con una violencia espiritual próxima al sadismo. En conjunto, la novela resulta confusa, y contribuye a ello la hondura y la complejidad del pensamiento, el

cual, atormentando al autor, impide que el protagonista se desprenda del todo. Un hombre, viéndose procesado, trata de inquirir las causas de la acusación que sobre él pesa. El proceso no llega a verificarse, pero toda la obra se halla integrada —como aquella otra narración famosa de Villiers de L'Isle-Adam— por la zozobra de esta nueva víctima que ha venido a ser el presunto culpable y por su angustia ante una ley tenaz y al propio tiempo inasequible. La novela es, en suma, una pesadilla más con que contribuir a la historia de la novela del siglo XX; y vemos así cómo sufre el protagonista de esa falta de contundencia y de efectividad que se experimenta durante el sueño. Pero se advierte, en este libro, algo más importante, a saber: el peso de una divinidad implacable, de un dios escondido y airado («numinoso» según la terminología de Rudolf Otto) y ante cuya presentida presencia el hombre llega a enloquecer presa del más santo temor. Quien así tiembla, ante el ojo de la providencia, o el gusano de la conciencia, es Franz Kafka, judío de Praga.

Según Montgomery Belgium, las doctrinas no ejercen verdadera influencia hasta que se deforman y se popularizan porque es entonces cuando se apoderan de las masas y las masas de ellas. La intuición es certera, pero lo que habría que distinguir, en realidad, es cada teoría original de lo que pudiéramos llamar su *ismo*. Es decir, el extremo a que es llevada precisamente por los que desconociéndola, pero conviviendo con ella, la adaptan a su mediocridad. Así, por ejemplo, una cosa es el concepto de *nacional* y otra, forzosamente incompatible con él, el de *nacionalismos*. Ortega y Gasset ha denunciado hasta qué punto son románticas estas actitudes y cómo el clasicista v. g. supone la nostalgia precisamente de una actualidad clásica. Y, en efecto, el clásico de cada tiempo no es para nosotros el que fue clasicista entonces, sino, al contrario, el eminentemente nuevo y representativo de su tiempo. Del mismo modo ser puro no es ser purista, etc. Sin salir del ejemplo, podríamos acaso esclarecer la situación de la propia «razón vital» de Ortega. Es una actitud clásica y afirmativa puesto que, en última instancia, implica un apetito de acordarse en el todo contribuyendo a la plena armonía que debe ser la vida. En cambio el vitalismo, tal y como lo ha propugnado Bertrand Rusell (o algún otro pensador de menor envergadura), se nos antoja una actitud romántica precisamente por esa añoranza vital que tanto ha caracterizado al siglo XX. En el campo de la novela, las grandes tiradas que logró Anita Loos fueron buen ejemplo de la frase tópica «vivir uno su vida», en labios siempre de

vidas ávidas y precarias. No; vivir es desvivirse; esto es, trascender. Vive plenamente quien vive por alguien y para algo. Y, en suma, la vida no es ella misma sino cuando se niega en su propio egoísmo para sacrificarse.

De este proceso se advierten cada vez mayores síntomas. El panteísmo a que nos hemos referido logró dos expresiones eminentes: una fue la atomización de la novela hecha por Proust, Gabriel Miró o Virginia Woolf. En sus mundos, como en el de Spinoza, la atmósfera diluye a los individuos. La otra expresión es la apetencia vitalista cuyo evangelio fueron las *Nourritures terrestres*.

Por estas vías el arte se suicida; pero, como todo aquel que atenta contra sí mismo, de lo único que está seguro es de que ha destruido el mundo que le rodea. La esencia puede perdurar y perdura quiéralo él o no; y en el caso del arte, el estampido del tiro ha despertado a la conciencia.

Observad ese elemento común que hay en obras tan opuestas como las de Morgan o de Céline, de Mauriac o de Malraux. Se trata precisamente de la aportación de una conciencia; y el protagonista, aun en la peor derrota, tiene el orgullo de su darse cuenta. El junco pensador sabe que vive, aunque no sepa que piensa. Rashdall escribía, en su *Personal idealismo*, esta frase que hoy viene muy a cuento: «El hecho de que haya conciencias en el universo es la negación del panteísmo».

Pues bien, no parece sino que la novela, durante todo el siglo XX, no ha hecho sino ensayarse, como lo hizo la cultura o la poesía a fines del siglo XIX. Diríase que la novela, buscándose a sí misma, no teme desquiciarse, si a tal costa logra una conciencia. Volved los ojos a lo que llevamos dicho, y ved cómo todo el proceso corrobora esa dispersión primera y su disolución en el ámbito, la reintegración interior y por último el apetito de una síntesis más alta. Y ved cómo anda, en estos tiempos, el novelista, llámese Mauriac o Huxley, tratando de distinguir por entre la reverberación deslumbradora de la atmósfera (o, en el caso de Virginia Woolf, empecinándose en ella) y no pudiendo cobijarse plenamente en la penumbra de la creación definitiva. Ése es el drama de nuestros novelistas a la intemperie.

Un libro como *Contrapunto* gusta hoy al lector de novelas porque deja precisamente al crítico que hay en él holgura para actuar a lo largo de la lectura. Pero es evidente que la novela ha de superar su propia crisis, como ha de superarla el individuo, la nación o el continente. Viene acaso en su ayuda el hecho de que los recién llega-

dos abominen ya del funambulismo y tengan un afán colectivo de instauración formal y asiento estatuido. No quiero decir con esto que se pierda el prestigio del individualismo. Al contrario, es y será el anhelo de los momentos más colectivistas: la misma necesidad que pide compañía subraya la nostalgia de necesitarla. De modo análogo a las postrimerías de la Edad Media hoy surge, dentro del sentimiento colectivo, el imperio de las personalidades. Tomemos por testigos a los más extremados apóstoles de cada nuevo resurgimiento, a cuantos propugnan la necesidad de un nombre nuevo: Aron, Barth, Buchman, etc. ¿No dice Eisenstein que el resultado actual del cine de masas es abrir paso a la película de las individualidades? Basta, pues, de «sálvese el que pueda». Es el grito de pánico de los resurgimientos, toda vez que sean aislados, aun cuando sean colectivos.

Al hilo de la historia, se han de acusar los síntomas antes de que sean irremediables. Y hoy importa señalar cómo el mal culminó precisamente en el momento de auge. El siglo XX ofrece una crisis notoria en la novela. Pero sospecho que se ha denunciado muy tarde. Esa crisis podía apreciarse ya en el momento de máximo apogeo. Entonces fue cuando el instinto de los mejores les hizo huir del esplendor y apartarse de la novela. En aquella maravillosa florescencia de estilo y en la atomización técnica se advertía cómo fermentaba la ponzoña sutil y delataba una íntima corrupción del género.

Y, del mismo modo que hoy lo que nos interesa conocer no es aquello que más se leía a principios de siglo, por ejemplo, sino qué era lo que ya no se leía, es decir, cómo y quiénes se fueron desinteresando a tiempo de la obra en boga de Galdós, de Anatole France o de D'Annunzio, análogamente habremos de precisar hasta qué punto nos fue imposible seguir las tediosas espirales de los cigarrillos de Dorian Gray cuando de su ceniza se deleitaban con fruición espíritus selectos y editores. El mismo Proust, a pesar de haber tardado tanto en revelarse, y en cierto modo por eso mismo, nos dio a su arribo la impresión de llegar rezagado. Dicho francamente: que cuando hubo necesidad de leerlo, era ya demasiado tarde para poderlo leer. Por eso el lector que había de recuperar también su tiempo perdido supo no tomar de Proust sino el testimonio de cronista de un mundo parejo a los de Castiglione, Rabelais o Saint Simon.

Hemos presentado las novelas de Lawrence como la más notoria exposición del momento pánico. Y habremos de recordar que en toda vuelta a la naturaleza se dan

dos instantes. Viene primero un instante de plenitud, de satisfacción, de entusiasmo en que el hombre se siente acrecido por su fusión con las fuerzas elementales. Sígue-se un intervalo fugaz de sopor, y acto seguido surge el pánico que se apodera del hombre tan pronto como éste se advierte —ola del mar o rama del árbol— a la merced de «cualquier viento que sople». Basta poner oído atento a las voces dispersas en la huida. Hoy la resaca de la crítica más avanzada entona su tétrico *mea culpa*. Las penitencias públicas de O'Flaherty, simultáneas de las de Buchman, el cinismo de Gide o de Thomas Mann son todavía síntomas de una fiera irresponsabilidad pánica. (Cuando se invoca a Pan como superación de la crisis, se dibuja, en rigor, la culminación álgida de ella.)

Si la novela se ha definido como un espejo, espejo también es la conciencia, y al dar el sol en ella, se dispersan las brumas, se disipan los terrores. El primer paso frente a la inseguridad es saberse inseguro; el segundo será poner en duda la seguridad de este juicio. El tercero contar con la realidad del instante para edificar hondo y seguro. No sé qué hay de verdad en la leyenda que rodea a un templo de Manila, que ha soportado impertérrito un sinnúmero de terremotos. Unos dicen que lo hizo el Diablo, otros que sus cimientos se han hincado en forma de quilla y por eso ha podido soportar y ceder a la marejada de tierra adentro.

A cuento de esta dispersión sintomática me interesa llamar la atención sobre una novela alemana, que habiendo tenido escasa resonancia, incluso en su patria, obtuvo los honores de la traducción inglesa hace poco más de un año, a pesar de sus considerables dimensiones. Me refiero a los *Sonámbulos*, de Hermann Broch. Es una trilogía y lleva los títulos siguientes: *El romántico*, *El anarquista* y *El realista.* Broch hace desfilar tipos y caracteres de estos últimos tiempos. El ambiente es la crisis de la postguerra alemana. La acción muestra, entre prolijas disquisiciones filosóficas, la virtud del militar o el ideal del proletario triturado por la codicia implacable del hombre moderno. Empero, la última afirmación es optimista: el renacimiento de los valores es un hecho llamado a tener realidad. Cuando se publicó el libro, preguntó la crítica a qué valores se refería Broch concretamente, pero la contestación era obvia. El mundo contemporáneo padece una desintegración de los valores que, según Broch, constituyeron la unidad espiritual de la Edad Media y que no han hecho sino dispersarse en innumerables añicos desde el Renacimiento hasta 1928, fecha en que

culminó el colapso. Cierto que la solución de Broch no puede estar muy lejos de las de Hilaire Belloc o Wyndham Lewys, como no lo está su tesis de la de Cristopher Dawson o de Berdiaev. Sin embargo, añadir síntomas de una nueva Edad Media es quizá alejar toda solución que no sea tópica. Por el contrario, cuando se pide con fervor se obtiene más por añadidura; y acaso pueda sospecharse que los valores a que Broch alude, antes de resurgir en el mundo de los hombres, reaparecen ya en el de la novela. Invita a pensarlo, entre otros, el testimonio recientísimo de una novela inglesa: *The Fountain*. Su éxito no ha estado en relación con su calidad literaria, sino más bien con los valores éticos que aporta. No olvidemos que Broch, por otra parte, escribió también *La incógnita*, cuya tesis es la necesidad en que se ve un matemático, que vive abstraído en el estudio, de atender a la vida y dirigirse a lo concreto. Pero ¿no es lo concreto el horizonte hacia donde se encamina, paso a paso, buena parte del pensamiento actual? Vamos estando de vuelta, y quizá es ahora cuando se recogen los cabos que a principios de siglo dispersó el entonces preponderante Remy de Gourmont, propugnando la disociación ideológica como un medio eficaz de libertarse.

He citado *Fountain* y quiero decir algo de ella. Su autor, crítico dramático del *Times*, apenas era conocido por alguna otra novela. Si menciono *Fountain* es principalmente por la excepcional acogida que ha obtenido la versión francesa. No es ésta la primera vez que la novela inglesa suple la crisis de los novelistas en Francia, y si nos preguntamos qué virtud tiene esa divisa para permanecer inconmovible, Edmond Jaloux contesta que los ingleses se caracterizan por un gusto hacia lo concreto, en tanto que los franceses son en su literatura más abstractos. Por aquí volveríamos a la necesidad de concreción que Jean Wahl señalaba como rumbo cierto de una determinada filosofía de hoy. Y la novela, que se ha hecho conceptual en todas partes, ha conservado en Inglaterra un culto secular a su propio mundo atmosférico. Pero lo que nos llega ahora de Inglaterra, con esta novela, no es sólo un testimonio de la conservación tradicional que impide, como en otras partes, que se desvirtúe el género. Nos llega una cierta dosis de platonismo y de cristianismo refugiados en Oxford.

Y antes de seguir adelante habremos de dar albergue a la sospecha de si se estará fraguando, ahora, un renacimiento análogo a lo que fue el primer Renacimiento y el nacimiento primero de la novela en el siglo XVI. Recordemos cómo al conjuro de nuestra *Cárcel de amor* precisamente, y otras obras españolas traducidas entonces al

francés, nació la novela francesa, y nació, por cierto, de una mujer. Es la bella Elisena quien, en la corte de Francisco I, compone una novela que según Morcay «merece ser considerada como la primera novela sentimental de nuestra literatura moderna». Ve la luz en 1538. Trae por título *Les angoisses douloureuses qui procèdent d'amours*. Elisena refiere en ella sus desventuras: casada casi niña, se enamora más tarde y acaba raptada. Síguense duelos y muertes. Elisena, a punto de expirar, pide a su amante que cambie el amor que le tiene por otro más puro, «*et d'autant que tu as aymé le corps, soit dorénavant amateur de l'âme par charitable dilection*». Platonismo que tiene, acaso, su hontanar en Raimundo Lulio y que andando el tiempo cuajará en la magnificencia panteísta del Renacimiento europeo. El proceso que ha determinado esta inquisición de la pureza ha sido ahora inverso: del panteísmo y su pánico se va quizá a un nuevo platonismo.

Ya llamé la atención sobre el hecho de que el lector francés, ahíto de novelas siniestras o nauseabundas, se entusiasme, un buen día de 1934, con un libro inglés en el cual el sexo no tiene sino la misión estricta que le corresponde. Morgan propugna en su *The Fountain* una rehabilitación de los valores que venían siendo desintegrados. Si la suya no ha sido la última novela de éxito, ha sido —y esto es lo que importa ahora recoger— el último éxito de la novela. *The Fountain* pasó inadvertido durante algún tiempo. La resonancia que ha obtenido esta obra, no pretendiendo llamar la atención, es un dato harto significativo, en tiempos que parecían adversos a todo el género. Ahora bien, en *Fountain,* que es la novela del equilibrio y el amor pleno, importa más la intención que la obra. Y sucede que así como la *Condition humaine* (mejor seguramente que *Fountain*) se nos antoja, sin embargo, póstuma en cierto modo y pretérita, en la obra de Morgan hallamos más que una realización un rumbo y un albor, siquiera sea efímero. Por eso podríamos decir que es quizá más contemporánea ya, aun siendo menos moderna. El hecho es que, mientras se admiraba a Malraux, se leía, dentro del mismo sector, a Morgan. No debemos olvidar este dato, toda vez que en las encrucijadas de la crisis busca, hoy, el hombre entre los hombres la posibilidad de un hombre nuevo. Y la *Condition humaine* es el estertor del hombre acabado: el fracaso puro.

Claro es que sólo ese nihilismo asolador permite edificaciones de arraigo inédito. Apena, en cambio, pensar en esa otra moral obstruccionista que ni edifica ni da lu-

gar a nada. Pienso, frente al éxito de las obras de Morgan o de Maurice Baring, en un caso opuesto y, en cierto modo, análogo. La novela de un francés britanizado, que aporta una moral con elementos de origen doble. Y me refiero al *Instinct du bonheur* de Maurois. En este libro se aboga por el arte de apañar los residuos, se insinúa la inutilidad del combate, se modula una sonrisa desencantada y comprensiva, se canta una resignación que acaso sea incompatible con la felicidad auténtica y, en definitiva, un acatamiento servil a las situaciones más lamentables. Donde hay desesperanza, no hay desesperación. Alguien podrá ver en este libro una capitulación digna del hombre actual. No lo es, ni tiene actualidad ninguna. Esa filosofía del «sea como sea» y del «después de todo» es una moral postrimera, que es amoral porque ni siquiera es ya inmoralista. Es una vieja historia cuya moraleja está en aquella definición de que para ser feliz basta resignarse a no serlo.

Nos vamos adentrando en un atolladero: el terreno difícil de las relaciones entre la moral y el arte. Se oscila hacia ambos lados: la independencia del arte lleva a un esteticismo egoísta; la preponderancia del fin logra anular el arte mismo y lo mediatiza. «Un confeccionador de novelas es un envenenador público», clamaba Nicole (y un eco repetía: ¡qué gran vanidad es la pintura!). Anatema. Y Nicole: «Y cuanto más cuidado pone en cubrir con un velo de pudor las criminales pasiones que describe, las hace más peligrosas». Andando el tiempo se habrá de preferir, a la verdad velada del siglo XIX, la cruda creación que aporta el XX, y Joyce habrá de ser comparado a los padres de la ascética.

Si, como ha dicho Gide, con los buenos sentimientos no se hace buena literatura, tampoco está probado que con los malos sentimientos se hayan de hacer novelas forzosamente buenas. Viendo como Lafcadio estaba ya tan pretérito, para nosotros, como Dorian Gray, hemos pensado, a veces, que lo más interesante de Gide fueron siempre sus preguntas y no sus contestaciones —y el dogma, una opción finalista—. Haciendo la historia de la novela habría que buscar en *Les Nourritures terrestres* la clave de *Los falsos monederos*, y en *Paludes* ese marasmo que empieza a fermentar en el *Immoraliste*.

Desde Nietzsche y Tolstoi, el hombre opta entre dos soluciones: entregarse a la tentación haciendo de ella un dogma, o negarla como inexistente desconociendo la aventura de la inteligencia. Ya hemos visto cómo por aquí lo que nos sale al paso es

la Academia. (Y conste que no faltan soluciones como la de la casa Goncourt para que los rebeldes no dejen tampoco de ser académicos.) Nuestra mirada sigue, sin embargo, preferentemente a esos hombres que, arriesgándose en la marejada, supieron no soltar la cuerda. Pensando en nuestra época notamos esos espíritus contenidos que quizá, por afán de no trabar el armazón con cosa alguna corruptible, adoptaron —como fórmula— la prosa aforística.

Ahora bien, hay que reconocer que si algunos no se entregaron fue, más que por cautela o perspicacia, por una gracia previa, que en el momento pánico les desterraba. Así, por ejemplo, Eliot, que hace avanzar la poesía sin perder el hilo de la tradición y su criterio perenne. Al que no deja a Dios, Dios no le deja.

Con lo dicho, tratamos de apartar los prejuicios conservando el criterio. Si un católico, por ejemplo, posee una íntegra concepción del universo, que mantiene y entona en vilo su pensamiento, esa tónica ha de llevarle a evitar más que a aborrecer lo que fuere incompatible con ella. Basta tener la conciencia de que el pensamiento no puede llegar a donde quiera para apartarse instintivamente de aquello que supone una dejación del propio ser. Digo esto para recusar la actitud de críticos, como Massis, que invalidan su propio juicio, más que por la pasión, por la falta de aceptación previa, y ante cualquier «caso» que se presenta hacen una sangría en tanto el remedio llega.

Angustia ver, hoy, al hombre encabritado al borde de su propio risco. Dostoievski, Rimbaud, Nietzsche, le llevaron al bisel de estos límites abisales. Nietzsche, más que ninguno, empuña al hombre, lo alza, lo asoma, y le dice: lánzate. Así, la tentación. Cuando el demonio pone a Cristo para tentarlo en riesgo, lo coloca, según el Evangelio, «en el alero del templo».

La meta que se brinda al superhombre carece de trayectoria. Enjaulado en sí mismo, enloquece. Nietzsche acaba sintiéndose crucificado. El héroe no ha de querer ser hombre, ni superhombre: ha de creer en la inmortalidad o en los dioses. Para inmortalizarse, como el loco del cuento, ha de saltar de abajo arriba.

Si la vida es un puro trascender hacia algo ajeno, un desvivirse continuo, la novela habrá de someterse a la idea política, ética o religiosa. Y, de hecho, muerto el esteticismo, el arte se orienta, de nuevo, hacia fines distintos. Así, se pone al servicio de una idea social, sexual o religiosa, y la propia crítica suele ser nacionalista o marxista,

psicoanalítica, o católica, etc. ¡Lejos los tiempos en que Gide aconsejaba a su lector que tirase el libro, diríase que él mismo ha hecho suyo el «utilízame» claudeliano!

El hombre del siglo XX ha ido, y va todavía, en equilibrio sobre una cuerda tensa. Decid que es un funámbulo; pero no le despertéis de pronto. El equilibrio ha de ser inestable. Ni revolución permanente, ni la pretendida estabilidad de una violencia. El hombre mismo habrá de no perderse de vista, de considerarse a medida que marcha «mirándose pasar», como diría Maine de Biran, y captándose al vuelo.

«Todo hombre —dice Nietzsche— lleva en él esta doble nostalgia de la altura intelectual y de la pureza moral; en todo espíritu hay dos alas que tienden a desplegarse: el genio y la santidad.» Pues bien, para desplegar un ala es necesario desplegar la otra. Quiero decir, que no hay genio posible si el hombre no percibe un destino exterior, trascendente y supremo. Y, así, a fuerza de apurarse, al borde de sus límites, es como puede rebasar su limitación humana. Sólo el hombre sobrepasa infinitamente al hombre. Pascal lo dijo.

Cuando durante estos últimos años la poesía se hacía narcisismo y la metafísica se abismaba ante la sima de la nada, la novela sintética (coetánea de la arquitectura sintética) albergaba a un hombre encerrado en sí mismo. Si Teste es la pura inteligencia mordiéndose la cola, Garine es la revolución pura. Pero la hélice de un aeroplano, aunque su dinamismo la mantiene, no va, sin dirección, a ninguna parte. El héroe o el santo lograron sus posibilidades plenamente porque no apetecieron jamás un ideal estrictamente humano; fueron hacia un imposible, que era ético, e inhumano, en el héroe, y divino, sobrehumano, en el santo. Volviendo ahora a la novela, podemos insinuar que una de las causas de su actual decadencia está quizá en haberse hecho para ella misma y para las cosas; es decir, por haber querido apoderarse del hombre entero en vez de haber cumplido su destino de captar exclusivamente lo que en él hubiera de lector de novela. Y sólo así habría trascendido eficazmente.

Pensemos en el efecto que producían las novelas a los espíritus mejor dotados del siglo XIX y tratemos de comparar este alcance con la falta de percusión del género novelesco en el siglo XX. Curtius muestra, en el libro que dedica a Balzac, aquella maravillosa seriedad y trascendencia con que se tornaban entonces los hechos ficticios contenidos en las novelas. Bourget pugnaba por volver a la realidad después de leída una novela, olvidar a los personajes y aceptar a los hombres de carne y hueso como

tales. Pero quizá la explicación de este fenómeno se halle menos en la crisis, y en el materialismo, es decir, en el espíritu práctico, del cual se viene haciendo un tópico en el siglo XX, que en un estado más hondo y más general, causa a su vez del apetito práctico y económico. El siglo XIX fue en su segunda mitad la época de las seguridades absolutas. El siglo de lo verosímil. Se cree o no se cree, pero cuando no se cree se hace con absoluta certidumbre. Es decir, no existe la inquietud, o sea el fervor. Es el siglo en el que los hombres se hacen ilusiones y se complacen en abandonarse a sus propios espejismos. Por eso viene a refugiarse en la novela esa proyección en el futuro de un mundo ideal que todo hombre alberga. Un escritor del siglo siguiente, José Bergamín, ha dicho: «Hay quien cree lo que se figura, y es que se figura que cree. Si eres crédulo no podrás ser creyente».

El siglo XX ha destripado el muñeco. No ha querido engañarse ni engañarnos, sino poner las cosas a prueba, depurarlas y apurarlas hasta desentrañar su esencia. Si ha tenido ilusiones, ha pretendido inmediatamente realizarlas; pero no ha consentido que le dieran la ficción de una ilusión hecha. El velo de la ilusión fue la verdad velada del siglo XIX. En cambio, eso que hemos llamado «la mentira desnuda» fue poesía en el siglo XX. Este siglo, como el XVII, busca las esencias partiendo de la duda precisamente: Descartes y Pascal han vuelto en nuestros días. Una obra bien representativa de nuestro tiempo ha sido el *Soulier de satin* de Claudel, en donde la protagonista aspira a salvarse haciendo lo posible por perderse. Y, acaso, porque pide gracia, pero no engaño. Y nos preguntamos, ¿habrá un estado de espíritu más incompatible con la novela? Ésta, en cambio, lo que pide es credulidad devota y no fe inquisitiva. Por eso el último novelista que ha buscado en el siglo XX ha sido Stendhal, que fue el primer desvelado de su tiempo, y que por eso también ha tenido una gloria póstuma. Nuestros ojos abiertos del siglo XX podrían repetir las palabras de Conventry Patmore: «¡Hombres de mucha fe aquellos que se atreven a creer en el testimonio de sus sentidos!».

Recordad, un momento, aquel famoso mito de Ío, que, por cierto, se halla representado en el *Argos y Mercurio* de Velázquez. Ío permanecerá aprisionada y desapercibida en tanto que no cierre los ojos la vigilia de ese Argos a quien se le encomienda su custodia. Es preciso que se deslice Hermes, como viento sutil, para que quede libertada Ío. Pero entonces empezará el tormento de su realización, desde la

roca de Prometeo al velo de Isis. El siglo XX ha desgarrado el velo y ha pretendido realizar las cosas que se consideraron siempre como utópicas. Por eso, rechazó la ficción y exigió pura esencia, para obtener, con ella, creación desnuda.

El hombre no puede ya abrir un ojo y cerrar el otro. No quiere salvarse a medias. Ni puro animal el hombre, ni puro espíritu. Ni suelo sin vuelo, ni vuelo sin suelo. Whitehead afirma que «la desastrosa separación del cuerpo y del alma, fijada en el pensamiento europeo por Descartes, fue la responsable de la ceguera actual de la ciencia».

Lo que D. H. Lawrence buscaba era la sexualidad pura; Husserl, la lógica pura; Valéry, la poesía pura. Pero ved a Karl Barth, asido, en trance de crisis, a la pura palabra de Dios, y si volvéis los ojos advertiréis cómo el arte y la química, la economía o la política, la guerra o la moral, han llegado, durante estos últimos años, a esos extremos que señalamos como límites a que ha sido llevada también la novela. En toda cosa se ha tratado de encontrar su pureza (poética, en el sentido de Novalis, esto es, de su «realidad última»). El espíritu imperante en el siglo XX apuró todo hasta su último confín. Y apurar significa depurar, inquirir la pureza de una cosa, o sea su única esencia. Verse apurado es estar limpio de algo y acorralado en un puro aprieto. Pues bien, el callejón sin salida de este puro afán crítico del siglo XX ha sido llevar las cosas hasta el trance abisal de ponerlas a punto de ser anuladas. De este modo se ha visto la novela acosada por unos tiempos que no hacían sino consumirla, porque pretendían llegar a consumarla, y —de una vez para siempre— lograr su última perfección, lo cual equivaldría a acabarla.

Pero la vida no acaba, ni la novela tampoco. Si San Pedro, apurado, niega a Cristo, sirve también de piedra angular a la posteridad de lo eterno. «Quien las cosas mucho apura, non bive vida segura», se dice en el Cancionero de Baena. Comentando esa atrabiliaria inquisición de la ciencia moderna, un escritor inglés, Lewis, observa que, en definitiva, lo que se logra es que el alma quede reducida a pura materia y, en cambio, la materia sea tenida por un algo fluido expansivo y animal.

Se objetará, acaso, a lo que venimos diciendo que esto ha sucedido siempre y que quizá en nuestra época se vio precipitado por la ambición que desencadenaron la libertad y el progreso. Pero eso es, más bien, lo que sucedió en el siglo XIX. Lo que hizo el XX fue afirmar esos tópicos, sin creer hondamente en ellos; puesto que lejos de

lograr suficiencia aprovechó el favor para acabar negando incluso la libertad y el progreso.

A los críticos contemporáneos de Balzac les pareció éste el padre del género novelesco precisamente porque había renovado la novela y le había dado su autonomía aislándola de la confusión imperante. Mas, desde entonces, esta desintegración de los valores apuntada por Hermann Broch ha ido en aumento. Y conviene añadir que algunos de los que más han denunciado la crisis del mundo moderno han incurrido más y mejor en ella. Así el propio Spengler, abogando por la independencia de las civilizaciones y contribuyendo al criterio divisionista. Más cerca se halla ya, de nuestro apetito transitivo, quien, como Whitehead, reniega de esa autonomía que ha logrado la ciencia, para ver el mundo como un organismo.

Organismo es el hombre y en él está la crisis, bien sea como causa o como consecuencia. Por tanto, en él hay que salvarla —a él y a ella—. Y no contribuir a la anquilosis. Toda inmanencia es rígida. Ése es el efecto de la crisis y su defecto más serio. Cuando se resquebrajan los muros, no basta pretender huir, sino saber cómo y dónde. El hombre busca, en tales casos, refugio bajo cualquier dogma. Y, sin embargo, ha de salvarse por sí, y ante sí, primero. Es sabido que cuando se hunden los techos permanecen los marcos de las puertas y las ventanas. Por eso si tiembla la tierra, las gentes, sorprendidas en las habitaciones, buscan refugio en ese hilo entre dos mundos que es el dintel de tránsito.

Un novelista francés decía recientemente que había escrito su última novela para evadirse de los tiempos que corren. Basta padecerlos, añade, entregándose al consuelo de crear una humanidad distinta. Y confía en que los hombres surjan algún día de la montaña «más implacables y más amargos que las hierbas del Apocalipsis». Recordaba, leyendo esto, aquella novela de Ramuz que empieza en el día de la resurrección de la carne, y, en ella, los muertos afloran a la superficie partiendo con la frente la tierra para brotar como las espigas del trigo.

Acaso por aquí barruntamos la puerta del laberinto. No es quizá ya cuestión de darle vueltas, de hacer revoluciones. Pienso que el esfuerzo ha de ser hoy vertical, ascendente. Es necesario renacer, y toda conversión así lo exige. El hombre debe reaccionar, desde y contra esa tierra, que le atrae y que aspira a sepultarlo. Y acaso la novela tenga hoy por misión aportarnos el ideal del hombre nuevo.

Concluyo con que las cosas se han ido gastando, en fuerza de ser apuradas. Teste termina enmudeciendo «por no poder lograr un pensamiento que sea el pensamiento supremo». Alto, ante el abismo del puro pensamiento.

Alto ante el puro apuro de nuestro tiempo. El ser puro era para Kant una contradicción, puesto que la pureza significaba, en su filosofía, un *a priori*. Para Hegel ser puro es, en definitiva, la nada. En la actitud fenomenológica me encuentro conmigo en la forma de mi vida pura. «La pureza es un sentido específicamente fenomenológico, quiere decir, pues, tanto como inmanencia» (Celms). Ahora bien, Santayana denuncia que lo que busca Husserl es la esencia por la esencia misma, y no la esencia para el pensamiento. Sea como fuere, patentizamos ese prurito de purificación que ha obsesionado a nuestro tiempo. La novela está en suspenso quizá porque sólo así podía salvarse su esencia; esto es, su «objeto eterno». Por eso está inmanentizada, como tantas otras cosas.

Este afán de pureza, que de pronto inspira a una pléyade, a un país, a una turba, en un momento dado y que adquiere un cariz orgiástico, como en el culto órfico, es un apetito de depuración. Hoy más que nunca pasa el hombre por el agua y por el fuego. Baños de mar y de sol: reintegración a la naturaleza. Pero hay que ir conmoviendo esa inmanencia. El hombre no lo es sino cuando está siendo, no vive sino cuando se desvive. Acaso la misión de las generaciones actuales sea, tomando esa pura esencia a salvo, ponerla en trance de que se realice en substancia y viva ulterior existencia.

[1935]

CUESTIÓN PERSONAL

MALRAUX Y SU DIFERENCIA

París. Frío en las hojas. Una estudiante acompañada de un estudiante de color. Al fondo una iglesia. Ni los que entran, ni los que pasan ante ella, fijan la atención en las letras del frente: *Liberté, Égalité, Fraternité*. Como tampoco sospecharon, antaño, unos y otros, este bautismo de sangre.

Un libro: *Le Temps du mépris*. Su autor no explica el título. Malraux no ha sido nunca explícito. Menos lo es hoy, que «a la metáfora va sustituyendo la elipsis». Pero no habría que entender «el tiempo del desdén», donde se alude más bien a falta de atención, a indiferencia. Si para la entereza inglesa *ignorar* presupone un cierto prescindir, para el francés, alerta, *menospreciar* implica error: una *méprise* posible. Por su parte, el español dejó expresado su sentir en una sentencia: «No hay mayor desprecio que no hacer aprecio», afirma la cordura del pueblo.

Malraux es el escritor más interesante, hoy, de Francia. No es un hombre de letras. Es todo lo contrario, quizá. Es como es, y —muy especialmente— un hombre de pensar probo y denso. Nada importa que escriba mejor o peor; ni siquiera que lo haga cada vez mejor, como sucede. Es francés, y una cabal expresión literaria no puede serle ajena. Pero los aciertos en él no son lo esencial de su obra. Importa más que este escritor —convicto en un dogma concreto— persevere, de libro en libro, hacia el más riguroso examen de conciencia. Habla como si estuviera pensando en voz alta, destilando laboriosamente dudas y apotegmas. Estribado en su fe, y en el afán de que ésta le cerciore de su propia evidencia, va, paso a paso, tras la verdad, a todo riesgo, sin ligereza y sin terquedad previa. Y ahora plantea una cuestión de enorme trascendencia.

No se olvida; no reitera. Si juega, juega limpio. Así declara siempre hacia el nacionalista un respeto que no podría faltarle habiéndose formado en las insurrecciones del Oriente. No es de aquella pléyade que cercenó la guerra. Pertenece a la genera-

ción de la crisis, ya aparece lastrado con el torcedor y la experiencia que pudiera tener, hacia los treinta años, uno de los primeros cristianos. Su héroe iba siempre al sacrificio puro, a fracasar ensimismado en su propio abismo. Pero buscando al prójimo. Todos los libros de Malraux terminan con una apelación seca a la fraternidad humana. No le bastaba ser un individuo, ni le bastaba ser un elemento indiferenciado del todo colectivo. Malraux, por merecer y ganar la solvencia a que ante sí mismo aspira, trabaja hoy por recuperar el sentido real de la persona.

El alma no se vende sino muy rara vez al Diablo. El fariseo vende su alma a Dios; lo que sucede es que luego no le prospera el trato. No dijo nunca, como Gide, Malraux aquello del perder y ganar del alma. Y, sin embargo, está bien claro que se halla en trance de ir por ella, de lograr esa alma suya a que tiene derecho y que en él pugna. El sacrificio puro e inmanente es en su último libro un sacrificio estricto, más concreto y fecundo.

El héroe de Malraux es casi siempre un desalmado. Tiene alma de pistola: un hueco liso y deslizante. Es del tiempo de aquel —la expresión es de Alberti— «cuerpo deshabitado». Es decisivo, contundente; su hueco frío aloja sólo el aire de una trayectoria. No podía, tampoco, suceder de otro modo: «almas», por ese entonces, eran los decadentes barresianos y también los post-prerrafaelistas. El más puro nihilismo, sin límite ni fundamento, tiene, al menos, solar para que arraigue y cuaje una certeza. Poco es ser individuo; pero llegar a ser persona no es nunca demasiado.

Hong, en *Les Conquérants*, no quiere que «ningún Jesucristo piense que ha podido morir por él». Garine trasciende. Pero por el protagonista de *Le Temps du mépris* ha muerto un hombre. Y él es el que lo piensa. Y el pensarlo será la resaca que le arranque, de nuevo, a su paz y a sus amores. Una mujer se ha dado *a* él; un hombre se ha dado *por* él para redimirle de sus hierros. Y él queda en vilo entre esos amores.

Un día fue Ramuz. Otro Waldo Frank quien, al denunciar la «desaparición de la verdadera persona», opone la *mecanolatría* al concepto del *hombre entero*, y pide una mística (una mítica, al menos), porque el instinto religioso de muchos está hoy, a su juicio, impedido y trabado por las convenciones antirreligiosas. Entre estas voces de integralidad y conciencia, André Malraux aporta una demanda más conmovedora. Reducir el individuo a su función —social— es quizá mero individualismo.

Un hombre se descubre siempre en los ojos que —con amor o con odio— le miran. Todo hombre lo es en la medida en que su individuo alberga el reflejo del prójimo dentro de su capacidad receptiva.

Huyendo de halagar sus diferencias —pero sin anegarse en el rasero de las meras analogías, para no perder, quizá, su valor insustituible y hacer que así su aportación sea más efectiva—, André Malraux va descubriendo la persona. Nunca ha sido cristiano, aunque sin proponérselo ahora exalte seculares valores inequívocos: sentimiento del prójimo en el compañero, amor a la mujer y al hijo, abnegación ante una ética más alta, ansia de dignidad, etc. Malraux se encara con «la persona cristiana» y también con su alma. Y «un alma —dice— bien vale una diferencia».

Como, en su libro, el empleo de la crueldad pasa al enemigo, resulta que su credo, despojado de violencia terrorista, transitoria, vuelve a ser lo que fue: un impulso de humanitarismo heroico.

Sólo se vive de fe, hoy que, en realidad, no se cree en nada. Claro es que cuando no se vive de buena fe, se vive de mala. Fuerza es holgura, y holgura es gracia. La caridad no estorba si es que no se pretende subyugar el momento y hacer del medio un fin, cediendo a un panteísmo utilitario. Donde hay falta de albur, hay recurso. Pero la libertad interior nace de un pleno estado de conciencia. Así, por acumulación, puede llegarse a una solvencia totalitaria. «En esta tierra de mazmorras y de sacrificios —dice Malraux—, donde hubo heroísmo y hubo santidad, habrá, únicamente acaso, la conciencia.» Estos hierros. Esta cárcel. Este continuo torcedor que aprisiona a las almas… El hombre encarcelado ha sufrido el suplicio, y siente, a su vez, la resistencia de su propia vida. Tampoco escapará de ahí: «Aquel cuerpo suyo que le había parecido tan vulnerable vive ahora con una vida sordamente invencible, corazón y resuello al amparo de una jaula de huecos». Éste es el hombre doblemente encarcelado.

Malraux no es un inquieto. Pero sí es un atormentado. En su obra toda hay la obsesión de la crueldad y del suplicio y su agonista consigue expresarse en fuerza de ser exprimido por la tenacidad de la coacción adversa. No se abandona nunca; no se nutre de la tierra. Pese a su relación directa, en el Oriente, con el orbe de paraísos artificiales —o quizá por eso—, Malraux va cediendo en su vida a lo que él llamó, en un principio, «la tentación del Occidente».

Los hierros que le templan acusarán su albedrío. Malraux define la libertad como «la conciencia y la organización de nuestras fatalidades». Quien espera no desespera: aguarda. Se impacienta aquel que tiene una fe vaga y dispersa; primero será lograr la paz entre los hombres de buena voluntad en la tierra. En cuanto a la felicidad, exige tan sólo para ser concebida —nos dirá Santayana— un ente razonable, esto es, apresado.

Hay también otra dicha que no consiste sino en persuadirse de que, para ser feliz, basta renunciar a serlo. Pero ésta es una forma estoica, producto también hoy de una situación crítica y desesperanzada. Queda el constituirse, por un impulso de la voluntad, en prisionero. Es el destino del cristiano: «Este preso que llevo a la cárcel de amor, donde con sólo morir se espera librar», dice el alcaide de Peñafiel en su novela.

EL MUNDO Y SU INDIFERENCIA

Lo que le interesa al mundo no es tanto el tiempo que es como el tiempo que hace. Al hombre hoy le preocupa el cielo. Le asalta el temor. Ojos arriba, busca un peligro inminente, como antes buscara un presagio. Las estrellas ya no apuntan designios; señalan un rumbo: estrella de Belén o estrella roja. Y el hombre, amedrentado, descubre, alguna que otra vez, a Dios, cuando trató de percibir entre las nubes el resuello de un aeroplano.

Con el cielo pendiente de un hilo, los ingleses vienen hablando, hace años, de «transición», y con ello poniendo, a mal tiempo, cara imperturbable. (Así han llegado a concluir que, aunque el tiempo sea malo, el clima es bueno en Inglaterra.) Hasta se persevera en el diagnóstico y se puntualiza. C. D. Burns, tratando de acotar el horizonte, traza un círculo y denuncia todo aquello que caiga fuera del campo de su experiencia. Según él, esta época nuestra, transitiva, es de aquellas en las cuales las nuevas ideas se imponen sin que el sistema al uso pueda acomodarse todavía a ellas, por cuanto las experiencias van acumulándose antes de dar tiempo a ser asimiladas. Momentos como éste hubo otros en la historia, y uno, muy característico, fue el del tránsito del viejo mundo romano a los albores del cristianismo. «Tiempos —dice

Burns— en que los módulos son desdeñados, y no por aquellos que no los necesitan, sino por los que no pueden prescindir de ellos, de una u otra manera.» Y añade: «El sentido del horizonte ha llegado a ser más agudo y más significativo que lo fue antes, ahora, en los últimos veinte o treinta años».

Vamos, pues, hacia el primer siglo de nuestra era. Abramos *La Réaction païenne* de Labriolle, por ejemplo. Y hallamos un primer capítulo con el siguiente título: «Los tiempos de seguridad y de desdén». Con acopio estricto de datos se manifiesta en él el menosprecio que los intelectuales paganos sintieron ante el fenómeno naciente del cristianismo. Enumera Labriolle las raras alusiones habidas: algún documento, en especial la discutida carta de Plinio el Joven a Trajano. Se hablaba por entonces de una superstición, de una enfermedad contagiosa de unos grupos inofensivos, los cuales, si se reúnen, no es para realizar un acto concreto, sino más bien con propósito de no realizar algunos de ellos: cuando eran detenidos los primeros cristianos, se les acusaba simplemente de congregarse al alba, entonar cármenes a Cristo y conjurarse a no cometer crímenes y pecados determinados.

Hoy, como entonces, pueden pasar desapercibidos a las inteligencias más alertas hechos ulteriormente trascendentales. El sospecharlo estimula a fijar la atención en síntomas que nos parezcan nimios; no es imposible que se esté fraguando, ante nosotros, un germen expansivo de tal fuerza que logre retrotraer los tiempos al de su nacimiento. Quiero decir que pudiéramos ser los hombres de un período cuyo nombre en la historia nos sea hoy ignorado.

Un personaje de novela, de esos que se anticipan a expresar lo que luego piensan los hombres de veras, decía, en las páginas de *The Fountain*, hace poco, que «el mundo se ha hecho tan pobre que vuelven a serle necesarios sus antiguos tesoros espirituales; se ha tomado la costumbre de pensar por grupos, por clases, por multitudes, etc.». Busquemos hoy a nuestro alrededor. Tratemos de captar algún grupo sigiloso como el de Oxford.

Confieso, puesto que de confesiones, como habremos de ver, se trata, no haber prestado suficiente atención, acaso, a los llamados hoy grupos de Oxford. Tal movimiento se me antojó siempre un tanto pueril y un poco ingenuo. Pero quizá esa insuficiencia intelectual que nos repugna puede ser justamente lo que constituya su fuerza. Hegel, superando esa repulsión, reconocía, al referirse a los primeros cristia-

nos, que estaban en lo cierto, «pues que la certeza es más esencial al hombre que el pensamiento puro». Pero la creciente propagación de estos grupos en Europa y América, su resonancia al actuar en Ginebra y, sobre todo, el hecho de que, ahora, el libro de Foot se publique, a la vez que en Inglaterra, en Francia, son síntomas que exigen atención, aunque ésta fuera en vano definitivamente. Ya no es sólo un fenómeno insular; no es únicamente un sectarismo de origen norteamericano. Entran otros elementos en juego que no son geográficos o étnicos: el terror a la guerra y la liquidación de la crisis. Todos hablan de la falta de religión y de los sustitutos fetichistas, pero cuando se propaga una fe y se logra un empeño, no se le presta la debida atención porque parece inofensivo.

Se trata, claro es, de un movimiento estoico, pero que constituye una forma defensiva de cristianismo, y como decía Clemenceau, citado por uno de estos militantes: «No hay revolución como la de los cristianos cuando empiezan a vivir su cristianismo».

La metafísica de nuestro tiempo invoca de continuo una *nada* que podría corresponder a esa que Hegel llamaba la «inferioridad vacía de los romanos». Hay que preguntarse, como él, si, por ventura, los tiempos no estarán cumplidos, y si hoy, como entonces, «el hombre debe sentirse como la negación de sí mismo, debe comprender que su infelicidad es la infelicidad de la naturaleza y que él es, en sí mismo, lo separado y lo dividido».

LA ESCUELA DE LOS INDIFERENTES

Digamos algo del origen de estos grupos. Su fundador, Frank Buchman, estudió teología en una universidad luterana de América. Es importante conocer su procedencia: familia suiza (uno de cuyos miembros sucedió a Zwinglio en la cátedra de Zurich). Dicen que, estando el año 1908 en Inglaterra, tuvo Buchman una visión mística que transformó su vida. Desde entonces ha formado una teoría, que predica por dondequiera. El reverendo G. Allen cuenta que, hacia 1922, estando en Oxford, tuvo el primer contacto con las reuniones que allí celebraba Buchman. Entonces eran unos pocos los que hoy son muchos. Buchman hablaba. Según él, nuestros pecados

contra Dios son también pecados contra nuestros prójimos. Si hemos tenido alguna vez amargura de corazón, hemos ofendido el amor de Dios, pero hemos ofendido también a los hombres que envidiamos o despreciamos. Su primer mandamiento, pues, es no desdeñar. Con esto y el acto de dirigirse al ofendido, haciendo una «restitución», es decir, pidiéndole perdón, se consigue, sin duda, mitigar el resentimiento en el alma del ser humano.

Si se lograse esto sólo, bastaría a acreditar el método. Pero, además de esa absoluta sinceridad con uno mismo, los del grupo ponen su confianza en la inspiración divina y no cierran sus reuniones sin antes escuchar, durante unos minutos de silencio, la voz del Espíritu Santo, en su corazón, que les dicta el sentido del deber para cada paso concreto. Estos hombres practican y ejercitan la obediencia individual, la rectitud en el orden privado y en la relación con lo demás. Propugnan la inocencia, y tienden a una forma de desnudismo espiritual. Combaten el temor (la timidez, en otra palabra) y destruyen la ambición mundana. Por ellos, hombres y mujeres van adquiriendo nuevas fuerzas de serenidad en el carácter. «El sexo —afirman— se liberta, así, de sus dos máscaras fatales: la vergüenza oculta y el escándalo procaz.» Y, rumbo a esa nueva simplicidad, tratan de hacer a los hombres más libres por el uso de sus instintos naturales. Piden una ordenación de las concupiscencias análoga a la debida distribución de la propiedad. Lo que menos les interesa es que el individuo apruebe al grupo. Importa más que sea íntegramente fiel a su idea de Dios y se adhiera a la tarea de dominar el mal por el bien. Claro es que empiezan porque el individuo se pacifique a sí mismo primero, para luego pacificar a los demás. «Antes que a guerras vayades»…

Estas mutuas absoluciones, esta correspondencia a través del mundo de hombres que se presentan excusas, esta higiene espiritual de ideas y de sentimientos puede contribuir a la reforma ética de una parte, siquiera sea mínima, de la humanidad. Puede degenerar en un puritanismo; y quizá sea —lo es, seguramente— un nuevo síntoma que añadir a esa tenaz inquisición de la pureza que el mundo está intentando estos años. Mas lo sublime no impide, en parte alguna, lo ridículo. Así, cuando vemos a estos hombres oponer prácticamente, en el terreno de los negocios, al imperativo de la competencia el de la cooperación, no podemos menos de admirar. Cuando vemos que lo hacen proclamando que Dios es su principal asociado en la

empresa y nos preguntan si esta idea no parece fantástica, habremos de asentir. Se llaman a sí mismos «cambiadores de hambre», título que sugiere ideas de trata, de íntima revolución, y hasta de un cierto canibalismo. Andan tras el hombre nuevo, que es tópico ya viejo. Sea como quiera, se aplican a la condición humana, en ánimo de mejorarla. Toda conversión exige un hombre enteramente igual al que fue y absolutamente distinto. Para ello hace falta una fe. «Antes, el problema era hacer observar los diez mandamientos», nos cuentan; «hoy consiste en persuadir a los hombres de que esos mandamientos deben ser observados». Ellos también conocen y combaten la crisis actual de los valores. Llegan a revelarnos que «Dios tiene un plan», lo cual, dicho así, nos impone menos que el término secular de los «divinos designios». Este Dios, y este Cristo, de los buchmanistas, es ciertamente intrascendente. Cristianos sin fe y sin heroísmo, recuerdan —aunque sean opuestos— a los católicos ateos de la Acción Francesa. Se quedan en el medio, como en un término final. Hay algo del quietismo en sus procedimientos para lograr un estado de invulnerabilidad definitivo. Metodismo, en último término. Lástima que estos creyentes no tengan un Dios de veras: serían buenos vasallos habiendo buen Señor.

No imponen dogma determinado; buscan un elemento cristiano, en la comunidad del amor, animados de fervor unitario. Si en algunos aspectos se acercan al noble impulso teológico de Karl Barth, en otros bordean las supersticiones de la Christian Science o la sabiduría pedante de Darmstad. Su origen, sin embargo, es claro: suizo y norteamericano, arraigado en Oxford —«patria de causas perdidas».

Nada tiene que ver con el primer movimiento de Oxford; y se le ha discutido el derecho de utilizar el nombre de la universidad para su mejor propaganda. Sin embargo, hay en uno y otro un refugio en torre de marfil que los asemeja. Newman proclama: Dios y yo. Pese a su virtud, trasciende cierto egoísmo esteticista. Más que el prójimo, lo que le importa, a este exquisito disociador, es el captar matices elevados y pulquérrimos desde la espiritualidad de su *turris eburnea*.

Daniel Rops observa que la contrarreforma prescindió de la caridad. El movimiento de Oxford fue una contrarreforma. Hasta su bisel de modernismo prueba que se habían dejado fuera algún elemento esencial de la ortodoxia.

Los grupos de Oxford se distinguen también por su desprendimiento. Estos hombres, enteramente desasidos, no pretenden poseer la tierra, ni corren el riesgo de que

ella los envuelva. Aspiran, sí, a ponerse espiritualmente en cueros, quizá para atezar la sensibilidad y hacerse menos vulnerables. Si, además, buscasen a su prójimo, se hallarían en camino seguro.

Por un lado, la acción de estos grupos de Oxford se nos presenta como una forma de paraíso artificial. A Buchman se le ha acusado de empresario americano, de hombre que ejerce una influencia personal de captación, y los que se le han acercado reconocen la atracción de su palabra. Rom Landau, que acaba de entrevistarse con los principales profetas del día, atribuye el éxito de Buchman a su atracción personal, así como el de Krishnamurti a su buena presencia. Se ha dicho también que estos grupos constituían un negocio. Hallan la resistencia que encuentra toda aparente curandería. Las cartas de los conversos empiezan siempre: «Yo era un hombre…». Sin embargo, éste, como la mayoría de los movimientos reaccionarios de ahora, peca más bien de puritanismo. La ascendencia suiza de Buchman basta a evocar nombres como los de Calvino, Le Corbusier, o Amiel, con su común elemento negativo. Se trata de una panacea. Trae, en partes iguales, agua de exorcizar y resignación. Y entre dientes, romántico beleño.

Puerilidad en suma. Es menester hacerse como niños. Es imprescindible. Hay que *abêtir* al hombre si se ha de salvarle. Quien añade ciencia añade culpa, gravedad, lastre. Sea éste un freno moral contra el desacreditado arribismo de estos últimos años, una renunciación declarada de utilidad íntima, como es también un cortamiedos (barandal contra el vértigo que produce la angustia de la nada) a la vez que es un tacto de codos, un modo de no hallarse solo en la noche desierta. Lo que, en lo antiguo, fueron las cofradías, hermandades y órdenes ínclitas, habían de ser luego masonerías y manos secretas: mutua ayuda y libertad acompañada; los primeros canteros, calificados en la tarea anónima de edificar catedrales, formaron círculos de *maçons*. Hoy el universo está trabado por encadenamientos de más o menos pueriles galeotes.

Podría subrayarse el mimetismo que hay en estas agrupaciones: el afán de no distinguirse, de ser uno de tantos y pasar desapercibido. No ofrecer blanco. No llevar carga ni cargo. La confesión, revalorada por Freud, es inherente a estos grupos. Hay en ellos más elementos de composición, de cabal ordenamiento de una existencia, que riesgo creador y aventurero. Pero esta religión en la cual el hombre no trata de

salvar otra vida padeciendo en ésta, sino de acomodar la vida viva de la mejor manera, resulta, a fin de cuentas, un callejón sin salida. Un módico egoísmo, carente de revelación y de entrega, una forma de estoicismo.

Para el estoico, el postulado *no querer* es casi una voluntad. No apetecer, se ha dicho: no amar, podría decirse. Otro de los móviles que agitan a los grupos es el terror a la guerra. Si al estoico Marco Aurelio le escandalizaba la intrepidez de los primeros cristianos, hoy le hubiera sorprendido la impetuosidad de este movimiento activamente paralizador. Un hombre amurallado se siente invulnerable. Hay rejas voluntarias y entre ellas hacen votos los agrupados de Oxford.

Ésta no es, en suma, sino una de las diversas manifestaciones del estoicismo que apunta por todas partes. En rigor, todo hombre, aun sin fe, cree que ha nacido para salvarse. Y aunque no crea en la inmortalidad del alma, aspira a salvarse de la miseria material o moral que le agobia. Nadie quiere agonizar en vida. Y si el materialista opta por imponer un mejor estar en la existencia, el idealista, resignado, se conforma con dominar la idea de ese mundo. Así, interpone, entre su percepción y la realidad, una convención previa. Epicteto clamaba: «¿Dónde está el estoico? Mostradme un hombre que sea, a la vez, enfermo y dichoso, moribundo y feliz, etcétera». De Péguy he oído contar que, estando un día comiendo con varios amigos, como uno de ellos, Psichari, dijera que desearía estar enfermo para ir a pedir la salud a Lourdes, Péguy, dando un puñetazo en la mesa, dijo: «¡Todavía estoy esperando a los que han de ir a Lourdes pidiendo enfermedades!».

Sin pleno ardor no hay cauterio, ni puede haber merecimiento. Sea el actual un estado de espíritu transitorio, lo indudable es que el hombre, zozobrante, se afana por captar, en toda onda, un mensaje capaz de salvarle. Pero en el estoico advertiremos siempre esa tibia sonrisa, serena y dolorida, de Mucio Escévola. Por eso, hoy, los hombres más alertas se orientan hacia las formas de vida capaces de mantener la dignidad del alma humana.

Superada la angustia, viene una inquisición de la conciencia; el hombre se interna. «Lo decisivo para la liberación del individuo no son los sucesos externos, sino exclusivamente la interioridad espiritual», afirma Hegel. Y he aquí al otro enemigo: el hombre interior, el *inner man* indispensable. Es un fenómeno también de aprisionamientos: supone el preso que los hierros odiosos cercan, fuera de él, al universo. Aun-

que sea cierto, no lo es entender que el hombre ha echado el lazo al mundo todo, cuando se ha embozado en sí propio.

Nada ha contribuido tanto a encanijar la posibilidad de la persona, estos años, como el culto de la personalidad. El quebranto del individuo seguía muy de cerca a ese alarde. Individuo es célula; persona es responsabilidad. Se es persona en la medida en que se pone en juego el alma entera: haciéndola servir, no acariciándola. Si la indiferencia del escéptico estriba en renunciar a todo para poseer la *imperturbabilitas*, la del estoico radica en indiferenciarse amoldándose a la naturaleza. En crisis, reacciona contra ese propio impulso creador, del cual desconfía, y se conforma, se amasa, tratando de acordarse con lo que es y ha sido norma. Es menester que esta reacción haga crisis, a su vez, para que la persona aflore, libre ya de penuria individual y de solvencia diluida.

PERSONALIDAD E INDIFERENCIACIÓN

Conocido el impulso de un André Malraux, es interesante notar la crítica que merece la actividad pasiva actual a otro militante notoriamente opuesto. Me refiero al prestigioso *master* del Campion Hall de Oxford, padre D'Arcy, que enjuicia, desde un criterio estrictamente católico, esas manifestaciones de estoicismo en las novelas de Brewster, Morgan y en la obra misma de Buchman.

Al estoicismo de los grupos de Oxford, D'Arcy reprocha carencia de esa rica complejidad de obras, fe, razón, vida, etc., que la fe auténtica exige.

La novela de Brewster, *The Prison*, ofrece el caso de un prisionero que trata de sacar partido de su situación para aferrarse a la celda de su propia mente: «Si estas horas fuesen análogas a las que empleo en escribir y durasen todo el día —piensa—, si no hubiera deseos ni oscuras depresiones, sino tan sólo una paz lúcida… He de domar estas horas hasta hacerlas acudir a mi silbido, lo mismo que otros prisioneros amaestran a las arañas o a los ratones». Pero se da cuenta de que no puede domar sus estados de alma, acabar con el dolor, y concluye: «Seguramente era un extraño aquel que decía, en mi nombre, palabras de un soñador, de un estoico».

Por su parte el protagonista de *The Fountain* no halla la libertad interior hasta que, preso en un fuerte, se siente invulnerable y edifica toda una teoría de la dicha.

En su libro *Mirage & Truth*, D'Arcy se enfronta con los personajes de Morgan: «El designio del protagonista es lograr un cierto grado de invulnerabilidad sin claudicar del goce del cuerpo y los sentidos. Habría que preguntarse si un estado semejante puede ser alcanzado y si, en tal caso, sería el ideal de la perfección. Por otra parte, el protagonista no logra sus deseos, y el que más próximo se halla a ese ideal es el personaje alemán moribundo y tan vulnerado que ya llega privado del goce de su cuerpo». El fin es inculcar «un ascetismo más severo que ninguno otro cristiano y por un móvil que todo cristiano rechazaría». Denuncia la anemia y el elemento ficticio: «Algo que nos hace pensar en peces de oro dentro de la atmósfera turbia de un acuario y anhelar virtudes turbulentas. El mundo que la experiencia nos brinda no está hecho para actitudes blandas y soñadoras encantaciones. Existe un gran peligro en esta clase de misticismo que entorna mentalmente el párpado de su percepción y se adentra en un estado de pasividad. Hay, sí, un reposo provisional frente a las perturbaciones exteriores, pero logrado a costa de una disminución de energía, de un escamoteo de la realidad, y la mente, lejos de llenarse de una nueva fuerza o amor que contempla el objeto superable, está dominada por una ilusión de nihilismo. Este campo de lotos no es un verdadero paso en el terreno de la beatitud. No es ni siquiera un respiro. Para algunos, esta ruta conduce a una locura; para otros, estos síntomas letales vulneran precisamente, y de modo decisivo, su carácter moral».

Nada habría que añadir a esta crítica. Subrayar simplemente ese «anhelo de virtudes turbulentas» que parece latir dentro de la jaula de huesos del héroe de Malraux.

¿Y quién no es prisionero? Tomás Moro, el santo del día, hallándose en prisión, no deseaba la libertad porque ésta implicaba un oprobio. La vida misma era para él una mazmorra. Por eso, imperturbable —e irónico— ante la inminencia de la tortura, Moro reflexiona de esta suerte: «Hay agonizantes que se quejan de sufrir, en su lecho, agudos cuchillos que se clavan en su corazón; otros dicen sentir en el cerebro mil punzadas cruentas, y los que se hallan postrados por la pleuresía experimentan a cada golpe de tos como si una espada penetrante se les hincase». Moro es un santo estoico. Podrá suponerse; y hasta que por eso se le canoniza ahora. Pero habrá, ante todo, que aclarar si lo que está hoy en puertas es un estoicismo que apenas se manifiesta o un cristianismo, revivido, que todavía se manifiesta menos.

Son cosas ambas harto distintas, aunque, a las veces, vengan juntas. Para el estoico el mártir cristiano es un insensato: el estoico desdeña el heroísmo, no trasciende, elude la tragedia y, por lo tanto, no trata de superarla. Si nada vale la pena, triunfe la razón razonable y no la fe en una locura crucificada y delirante.

«Sosiégate primero»…, aconseja todo Kempis, en tiempos críticos. Pero viene la reacción pragmática, y entonces la sospecha de que el hacerse dueño de sí mismo es, en el hombre, un último recurso cuando no ha podido adueñarse de los otros. Lo mismo ocurre con el panteísmo. Todo estado plenario de unidad totalizadora se disgrega, en el ojo ávido, haciéndose particular.

El tiempo, hoy, va deprisa; las soluciones pasan. Cuando la paz se nos propone como último término de la aventura histórica de las ideas y el que lo hace es un espíritu de la agudeza de Whitehead, esa paz no sólo es una purificación, sino que es forzosamente una superación de la tragedia. El conflicto se acepta porque no supone un fracaso, sino un punto de partida. «Cada tragedia es un agente vivo: es la revelación de un ideal; lo que debía haber sido y no fue; lo que puede ser.» Y la paz, la purificación de las conmociones.

Si desde el siglo XVI el mundo está perdiendo la presencia del prójimo, no son las fuerzas militantes mantenedoras las llamadas a devolvérselo. Quizá llegue la superación por donde menos se la espera, y el que la traiga la descubra en el hueco de su mano, con sorpresa. El espíritu se incorpora el antídoto. Cuando Hegel explica cómo, por el cristianismo, Dios es conocido como espíritu en cuanto que es considerado como uno y trino y este nuevo principio es el eje en torno al cual gira la historia universal, concluye que la religión cristiana puede ser concebida según sus comienzos, pero que, en verdad, es «algo presente, algo en que el espíritu se sondea sin cesar». Y sus palabras son —si no exactas— oportunas.

[1935]

ESPRONCEDA, ADEMÁN LÍRICO

… Harold wanders forth again.

BYRON

MENÉNDEZ PELAYO opone al «romanticismo histórico nacional de que fue cabeza el duque de Rivas» ese otro que llama «romanticismo subjetivo o byroniano» y que personifica en Espronceda.

El romántico no es sólo, pues, un hijo de su siglo, un miembro de un estado colectivo; es también un temperamento predispuesto; y entonces, no tan sólo se deja llevar, como Musset, sino que, además, influye poderosamente en las almas de sus contemporáneos. Así llega a reconocerlo, de Chateaubriand, el propio Remy de Gourmont.

Lo que no es tan seguro es que Byron sea el eje del romanticismo. Stendhal, por ejemplo, lo niega. Pero ¿no había de serlo para un hombre como Espronceda? Cuando se bate en tierra extranjera o cuando, huido a Portugal, tira al Tajo las dos únicas pesetas que le quedan, es todavía más byroniano que cuando, con su verso, le sigue de cerca.

Denunciar la existencia del romanticismo no implica, sin embargo, definirlo. Sabemos dónde está y somos incapaces, muchas veces, de saber en qué consiste. Del enemigo el consejo; para Donoso Cortés el romanticismo era una *R* más que añadir al redoble ominoso. Renacimiento, reforma y revolución. Pero Carl Schmitt, que recoge y acosa la idea, llega a evidenciar que de lo que se trata, más bien, es de una posición relativa. Y concluye definiéndolo como un ocasionalismo subjetivo, el cual no reconoce otra realidad exterior que esa ocasión fortuita. O, dicho en términos de T. Haecker: el romanticismo se producirá toda vez que el mero accidente haga de causalidad al determinar un efecto.

Pero, además, el romanticismo es siempre una invitación al viaje, que unas veces se anhela en el espacio y otras en el tiempo: una nostalgia de días remotos, de confi-

nes lejanos, de vidas futuras, etc. El romántico escandaliza por su modernidad, a los contemporáneos, añorando la ojiva gótica ante el frontón neoclásico. Es un ido siempre. Así, Espronceda:

Boguemos, crucemos,
Del mundo al confín.

Al romántico lo que le agobia es la vida en torno. Esa vida, «tan cotidiana, *hélas!*» (Laforgue). Y Oscar Walzel define lo romántico como «todo aquello que incita a huir de la monotonía de la vida diaria». Desde Fichte, para el romántico el mundo exterior no existe. Esa sublimación de su propio *yo* hará al romántico olímpico, si es ponderado, o le llevará a la desesperación si no tiene equilibrio. El tedio le conduce tanto a la acción heroica por ansia de otro ámbito como al suicidio, harto de topar siempre consigo mismo. Ese mundo exterior, inexistente, se le ofrece como una nostalgia, un espejismo, y por eso su vuelta a la naturaleza equivale a un deseo de reingreso en el claustro materno. «¡Quién pudiera —suspiraba Tieck— apretar a la tierra contra su corazón, como una novia!» Vemos cómo, en todo caso, queda únicamente esa soledad que acompaña al romántico y aquella difusa efusión, pareja del totalitarismo ebrio de Spinoza, que diluye al hombre en un orbe bordoneante, sumiéndole en el más divino ateísmo, y así un ente ágil, tornadizo, voluble, va mecido en una atmósfera expansiva que le trae y le lleva al más leve impulso.

No todo es romanticismo; pero ¿no hay algo de romanticismo en todo? Se da en los tipos más opuestos: en Byron audaz y en Rousseau tímido, en Liszt caudal y en Chopin enfermizo, en Leopardi amargo y en Novalis místico, en Baudelaire penado y en Goethe altivo, en Hugo fuerte y en Verlaine ambiguo…

En el romanticismo no es frecuente un destino romántico. Quiero decir: una existencia imperativa que trace, en cualquier ambiente, su propia estela de arisca rebeldía. Tales: Marie d'Agoult, Isabel de Austria, etc. El romántico, por su levedad misma, es arrastrado en la corriente. Desasido, trata de remontarse, de ver el drama desde la altura y superarlo, de volar, aunque sea como por juego, mofándose de esa apariencia falsa. De aquí la tenaz obsesión de superioridad que preocupa tanto al ro-

mántico y que no importa nunca al clásico. Su liviandad le hace, al impulso del viento, desmelenado y raudo; su oquedad le muestra, muchas veces, resonante. Y enajenado siempre: Wackenroder se sentía arpa eolia.

Espronceda fue un caso típico de romántico desprendido, de raptor arrebatado. «Cual tromba que arrebata el huracán», polemizaba, como un energúmeno, desde un periódico que se titulaba el *Huracán* precisamente. Y suyos son aquellos versos:

Que como cuando arrebatado azota
Al muelle mar, el huracán violento,
Las apiñadas olas que alborota
A merced van del combatido viento.

Puede ser, y será, a veces, satírico, como cuando dice: «Al necio audaz de corazón de cieno / a quien llaman el conde de Toreno». Intenta el humorismo y escribe, por ejemplo, hablando de Villena hecho cachitos en su redoma: «Tengo para mí que ha de ser fastidioso y dulzón, al paladar, el picadillo de sabio». Creo que fue pornógrafo. Pero su sarcasmo nace, como en todo romántico, de ver negada la realidad exterior:

¡Todo es mentira y vanidad y locura!
Con sonrisa sarcástica exclamó.

O aquellos otros:

¿Es verdad lo que ver creo?
¿Fue un sueño lo que vi
En mi loco devaneo?
¿Fue verdad lo que fingí?
¿Es mentira lo que veo?
Etc., etc…

Al romántico, en general, se le hace difícil ser irónico. Todo humorismo implica una mesura que no cabe en el atolondramiento ingenuo. Romanticismo es impreca-

ción; y escepticismo defraudado que no perdona: «¡Triste de mí!», clama Espronceda. Y, cuando no se lamenta, deriva a la mofa sardónica. Y, a veces, hasta por boca de otro:

¡Bueno es el mundo, bueno, bueno, bueno!
¡Como de Dios, al fin, obra maestra!
¡Paz a los hombres, gloria en las alturas!
Cantad en vuestra jaula criaturas.

Diríase que a Espronceda no le bastan sus propios sarcasmos y acude a los de sus amigos. Pero su obra está pletórica de ellos. Tomemos, al azar, un verso:

Mofa en los labios y la vista osada.

O aquel otro:

Truéquese en risa mi dolor profundo.

Y en todas partes:

Mofas, sarcasmos, risas y denuestos.

Pues:

Siempre en lances y amoríos,
Siempre en báquicas orgías
Mezcla, en palabras impías,
Un chiste, a una maldición.

Espronceda burlador:

Corazón gastado, mofa
De la mujer que corteja…

Afronta el beso de la muerte:

El cariado, lívido esqueleto…

Intentando, en el delirio de su danza macabra, la maldición:

Y a Dios llamaste
Y no te escuchó Dios,
Y blasfemaste.

Pero, en rigor, Espronceda es pueril, inofensivo. No puede verse en él, cual en Lautréamont, un «maldecido». Todo su bullicioso griterío suena como algazara de malditos entre bastidores:

Como el niño que cándido se esfuerza,
Y hacerse el hombre en su candor presume,
Miente blasfemias…, etc., etc.

Nótese que, con creerse tan escandalosa, no contiene toda su poesía ninguna figura auténtica: ni Teresa ni Jarifa, etc. Habría que ir a buscarla en su prosa. Todavía joven, refiere Espronceda una travesía espeluznante que hizo de Cádiz a Lisboa. Mala mar, pasaje iracundo, una comida ardiente, riñas, mareo, encono, y en aquel infierno sañudo una mujer que blasfema —de veras— y agoniza. Nada de lo que inventó luego Espronceda tiene el horror directo que tiene la muerte de esta baudelairiana proterva.

Lo demás, como la conjuración de los tétricos Numantinos, es un juego, más o menos medroso. Cierto que Espronceda se reunía en el café del Príncipe con otros descontentadizos del Parnasillo, y allí tronaban «contra todo lo existente, lo pasado y lo futuro». Si esta retórica satánica logró espantar al burgués, que es todo lo que por entonces se proponía, no fue suyo el egoísmo exhibicionista de Byron o de Hugo ni el despecho atormentado de Baudelaire. Por eso nunca se le tomó completamente en serio. Sólo algún crítico aislado: ¡Cuánto hubiera gustado a Espronceda conocer, por

ejemplo, ya entrado nuestro siglo, el juicio que le dedicaba el severo padre Aicardo, para quien «el tempestuoso Espronceda vivió en el vértigo del más horrendo desequilibrio: impío, lúbrico, desamorado, egoísta acaso, acaso suicida»! ¡Lástima que Espronceda no alcanzase esta agria admonición, tan de su estilo al mismo tiempo! Y lástima también que su censor no recordase aquellos versos de Espronceda donde confiesa, compungido, su juego:

Mas todo se compone
Con un Dios me perdone,
Que así, mil veces, yo salí del paso,
Si, falto de paciencia, juré acaso.

Pero la máscara del sarcasmo es siempre huera. Se dice de Novalis que, a pesar de su misticismo, era muy dado, en sociedad de gentes, a las burlas inofensivas. Es que la broma del romántico, sea amable o feroz, resultará siempre ampulosa. Carece de agudeza mordaz, de sutil ironía y aun de esa tibia sorna, escéptica, que ha de darse luego en hombres como Valera o Campoamor. Siempre es tosca, y toma la forma de amargo escarnio, de carcajada sardónica. Esa mueca facial que nos traen los retratos de Poe, de Heine o de Baudelaire ¿no es trasunto de sus grotescos engendros?

Recordemos las gárgolas de Aloysius Bertrand y los monstruos de Victor Hugo: Han de Islandia, Quasimodo, Goulatormba, Tribulet, y, sobre todo, Gwynplaine, *El hombre que ríe*, que, con su boca rajada, inspira amor a la cieguecita Des: mascarones de proa de aquel buque fantasmagórico. Y no olvidemos tampoco que la sardonia es, en botánica, una planta que se cría en Cerdeña y contrae la expresión de quien la muerde en una mueca de risa ácida. Es la careta de Gorgona del romántico; y de careta no pasa. En el romanticismo se proclama el horror; se apetecen los vicios y los crímenes más perversos, más siniestros; pero el hombre es abierto y bondadoso y, hasta en *Los miserables*, canta una virtud ingenua.

Así sucede en el romanticismo; más tarde vendrá la malicia. Y a la farsa sucede lo cómico. En todo el simbolismo los ideales son más puros, pero la procesión va por dentro: fermentan ahí todos los apetitos deletéreos acallados en el alma del hombre.

Se absuelve a los románticos imprecatorios con pensar en la turbia beatitud del agua mansa que viene luego. Y oponer, a la mueca sardónica, la cara de santo.

Pienso, al decir esto, en aquella narración de Max Beerbohm (que, por cierto, ha sido escenificada este invierno en Londres) en la cual se refiere la historia de un libertino enamorado de una mujer virtuosa. Ella le rechaza porque no ha de amar nunca a un hombre que no tenga semblante beatífico. Él, ¡qué remedio!, se agencia una careta de expresión modosa y se la aplica cuidadosamente al rostro. Surte efecto la añagaza y viven felices los amantes. Pero, cierto día, reaparece una bailarina a la cual él había abandonado. Cólera; escena violenta y la bailarina le arranca la careta. Y resulta, ¡oh asombro!, que el rostro descubierto tiene la cara de santo.

En la obra del romántico se acusa un temperamento expansivo a quien importa sobre todo manifestarse, aunque, a veces, no logre expresión comunicativa. Espronceda confiesa, en una nota previa a su composición más notoria, el *Canto a Teresa*, que esta lectura puede saltarse impunemente porque no es, en rigor, más que «un desahogo de mi corazón». Suspira, impreca… pero sólo busca un alivio en definitiva. Por eso su expresión corresponde a lo que llama Husserl «la vida solitaria del alma». El tono fundamental de lo romántico es, para Hegel, musical, pero en la poesía el sonido no es ya sensación sonora, sino un signo, sin significación por sí, de la representación. Podríamos, pues, decir que el romántico está hablando solo. Acude a la truculencia y al gesto sonoro. Se vale de una música dirigida a los oídos, que percibimos por lo que notifica, mejor aún que por la significación que aporta.

Por eso, y diga lo que diga, a la voz popular no se la ve: se la oye. Y aquello que se oye vale por lo que suena más que por lo que dice. (Así, el «arroyo claro, fuente serena», nos evoca un coro polvoriento de chiquillos en el prado y nada de hontanares cristalinos en la floresta.)

El teatro aparece, en el tiempo, cuando el poema recitado del juglar empieza a hacerse monólogo. Le bastó para ello acudir a la mímica, al gesto sonoro. Y *juglar* significa *burlador*; y, según Menéndez Pidal, le es propio el apóstrofe, la esgrima de cuchillos y, en alguna ocasión, el denuesto. Pues, más que en Zorrilla o en García Gutiérrez, hay en Espronceda un trovador auténtico, que necesita oírse, deformado, en el resonador de su propio juego escénico.

En achaques de poesía hay que hacer una distinción previa entre poetas y troveros. Y más aún entre lo que de uno y de otro haya en cada lírico. Poeta es quien escribe, y transcribe, una imaginación condicionada por una norma externa. Trovador es quien canta. El poeta tiene estilo, esto es, un punzón; y su obra quedará ahí grabada. La mano rige lo que el ojo reclama. El estro es aguijón con que espolear a Pegaso. Dejará algún módulo carminal, destinado a engendrar poesía con su propio encanto. Pero una cosa es la seducción que atrae, y otra el rapto. Y antes que la palabra escrita fue la palabra oral del rapsoda. Éste no tiene estilo: tiene cálamo. Con una caña ritma su cantar y lo mece en el aire.

Para fijar mejor esta diferencia conviene realizar lo que puede llamarse la prueba de la prosa. Es notorio que un Góngora, que un Baudelaire, que un Mallarmé, que un Bécquer fueron también prosistas excelentes. Ni Verlaine ni Espronceda tuvieron nunca, en cambio, estilo de prosa. Se hicieron, meramente, entender por un audible repertorio de señales, más o menos sonoras. Y esta «danza en el tiempo», que constituye la recitación, es particularmente fungible, como es la voz, el deporte o el toreo. Como lo es la prosa siempre, para Valéry, aunque la suya sea más relegible que muchos versos. Así *El diablo mundo*, por ejemplo —trufado de tramoya, romanza, sainete y melodrama—, es, en suma, una zarzuela. No llega a ser acción poética y menos aún *hecho* poético.

Recordad el origen de la lírica. La poesía fue primero danza; fue canto más tarde. A una hazañosa narración se le adaptaba un tranquillo melódico, para que, en consonancia con un ritmo, se hiciera pegadiza al oído, y quedase prendido en la memoria el hecho memorable. En la epopeya, en toda la épica, la verdad histórica, poetizada, se hace leyenda por esa colaboración falaz de las musas. Y surge algo que es para el oído lo que es para los ojos el malabarismo de la juglaría, el funambulismo histriónico, etc.

Pero Nietzsche observó que si Homero narra, Arquíloco delira y en su poesía ya no importa el significado verbal.

El bardo ha sido cogido en su propio juego; queriendo seducir, se ve obligado por una musa que no es ya, en parte, sino técnica, y que primero condiciona, luego colabora hasta devolver la expresión poética de la «realidad última» (Novalis).

Se ha dicho que «trovador» deriva de *trouveur* y se le ha llamado «inventor», por su hallazgo. Realiza la poesía, y pasa a ser poeta, y poeta significa «hacedor». Pero también «trovero» viene de *trobaire*, que vale por «cantor» entre los árabes. Sea comoquiera, se patentiza la diferencia que separa el *dezir* del *hecho* poético.

La poesía era en Hesiodo, o en Empédocles, una preceptiva de contenido científico y forma rítmica. Toda esa didascalia que enseña filosofía, astronomía, equitación, usos prácticos, etc., llega hasta nuestra época romántica —copiosa en romances, aleluyas, cartilla higiénica, etc—. Pero aparece un elemento maravilloso en el mito y en el encanto de la forma y entonces se transmuta la verdad histórica. Y, sobre todo, la materia.

En el caso concreto de Espronceda la materia poética tiene una peculiar tosquedad, una calidad meramente exterior, que no deja de estar dentro de una de las más auténticas venas de la poesía española. Góngora era superficial; no obstante, sus elementos tenían un valor muy diferente. Cierto que en Espronceda encontramos dos versos como éstos, en los que dice de Dios:

Que rige mundos y que inspira amores
Y pisa estrellas, de la luz Señor.

Pero Espronceda no es eso; está en la línea más ruidosa de la poesía española. Los joyeles de Góngora lucen ya en él como carbón y vidrio. Es que en su línea el castellano ahonda por canteras más ásperas; de aquellas nueces que comió Quevedo, hallamos en Espronceda el ruido de las cáscaras y su efectismo truculento. Intentará deslumbrarnos en vano: su Jarifa trasciende a guardarropía, y aquel «rubí, partido por gala en dos», o la esplendente «diadema de piedras de Golconda», son ya quincalla relumbrona, incapaz de servir de pacotilla ni a los ojos más ávidos de la selva. (Rubén Darío, ebrio, le decía a un amigo: «Di que el poeta vestía de seda», en tanto acariciaba las solapas de su *smoking*.)

Y es importante eso de la *materia*; quizá, en poesía, lo más importante.

Un filósofo inglés contemporáneo, Alexander, nos ha hecho observar hasta qué punto el poeta se queda sorprendido al darse cuenta de que aquello que quiso decir

no lo dice y, en cambio, esto que resulta, después de dicho, es lo que corresponde exactamente a lo que él ha querido decir en definitiva. Habíamos de añadir nosotros que aquello era un *decir*. Y esto es un hecho poético. Y sucede que la materia poética no es, como generalmente se cree, el medio de que nos valemos para manifestar la experiencia interna; esto es, la expresión; sino que es, más bien, sustancia. Es decir que, según Alexander, la obra de arte, que constituye el poema, se define como «el material puesto en forma».

Pues bien, esta aptitud que tiene la materia para realizar eficazmente su significación artística es lo que la hace colaboradora en el poema. En la poesía romántica esa participación depende, muchas veces, del pie forzado. Por eso, en la obra de Espronceda hay hormigas de tantos colores como hay fuerzas del consonante que le obligan.

La poesía no se hace con ideas, desde luego. Si se hace *con* palabras, como quería Mallarmé, quizá sea todavía más preciso decir que se hace *de* palabras. Y, a medida que los tiempos avanzan, materia y sustancia se van fundiendo en una continuidad melódica. Así, la poesía hilada se pierde de vista, y es preciso recomenzar de nuevo haciendo lo que, en rigor, ha sido estos años una poesía químicamente pura.

Estaba por decir que, en Espronceda, es ruido la materia poética. Por lo pronto, el ruido no es cosa baladí, ni únicamente enojosa. Su historia está ligada a la historia del pensamiento y de la poesía. Y es curioso observar el poco ruido que ha metido el ruido en la historia, hasta nuestro tiempo. Un ingeniero, M. J. Katel, un hombre de esos encargados de hacer ruido, es el único, que yo sepa, que ha coleccionado su recuerdo. Según él, fueron los habitantes de la famosa Síbaris, en la baja Italia, los que primero protestaron contra el ruido y lo persiguieron. Mofáronse de ellos los aguerridos romanos, y opusieron su rudo campamento al famoso lecho de rosas. No obstante, terminaron también por lamentarse, y Juvenal clamaba, en sus sátiras, contra el bullicio callejero, en tanto que los patricios se alejaban de las ciudades. La Edad Media es particularmente vocinglera. (En África he tenido esa sensación de viajar en el tiempo, por el vocerío y el tumulto de las calles moras.) Pero entra la Edad Moderna, y en el siglo XVII las autoridades de Leipzig y Gorlitz son las primeras que dictan disposiciones en las que se dice textualmente que se prohíben los ruidos que impidan «meditar a los hom-

bres que alumbran con su ciencia al mundo». Los intelectuales ven más respetado su silencio que lo viera más tarde Federico de Prusia por el tozudo molinero. Sin embargo, Kant, Spencer, Goethe, siguen lamentándose, y muy especialmente Schopenhauer, de los trallazos porque cortaban el hilo de sus pensamientos. Pero, puestos a protestar, también se han indignado contra el ruido los románticos Musset, Byron y Victor Hugo. Y Carlyle, que se mandó construir un cuarto acolchonado.

La música adormece y también enardece. Las murallas de Mesenia se edificaron al compás de las flautas beocias, y los muros de Jericó cayeron al clamor de las trompetas. El redoble de los tambores estimulaba el ardor bélico. Y no tan sólo porque sugestiona; actúa también en el organismo. Tan cierto es que se ha observado cómo el redoble de un tambor precipita la efusión en una herida abierta.

En poesía, el romántico —sensitivo y pueril— recibe y utiliza los efectos de la mímica sonora; el alma ingenua se acuna al compás de algún ritmo, de algún gesto de balancín. Además, es naturalmente expansiva, detonante. Por eso tiende al empleo de esa metáfora auditiva y externa que es la onomatopeya, y que, además de ritmo, aporta un elemento imitativo, hecho a base de ruido, utilizando la intención descriptiva que tiene la palabra y que puede alcanzar la frase.

Sí; el arma del romántico es la onomatopeya. Antes que Campoamor hablase de

El techo de aquel coche que tenía
La forma de la tapa de una tumba,

de que Rubén aportara su «Marcha triunfal» y Nervo el «Metro de doce», ya el romántico había utilizado esa armonía verbal que se llama el gesto sonoro.

Rilke o Rodenbach hicieron poesía con silencio, como la hizo también Maeterlinck, pero otros —los españoles sobre todo— la han hecho con ruidos a menudo. En música, los instrumentos cultos destilan, por debajo del sonido, un ruido del que hay que prescindir. Se desprecia ese ruido, en los conciertos, como desdeña el matemático la pequeña fracción que le sobra, y con la que, en rigor, no sabe bien qué hacerse. Pero otra música y otra poesía utilizan el ruido mismo. Así lo hicieron siempre la guitarra, la vihuela, el tambor, el laúd, la carraca, los címbalos, las castañuelas, et-

cétera. En la poesía española ese ritmo sincopado de crótalos viene de los romances a Quevedo, y llega hasta Espronceda, que sorprendía a sus contemporáneos por la diversidad de metros y los ritmos inesperados que usaba.

La palabra *son* se repite en sus versos continuamente. Es que suenan a música popular, primitiva. Y, sobre todo, madrileña. Nada hay más castizo que un grillo en la ventana. Y un poeta moderno, Gerardo Diego, nos ha dicho:

Estribillo, estribillo, estribillo,
El canto más perfecto es el canto del grillo.

Alguna vez me he complacido en evocar cómo —«de cien tormentas al horrible estruendo»— se desencadenó la vida de Espronceda. Le llamaban de chico Buscarruidos. Era díscolo, bronco, atrabiliario. Desbarra por doquiera; hace barrabasadas con una turba de chiquillos que formaban la Partida del Trueno. Luego va de motín en asonada. Conjura, clama, arenga. Y se bate a tiro limpio en las barricadas. Se subleva en Chapalangarra y veranea en Carratraca. Es un tronera, una bala perdida que sale de estampía y no sabe dónde para. Nació traído por el traqueteo de un carruaje y en la cuneta de la carretera. Su casa era un guirigay: una madre chillona y cascarrabias, un padre con espuelas y charrasco. Y así pasa Espronceda, como el chinchín de una charanga. Es un horrísono estridor de traca y fogonazo. Todo él ímpetu atolondrado. Armaba a cada quisque tremolinas. Con otros petardistas dispara buscapiés y garbanzos de pega. Da cencerradas y pedreas, y, un buen día, ata las cántaras vacías que hay en la fuente de la Mariblanca a la rueda de algún carricoche que, al arrancar, arrastra todo ese estrépito por el empedrado. Pero Escosura refiere una anécdota que pinta, mejor que ninguna otra, lo que fue, desde chico, Buscarruidos. Un día van a buscarle unos compañeros. Le llaman por el patio. Espronceda les grita: «¡Allá voy!», y saltando por la ventana, se desliza a caballo por el canalón —lo mismo que se hubiera descolgado del mundo a lo largo de un meridiano—. Sus amigos le vieron descender estupefactos. Nosotros escuchamos, en el resonador que fue nuestro romanticismo, el eco de ese canalón estremecido por un temblor lírico.

Y el pirata dirá:

Son mi música mejor
Aquilones;
El estrépito y temblor
De los cables sacudidos,
Del negro mar los bramidos
Y el rugir de mis cañones.

Abramos, ahora, *El estudiante de Salamanca*:

Triplica su espanto la noche sombría,
Sus hórridos gritos redobla aquilón,

Rechinan girando las férreas veletas,
Crujir de cadenas se escucha sonar.

Diríase que el poeta, forzado, arrastra cadenas y grilletes y con su música se acompaña:

Y de escalón en escalón cayendo
Blasfema y jura con lenguaje inmundo,
Y su furioso vértigo creciendo,
Y despeñado, rápido, al profundo,
Los silbos ya del huracán oyendo
Ya, ante él, pasando, en confusión, el mundo,
Ya oyendo gritos, voces y palmadas
Y aplausos y brutales carcajadas,

Llantos y ayes, quejas y gemidos,
Mofas, sarcasmos, risas y denuestos.

Vayamos, ahora, al *Diablo mundo*, que es una tempestad en un vaso de agua, y ya en el prólogo daremos con esa técnica resonante de Espronceda. Ved (oíd, mejor dicho) cómo se complace agitando su sonajero:

Baladros lanzan y aullidos,
Silbos, relinchos, chirridos;
Y, en desacordado estrépito,
El fantástico escuadrón
Mueve horrenda algarabía
Con espantosa armonía
Y horrísona confusión.

Cada vez que toma la pluma, Espronceda parece decirse, furioso: «Ahora, me van a oír», y empieza:

Sublime y oscuro,
Rumor prodigioso,
Sordo acento lúgubre,
Eco sepulcral,
Músicas lejanas,
De enlutado parche,
Redoble monótono,
Cercano huracán
Que apenas la copa
Del árbol menea
Y bramando está:
Olas alteradas
De la mar bravía
En noche sombría
Los vientos en paz,
Y cuyo rugido
Se mezcla al gemido
Del muro que trémulo
Las siente llegar;
Pavoroso estrépito,
Infalible présago
De la tempestad.

Y en rápido *crescendo*
Los lúgubres sonidos
Más cerca vanse oyendo
Y en ronco rebramar;
Cual trueno en las montañas
Que retumbando va,
Cual rugen las entrañas
Del horrísono volcán.

Y algazara y gritería,
Crujir de afilados huesos
Rechinamiento de dientes
Y retemblar los cimientos,
Y en pavoroso estallido
Las losas del pavimento
Separando sus junturas
Irse, poco a poco, abriendo,
Siente Montemar, y el ruido
Más cerca crece, y a un tiempo
Escucha chocarse cráneos,
Ya descarnados y secos,
Temblar en torno la tierra,
Bramar con batidos vientos,
Rugir las airadas olas,
Estallar el ronco trueno,
Exhalar tristes quejidos
Y prorrumpir en lamentos:
Todo en furiosa armonía,
Todo en frenético estruendo,
Todo en confuso trastorno,
Todo mezclado y diverso.

Y luego el estrépito crece
Confuso y mezclado en un son
Que ronco en las bóvedas hondas
Tronando furioso, zumbó;
Y un eco que, agudo, aparece
Del ángel del juicio la voz,
En tiple, punzante alarido
Medroso y sonoro, se alzó;
Sintió, removidas las tumbas,
Crujir a sus pies con fragor,
Chocar en las piedras los cráneos
Con rabia y ahínco feroz,
Romper intentando la losa
Y huir de su eterna mansión
Los muertos, de súbito oyendo
El alto mandato de Dios.
Y, de pronto, en horrendo estampido,
Desquiciarse la estancia sintió,
Y al tremendo tartáreo ruido
Cien espectros alzarse miró.

Otras veces, su ruido es el silencio medroso de una calle:

Una calle estrecha y alta
La calle del Ataúd.

Y suenan los ecos
De sus pasos huecos
En la soledad;
Mientras en silencio
Yace la ciudad.
Y en lúgubre son
Arrulla su sueño,
Bramando, Aquilón.

Buscarruidos había de ser un virtuoso de lo que entonces se llamaba «armonía imitativa»:

Del toro ardiente el mugido,
Responde, en ronco graznar,
La malhadada corneja,
Y el agorero cantar
De alguna hechicera vieja;
El gato bufa y maúlla,
El lobo, erizado, aúlla,
Ladra, furioso, el mastín,
Y ruidos, voces y acentos
Mil se mezclan y confunden,
Y pavor y miedo infunden
Los bramidos de los vientos,
Que al mundo amagan su fin,
En guerra, los elementos.

Y más adelante:

De cien truenos juntos retumba el fragor
En bosques, montañas, cavernas, torrentes,
Quizá son del miedo los genios potentes
Que el cántico entonan de espanto y terror…

Allí retiembla la tierra,
Allí rebrama la mar,
Altísima catarata
Zumba y despéñase allá.

Como un Mefistófeles de tramoya, Espronceda surge siempre, por escotillón, entre olor de azufre y humo negro. Y él mismo se deslumbra ante el fulgor de su modesta pirotecnia; y sale ennegrecido, cual si viniera del infierno por el cañón de la chimenea. Era un carácter expansivo, un sublime triquitraque:

¡Oh! En el dolor eterno que me inspira,
El pueblo, en torno, avergonzado, calle,
Y estallando las cuerdas de mi lira,
Roto también, el corazón estalle.

Y no hubo en Espronceda otro cantar, fuese de gesto o de gesta: «*Geste est une activité corporelle dans un sens étymologique large*», afirma D'Udine. Mas todo estado de conciencia es, en sí mismo, actividad y gesto, como lo es también, internamente, toda percepción del oído. Por eso vuelve a él y le está destinado. De todo esto nos enseña Jousse y nos confirma en ese concepto detonante que hemos formado del trovero: será un verbomotor, en quien la carga de energía acumulada explota en forma de ademán sonoro —consumiéndose después en el relato de la gesta heroica—. Y ese gesto sonoro, que denunciamos en la poesía oratoria de nuestro romántico, es ya el último ademán clamoroso de que dispone. No es que al elocuente Mirabeau le costase escribir un trabajo ímprobo.

Todo tiende, en la obra de Espronceda, al mimetismo. Y es evidente que la onomatopeya, a la vez que atrae la atención del lector, realiza una adaptación al mundo externo. Los llamados «cazurros remedadores», que tañendo sus toscos instrumentos imitaban toda suerte de sonidos naturales, no eran sino los descendientes de aquellos «mimos del terror», duchos en fingir los mugidos del toro en las iniciaciones dionisíacas de la Tracia. Tal remedo es un modo de conocimiento primitivo. Al niño, cuando balbuce, se le hace imitar el «cómo hace» un animal. Es una apelación simbólica, y determina a obrar sin esa previa operación intelectiva que supone un poder superior de abstracción.

El romántico —en plena puericia— es ingrato, cruel, antojadizo, etc. (Como Segismundo y como Andrenio, el Adán de Espronceda es también un recién nacido.) No pudiendo reconocer, carece de gratitud, de solvencia, de respeto. Y no responde ni de su propio aserto. Espronceda concluye:

Cuanto diciendo voy se me figura
Metafísica pura,
Puro disparatar, y ya no entiendo,
Lector, te juro, lo que voy diciendo.

No entiende lo que dice, y es justo, porque ni su poesía puede ser inteligida en su sentido literal, sino en su verdad poética. No hay que olvidar que el poeta, por lo que tiene precisamente de sujeto pasivo, sufre la acción del azote o el céfiro en que se le manifiesta la presencia del verbo. Es un atónito; más aún si es romántico. A Espronceda hubiera podido llamar Heine, como a Musset: «*Ce jeune homme au beau passé*». Y, además, porque Espronceda no murió romántico.

Poeta —no hacedor—, dejó una labor fungible que ha perdurado en su eco. Y su son no ha cesado de oírse en todo tiempo. Ahora, con motivo del centenario, se hacen todavía más perceptibles, entre nosotros, los arpegios de Bécquer. Pero la poesía bulliciosa de Espronceda nos llega siempre. Más lejana o más próxima. Como un cascabeleo de colleras agitadas entre bastidores de la zarzuela.

Cuando yo era muchacho, a Espronceda no se le leía, pero se le seguía oyendo. Estaba en el aire, como corresponde a un romántico. Y, más que en sus libros ya, nos ha llegado en una tradición oral y popular que, en la calle y en casa, nos lo canturreaba siempre. Estaban —Espronceda y su poesía— palpitando en la atmósfera, como el recuerdo de una rebolera, de un do de pecho. «¡Hurra, cosacos del desierto, hurra!», y los «cañones por banda», y el «velero bergantín», etc., etc. Y en la Puerta del Sol, a toda hora, el español de entonces, a pie firme, manotea, fuma y perora. Cruza el aire un silbido, algún trallazo, el «¡ahí va, eh!» del simón, el ris-ras de la rueda del barquillero, los *ripers* y *La Iberia*, un ladrido, y —entre piropos e improperios— *La desesperación y el arrepentimiento* de Espronceda, que vocean, por diez céntimos. Toda la obra poética de Espronceda fue, en nuestra mocedad, un grito más callejero, una musiquilla pegadiza que se toca de oído. Así pasó Espronceda. Con sus tufos y su perilla, su jeta amarga y su mirar atrabiliario —entre el sombrero de copa y el embozo—, Espronceda es el español exasperado del siglo XIX. Dondequiera que esté, van con él, a la vez, la desesperación y el arrepentimiento. Por eso hemos de figurarle siempre, rodilla en tierra, provocando a la muerte, mientras un clamoreo de palmas abre, para él, las bambalinas de la gloria.

[1936]

LA NOVELA INGLESA

VEINTE AÑOS DESPUÉS

Un novelista inglés —algo adocenado— con veleidades de crítico, escribía, hace diez años, estas palabras: «Hace diez años hubiera sido relativamente fácil escribir acerca de la novela inglesa contemporánea». Pero, en aquel momento, ya no lo era. Había una evidente confusión, ocasionada, en parte, por el prurito de desentrañar la novela y someterla a un experimento renovador: la crisis estaba siendo superada; ya se había roto a andar y apuntaban autores nuevos. No tardaría la novela en ser, de nuevo, auténtica, pues aspiraba claramente a sus dos metas primordiales: la narración y la definición de caracteres. ¿Habrá —nos decimos— algo de verdad en esta observación? Hoy, veinte años después, la novela no ha entrado en esa pleamar barruntada que debió normalizar la producción. Los novelistas en auge son, más o menos, aquellos mismos que pusieron en entredicho el género, y algunos hasta han adoptado su ensayismo provisional como técnica definitiva, con gran escándalo —es claro— de todos los refractarios a innovaciones. En rigor, lo que entonces se pretendió, en la novela, como en los otros géneros literarios, fue una inquisición en pos de la esencia misma de la novela. En su tiempo, dijimos que aquel propósito de captar lo que de puro había en poesía, narración o pintura era, en último término, un criterio apurador, al que escaparía la sustancia de cada una de estas cosas.

Hace veinte años también una novelista inglesa —selecta ésta, y que, en función crítica, pretendía enarbolar una opinión de *Common Reader*— se encaraba, en nombre de los novelistas «jorgianos» —y de un cierto gusto Bloomsbury—, con Arnold Bennet, a quien consideraba representativo de los «eduardianos». Concretó sus ataques en un supuesto encuentro, realizado en un vagón de ferrocarril, donde se halla esa vieja, pulcra y raída, del comienzo de todas las novelas. Sobraba en el arte «eduardiano» descripción y ambiente; faltaba, en cambio, profundidad subjetiva y visión personal.

En rigor, los «jorgianos» han tratado de captar el ser «en sí» del personaje y el ser de la novela tal y como ella sea. El resultado ha sido una serie de visiones parciales y de atisbos certeros, los cuales no han logrado, en definitiva, que sus personajes novelescos perduren, en nuestra memoria, con el relieve apetecido. Cierto es que toda novela inglesa, desde Meredith a Powys, huele a tierra mojada. No obstante, era arbitrario ver, en ella, tan sólo excesivo realismo. Los que buscaban la transcripción de una verdad material no conseguían, a los ojos de los escritores inmediatamente posteriores a ellos, sino «fórmulas convencionales». Y el hecho es que se les combatía con fórmulas también. Acaso no estaba la cuestión allí donde se la designaba con tanto clamoreo.

Cejas arriba o cejas abajo, enjuicie Virginia Woolf o H. Walpole, el hecho es uno y el mismo: la novela inglesa se halla, desde hace veinte años, en un período renovador que aún no ha terminado. Y es, quizá, más certero considerar que esta misma polémica formará, en su día y a su vez, uno de los sucesivos elementos de la historia de la novela en la Gran Bretaña. Simultáneas y opuestas, en un mismo momento, dos opiniones o dos fuerzas constituyen, para un criterio tradicionalmente inglés, partes que, más aún que contradictorias, lo que son es complementarias, y no hay por qué prescindir de la una ni de la otra. Es un filósofo inglés contemporáneo, Whitehead, quien ha dicho que una contradicción no es un conflicto, sino, más bien, un punto de partida. A ese tenor, escritores tan diferentes como Kipling y Bernard Shaw se han mantenido como tenantes colaboradores del prestigio de la literatura británica. Cada uno por su lado, ciertamente. Pues bien, bastará con que cada lector, por su lado también, sepa a qué atenerse. El genio inglés —y aun el ingenio, tantas veces— ha gustado en la historia de las ambivalencias y las compensaciones. Ya un personaje de *As you like it* exclamaba:

What would you have? Your gentleness shall force,
More than your force move us to gentleness.

LA PARTE DEL LEÓN Y LA PARTE DE LA QUIMERA

Dondequiera se encuentra el escudo de la Gran Bretaña. Y no ha faltado quien haga, por cierto, la observación de que esas armas aparecen sustentadas por dos ani-

males de signo contradictorio: un fiero león, de un lado; de la otra parte, el fabuloso unicornio. Acaso se halla en esta oposición —afrontada y, a la vez, compartida para un idéntico sostenimiento— la clave de todo un criterio. Si un escritor francés pudo definir al francés clásico como aquel que, una vez que ha colocado un candelabro en el extremo de una chimenea, siente la ineludible necesidad de poner, en el otro extremo, un candelabro compañero, un escritor inglés podría formular la afirmación contraria. Y no precisamente referida al inglés romántico: habrá de ser clásico, y portará un sosiego interior que le exima de apetecer perspectivas metódicas. Es más, su serena embriaguez le lleva a proponer muchas veces un cierto, poético, desequilibrio inicial, en el que habrá de afirmarse más tarde. No en vano ha dado tantos líricos la Gran Bretaña. Y poeta es quien, aun cuando pierda la cabeza, no pierde el paso.

Acaso habría que encontrar, aquí también, el porqué de esa acomodación inglesa que hemos dado en llamar lo confortable: haber hecho compatible el rescoldo de la chimenea y la corriente de aire. Su fiel está en un equilibrio inestable: en una seguridad basculada, ardua de conseguir, pero típicamente británica.

Otro tanto acaece en la historia literaria. Si fama y fortuna conquistan —aunque no por igual—, a la vez, el escritor saludable y el insensato, se advierte una cierta pendulación en el favor gozado por el uno y por el otro. En las horas de seriedad y rigor prevalecerá el culto al himno; en las horas de mayor laxitud, la arbitrariedad y el juego. Pero al *If* ponen marco.

Ahora bien, esos dos elementos, tan opuestos y sucesivos, se incorporan al tiempo como si fueran simultáneos. Y aquí es preciso recordar la sagacidad del león, así como el sentido práctico de la quimera británica. El león avanza al sesgo, y un viejo naturalista afirma que está dotado de una larga cola para borrar con ella, en el desierto, la huella de sus pasos; que no es fuerte la fuerza si la astucia no le da escolta. Por eso eran los paseantes de Versalles —y no los románticos— quienes hacían, en los senderos, rastrillar su paso; no eran permisibles el desorden y la indiscreción entonces.

Vayamos ahora, del león, al unicornio. Con ser aquél más poderoso, éste se las compone para lograr mayor preeminencia. Dicen que los animales «le dejan beber primero» y, en los desfiles de la Creación, se le representa abriendo paso. Quiere la fábula, además, que se le reserve la virtud, pues, atrabiliario e irreal, es símbolo de pureza.

No será necesario insistir en esta encontrada oposición que sustenta las armas heráldicas. Bastará que la tenga presente quien se aventure en los dominios, de papel, de su frondosa ficción psicológica. Acaso fuera injusto decir que los novelistas «eduardianos» optaron por la parte del león y los «jorgianos» por la parte de la quimera. Mas algo hay de eso. Londres tiene sus barrios; y por distintos, la City y Chelsea se complementan. El timbalero de la Casa Real no lleva, con la librea de gala, peluca y tricornio, sino gorra de caza.

Ahora ya no se trata de esa tenaz perseverancia histórica decidida a ignorar —y para el inglés cierto «ignorar» es deliberado— el principio de contradicción, porque pretende la consecución de una síntesis capaz de identificar los contrarios. El achaque es más antiguo, y no se limita a la especulación filosófica. Toda la Historia de Inglaterra viene a ser el producto de una pugna colaboradora. La realidad imperiosa de una fuerza afectiva alterna con el ímpetu de alguna sinrazón poética. Y, así, a los «pecadillos» y perifollos que adornan la *Merry England* suceden las bridas tensas de la corona victoriana.

Ese afán de conciliación entre contrarios ha caracterizado, en Inglaterra, al pensamiento filosófico: *The meeting of extremes* y *Appearance and Reality* son los títulos de dos obras, de Bosanquet y de Bradley; pero podían ser también lemas de sendos escudos británicos, como el «*Trough*» o aquel «*Be just and fear not*», en que se abroquelaron rancias estirpes insulares. Bastaría abrir ese libro de Bosanquet para encontrar, ya en el sumario, la pugna entre realismo e idealismo con la especificación de que el haber sido términos de polémica no los hace antitéticos en modo alguno: uno y otro evidencian la existencia de términos supletorios. En la novela, ese obstinado empeño de desprendimiento ha hecho que ciertos escritores más intelectuales —un Morgan, un Aldous Huxley— pretendan la invulnerabilidad como meta última. Un personaje de *The Fountain* medita acerca del modo de alcanzar la quietud y la calma para conseguir, por medio de la contemplación, el sosiego. Piensa que «el deseo de invulnerabilidad pone de acuerdo, entre sí, a los dos primordiales deseos humanos: la aspiración a la paz y el ardor de vivir». Y añade: «De hecho, es el único que reconcilia». Pero Morgan continúa la narración y, entonces, advertimos que su personaje reanuda una lectura de Platón, que tenía delante, y hubieron de interrumpir estas reflexiones.

Un crítico muy prestigioso, el padre D'Arcy, comentaba la indecisión de ese libro con estas palabras: «No creo que tal falta de conclusión sea fortuita. Es inevitable. La invulnerabilidad es el ideal; pero si viene a significar una nueva versión de la vieja filosofía estoica, entonces únicamente puede ser adquirida a costa de eliminar, de la propia vida, todo cuanto pueda perturbarla, y estar ayuno de esos goces y dolores de los sentidos que proceden de nuestro interés y de nuestra simpatía hacia el prójimo. El alma debe acorazarse contra la desilusión de las esperanzas y negarse perspectivas y goces que puedan ser arrebatados…». Y el sabio jesuita concluye que esta moral supone un ascetismo más riguroso que el cristiano, pero movido por causas que el cristiano rechaza: «Vale más declararse abiertamente por un egoísmo esclarecido que precipitarse hacia el ayuno en un festín en el cual tan sólo haya la sombra del propio heroísmo» (*Mirage and Truht*, 1935).

No he pretendido, con este inciso, dejar a Morgan juzgado; aunque no lo evité tampoco. Mi propósito es hablar de la obra de los novelistas, en general, sin detenerme en ninguno. Claro es que todo escritor necesita tener esa «buena salud intelectual» que Menéndez Pelayo encontraba en el autor de *La Celestina* y por la que él le perdonaba tanto. Y no la tienen todos.

LA NOVELA

Hay un hecho evidente y que justifica el éxito de la novela inglesa: buena o mala es siempre novela. E. Jaloux dedicó todo un libro a los novelistas ingleses, y lo tituló *Au Pays du roman*. Según él, no cabía confundirse. Esas dotes para novelar, de las cuales ni los novelistas mediocres carecen en Inglaterra, las achacaba a su capacidad para la concreción: sus poetas no confundirán jamás una violeta con un asfódelo; sus novelistas no dicen sólo el viento, sino el viento Sur o el viento del Oeste. Tenía que ser un escritor francés quien reaccionase así. Otro habría de titular un estudio sobre Whitehead: *Vers le concret*.

Los ingleses saben hacer la novela. A veces, hasta saben hacerla mal; pero saben hacerla. En cambio, se resisten a definirla. Lo mismo les sucede con la poesía. Cuando Forster, en sus *Aspects of the Novel*, pretende decirnos lo que debe ser la novela, ha-

ce como Housman en su *Name and Nature of Poetry*: se queda en imprecisas insinuaciones, casi balbucientes, por medio de las cuales parece únicamente disculparse de incurrir en pedantería. Cuando Virginia Woolf hable de la biografía, o hable de la erudición Gilbert Murray, no harán sino sugerir sensaciones, apetencias, tan vagas como sutiles ciertamente, para con ellas evitar todo dogmatismo. Pero, a la vez también, todo cuanto deba evitarse en el tema sometido a su estudio. Es decir, saben muy bien qué es lo que no hay que hacer y barruntan (confiados acaso en un vago *animal faith* y hasta, nominalmente, en su instinto y en el uso de los sentidos) las exigencias que una aproximación a su objeto implica. Pues bien, este hacer como que no se sabe hacer es lo que da quizá la «pasta» de la novela. El defecto de los novelistas «jorgianos» fue haber desmenuzado su objeto y pasarse de listos: haber roto el muñeco por ver qué tenía dentro.

Creo que era Balzac quien decía que en Inglaterra están las mujeres más bellas o más feas del mundo. Pero el genio inglés no se ha contentado con sus antinomias: el teatro shakespeariano busca, de continuo, el bien que hay en el mal y el mal que hay en el bien, para valorarlo. No es por mero capricho por lo que el rostro espiritual de Titania contrasta, amoroso, junto a la cabeza de asno. En su falta de esfuerzo aparente, el pensamiento inglés contiene un obstinado afán de revelar la íntima realidad de esas contradicciones con las cuales está hecha la trama del tejido británico.

Si, pese al tiempo transcurrido, no han surgido, en la novela inglesa, nuestros valores notorios, o no han llegado a nuestro conocimiento, no debemos achacarlo tan sólo a las circunstancias bélicas de estos años. El inglés aborrece las sorpresas, y sus reputaciones literarias se hacen muy poco a poco. En rigor, Inglaterra reserva su opinión hasta el último momento. Entonces concederá un nicho en su abadía; pero entre tanto carece de Academia literaria: no anticipa inmortalidades. Hay que tener presente, además, que la reputación de los escritores brillantes se ha hecho, siempre, fuera de Inglaterra. El buen lector inglés avanza con paso quedo y cauteloso. Ante los escritores nuevos demora su aquiescencia: espera a que cumplan sus promesas. En Inglaterra no hubo nunca eso que se llama vida literaria. El escritor tiene, en general, escasa resonancia. Si es nuevo, por añadidura, y dicen que también audaz, entonces se le pone en cuarentena. Y una cosa es la fama y otra la profesión literaria. Así, el lector inglés asiste, sin apasionarse, al encuentro de dos polemistas de opiniones opues-

tas. Notoriedad no es influencia. Los escritores más perspicaces encuentran eco propicio fuera. Hasta en el orden filosófico, la agudeza y la ardua expresión desazonan. Con todo, la calidad de un Whitehead impone su prestigio y logra una estimación que no conserva, por ejemplo, su antiguo colaborador el conde de Russell.

Brummel, que era un arribista, para deslumbrar, raspa el brillo de sus trajes nuevos; al inglés se le gana con opacidad y sin alarma. Los que hacen la reputación de los escritores paradójicos forman, en Inglaterra, una minoría ineficaz, aunque pretenda ser más refinada. Pero esa inestabilidad no es británica; lo inglés ha de ser consistente, y quien está en el trapecio no ofrecerá garantías de consistencia. A lo sumo, formará el contrapunto de aquella firmeza. O tratará, acaso, de disimularla con su pirueta.

El novelista inglés tiene, para este menester, mucho adelantado; halla dos ventajas: el pensamiento y el idioma. No como instrumentos, sino como componentes previos.

La «cosa en sí» resulta imperceptible —en lo que no sea pura especulación metafísica— porque excluye al que percibe. Por eso el prurito de captar la esencia de la novela tenía que conducir al fracaso y la desintegración de la novela: a ese divisionismo interino y ensayístico que es cerebral en Aldous Huxley, técnico en James Joyce, artístico en Virginia Woolf, etc. Y el pensamiento inglés se ha obstinado, especialmente, en superar ese problema que a toda filosofía atormenta: realismo e idealismo, objetivismo y subjetivismo (posiciones, puntos de vista). Si esto no aporta en filosofía soluciones satisfactorias, aporta a la novela métodos y exigencias profundas: el novelista tendá allí un punto de vista de idealista-objetivo con mayor espontaneidad que en otro país, por ejemplo. Su percepción no queda excluida, o por lo menos él hace todo lo posible para que no se excluya. Y algo ha conseguido.

Por otra parte, el novelista inglés tiene en el idioma un colaborador que le obliga: para él, el *ser* es un «siendo» (*being*) que se le ofrece como una existencia en el tiempo; el *discutir* implica una elucidación final; lo *actual* tendrá una realidad activa, que no es sólo presencia; etc. Todo esto lleva al novelista a concretar, en efecto, los elementos y la trama de que se teje su obra.

Así, pues, ese escritor se sentirá naturalmente refractario a cerrar las cortinas al mundo de fuera. Busca una realidad trascendente. Pero, al buscarla, desde su posi-

ción —y a sabiendas de lo que es, y estratégica—, lo hará con elementos propicios (pues cada cual, cuando piensa, piensa en su idioma) y teniéndose muy presente en la exploración: el estar atento a sus propios pasos, para dominarlos, es virtud que ha de tener tanto el cazador de leones como el cazador de mariposas.

Y, aun así, al novelista no le basta mirar fuera y mirar dentro. Se ha dicho, con razón, en Inglaterra, que a ese «hombre hecho pedazos» de la novela moderna es necesario volverlo a Dios para darle unidad y entereza.

[1947]

Índice onomástico

A

Abril, Manuel, xxxv, xl
Achard, Marcel, 222
Adler, Alfred, 227
Aguado, Javier, l
Agustín, San, 179
Alberti, Rafael, xvii, xxxii-xxxiii, xxxvii, xli, 237, 322
Aldington, Richard, xvi, 131, 234
Aleixandre, Vicente, xxxvii, 237
Alexander, Samuel, 343-344
Allen, G., 326
Allendy, 138
Alomar, Gabriel, xxii, 244
Alonso, Dámaso, xvii, xxiii, xxvi, xxxii-xxxiii, xxxvi-xxxvii, xli, 194
Alsberg, Max, 153
Altolaguirre, Manuel, xxxvii
Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín, 249
Amiel, Henry Frédéric, 120, 128, 165-166, 200, 248, 329
Anderson, Margaret, 71
Anderson, Sherwood, 266-267
André, Marius, 241
André-May, Pierre, xxv-xxvi
Andrews, Lancelot, xli-xliii
Apollinaire de Kostrowitzky, Guillaume, 12, 29, 42, 47, 81-82, 215-218, 263, 286
Aragon, Louis, 28, 123, 222, 262
Arconada, César Muñoz, xxxvi
Aristóteles, 58, 284
Arland, Marcel, 223, 262
Arnold, Matthew, 56
Aron, Robert, 310
Arquíloco, 342
Artigas, Miguel, xl
Azorín (seud. de José Martínez Ruiz), xxii, xxxi, 249

B

Baeza, Ricardo, 249
Bakunin, Mijail Aleksandrovich, 150
Balzac, Honoré de, 265, 295, 298, 316, 319, 360
Barbey d'Aurevilly, Jules Amédée, 12, 16, 57, 105, 249
Baring, Maurice, 132, 314
Barnacle, Nora, 72
Baroja, Pío, 199
Barrés, Maurice, 152, 232, 243
Barth, Karl, 310, 318, 328
Bartrina, Joaquim Maria, 193
Baruzi, Jean, 63
Bassolas, Carmen, xi
Baudelaire, Charles, 12, 24, 41-42, 48-50, 55, 57, 63, 103-105, 113, 118, 130, 158, 241, 263, 274, 288, 301, 336, 339-340, 342
Bazin, René, 241
Beach, Sylvia, xxx, xxxi, 71
Bécquer, Gustavo Adolfo, 342, 353
Beerbohm, Max, 341
Beethoven, Ludwig van, 130, 162
Belgium, Montgomery, 308
Belloc, Hilaire, 312
Benavente, Jacinto, xxxi, 128, 189, 249
Benda, Julien, 152, 207
Benjamin, René, 241
Bennet, Arnold, 68, 80, 132, 265, 269, 355
Berceo, Gonzalo de, 177
Berdiaev, Nicolaï Aleksandrovich, 45, 312
Berenson, Bernard, 12
Bergamín, José, xiv, xvii, xxi-xxii, xxvi, xxxiv-xxxvii, xli, 120, 194, 249-250, 317
Bergson, Henri, 25, 60, 63, 189, 206, 292
Berkeley, George, 45, 206
Berl, Emmanuel, 150-154
Bertrand, Aloysius, 241, 340
Betz, Maurice, 112

Billy, André, 216
Blake, William, 24, 45-46, 56-57, 85, 98, 142, 159, 242
Blanche, August, 13
Bloy, Léon, 104
Boecio, Severino, 129
Boileau, Nicolas, 11
Bonsels, Waldemar, 188
Borgia, César, 210, 245
Borrás, Josefina, 204
Bosanquet, Bernard, 358
Boscán, Juan, XLVIII
Bosco, Hieronymus van Aken, el, 199
Bosschère, Jean de, XVI
Bossuet, Jacques-Bénigne, 55, 198
Boswell, James, 131, 241
Boulanger, Daniel, 262
Bourget, Paul Charles Joseph, 12, 316
Boutroux, Étienne Émile Marie, 130, 179, 205, 209, 212
Boyle, A., 208
Braccelli, Jean Battista d'Antonio, 31
Bradley, Francis Herbert, 55, 203, 358
Braga, Dominique, 74
Braham, G. S., 129
Brahe, Tycho, 307
Brémond, abate Henri, XXVIII, 31, 96, 122
Breton, André, 123, 222
Brewster, 331
Bridges, Robert, 203, 211
Brígida, Santa, 242
Brion, Marcel, XLIII
Briviesca Muntañones, XLVIII
Broch, Hermann, 54, 311-312, 319
Brod, Max, 307
Browning, Robert, 78
Brulard, Henri, 242
Brummel, George Bryan, lord, 242, 361
Brunetière, Ferdinand Vincent-de-Paul Marie, 12
Buchman, Frank, 310-311, 326, 328-329, 331
Buddha, 134
Buendía, Rogelio, XXVI, 195
Buñuel, Luis, XVII
Burns, C. D., 267, 324-325
Byron, George Gordon, lord, 57, 137, 244, 335-336, 339, 345

C

Cagliostro, Alessandro de, 242
Calderón de la Barca, Pedro, 68
Calvino, Italo, 329
Camba, Julio, XVI
Campoamor, Ramón de, 340, 345
Cansinos Assens, Rafael, XXII, 215
Carayon, Marcel, XXV
Cardelli, 206
Carlos I (Carlos V), XLVIII-XLIX, 279
Carlyle, Thomas, 131, 345
Carrière, Eugène, 30, 49
Casal, Julio J., XIX
Casanova, Giovanni Giacomo, 243
Cassou, Jean, 103, 242
Castiglione, Baltasar de, XLVIII, 242, 310
Castro, Américo, 249
Catalina de Siena, Santa, 3, 32
Céline, Louis-Ferdinand, 309
Cellini, Benvenuto, 18
Celms, Martin, 320
Cendrars, Blaise, 255
Cernuda, Luis, XXXVII, 237
Cézanne, Paul, 6, 53
Chabás y Martí, Juan, XIV, XVII, XIX, XXVI, XXXVI, 194
Chacel, Rosa, XXXVIII
Chaplin, Charlie, 131
Chateaubriand, François-René de, 49, 335
Chauffier, Martin, 222
Chénier, André, 138
Chesterton, Gilbert Keith, 57, 85, 132, 142, 206, 222, 242, 255
Chopin, Frédéric, 242, 272, 336
Choquet, M., 12
Ciria y Escalante, José de, XXVII, 195
Clara de Asís, Santa, 242

Clarke, Austin, 241
Claudel, Paul, XLI, 64, 117, 122, 152, 177-180, 185, 224, 263, 275, 287, 292, 317
Clemenceau, Georges, 326
Cocteau, Jean, XVII, XXVII, XXIX, LI, 14, 23, 64, 84, 123, 138, 183-185, 190, 216-217, 222-223, 242, 259
Coindreau, Maurice, 267
Coleridge, Samuel Taylor, 41, 56, 61, 114
Colling, Alfred, 117
Colón, Cristóbal, 52, 93
Colum, Padraic, 89
Comte, Auguste, 213
Condé, el Gran (Luis III, príncipe de Condé, llamado) 242, 278
Condla el Rojo, 93
Confucio, 134
Conrad, Joseph (Teodor Jozef Konrad Korzeniowski), LI, 132, 203, 204, 219, 220
Constant, Benjamin, 28, 128, 200
Corbière, Tristan, 263
Corneille, Pierre, 138
Corot, Jean-Baptiste Camille, 16
Coué, Émile, 141
Courbet, Gustave, 6
Cramer, Samuel, 118
Crane, Hart, 157-159
Crémieux, Benjamin, 113, 222
Cristina de Suecia, 242
Cristóbal, San, XXXIX
Croce, Benedetto, 13, 178
Ctesias, 145
Cullen, Countee, 256
Cunningham Graham, G., 241
Curtius, Ernst Robert, XVI, 113, 243, 316
Cusa, Nicolás de, 147

D

D'Agoult, Marie, 271-273, 336
Dalí, Salvador, 51-52, 55, 262, 283
Dane, Clemence, 132, 227, 252
D'Annunzio, Gabriele, 113, 310
Dante Alighieri, 41, 46, 48, 56, 68, 86, 118, 177-180, 207, 287
D'Arcy, Charles Frederick, 331-332, 359
Darío, Rubén, XXXI, 51, 343, 345
Datz, Philippe P., 195, 222-223
David, Gerard, 179
Davray, Henry, 9
Dawson, Cristopher, 312
Degas, Edgar, 17, 30, 48, 118-119, 233, 242, 263
Delechamp, Jacobo, 147
Delteil, Joseph, 222
Denis, Maurice, 13
Dennis, Nigel, XXXV, XXXVII
Descartes, René, 48, 278, 317-318
Desnos, Robert, 42, 262
Destouches, Philippe Nericault, 7
Dewey, John, 53, 189
Didier, Charles, 272
Diego, Gerardo, XVII, XXVI, XXIX, XXXII-XXXIII, XXXVII, XLI, 38-40, 194, 346
Díez-Canedo, Enrique, XIV, XVII-XVIII, XXII, 249
Dionisio, San, 150
Disraeli, Benjamin, 131
Dobrée, Bonamy, 267
Dœubler, 206
Domat, Jean, 194
Donoso Cortés, Juan, 335
D'Ors, Eugenio, XVII, XIX, 187-191, 203, 213, 248
Dorsey, George A., 134
Dos Passos, John Roderigo, 267
Dostoievski, Fedor, 68, 73, 78, 84, 219, 226, 268, 295, 299
Dreiser, Theodore, 85, 89, 267
Drieu la Rochelle, Pierre, 119, 222-223, 226, 242, 259, 261, 273, 304
Dryden, John, 138
Du Bos, Charles, 12
D'Udine, 352
Duhamel, Georges, 10, 238, 246
Dujardin, Édouard, 78
Dumas, Alexandre, 256
Dumont, Santos, 49

Durrio, 52
Duse, Eleonora, 108

E

Eddy Baker, Mary, 141-143
Eduardo VII, 70
Einstein, Albert, 142, 183
Eisenstein, Sergue Mijailovich, 54
Eliot, Thomas Stearns, xv-xvi, xxx, xli-xlii, xlix, 54, 60, 68, 115, 132-133, 158, 233, 306, 315
Emerson, Ralph Waldo, 41
Empédocles, 41, 284, 343
Epicteto, 197, 330
Ernst, Max, 262
Escobar, 71
Escosura, 346
Espina, Antonio, xxvi, xxxvi-xxxviii, 38, 193
Espronceda, José de, 335-344, 346-348, 351-353
Esquilo, 131
Estacio, 277

F

Falla, Manuel de, 194
Faraday, Michael, 199
Fargue, Léon-Paul, 68, 263, 275
Faulkner, William, xlii, li, 265-267, 269-270, 301
Federico de Prusia, 345
Feijoo, Benito Jerónimo, 147
Felipe II, xlviii, 77, 252
Felipe de Borgoña, xlviii
Fénelon, François de Salignac de La Mothe, 233
Fenollosa, Ernest F., 204
Férat, Jules, 215
Fernández, Ramón, 233, 234, 242
Fernández Almagro, Melchor, xxvi-xxvii, xxxii, xxxiv, xxxvi, xxxviii, xli, 195
Fernando II el Católico, 278
Fichte, Johann Gottlieb, 99, 336
Fielding, Thomas, 305
Flaubert, Gustave, 10, 78, 84, 119, 129, 232, 298-299
Flint, F. S., xvi
Fontenelle, Bernard Le Bovier de, 48
Foot, 326
Forster, Edward Morgan, 132, 359
Fort, Paul, 42
Fortuny, Mariano, 16
France, Anatole, 151, 245, 310
Francisco I de Orleans, 313
Francisco de Asís, San, 130, 210, 281
Frank, Leonhard, 306
Frank, Waldo, 74, 158, 267, 322
Fray Angélico, 24
Frazer, James George, 203, 281
Freud, Sigmund, 81, 138, 153, 227, 329
Friedmann, Georges, 119
Frinico, 137
Frobenius, Leo, 255
Frost, Robert Lee, 159
Fry, Roger, xvi

G

Galileo Galilei, 289
Gallego Roca, Miguel, xvi-xvii
Galsworthy, John, 132
Galton, Francis, 117
Gandhi, el Mahatma, 161-163
Ganivet, Ángel, 193
García de la Concha, Víctor, xli
García Gutiérrez, Antonio, 341
García Lorca, Federico, xiv, xvii, xxvi, xxxvii, xli, 38, 194
García Mercadal, Fernando, xi
García Morente, Manuel, xiv
García Valdecasas, xlix
Garfias, Pedro, xvii, xxvii, 195
Garine, Nicolas, 316, 322
Garnett, David, 132, 227-229, 307
Gautier, Théophile, 84, 200, 262
Gaudí, Antonio, 52
Gaztelu, Domingo de, xlix

Gaztelu, Martín de, XLIX
Geffroy, Gustave, 17
George, Stefan, 111
Gezelle, Guido, 180
Gide, André, XIV, XXII, XXVII, XXX, 13, 96, 120, 138, 210, 219, 225, 255, 260, 294, 298, 301-303, 305, 314, 316, 322
Gilbert, Stuart, 207
Giménez Caballero, Ernesto, XXXV-XXXVI
Girard, 222
Giraudoux, Jean, 30, 64, 199, 222-223, 259
Gladstone, William Ewart, 135
Goethe, Johann Wolfgang von, XLII, 18, 23, 39, 46, 48, 52, 68, 114, 137, 189, 190, 207, 209-210, 221, 336, 345
Goldoni, Carlo, 242
Goldsmith, Oliver, 57
Gómez de la Serna, Ramón, XIII-XVII, XXV, XXXI, XXXVI, LI, 38, 41, 197-201, 215
Goncharov, Iván Alexandrovich, 74
Goncourt, Edmond de, 11
Goncourt, Jules de, 11
Góngora y Argote, Luis de, XXX, XXXII-XXXIII, 40, 58, 60, 241, 286, 342-343
González, 195
González de Amezúa y Mayo, Agustín, XLIX
González Blanco, Andrés, XXII
Gordon, Charles, 133-135
Gordon, Jan, 204
Gorman, Herbert S., 70
Gourmont, Remy de, 13, 47, 78, 189, 216, 227, 312, 335
Goya, Francisco, 13, 16, 24, 27, 40, 265
Gracián, Baltasar, 178
Granville-Barker, Harley, 262
Grau, Jacinto, 249
Greco, Doménikos Theotokópoulos, El, 14, 40, 62
Gris, Juan, 283
Grosz, George, 306
Gründel, Günther, 284
Guéhenno, Jean, 150, 257
Guerra Junqueiro, Abílio Manuel de, 131, 210
Guillén, Jorge, XIV, XX-XXI, XXVI, XXXIII, XXXVI-XXXVII, XL, XLI, 194
Gullón, Ricardo, XXXIII, XLVII
Gundolf, Friedrich, 40, 52

H

Haecker, T., 335
Halévy, Daniel, 130
Hals, Franz, 24
Hardy, Thomas, 203
Hauptmann, Gerhart, 306
Havelock Ellis, 68
Hawthorne, Nathaniel, 267
Hazard, Paul, 242
Hazlitt, William, 57
Hebbel, Friedrich, 17, 79
Hegel, Friedrich, 59, 96, 320, 325-326, 330, 333, 341
Heidegger, Martin, 52, 63, 91
Heine, Heinrich, 65, 110, 340, 353
Hemingway, Ernest, 89, 266-267
Henríquez Ureña, Pedro, XIV, 203
Heráclito, 81, 100, 286
Heredia, José-Maria de, 49, 64, 95, 98
Hergesheimer, Ella Sophonisba, 267
Hernández Catá, Alfonso, 249
Herodoto, 41
Herrera, Juan de, 31, 77, 252
Herwegh, Georg, 271
Hesiodo, 343
Hesse, Hermann, XVI, 188, 210
Hofmannsthal, Hugo von, 48, 111, 113
Hogg, James, 241
Hölderlin, Friedrich, 287
Homero, 342
Hoover, 168
Horacio, 219
Housman, Alfred Edward, 360
Hud, Stephen, XVI
Huddleston, S., 92
Hudson, S., 132
Hughes, James Mercer Langston, 256
Hughes, Richard, 58, 269

Hugo, Victor, 31, 49, 57, 64, 111, 119, 177, 262-263, 286, 339-340, 345
Hunt, James Henry Leigh, 41
Hurtado de Mendoza, Diego, XLIX
Husserl, Edmund, 155, 318, 320, 341
Huxley, Aldous, 60, 132, 145, 260-261, 267, 302, 304, 309, 358, 361
Huysmans, Joris-Karl, 221

I

Ibsen, Henrik, 70
Inglot, XXVI-XXVII, 195
Ingres, Jean Auguste, 13, 16, 29, 199, 242
Isabel de Wittelsbach (Sisí), 336

J

Jackson, 256
Jacob, Max, XLI, 14, 85, 95, 124, 184, 198, 217, 263, 275, 287
Jaloux, Edmond, 119, 312, 359
James, Henry, 267
James, William, 141-142, 205
Jarnés, Benjamín, XIX, XXVIII, XXXVI, XXXVIII
Jaworski, Hélan, 257
Jeanette, Jan, 256
Jean-Paul (Johann Paul Friedrich Richter, llamado), 79
Jensen, Johannes Vihelm, 88
Jesucristo, 15, 46, 48, 57, 121-123, 131, 315, 318, 322, 325, 328
Jiménez, Juan Ramón, XIV, XVII, XXXI, XXXIII, XXXVI, XLVI, 10, 42, 81, 189, 237-238
Joergensen, 130, 241
Johnson, 256
Jousse, Marcel, 352
Joyce, James, XV, XXIII-XXIV, XXX-XXXI, XXXIII, XXXV, XLIII, 41, 60, 67-74, 76-82, 84-86, 89, 93, 128, 132-133, 227, 251-253, 260, 262-263, 266, 269, 275, 294, 301, 314, 361
Joyce, John, 72
Juan de la Cruz, San, 63
Juan Bautista, San, 14
Juana Inés de la Cruz, sor, 296
Julio Antonio, XV
Jung, Carl Gustav, 227
Juvenal, 344

K

Kafka, Franz, 307-308
Kant, Emmanuel, 162, 209-210, 320, 345
Katel, M. J., 344
Kaulbach, Friedrich August, 306
Keats, John, 55
Keble, John, 133
Kempis, Tomás de, 333
Kerr, Philip, 142
Keyserling, Eduard von, 131, 188-189
Kierkegaard, Søren, 63, 91, 154, 242, 285, 297
Kipling, Rudyard, 132, 356
Koteliansky, S. S., XVI
Krishnamurti, 329

L

Labriolle, Pierre Champagne de, 325
La Bruyère, Jean de, 75, 220
Lacretelle, Jacques de, 242
Lactancio, 277
La Fontaine, Jean de, 118, 119
Lafora, doctor, 244-246
Laforgue, Jules, XIV, 12, 100, 184, 193, 217, 227, 336
Lafuente Ferrari, Enrique, XXXVI
Laín Entralgo, Pedro, XLVI-XLVII
La Motte, Antoine Houdar de, 138
Landau, Rom, 329
Landsberg, Paul, 104
Lanuz, Pierre de, 242
Larbaud, Valery, XIV-XVI, XXII, XXIV-XXVII, XXX, XLIII, 67, 69, 78, 201, 222, 242

La Rochefoucauld, François de, 278
Larra, Mariano José de, 193
Larrea, Juan, xxvii, 195
Laserre, 207
La Tour, Quentin de, 10
Lasky, 92, 168
Laurencin, Marie, 183
Lautréamont, Isidore Lucien Ducasse, conde de, 150, 263, 339
Lavedan, Henry Léon Émile, 15
Lawrence, David Herbert, 48, 60, 74, 76, 132, 227, 252, 260, 263, 267, 298, 301-305, 310, 318
Le Corbusier, 52, 329
Lefèvre, Louis Raymond, 242
Lenormand, Henry René, 127, 226
Le Notre, André, 190
León Hebreo, 14
Leonardo da Vinci, 12, 14, 119, 121, 153, 216
Leopardi, Giacomo, 336
Le Roy, Édouard, 57
Lerolle, Guillaume, 209
Lethaby, W. R., xvi
Levinson, André Yokovlievich, 269
Lévy-Bruhl, Lucien, 255
Lewis, Clive Staples, 318
Lewis, Sinclair, 267
Lewys, Percy Wyndham, 132, 312
Lindbergh, Charles, 131
Lindsay, Vachel, 256
Liszt, Franz, 241, 271-272, 336
Locke, John, 59
Lodge, Thomas, 203
Loloy, 242
Longfellow, Henry Wordsworth, 158
Loos, Anita, 308
López Aranguren, José Luis, x
López Campillo, Evelyne, xxviii
Louÿs, Pierre, 302
Lovelace, Richard, 242
Lowell, Amy, 159
Lowes Dikinson, G., 203
Lucrecio, 40-41, 45, 207, 284
Ludwig, Otto, 131
Luis XIV, 278
Luis XV, 242
Luis II de Wittelsbach, 278
Lulio, Raimundo, 242, 313
Luz León, José de la, 248

M

Macaulay, Thomas Babington, 133
Machado, Antonio, xvii, xlvi, 194, 249
Machado, Manuel, 38, 249
Mac Orlan, Pierre, 223
Mac Vea, Sam, 256
Maeterlinck, Maurice, 110, 188, 200, 345
Maeztu, Ramiro de, 249
Mahoma, 134, 286
Maiakovski, Vladimir, 262
Maine de Biran, 316
Mainer, José-Carlos, l
Mallarmé, Stéphane, xviii, 10, 42, 45, 48-49, 56, 59, 64, 88, 95-102, 114, 117, 119, 121-122, 146, 154, 232, 263, 342, 344
Malraux, André, 151, 259, 261, 265, 269, 273, 275, 304, 309, 313, 321-324, 331-332
Manet, Édouard, 11, 71
Mann, Thomas, 295, 301, 305, 307, 311
Manning, Henry Edward, 133, 234
Manrique, Cayetano, xii
Mansfield, Katherine, 132, 227
Maquiavelo, Nicolás, 280
Marañón, Gregorio, xiii, xlvi, li, 165, 243, 245-248
Marcel, Gabriel, 304
Marción, 242
Marco Aurelio, 330
Marichalar, Amalio, xii
Marichalar y Bruguera, Francisco Javier, xlvi
Marichalar Monreal, Luis, xii
Marichalar y Monreal, Pedro, xii-xiii
Marichalar de Silva, Luis Ignacio, l
Marinetti, Filippo Tommaso, 6
Maritain, Jacques, 206, 287

Marquina, Eduardo, 249
Martínez de la Rosa, Francisco, 138
Martin, 255
Martínez Sierra, Gregorio, 249
Masriera, 52
Massis, Henri, 124, 315
Masson, André, 28, 52, 262
Masters, Edgar Lee, 85, 159
Mauriac, François, 44, 149, 152, 222-223, 226, 259, 297, 309
Mateo, San, 14
Maurois, André, xxxviii, 131, 241-242, 301, 314
Maurras, Charles, 177-178, 206, 232
Mckay, Claude, 256, 267
Médicis, Lorenzo de, 278
Menéndez Pelayo, Marcelino, 77, 199, 253, 335, 359
Menéndez Pidal, Ramón, xlvi, 249, 341
Mercadé, 16
Meredith, George, 356
Mérode, Cléo de, 49
Meurice, Paul, 305
Meyerhold, Vsevolod Emilievitch, 167
Michaux, Henri, 42, 262-263, 273-275
Milhaud, Darius, 76, 251, 255
Mill, Stuart, 61, 114, 213
Mirbau, Octave, 17
Miró, Gabriel, xiv, xxxi, 194, 198, 260, 309
Mirsky, D. S., 87
Mistler, 242
Mockel, Albert, 102
Molière, 249
Monet, Claude, 49, 221
Monro, 293
Montaigne, Michel Eyquem de, 78
Montes, Eugenio, xvii, xxvii, 195
Montesquieu, Charles Louis de Secondat, 200
Montherlant, Henry de, xxx, xxxv, 116, 222-223
Moore, George, 29, 71, 85, 89, 100, 203, 221
Moore, Marianne, 158
Morand, Paul, 51, 64, 75, 184, 222-223, 226-229, 251, 255, 259, 266
Morcay, Raoul, 313
Moreau, Hégésippe, 88
Morelli, Gabriele, xxxi
Moreno Villa, José, xiv, xvii, xxxvi
Morgan, Charles Langbridge, 309, 313-314, 331-332, 358-359
Morice, Charles, 6
Mousli, Béatrice, xxvi
Mucio Escévola, Cayo, 330
Muir, Edwin, 132, 135
Munárriz, 13
Muñoz Rojas, José Antonio, xlix-l
Murillo, Bartolomé Esteban, 18
Murray, 261
Murray, Gilbert, 360
Murray, Mary, 72
Murry, John Middleton, 68, 205, 303
Musset, Alfred de, 28, 208, 262, 335, 345, 353

N

Napoleón I, 131, 179
Naudin, Bernard, 115
Nervo, Amado, xii-xiii, 345
Néstor (Martín Fernández de la Torre), 195
Neville, Edgar, xxvii, 195
Newman, John Henry, 133, 203, 234, 328
Nicodemo, San, 121
Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 15, 49, 83, 104, 114, 117, 130, 138, 183, 210, 212, 290, 296, 302, 306, 314-316, 342
Nightingale, Florence, 133
Novalis (seud. de Friedrich von Hardenberg), 42, 46, 52, 60, 96, 242, 262, 318, 336, 340, 342
Novás Calvo, Lino, 265, 267

O

Oblomof, 167
O'Casey, Sean, 89
O'Faolain, 82, 263
O'Flaherty, Liam, 87-93, 311
Olecha, Iouri Karlovitch, 167

Ollivier, Émile, 271
Ortega, Miguel, XL
Ortega Munilla, José, XIII
Ortega y Gasset, José, XIII-XIV, XVI, XXI, XXVII-XXXI, XXXIII, XXXVI-XL, XLVI, 246, 250, 295, 308
Ortega Spottorno, José, XL
Osuna, duque de (Mariano Téllez Girón), XXXVII-XXXIX
Otto, Rudolf, 308
Ovidio, 285

P

Pablo, San, 85, 123
Pabón y Suárez de Urbina, Jesús, XLVIII-XLIX
Paléologue, Maurice, 178
Papini, Giovanni, 131
Paracelso, 99, 242
Paré, Ambroise, 145-146
Parménides, 41
Pascal, Blaise, 29, 31-32, 63, 84, 91, 115, 121-122, 124, 141, 154, 184, 194, 198, 278, 285-286, 289, 296, 316-317
Pasteur, Louis, 286
Pater, Walter Horatio, 203, 213, 214
Patmore, Conventry, 317
Pedro, San, 57, 318
Péguy, Charles, 76, 200, 252, 275, 330
Perdomo Acedo, Pedro, XXVI, XXVII, 195
Pérez de Ayala, Ramón, XXIII-XXIV, XLVI, 185, 247
Pérez Domenech, XXVII, 195
Pérez Galdós, Benito, 265, 310
Pérez Minik, Domingo, XLIII-XLIV
Petrarca, Francesco, XLIII
Petronio, 68
Philippe, Charles-Louis, 177
Picasso, Pablo, 16, 29-30, 50, 53, 81, 151, 183, 215, 217, 241, 255, 262, 282
Pico della Mirandola, Giovanni, 242
Pinero, Arthur Wing, 204
Pío VIII, 179
Pirandello, Luigi, 54, 127
Platón, 49, 58, 212, 213, 279, 358
Plinio el Joven, 325
Plinio el Viejo, 147
Poe, Edgar Allan, 17, 51, 57, 78, 98, 119, 158, 340
Poincaré, Henri Jules, 57
Poitiers, Diane de, 285
Polonsky, Yakob Petrovich, 167
Pomès, Mathilde, XXI
Pope, Alexander, 132
Pound, Ezra, XVI, 60, 86, 158
Pourtalès, Guy de, 241
Powell, Lyman P., 141, 142
Powys, John Cowper, 356
Prados, Emilio, XXXVII, LI, 237
Prévost, Jean, 119, 145, 151, 242
Proust, Marcel, XXII, 68, 74, 76, 80, 84, 125, 128, 194, 222, 225, 251-252, 259, 295, 298, 302, 309-310
Psichari, Ernest, 330
Publio Siro, 190
Pusey, Edward Bouverie, 133
Pushkin, Alexandr Serguéievich, 57
Puvis de Chavannes, Pierre, 6, 88

Q

Quentin, Henri, 209
Quesada, Alonso, XXVI-XXVII, 195
Quevedo y Villegas, Francisco, 146, 199, 343, 346
Quinn, John, 71

R

Rabelais, François, 68, 310
Racine, Jean, 132
Radek, Karl, 167
Radiguet, Raymond, 222
Rafael, 137
Ramón, véase Gómez de la Serna, Ramón
Ramuz, Charles-Ferdinand, 319, 322
Rashdall, 309
Read, Herbert Edward, 132, 233

Regnault, Henri, 241
Rembrandt, 17, 24
Renard, Jules, 154, 166, 198-199
Reverdy, Pierre, XLI, 41, 48, 113, 123-125, 245, 263, 275, 280
Reyes, Alfonso, XIV
Richardson, Dorothy Miller, 74, 227
Richepin, Jean, 51
Richmond, 256
Ribemont-Dessaignes, Georges, 263, 273
Ribot, Théodule Armand, 138
Rico, Francisco, XLIII
Ridruejo, Dionisio, IX, XLVI-XLVII
Rilke, Rainer Maria, XXXIV, 107-112, 293, 345
Rimbaud, Arthur, XIV, 122, 158, 198, 219, 227, 263, 315
Rivarol, Antoine Rivaroli, 85, 114, 118
Rivas, duque de (Ángel Saavedra), 171, 335
Rivas Panedas, José, XVII, XXVII, 195
Rivière, Jacques, 286
Ródenas de Moya, Domingo, XIX
Rodenbach, Georges, 345
Rodin, Auguste, 108
Rodker, John, 132
Rolland, Romain, 130, 162, 188
Romains, Jules, XXII, XXX, XXXV, 47, 64, 152, 173-174
Romero, Julián, XLVIII
Roosevelt, Theodore, 49
Rops, Daniel, 328
Rosales, Eduardo, 16
Rosales, Luis, XLVI
Rostand, Edmond, 242
Rousseau, Jean Jacques, 280, 336
Rousseau el Aduanero, Henri, 55, 118, 215
Rouveyre, 216
Royce, 211
Royère, Jean, 216
Rozanov, Vasili Vasilievitch, 305
Rubiner, Ludwig, 210
Ruiz de Santayana, Agustín, 204
Ruskin, John, 16, 41, 284
Russell, Bertrand, 60, 188-189, 203, 304, 308, 361

S

Sacristán, XXXIV
Said Armesto, 243
Saint-John Perse (seud. de Alexis Léger), 177, 224
Saint-Paul-Roux, 81, 99
Saint-Simon, Louis, duque de, 310
Saintsbury, George, XVI
Sainz Rodríguez, Pedro, XXXVI
Salazar, Adolfo, XXVI, 195
Salinas, Pedro, XIV, XXVI, XXXIII, XXXVI, XL-XLI, 194
Salmon, André, 216-218
Sánchez, 71
Sánchez Cuesta, León, XXXVI-XXXVII
Sánchez Montes, María José, XXVI
Sand, George, 272
Santayana, George, XXI, XXX, XXXV, 59-60, 203-214, 324
Santo Tomás, Juan de, 77, 79, 252-253
Savonarola, Girolamo, XXXIX, 242
Scheler, Max, 131, 152-153, 233
Schmitt, Carl, 335
Schnitzler, Arthur, 306
Schoell, Frank L., 256
Schopenhauer, Arthur, 345
Séneca, 111
Serrano Asenjo, Enrique, XVI-XVII, XXXVIII
Shakespeare, William, 52, 55, 62, 67-68, 226, 268
Shaw, George Bernard, 132, 356
Shelley, Percy Bysshe, 31, 41, 56-57, 61, 178
Shepher, Odell, 145
Sherezade, 291
Silva, José Asunción, 193
Sinclair, May, XVI
Sindral, Jacques (seud. de Alfred Fabre-Luce), 242
Sitwell, Osbert, 132
Smith, Logan Pearsall, 201, 207, 211
Sócrates, 134, 250
Sófocles, 137
Soria Olmedo, Andrés, XXIII, XXVI, XXXI, XXXVI
Souday, Paul, 152
Soula, Camile, 121

Soupault, Philippe, 123, 222
Souriau, 13
Spengler, Oswald, 189, 319
Spencer, Herbert, 213, 345
Spinoza, Baruc, 208, 280, 309, 336
Stalin, XL, 284
Stein, Gertrude, 42, 76, 252, 267
Stendhal, 58, 128, 129, 284, 297, 302, 317, 335
Stephens, James, 42, 85, 89, 93
Sternheim, Carl, 307
Stirner, Max, 210
Strachey, Giles Lytton, XXXVIII, LI, 127, 130-135, 241
Strindberg, Johan August, 70
Sturge Moore, T., XVI
Suárez, padre Francisco, 86
Suárez de Toledo, Hernán, XLVIII
Sudermann, Hermann, 306
Sullivan, J. W. N., XVI
Sully Prudhomme (seud. de René François Armand Prudhomme), 208
Svevo, Italo, 47
Swedenborg, Emmanuel, 85
Swift, Jonathan, 88
Swinnerton, James, 76, 252
Synge, John Millington, 85, 89, 93

T

Tampa, Luciano, 209
Teresa de Jesús, Santa, 190, 208
Téry, Simone, 88
Thackeray, William, 84
Thibaudet, Albert, IX, 13, 99, 205
Tholer, 306
Thompson, Francis Joseph, 86, 142, 208, 242
Tieck, Johann Ludwig, 336
Tilgher, Adriano, 20
Tintoretto, 59
Tirso de Molina, 245
Tiziano, 59
Tolstoi, Lev Nikolaievich, 103, 105, 122, 162, 303, 314
Tomás Moro, Santo, 332
Toomer, Jean, 256
Torón, Saulo, XXVII, 195
Torre, Claudio de la, XXVII, XXXVII, XLI, 195
Torre, Guillermo de, XXI-XXII, XXVII, 195
Trajano, 325
Trapiello, Andrés, L
Trend, J. B., 203
Trotski, Lev Davidovich, 162, 167, 259, 284
Trueblood, Allan, 127

U

Unamuno, Miguel de, XII-XIII, XXXI, XXXVI, 190, 247
Ungar, Hermann, 306

V

Vaihinger, Hans, 20
Valentine, Alan, 127
Valentino, Rodolfo, 131
Valéry, Paul, XXII, XXXIV, 12, 45, 54, 56-58, 64, 79, 81-82, 97-98, 107-108, 110, 112-122, 137, 194, 232, 238, 245, 263, 283, 286, 293, 318, 342
Valle-Inclán, Ramón María del, 199, 249
Varo Zafra, Juan, XXVI
Vauvenargues, Paul, 15, 28, 162
Vega, Garcilaso de la, XLVIII-XLIX
Vega y Carpio, Félix Lope de, 55, 113, 299
Vega y Guzmán, Garcilaso de la, XLVIII
Vela, Fernando, XXVI, XXVIII, 195
Velázquez, Diego, 24, 50, 317
Verhaeren, Émile, 111
Verlaine, Paul, 42, 82, 88, 263, 336, 342
Victoria I, 133, 134
Vigny, Alfred de, 225
Villalón-Daoiz, Fernando, 171, 172
Villena, 337
Villiers de L'Isle-Adam, Auguste, 308
Villon, François, 57
Virgilio, 90

Vitrac, Roger, 262
Vives, Luis, 75, 251
Vlaminck, Maurice de, 282
Von Unruh, Fritz, 306
Voltaire, 24, 131, 138, 234

W

Wackenroder, Wilhelm Heinrich, 337
Wagner, Richard, 76, 99, 251
Wahl, Jean, 312
Wallace, Edgar, 268
Walpole, Horace, 356
Walzel, Oscar, 336
Watson, John Broadus, 234
Weigand, Catharina, 306
Wells, Herbert George, 132
Werfel, Franz, 306
Westermack, Edward, 302
Wharton, Edith, 267
Whistler, James Abbott NcNeill, 16, 29, 49, 96, 242
Whitehead, Alfred North, 40, 47, 60-61, 155, 289, 318-319, 333, 356, 359, 361
Whitman, Walt, 57, 158-159, 206, 238, 305
Wilde, Oscar, 10, 185, 214, 301
Williams, William Carlos, 76, 252, 267
Woolf, Leonard, xvi
Woolf, Virginia, xvi, 76, 132,-133, 252, 259-260, 304, 307, 309, 356, 360-361
Wordsworth, Dorothy, 61
Wordsworth, William, 37, 39, 41, 56-57, 61, 63

X

Xènius, véase D'Ors, Eugenio

Y

Yeats, William Butler, 79, 85, 88-90, 93, 99, 214

Z

Zenón de Elea, 75, 251
Zeuxis, 23
Zochtchenko, Mijail Mijailovich, 168, 169
Zola, Émile, 11, 71
Zorrilla, José, 247, 341
Zwinglio, Ulrico, 326

Se acabó de imprimir

en Madrid

el 12 de diciembre de 2002