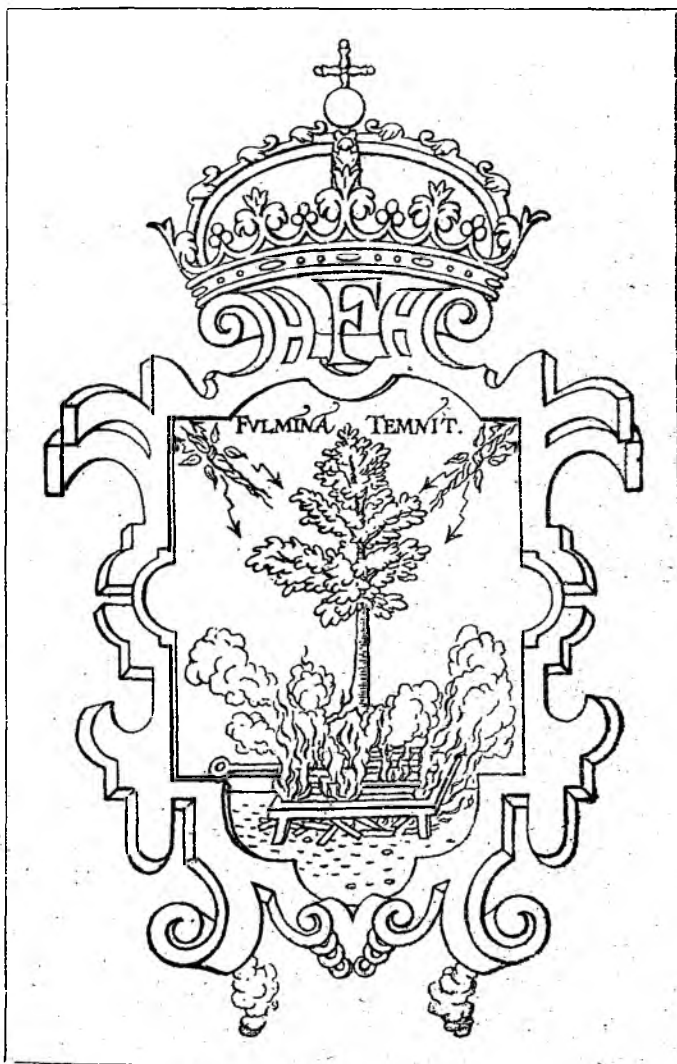


ESCORIAL



SUMARIO

Páginas

ESTUDIOS

- DENIS BRASS: Algunos aspectos de la crítica moderna inglesa..... 319
LUIS DE HOYOS SÁIZ: Lo que es el folklore y sus esencias..... 347

POESIA

- T. RAMÓN SANTEIRO: Luz de los días..... 369
CARLOS DICKENS: Los siete viajeros pobres (en tres capítulos)..... 379
RICARDO GULLÓN: Poesía, primavera del hombre. 407

NOTAS

- Motivos del Plateresco, por ANTONIO MARICHALAN (Marqués de Montesa)..... 421
Diplomacia y quijotismo, por JOSÉ M. DOUSSINAGUE..... 427
El cincuentenario de un viaje y la sombra de un Archiduque, por PEDRO MOURLANE MICHELENA. 434
Laranjeira y Unamiunò, por RAFAEL MORALES... 438
De la disyunción a la negación en la poesía de Vicente Aleixandre. (Y de la sintaxis a la visión del mundo), por JOSÉ M.^a VALVERDE.... 447
Habla poética y creación cósmica, por JOSÉ L. ARANGUREN..... 457
Orestes Ferrara, o la historia como reivindicación, por RAMÓN DE GARCÍASOL..... 461

LIBROS

- La «Historia de Numancia», de Schulten, por ANTONIO TOVAR..... 467
La poesía de Ricardo Juan Blasco, por EUSEBIO GARCÍA LUENGO..... 471
Pedro Pérez Clotet: «Presencia Fiel», por CAYETANO LÓPEZ-TRESCASTHO..... 474

*De este número se hicieron 100 ejemplares
numerados para los suscriptores de honor.*

DIRECCION:

JOSE MARIA ALFARO

SECRETARIA:

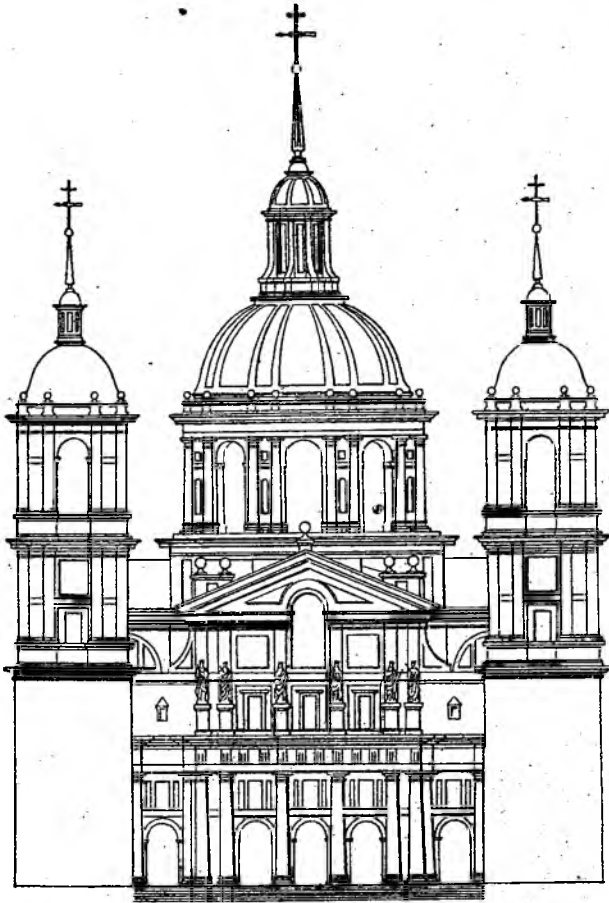
ALFONSO XII, 26

TELÉFONOS 14460 Y 14464

ADMINISTRACION:

CARRETAS, 10

TELÉFONOS 24730 Y 24739



Estudios

Denis Brass: *Algunos aspectos de la crítica moderna inglesa.* - **Luis de Hoyos Sáinz:** *Lo que es el folklore y sus esencias.*

ALGUNOS ASPECTOS DE LA CRITICA MODERNA INGLESA

POB

DENIS BRASS (1)

CUANDO T. S. Eliot, refiriéndose a la erudición de Matthew Arnold, dice que no es amplia ni exacta, podemos estar o no de acuerdo con él en la medida en que nos sea posible juzgar esta afirmación; pero cuando da de lado su filosofía como poco universitaria y su religión como filistea, aunque concediendo que tal vez lo sea de una manera objetiva, no podemos menos de pensar que este juicio es bastante rudo y no sabe apreciar la labor de pionero realizada por Arnold en el campo de la crítica literaria ni tener en cuenta todas las fuerzas con las que tuvo que luchar.

Es preciso recordar que nació en el ambiente de un hogar típicamente victoriano y hubo de pasar por la usual gama de estudios inevitables para el hijo del director de un famoso colegio. La sociedad en la que vivió y contra la que protestaba,

(1) Conferencia leída en el Instituto Británico de Barcelona el 25 de mayo de 1944, con ocasión de la Exposición de Libros Ingleses.

a la que trató de educar y aconsejar, estaba —utilizando su propia terminología— en la fase creciente “de un período de expansión”. Era una sociedad rica, progresiva, con tendencia a descansar sobre los laureles recientemente adquiridos y a rechazar enérgicamente cualquier fermento de las ideas.

Es verdad que Arnold no tenía una mentalidad de filósofo, pero cuando se acerca a los problemas filosóficos, su mirada es sincera y nunca escéptica. Tal vez es verdad, sin embargo, que las inteligencias victorianas que se acercaron a la filosofía y a la metafísica, casi siempre lo hicieron por los caminos de la Historia y de los estudios históricos.

Y si en religión estaba Arnold algo contaminado por la oficial de la Inglaterra victoriana, respetuosa y parroquial, ¿quién puede reprochárselo? Debe más bien ser tenido en cuenta por la denuncia que hace de sus limitaciones. Condenó los diferentes esnobismos de la pasada centuria, y creo que no merece la censura que suele hacerse de que hizo del arte una religión. De haber vivido en nuestros días, Arnold hubiera apoyado la afirmación de Aldous Huxley de que “hay dos variedades de esnobismo en arte: el platónico y el no-platónico. A los esnobs platónicos les interesa meramente el arte. Los no-platónicos van actualmente más lejos y compran arte. El esnobismo platónico en arte es una rama del esnobismo cultural... El valor del esnobismo en general, en su aspecto humanístico, consiste en su poder de estimular actividades. Una sociedad llena de esnobismos es como un perro plagado de pulgas: no hay que temer que caiga en estado comatoso..., la mayoría de los intelectuales profesionales no desapruueba un esnobismo cultural (aunque le desagraden intensamente como individualidades los esnobs de la cultura), ya que obliga a los filisteos a pagar por lo menos un ligero tributo a las cosas del intelecto y contribuye a hacer al

mundo más permeable a las ideas de lo que de otra suerte hubiera sido" (2).

Quisiera referirme a algunos de los principios del cristianismo de Arnold que parecen persistir en la crítica actual y que encuentran un eco en las palabras de algunos modernos críticos. "El punto flaco del orgullo —dice G. K. Chesterton— radica después de todo en esto: en que uno mismo es como una ventana. Puede ser una ventana coloreada si se quiere, pero cuanto más intensos sean los colores menos ventana será. Las dos cosas que se deben hacer con una ventana es lavarla y olvidarla. De la misma forma que los verdaderamente místicos han dicho siempre que las dos cosas que debemos hacer es purificarnos y olvidarnos de nosotros mismos.

Matthew Arnold halló la ventana del alma inglesa casi opaca a causa de su propia púrpura. El inglés había pintado su propia imagen en el cristal, con tal suntuosidad de colorido que en realidad lo había cegado. No le dejaba ver el mundo exterior" (3).

Arnold trató de limpiar la ventana.

Dijo que "el objeto de la facultad crítica en todas las ramas del conocimiento... era ver el objeto tal como es realmente en sí mismo" (4).

Esto está de acuerdo con las palabras de T. S. Eliot que aconseja al crítico que limpie el horizonte con un potente cristal y trate de dar a cada cosa su propia armonía y proporción.

La tarea del crítico —continúa— es comparar y analizar, y Eliot le previene contra esa inútil especie de investigación que se preocupa de "cuantas veces se menciona a la girafa en la novela inglesa"; pero se apresura a advertir a los críticos de que no deben despreciar los detalles. Debemos saber utilizar

(2) *Selected snoberies*, por Aldous Huxley.

(3) *Matthew Arnold*, por G. K. Chesterton.

(4) *The Function of Criticism*, por Matthew Arnold.

nuestras herramientas con prudencia. Si se llegasen a encontrar las cuentas de la lavandera de Shakespeare, acaso algún futuro crítico pudiera servirse de ellas para arrojar algo más de luz sobre Shakespeare.

Eliot dice que un escritor no influye sobre una parte de nosotros mismos, sino sobre nuestra personalidad total. Cuando estamos leyendo un libro sufrimos una invasión de nuestra personalidad. Esto ocurre cuando somos arrastrados por él. Llegaremos a ser críticos cuando dejemos de ser dominados por un escritor, cuando pesemos y comparemos un libro con otro.

Un punto cardinal de la protesta de Arnold era el de que no existiese un "centro". Lo mismo que en el gobierno no existía un concepto del estado, ni en la religión una autoridad reconocida, igual ocurría en literatura, faltando el contraste que permitiese medir las obras nuevas y que hubiese producido un efecto beneficioso sobre la crítica. Decía que una institución similar a la Academia Francesa hubiese cumplido el servicio de dicho "centro", estableciendo "modelos en varias direcciones" y creando "en todas esas direcciones una fuerza de opinión educada, reprimiendo y censurando a aquellos que quedasen por debajo de dichos modelos o que los menospreciasen" (5).

Virginia Woolf en el *Common Reader* se lamenta de que no exista un organismo central de opinión o un tipo establecido de crítica para obviar a estos inconvenientes. Lo único que les es dable hacer a los críticos modernos —dice— es aconsejarnos que leamos y releamos las obras maestras del pasado. Hubo un tiempo —prosigue— en que existía una regla y una disciplina para la gran república de los lectores... Las equivocaciones de los grandes hombres a propósito de sus contemporáneos son demasiado notorias para ser recordadas, pero el mero hecho de su existencia tenía una influencia centralizadora... Tenemos re-

(5) *Essays on Criticism*, por Matthew Arnold.

visores, pero no críticos; un millón de competentes e incorruptibles policías, pero carecemos de juez. Hombres de gusto y saber están continuamente sermoneando a la juventud y celebrando a los muertos, pero el resultado demasiado frecuente de sus hábiles e industriosas plumas es transformar los tejidos vivos de la literatura en un montón de huesecillos.

En el mismo libro examina Virginia Woolf otro problema que es de actualidad y que no ha merecido hasta ahora la debida atención. Se trata del problema del lector inglés ante la literatura rusa. Este punto es tópico, ya que ningún libro ha gozado de tanta popularidad en Inglaterra en los últimos cuatro años como *La Guerra y la Paz*, de Tolstoy. Dice que Tolstoy encuentra más simpatías que Dostoyevsky entre los lectores ingleses, porque el primero toma la vida en su conjunto para su inspiración, mientras que el segundo se concentra en el alma humana, sus fiebres y sus tormentos.

Tampoco existe respuesta a la pregunta de si la novela rusa saca demasiadas cosas a la superficie. Virginia Woolf dice que los ingleses protestamos porque nuestro instinto es gozar y luchar, más bien que sufrir y comprender. Hay que añadir además las dificultades del lenguaje. Tampoco estamos acostumbrados a los finales de los relatos rusos. Hace alusión a la observación hecha por Tchekov de que nuestros padres se iban a dormir tranquilamente y sin preocuparse mientras que nosotros nos quedamos despiertos, hablamos mucho y nos preguntamos si tenemos razón.

Encontramos tan extrañas esas novelas, porque los rusos se ocupan en primer lugar del alma, delicada en Tchekov y rabiosa y enferma en Dostoyevsky. Un inglés encuentra dificultad en leer dos veces *Los Endemoniados*, porque se trata de algo con lo que no está familiarizado y que incluso encuentra hostil; no halla en esa obra ningún sentido del humor. Esta carencia de humorismo en *Los Endemoniados* ha sido comentada

por Aldous Huxley (6) que considera a sus personajes como perversos e incapaces de afrontar la risa. "Si Kirillov hubiese tenido una esposa y un trabajo decente; si Pyotr Stepanovitch hubiese contemplado alguna vez con agrado un paisaje o hubiese jugado con un gatito..." Es ésta una crítica fundamentalmente inglesa, pues el afrontar el mal y los problemas con humorismo ha estado siempre en la manera inglesa. Hay una larga tradición desde Chaucer a Browning y Chesterton.

Graham Greene, otro crítico moderno, sostiene la misma actitud al decir: "Sólo porque (alguien) pueda ser peligroso, sólo porque alguno de nosotros haya muerto y otros deban morir a sus manos no debemos perder nuestro sentido del humor." Es una equivocación suponer que el mal tiene dignidad; Marlowe tenía razón atando cohetes a los rabos de sus diablos. El mal es vil y a menudo risible, el mal lleva en sus ropas los lamparones del prostíbulo.

Virginia Woolf continúa haciendo resaltar el desarrollo antibritánico de las novelas de Dostoyevsky. Nada hay en ellas que sea sedante. Todo es "hirvientes remolinos, tempestades de arena..., abrimos la puerta y nos encontramos en una habitación llena de generales rusos, de sus nueras y primas y de una multitud heterogénea que están hablando a gritos de sus asuntos más íntimos. No se nos dice desde un principio quiénes son ni dónde están. Son solamente almas. Lo que más confunde al lector inglés es el hecho de que los personajes son a un mismo tiempo malos y santos, sus acciones hermosas y despreciables. El amor y el odio están confundidos. ¡Qué diferencia cuando un novelista inglés se propone describir los amores de un general! ¡Cuánto más sólido el conjunto! Dostoyevsky no se siente atado por ningún prejuicio de castas. Todo surge mezclado en sus páginas. "La sencilla historia de un empleado de banca

(6) *Essay on Baudelaire.*

que no podía comprarse una botella de vino se entreteje, antes de que sepamos lo que está ocurriendo, con la vida de su suegro y de las cinco queridas a las que trataba de una manera horrible, y con la del cartero y la de la criada y la de la princesa que vivían en los distintos pisos del mismo edificio. Porque nada queda fuera del ambiente de Dostoyevsky, y cuando está cansado no se detiene, continúa. No sabe refrenarse. Deja caer sobre nosotros, caliente, abrasadora, mezclada, maravillosa, terrible, opresiva... el alma humana.”

Comprendemos mejor a Tolstoy, dice Virginia Woolf. Procede de lo exterior a lo interno, y por ello está más cerca de la manera inglesa de hacer las cosas. En sus novelas hay más decoro —los personajes se encuentran a horas razonables y son educados y de sentido agudo—. Ningún detalle se le escapa. La vida domina sus novelas como el alma las de Dostoyevsky. Reaccionamos más fácilmente con él.

T. S. Eliot y C. S. Lewis también nos previenen contra la multiplicación de las obras de crítica que tienden a fomentar una inclinación a leer sobre literatura más bien que a leer literatura. Lewis dice que éste es un vicio amable ya que brota de la humanidad, especialmente cuando se trata de una obra clásica, ya que el estudiante teme a menudo enfrentarse con el gigante cara a cara. Pero por lo mismo que es grande es más inteligible —insiste Lewis— que muchos de sus modernos comentaristas. De esto pienso hablar más adelante, cuando trate en detalle de la obra crítica de Lewis.

Quisiera hablar ahora de un libro sobre W. B. Yeats, el poeta irlandés, por otro poeta que es también crítico, Louis Macneice. Este libro (7) se publicó en el segundo año de la guerra y fué escrito para convencerse el propio autor de la rea-

(7) *The Poetry of W. B. Yeats*, por Louis Macneice.

lidad de la poesía, que le parecía asaltada por el cataclismo que había estallado.

El sentimiento de la crisis mundial le lleva a examinar la poesía como arte, y por lo tanto la estudia desde este punto de vista. Empieza haciéndose preguntas sobre la naturaleza de la poesía.

Yeats fué toda su vida un enemigo de los hechos y esto creó una generación de poetas que ponía su único criterio de excelencia en lo adecuado o inadecuado del asunto. Macneice afirma que un poema es una unidad y no un simple relato de hechos. Un poema es ante todo personal y dice tanto del poeta como del asunto del poema.

Insiste en la imposibilidad de separar el asunto de la forma del poema. "La mera selección del asunto es una actividad formalista. Por otra parte, la forma artística es algo más que un simple método, o conveniencia, o disciplina, o, naturalmente, decoro. Del mismo modo que no es posible desformalizar el asunto, tampoco se puede desustanciar la forma. La relación entre forma y asunto es como una unión en que el asunto se revela a sí mismo por medio de la forma, y viceversa. Eliot indica esto mismo cuando confiesa que sólo el estilo no puede salvar un poema. Sólo un buen estilo en unión con un contenido permanentemente interesante puede lograrlo.

Macneice pasa luego a discutir el arte de la poesía y da como opinión suya una que comparte con Croce: la de que aun antes de la materialización de la creación poética, aun antes de que haya alguna reacción emocional sobre el tema de que se va a tratar, la obra del artista ha dado ya comienzo en cuanto éste siente o percibe del asunto. Para Macneice el poeta no es una persona peculiar ni un místico, sino una persona normal con dotes especializadas. La poesía puede ser un puente tendido

sobre lo desconocido, pero es un puente construido con medios conocidos.

Toda esta preocupación respecto al aspecto material del escribir es esencialmente moderna. Ocupa una gran parte del pensamiento del crítico moderno y parece indicar que no está muy satisfecho de la forma en que se hace actualmente la poesía. Macneice examina su aptitud de crítico, por lo menos en lo que concierne a su juicio sobre Yeats, y dice que cuando las diferencias entre los dos sobrepasan a las similitudes, en ese caso no es apto para juzgar. Por otra parte la familiaridad oscurece la visión clara e imparcial, y dice que encuentra en Yeats "un poeta lo bastante raro para excitar mi interés, pero... lo bastante próximo a mí para impedir que lo desnaturalice demasiado groseramente".

Coloca la experiencia directa de una obra de arte como la principal excelencia, y solamente justifica la crítica en cuanto pueda llevar al lector a esa experiencia. La vista de un crítico de arte es esencialmente *estática*, en contraste con el proceso artístico que es creador. ¿No parece esto colocar al crítico bajo la pesadumbre de verse extrañado de la misma cosa que pretende juzgar? Me inclino más bien a la idea opuesta que encontramos en la obra crítica de C. S. Lewis, la de un excitante comentario *dinámico*, iluminando la cosa que se ha de criticar.

Macneice describe la formación literaria de Yeats y aprecia dos influencias en su obra: el Londres del novecientos con su doctrina dominante del arte por el arte, y la Irlanda de la infancia del poeta. La primera, una de las lógicas consecuencias de la enfermedad romántica, nunca arraigó fuertemente en Yeats, que creía que no era función del arte el criticar la vida y deseaba algo más amplio que la estrechez de un cenáculo. Necesitaba más vida, "más energía viril, más aceptación gozosa de todo lo que surge de la lógica de los sucesos; contornos

claros en vez de esos contornos de la poesía lírica borrados por el deseo y los vanos arrepentimientos". Con estas palabras nos confiesa Yeats que ha roto definitivamente con aquel ambiente, y que en lo futuro su inspiración derivará hacia algo más sólido y terrenal.

Recordemos que Lessing, el gran crítico alemán, decía que el deber del artista era bajar a la arena de la vida y no chismorrear en las gradas como un espectador. Se ha criticado a Yeats como tráfuga porque trató de permanecer alejado de las luchas y trabajos de la vida abjurando del internacionalismo, de la ciencia y de las aspiraciones intelectuales femeninas. Macneice parece opinar que, en conjunto, este alejamiento favoreció a la poesía de Yeats, pero reconoce que el poeta debe "tocar tierra". El peligro está en que hay tanto barro hoy día que se corre el riesgo de quedarse pegado a ella. Esta necesidad del poeta de "tocar tierra", pero quedando incontaminado, la comprende también Virginia Woolf cuando habla del prototipo del artista que "debe ser inmune al contacto y distinguir infaliblemente entre la pequeña mota de estiércol que se agarra a la flor del azafrán por necesidad, de la que se le pega por bravata" (8).

Yeats, por tanto, se salvó del mero esteticismo buscando fuera de él una fuerza más poderosa: Irlanda. Halló su inspiración en el campesino y en el aristócrata irlandeses, como podemos ver en estos versos:

*Canta a los campesinos y luego
a los nobles rurales, consumados jinetes,
la santidad de los monjes y después
las risotadas de los bebedores de cerveza...*

(8) *The Common Reader.*

Es interesante hacer notar que cuando Macneice quiere comparar a Yeats en su vida y en su obra, recurre al poeta que quizás ha hecho más que ningún otro escritor de su lengua por transformar el alemán en instrumento de la más bella poesía.

Porque ambos, Yeats y Rainer María Rilke consideran los momentos de soledad como momentos de creación y de sufrimiento. Rilke, en sus cartas al joven poeta Kappus, le aconseja reiteradamente que permanezca solo, disfrutando de los peculiares gozos, sufrimientos y triunfos de la soledad. Oíd las palabras de Yeats a un amigo cuyo trabajo ha resultado estéril:

*Ahora que toda la verdad ha salido
sé secreto y acepta la derrota
de cualquier garganta de bronce...
Criado para algo más duro
que el triunfo, vuélvete
como una cuerda riente
que pulsaran dedos locos
en medio de una plaza de piedra,
sé secreto y exulta
porque de todas las cosas conocidas
ésta es la más difícil.*

Ambos poetas tenían muy poco que ver con la multitud, y Yeats se hubiese hecho eco del consejo de Rilke de no cambiar la soledad (*einsamkeit*) por la fácil satisfacción de sentirse miembro de la comunidad.

Ambos, Rilke y Yeats, desconfiaban de la ciencia. Yeats la llamaba "la religión de los suburbios" y estaba de acuerdo con Blake en que es el árbol de la muerte. Esto nos recuerda el odio de Rilke por el hospital y sus medidas higiénicas en París, que describe en las primeras páginas de *Die Aufzeichnungen*.

gen das Malte Laurids Brigge, donde dice que la gente moría “fabrikmäsigt”.

En sus notas a la elegía de Duiner, Rilke afirma: “La naturaleza, las cosas entre las que nos movemos y de las que nos servimos son provisionales y perecederas; pero mientras estamos aquí son nuestra posesión y nuestras amigas, participan de nuestras inquietudes y placeres de la misma forma que han sido las confidentes de nuestros antepasados.” Macneice comenta que nuestra tarea consiste en comprender, tan completamente como podamos, el significado de estas cosas perecederas y, de esta suerte, transformarlas. Esta transformación del Aquí y del Ahora concretos en nuestra propia sustancia, esta digestión de ellos “los transforma en lo invisible”. Se convierten en la materia prima de la creación.

Herbert Read, otro crítico moderno, llama la atención sobre el mismo punto al recordarnos la concepción de Rilke sobre la creación poética: “Los versos no son, como la gente se imagina, simples sentimientos: son experiencias. Para escribir un solo verso se deben ver muchas ciudades, hombres y cosas; se debe llegar a conocer a los animales, y el vuelo de las aves, y los gestos que hacen las florecillas al abrirse por las mañanas. Se debe poder volver con el pensamiento a los caminos de regiones desconocidas, a encuentros inesperados, a partidas largo tiempo previstas; a los días de la infancia todavía indistintos; a los padres a los que uno tenía que lastimar cuando querían ofrecernos un placer que no comprendíamos; a las enfermedades de la infancia que tan extrañamente empiezan, con tal cantidad de profundas y graves transformaciones; a los días perdidos en habitaciones apartadas y tranquilas; al mismo mar, a los océanos, a las noches de viaje que se alzaban a lo largo y huían con todas sus estrellas... y, a pesar de todo, aun no es bastante ser capaz de pensar en todo esto. Debe haber recuerdos de muchas noches de amor, cada una diferente de las otras.

de llantos de mujeres doloridas, de mujeres a las cabeceras de los niños, débilmente iluminadas y adormiladas, plegándose sobre sí mismas. Debe haberse estado al lado de los agonizantes... y aun no es suficiente tener recuerdos. Se debe ser capaz de olvidarlos cuando son demasiados y tener la inmensa paciencia de aguardarlos hasta que vuelvan. Porque lo que importa son los recuerdos. Solamente cuando se han convertido en sangre en nosotros mismos, en mirada y en gesto, innombrables y sin poder distinguirlos de nosotros mismos, solamente entonces puede ocurrir que en la hora más inesperada la primera palabra de un poema se alce en medio de ellos y de ellos crezca" (9).

Rilke da gran importancia a la facultad de durar de las cosas concretas, ya que gracias a ello se impregnan y enriquecen de tradición. Recordemos su afición a los viejos castillos. Pero todo esto va escaseando. Se derriban las casas ancestrales. Nuevas e incomprensivas generaciones se sientan a la vieja mesa de roble. Rilke temía la llegada de las pseudo-cosas nuevas, fabricadas en serie, construídas de pacotilla. Yeats compartía este temor al escribir:

Concededme

*que durante gran parte del año
no tenga que manejar ni fijar la vista en nada
que no hayan usado los grandes y apasionados
durante tantas, varias centurias
que nosotros tomamos por norma.*

Ambos poetas odiaban la crítica y creían que había en ella algo hostil al proceso creador. Recordemos el poema de Yeats sobre los estudiantes:

(9) *Form in Modern Poetry*, por Herbert Read.

*Cabezas calvas olvidadas de sus pecados,
viejas, sabias, respetables cabezas calvas
repasando y anotando los versos
que unos jóvenes, inquietos en sus lechos,
rimaron en desesperaciones de amor
para halagar el ignorante oído de las bellas.
Todos barajan lo mismo, todos escriben lo mismo,
todos gastan la alfombra con sus zapatos,
todos piensan lo que piensan los demás,
todos conocen al hombre que conoce su vecino.
¡Dios mío!, ¡qué dirían
si su Cátulo hiciese como ellos!*

Y Rilke previene a los jóvenes poetas contra los críticos como contra una plaga: "Lesen sie möglichst wenig Aesthetisch —kritische Dinge— es sind entweder Parteienansichten... oder es sind Geschichte wenig berühren als mit kritischen Worten" (10).

Rilke y Yeats dan un valor positivo a la muerte. Para Rilke, cada uno tiene su propia muerte individual atesorada y preparada durante toda la vida y que tuvo una influencia determinante sobre nuestras acciones. Yeats expresa la misma idea cuando dice que lo que inquieta nuestra sangre

es sólo el ansia de la tumba.

Ambos afirman la parte que la alegría representa como fuerza motriz del arte y de la vida. Ved la décima elegía de Duiner en la que el Lamento conduce al niño a la fuente de la alegría y le dice:

Bei den Menschen

Ist sie (die Freude) ein tragender Strom (11).

(10) Leed a ser posible poca estética —cosas de crítica—; son u opiniones partidistas o cuentos fútiles con vocabulario de crítica (*Brief an einen jungen Dichter*, por R. M. Rilke).

(11) *En los hombres
es ella (la alegría) una corriente arrolladora.*

y comparadlo con Yeats cuando escribe:

*Sale de la caverna una voz
y todo lo que sabe decir está sola palabra: ¡Gozad!*

Cuando estuve el año pasado en Inglaterra tuve el placer de volver a ver la catedral de Lincoln. Uno de los aspectos más interesantes de esa catedral es el del coro alto, que he considerado siempre como uno de los mejores ejemplos de artesanía desinteresada, de crear cosas bellas por el solo placer de hacerlas. Las tallas del coro alto no fueron hechas para ser vistas por estar muy altas y cerca del tejado. Pero el archidiácono me mostró los vaciados que se han sacado de algunos de esos relieves y considero que uno de ellos pudiera servir de frontispicio a la última obra de crítica de que voy a tratar en este trabajo. El relieve representa la historia de la expulsión del Paraíso Terrenal. Cada detalle es perfecto y está en completo acuerdo con la versión tradicional del suceso: la culpabilidad en el rostro de Adán y el desprecio en la faz del Angel con la espada levantada. Quien quiera que fuese el escultor interpretó el tema con la visión tradicional. Los detalles del episodio eran para él una cosa tan vívida que logró expresarlos libre y espontáneamente en su obra de arte de tal suerte que constituyen no solamente un testimonio del pensamiento de aquellas edades, sino también un acto de fe y un panegírico. El libro que posee las mismas cualidades que esta talla y que constituye un comentario estimulante y dinámico a la vez que un panegírico de uno de los más grandes poemas que se han escrito es *A Preface to Paradise Lost*, por C. S. Lewis.

Es un *prefacio* porque su objeto declarado es arrumbar la maraña de crítica acumulada que pudiera estorbar al disfrute del poema, y recuperar la creencia de que acaso Milton haya odiado realmente lo que parece odiar en el poema. Su propó-

sito es hacernos ver el *Paraíso perdido* de Milton como lo que realmente y es y como realmente fué pensado: como la más elevada clase de obra crítica, ya que es a un tiempo interpretativo y creativo.

Empieza el libro con un examen de la naturaleza de la creación poética y C. S. Lewis, lo mismo que Macneice, se interesa por la cuestión de asunto y forma en el poema. La pregunta que se formuló en la mente de Milton no fué: "¿qué es lo que quiero decir?", sino "¿qué clase de poema quiero hacer?". "Todo poema puede ser considerado bajo dos aspectos: como lo que el poeta tiene que decir y como la cosa que va a hacer..." Otra forma de establecer esta dualidad sería decir que cada poema tiene dos progenitores: su madre sería la masa de experiencia, pensamiento, etc., que existe en el interior del poeta, y su padre la forma preexistente (épica, novela, tragedia, etc.). La crítica que se confine sólo a uno de los padres correrá el riesgo de ser unilateral. Para escribir un soneto amoroso, un hombre debe no sólo amar a una mujer, debe amar también al soneto.

Y en contra de la opinión general, la fertilización efectuada por la forma no perjudica a la originalidad del poeta. En realidad la originalidad sólo es totalmente productiva cuando se somete a la forma. Habiéndose liberado de la preocupación de hallar la forma, no teniendo que cansarse en su búsqueda el poeta puede, habiéndola encontrado, descansar, ser feliz, jugar. Porque el tema en el interior del poeta pide una forma, la desea como una mujer desea a un hombre. Macneice parece estar convencido de ello cuando dice que "un individuo no es menos libre, sino más libre cuando reconoce los factores que le condicionan... la necesidad de concreción no destruye la individualidad de un hombre ni la poesía de un poema".

Si se trabaja concienzudamente en el asunto, se corre el

peligro de apercibirse solamente de lo superficial, mientras que trabajando sobre una forma definida pueden alumbrarse espontáneamente fuentes de originalidad, cuya existencia no se sospechaba al principio.

Como sabemos por sus notas, Milton, al empezar a escribir su poema, se planteó la cuestión de lo que tenía que escribir. ¿Debía escribir un poema épico según las reglas aristotélicas, desarrollando una sola acción, o bien un poema épico natural, entendiendo por tal un poema con varias acciones entremezcladas, en vez de una sola acción? Y después, ¿qué tema debía escoger?

El crítico se detiene en este punto para preguntarse si la crítica es posible. No está de acuerdo con T. S. Eliot cuando éste dice que los únicos capaces de juzgar un poema son los mejores poetas contemporáneos. Esto significa que no siendo necesariamente poeta el crítico, ni menos un buen poeta, no le es posible juzgar quiénes son los mejores poetas. El resultado lógico de esta teoría sería un círculo vicioso de poetas escribiendo y criticándose mutuamente, proceso que conduciría al estancamiento. Lewis llega a la conclusión de que los poetas pueden juzgar del talento vertido en un poema, pero no tienen el derecho exclusivo a juzgar si la lectura de Milton puede ser o no una experiencia provechosa. "Porque ¿quién puede tolerar una doctrina que permitiese sólo a los dentistas decidir si nos duelen o no las muelas, sólo a los zapateros si nos aprietan los zapatos y sólo a los gobiernos si estamos o no bien gobernados?"

Vuelve después el autor a la cuestión del poema épico y, después de considerar a Homero y al épico anglosajón Beowulf, llega a la conclusión de que la épica en un principio es "el más elevado y grave entre los géneros de poesía cortesana del período oral, una poesía *sobre* los nobles, hecha *para* los nobles y realizada a veces *por* los nobles".

Dice que podemos ser inducidos a error si no tenemos presente en la imaginación la imagen de un gran guerrero o de un rey recitando un poema que trata de grandes hazañas acompañándose de un arpa y ante una asamblea de nobles en una corte, cuando las cortes eran el centro de toda actividad, boato y festejo, "festividad, cortesía, novedad y amistad".

Aunque todo esto quede muy alejado de un Mr. John Milton ocupándose de hacer imprimir un libro en el Londres del siglo XVII, no le es, sin embargo, inaplicable. De su asociación con un fondo de corte y boato el poema épico conserva una calidad de solemnidad que es lo opuesto a lo familiar y sencillo, pero que no significa, como con el uso ha llegado a significar esta palabra, oscuridad y austeridad de expresión. Si pensamos en la inauguración de un festival, no hay que pensar necesariamente en una idea de tristeza. La Gran Misa de Beethoven es la Misa Solemnis, pero no hay en ella ninguna tristeza. Chaucer, en el prólogo, llama a su fraile "retozón y alegre" y al mismo tiempo "hombre muy solemne" y en el *Cuento de los Caballeros* usa la palabra solemne en el sentido de "pompa":

*And broghte her hoom with him in his countree
Withe muchel glorie and great solemnitee... (12).*

En el *Cuento de los Mercaderes* encontramos utilizada la palabra en el sentido de "ceremonia", que es el adecuado al momento:

Thus been they wedded with solemnitee (13).

Otra palabra que ha cambiado de significado es la palabra

(12) y se la llevó con él a su país
 con mucha gloria y gran solemnidad..

(13) así fueron casados con solemnidad.

“pompa”, que originariamente no sugería ninguna idea de vanidad o importancia, queriendo decir solamente obediencia a un ritual, a una manera establecida de hacer las cosas.

Por lo tanto, cuando Homero y Beowulf nos son presentados actualmente, debe recordarse que están dentro de la plena tradición de la épica primaria y que ambos requieren su técnica oral y su tono festivo, aristocrático, público y “ceremonioso”.

Esto nos lleva de la mano a varias consideraciones sobre el estilo y la técnica.

Primeramente debemos recordar que el poema épico era hablado. Esto significa que el placer que produzca su lectura no era un fin propuesto por el autor.

Significa también que el vehículo de la narración debe ser familiar y al mismo tiempo apartarse de lo corriente, de suerte que el auditorio no pierda un verso al tratar de indagar el significado de una palabra en el verso que ha oído antes. De aquí que el lenguaje sea familiar y al mismo tiempo extraordinario, como la liturgia y el *Christmas pudding*, que son, cada uno a su manera, dos modelos de ritual. Cuando el rito es perfecto dejamos de darnos cuenta de él y nos concentramos en el asunto, pero esta concentración es sólo posible gracias al rito, a una manera de hacer aceptada de antemano.

Milton no pretende ofrecernos o enseñarnos algo nuevo. Evoca y extiende ante nosotros algo que ya existía dentro de nosotros mismos. No nos describe el Paraíso; desarrolla la idea paradisiaca existente en nosotros. Nos satura de esa idea. Este efecto lo logra magistralmente en el Libro III en el que la idea del sol es evocada en nosotros con tal arte que en cierto modo nos deja “soléados”. Lewis defiende igualmente el que Milton desarrolle las cuestiones concernientes a las virtudes tradicionales, tales como la constancia y la perseverancia, en la forma tradicional e insiste en que el poeta debe instruir deleitando. La antigua poesía —dice— realizaba un servicio biológico al

insistir continuamente y de una manera amena en los temas tradicionales de la recompensa al bien y el castigo del mal. El arte de la retórica se ha perdido, pero es el que precisamente debe utilizar el poeta para convencer a su auditorio. La retórica no es innoble, aunque pueda utilizarse, naturalmente, para fines innobles.

Lewis hace la defensa del estilo épico miltoniano y dice que el poeta está cumpliendo un rito y, por lo tanto, su estilo debe tener la condición de la gradiosidad. Milton necesita desplegar más talento que los antiguos, puesto que escribe en el siglo XVII para un público que asistirá privadamente a la ceremonia desde su butaca. Se debe procurar que el lector tenga la sensación de asistir a un rito augusto y por esta razón el estilo virgiliano y el miltoniano deben tratar de compensar la intimidad y falta de solemnidad que acompañan en la actualidad al poema épico.

De la discusión y defensa del estilo miltoniano pasa Lewis al asunto del poema y aquí hace una advertencia sobre la manera de acercarnos a él. Hace suyas las palabras de Thomas Traherne: "Los hombres se perjudican grandemente a sí mismos al no querer estar presentes en todas las épocas y al no querer ver la belleza de todos los países." ¿Cómo podrá llegar a cruzar "el golfo de los tiempos" el amante de la poesía? Una manera de cruzarlo sería arrancando la armadura al caballero medieval y despojando de sus bordados al cortesano a fin de reducirlos al común denominador de lo que se ha llamado "el invariable corazón humano". Pero Lewis nos previene contra este procedimiento, pues de esta forma corremos el riesgo de sacar fuera de quicio algunas partes del poema, como ha ocurrido con Dante y el falso énfasis de su *Infierno*. "Ocurre a veces que las figuras a las que damos esta falsa prominencia no son en realidad manifestaciones de un elemento inalterable de la humanidad, sino simplemente aquellas en que un largo pro-

ceso de evolución ha producido una similitud entre el viejo autor y la moderna sensibilidad. Como el escocés que creía que la infantería griega debía ser profundamente presbiteriana porque usaban faldillas.”

Lewis prefiere el sistema opuesto, no el de verse uno mismo en Milton, sino el de ver un posible Milton en nosotros. Lo que se ha llamado “ser el heredero de todas las épocas”, ya que debemos contener potencialmente en nosotros mismos todos los modos de pensar y de sentir por los que el hombre ha pasado. Por lo tanto, aun aferrándose a su gran principio de que la tarea del crítico es *ver* las cosas como *realmente* son, dice que no debemos intentar separar de la obra de Milton la teología, aunque ésta encuentre hoy una aceptación menos general que en sus días. No debemos ponernos, como un crítico (14) del poema nos hubiera aconsejado, “a separar de la escoria teológica el interés permanente y humano”. “Esto sería —afirma Lewis— como pedirnos que estudiásemos el *Hamlet* después de quitarle la escoria del antiguo código de la venganza; o los ciempiés amputándolos primeramente de sus excesivas patas, o la arquitectura gótica después de privarla de sus arbotantes.”

Después de unas disquisiciones sobre la teología del poema, Lewis pasa a considerar el *principio jerárquico*, el principio que aclara el poema.

Expone su idea de esta forma: “*Cada cosa tiene su superior natural de la misma manera que cada cosa tiene su inferior natural. La bondad, la felicidad y la dignidad de cada ser consiste en obedecer a su superior natural y mandar a su inferior natural.*” Cuando falla esta regla se produce *la enfermedad o la monstruosidad*. Aristóteles define al tirano como aquel que manda permanentemente a sus iguales naturales. Se puede hallar esta idea, en la obra de Spencer y sobre todo en Shakespeare,

(14) Denis Saurat, en *Milton*.

en cuyo Troilo queda expresada en el discurso de Ulises; la encontramos también en *La doma de la bravía*, en la que la sumisión de Catalina a su marido es un homenaje a este principio de jerarquía o categoría. En *Macbeth* vemos burlado este principio cuando Lady Macbeth domina y gobierna a su esposo.

Este principio puede ser negado de dos maneras. Primero mandando u obedeciendo a nuestros iguales naturales, lo cual es tiranía o servilismo. Segundo, dejando de mandar a un inferior natural o de obedecer a un superior natural, lo cual es claudicación o rebelión.

¿Era el rey Estuardo un superior natural? He aquí una pregunta que debía ser resuelta antes de que la cuestión de la obediencia pudiese ser tratada. Si quedaba decidido que no lo era, la rebelión contra el rey sería una confirmación del principio jerárquico.

La tiranía, el mando sobre iguales como si fueran inferiores es rebelión. Y la rebelión es tiranía. Milton llama a Satán "El Sultán", nombre odiado por todos los europeos en tanto que hombres libres. Satán es el príncipe maquiavélico que disculpa su realismo político por la necesidad. Milton, que era un músico que gustaba de las fugas, hace resurgir esta idea de jerarquía a todo lo largo del poema. Orden, proporción, vigilancia y medida son las cosas necesarias para el bienestar y la felicidad. Todo lo demás es caos o conduce al caos. La disciplina existe para la libertad. La disciplina es la forma que da libertad al asunto. "El trazo oculto en la danza, de suerte que el espectador superficial no lo pueda ver, pero que es el que da belleza a los libres giros que la componen."

La historia de la Caída del Hombre está contada en los términos de una rebelión contra el principio de jerarquía. Primeramente Satán, cuya naturaleza es buena, pero cuya voluntad es perversa, se rebela contra un orden del que él es sólo una parte. Está descontento del puesto que ocupa en la jerarquía

de los seres creados. Siempre está sufriendo una sensación de mérito insultado. Un estado de ánimo muy conocido, comenta Lewis, y que podemos estudiar en los animales domésticos, en los niños, en las estrellas de cine, en los políticos y en los poetas menores. Nos reímos de él cuando es impotente. Pero puede ser dañino. En el poema de Milton podemos ver el mal causado por Satán. Nada menos que el desquiciamiento de la Creación. Satán manifiesta los síntomas habituales al mérito ofendido. Siempre está hablando de sí mismo, tratando de justificarse. Sólo piensa en su propio prestigio. Su gran pecado es la soberbia. Pero la maldad es también absurda y las fanfarronadas de Satán llegan a hacerse ridículas. Es curioso notar que Aldous Huxley toca también este punto cuando en el ensayo a que antes nos hemos referido (15) y al hacer notar que la maldad provoca la risa, dice: "Así lo entendió Robert Burns, después de Chaucer, el menos pretencioso y portentoso, el más completamente y armoniosamente humano de todos los poetas ingleses. Su *Invocación al Demonio* tiene por epígrafe dos terribles versos de *El Paraíso perdido*:

*¡Oh Príncipe! ¡Oh Jefe de tantos poderes entronizados!
que condujiste ejércitos de serafines a la guerra...*

Burns:

*Oh Thou! Whatever title suit thee,
Auld Hornie, Satan, Nick, or Clootie
Wha in yon cavern grim and sootie*

(15) *Essay on Baudelaire.*

*Closed under hatches
Spairges about the brimstone cootie
to scaud poor wretches! (16).*

“Es la voz de la humanidad”, comenta Huxley, “de la sana, humorística y sencilla humanidad... porque el Jefe de muchos poderes entronizados es también un personaje cómico.”

Cuando Satán acepta “maldad, sé tú mi bien”, acepta igualmente “dislate, sé tú mi cordura”. En otras palabras Milton hizo resaltar que lo detestable es también ridículo. Satán quería ser él mismo, ser independiente, quedar fuera del orden creado, negar el principio de jerarquía, y de esta suerte trae el caos, pero trae al mismo tiempo el hastío.

“Admirar a Satán”, concluye Lewis, “es dar nuestro voto no solamente a un mundo de miseria, sino también a un mundo de mentiras y de propaganda, de pensamiento ansioso, de incesante autobiografía.” Y por eso Satán, para enojar a su Enemigo, al que no puede dañar, se dedica a minar el principio de jerarquía y a tentar al hombre. Tratará de incitarle contra el orden creado. Lewis tiene cuidado de destacar la dignidad del hombre y de la mujer y dice que cuando por primera vez estudió el poema esperaba encontrar un Adán y una Eva que él pudiera proteger, unos seres ingenuos, los felices salvajes primitivos. Pero nada más lejos de las figuras que surgen del poema de Milton.

Adán y Eva cayeron por la misma negación del principio de jerarquía. Eva cayó por orgullo. Quería ser adorada por todos

-
- (16) *¡Oh Tu! sea cualquiera el nombre que te cuadre
Viejo Cornudo, Satán, Nick o Clootie
que en tu sombría y enhollinada cueva
cerrada bajo compuertas
agitas un cubo lleno de azufre.
para escaldar a los pobres condenados!*

los hombres. ¿Qué es un hombre? Quería ser adorada por toda la creación. Así se lo aseguró Satán. Carecía de espectadores. Dios pretendía tener sometida a la raza humana. En un principio Eva decide no hablar a Adán del fruto prohibido para ser así superior a él. Si el fruto debe producir la divinidad, si ha de hacerla semejante a Dios, Adán no debe probarlo. Pero ¿y si significa la muerte? Entonces Eva decide que Adán corra el riesgo con ella, pues no puede tolerar la idea de que él siga viviendo sin ella y pueda ser feliz con otra mujer. Adán cayó por su mujer, por falta de autoridad marital, que es una negación del principio de jerarquía. Adán se convierte en un hombre del mundo, en un amante, en un bufón. Lewis dice acertadamente: "El padre de todos los botarates epigramáticos y la madre de todas las hembras corruptoras y noveleras se hallan ante nosotros."

De esta tragedia, de esta caída, tenemos muy diferentes opiniones, pero la historia que nos cuenta Milton es la tradicional, y al contarla en su lenguaje épico evoca nuevamente la tragedia en sus lectores. No es necesariamente un poema religioso, como lo es el del Dante, por ser una experiencia personal del poeta. Es más bien la descripción de un suceso. Es un paso adelante desde Homero y Virgilio en el poema épico. Los relatos de éstos no son realmente finalistas —cuentan sucesos que pueden volver a suceder—. *El Paraíso perdido* son los anales de un proceso irrevocable incluso para aquellos que no creen en su verdad histórica. Nos muestra el paso de una dependencia feliz a una autonomía miserable y de ella a un aislamiento final con Satán o a una reconciliación y a una diferente clase de felicidad con Adán. La verdad y pasión del Paraíso perdido no fué nunca atacada hasta que llegaron los románticos con su admiración por el orgullo y la rebelión.

"Es posible la elección entre una autonomía miserable y una

dependencia feliz”, dice Lewis como conclusión a su argumentación. “Apenas pasa día sin que se produzca en cada uno de nosotros un pequeño movimiento hacia ella. Esto es lo que hace del *Paráiso perdido* un poema de tal trascendencia. La elección es posible y lo sentimos dentro de nosotros mismos... Repito que es posible y desde un cierto punto de vista se ha puesto precio a esa elección... Satán quiere continuar siendo Satán. Este es el verdadero significado de su elección: “Mejor reinar en el Infierno que servir en el Cielo.” Algunos pensarán hasta el final que ésta es una postura hermosa; otros creerán que es sólo una farsa trágica por lo que tiene de agonía. Dentro del dominio de la crítica literaria no se puede ir más lejos en este asunto.”

Si he consagrado tanto tiempo al trabajo crítico de C. S. Lewis es porque lo considero como el mejor exponente de lo que debe ser la verdadera crítica: visión clara y creativa apoyada en vasta y exacta erudición. Por su seguridad y convicción, C. S. Lewis me parece resumir en su trabajo los mejores aspectos de la crítica moderna inglesa, la cual, a partir de 1940, no podrá ya volver a dormirse en los confortables rincones de la erudición, sino buscar en la literatura esa grandeza que tiene sus raíces en la vida; tratará de *ver* y de *re-crear* el pasado; será equitativa, justa y alentadora del presente y su ánimo se inclinará siempre hacia lo que es vida en sí, destruyendo creadoramente a su paso, destruyendo la vieja corteza fosilizada para que pueda surgir el brote nuevo” (17).

Trad. C. R. DE DAMPIERRE.

(17) *St. Mawr*, por D. H. Lawrence.

BIBLIOGRAFÍA.

- Stories, Essays and Poems*, por Aldous Huxley (Everyman).
Essays on Criticism, por Matthew Arnold.
The Use of Poetry and the Use of Criticism, por T. S. Eliot.
The Common Reader, 2 series, por Virginia Woolf.
The Poetry of W. B. Yeats, por Louis Macneice.
Form in Modern Poetry, por Herbert Read.
Briefe en einen jungen Dichter, por Rainer María Rilke.
The Short Stories, por D. H. Lawrence.
A Preface to Paradise Lost, por C. S. Lewis.

LO QUE ES EL FOLKLORE Y SUS ESENCIAS

POR

LUIS DE HOYOS SÁINZ

Del Instituto España.

ALGO SOBRE EL NOMBRE.—No sería preciso aclaración alguna acerca del empleo de la palabra folklore, universalmente aceptada para nominar nuestra ciencia, si no hubiera en España flotando un error de reducir el campo de estos estudios a una parte destacada, pero ni la más esencial ni la más extensa de la enciclopedia folklórica, pues la música, los cantos y los bailes populares, con ser lo más conocido y aun pudiéramos decir que amado y admirado por todos, no son el total de las artes populares, ya que quedan fuera de su expresividad todas las artes plásticas y claro todas las creencias y supersticiones y todo el saber científico o técnico popular.

El error de esta limitación y achicamiento del folklore persiste en el gran público, aunque se va corrigiendo en las manifestaciones oficiales y oficiosas que habían llegado a concretar en los concursos de canto, baile y música, es decir, en una parte

la del sentimiento y de la expresión del pueblo, todo el estudio de la vida de éste.

Cierto es que España ha presentado la misma oposición que se manifestó en todas las naciones contra la extensión y fijación de la voz folklore; pero no podemos, ni aun sucintísimamente, resumir esta discusión, que no ha durado menos de sesenta años, aunque a la postre las discusiones han sido inútiles, a pesar del análisis que etimológica y eruditamente han realizado no ya en España, sino en todas las naciones los que se oponían a la generalización de la voz inglesa, y bastaría recordar su universalización para demostrarlo.

Puede afirmarse que al introducir la palabra en España Machado y Álvarez, cuando con ella introdujo también el verdadero método de la ciencia, tuvo por uno de los primeros contradictores al erudito y musicólogo J. M. Sbarbi, que la combatía por el uso de la *k* y la falta de la *e* final que entonces se empleó venciendo lo fonético a lo gráfico, y que me permito afirmar que ni en España ni en la América española es pronunciada ni por los sabios ni por el vulgo, por lo cual podía la Real Academia Española fijar de un modo resuelto por el público, evidentemente de modo que se estima más castellano, la palabra *folklor* en vez de la pura transcripción del inglés, aunque esto se opusiera al cosmopolita empleo de la palabra.

En realidad la consagración académica de la palabra y su contenido la hizo Menéndez y Pelayo al afirmar que "lo que Fernán-Caballero había realizado por instinto y sentimiento poético lo emprendió con miras científicas, no siempre loables, pero con un ardor y entusiasmo a toda prueba y en una dirección metódica que es justo agradecer, la Sociedad Folklórica Andaluza".

Recientemente, la creación del Instituto de Tradiciones Populares nos recuerda el viejo criterio de "se acata pero no se cumple", al ver que la inclusión de la voz folklore en el Diccio-

nario de la Academia como “ciencia que estudia las manifestaciones colectivas producidas entre el pueblo en la esfera de las artes, costumbres, creencias, etc.”, no ha sido causa para dar nombre al citado Instituto, y su director, el catedrático y académico Sr. García de Diego, explica el hecho porque “tradicción se llamaron las revistas francesas de Sébillot, portuguesa de Consighieri en 1881, italiana de Pitré y en España fueron unidos los nombres para la biblioteca de Machado hace sesenta años, como antes se aceptó el folklore para la sociedad sevillana”. Reconociendo la generalización del folklore por su brevedad y facilidad de derivados, añade: “nosotros usaremos ordinariamente como término de comodidad *folklore*, aunque la denominación oficial de nuestra sección y nuestras publicaciones sea de *tradiciones populares*”.

UN POCO DE DEFINICIÓN Y ALGO DEL CONTENIDO.—Si el folklore es el estudio de la vida popular, cierto es que se destacan en ella las dos formas que han dado origen a las dos ciencias que hasta estos últimos años venían separadas: la cultura espiritual a que concretamente se constreñía el folklore y la cultura material a que en realidad se reducía la etnografía, mas esta separación no es sostenida ya en lo que va de siglo y nosotros estimábamos esta unidad desde nuestras publicaciones de 1917 al decir que etnografía y folklore son el estudio de la vida y el alma popular, *lo que sabe, siente y hace el pueblo*, no lo que se sabe de él; es la recolección de los productos directos de la mentalidad del mismo, en los que afirma Wolf “apenas hay nada insignificante, y a menudo en la mayor nimiedad se refleja admirablemente el espíritu que lo anima”, y nos confirmó en ella la gran autoridad del Prof. Corso, que posteriormente afirmaba: “que no se comprende qué razones habían inducido a algún sociólogo a distinguir el método folklórico del etnográfico”.

No en el sentido estricto que por adaptación del criterio francés es aceptado en España han de entenderse estos estudios,

sino en la triple división alemana de *Völkerkunde*, de Hellwald, como estudio del desarrollo material; *Volskunde*, que asimilan al folklore de los autores ingleses como conocimiento de los hechos psíquicos y espirituales, y en parte la *kulturwissenschaft* o ciencia de la civilización en sus elementos iniciales y naturales.

El patriarca y metodizador del folklore francés, Paul Sébillot, y el que tiene igual representación en Inglaterra, A. Lang, no encontraban hace ya medio siglo límites ni fronteras entre el folklore y la etnografía, y actualmente Van Gennep halla lo característico de la etnografía no sólo en el estudio material y tecnológico de lo que pueden llamarse artes y oficios naturales, sino en que las poblaciones o grupos humanos actuales que estudia son los que no han alcanzado el grado de producción industrial, y en lo folklórico lo no reglado por instituciones políticas y comprendiendo la supervivencia de elementos que corresponden a estados de civilización precedentes.

De modo análogo el más activo folklorista belga, Marinus, estima que la característica del folklore está en un estado colectivo de conciencia dentro de un grupo incluido en otro de mayor categoría cultural, y que los hechos que le caracterizan tienen de común una explicación sensorial y una análoga reacción psíquica; el proceso folklórico esencial es el actual, pero realmente subsisten el histórico y el arqueológico, interpretados éstos por los objetos materiales que han sobrevivido y por algunas formas residuales de costumbres de menos fácil utilización, pero posible por las conexiones lógicas entre lo pasado y lo pretérito, como se establece entre los seres vivientes y los fósiles para la explicación evolutiva y total de la vida.

A este concepto de variación de tiempo añadiríamos nosotros el de la cantidad o magnitud de los hechos, pues aun los mínimos y banales, como en biología lo microbiano, tienen gran valor explicativo siguiendo la ley de Cajal de que "en la natura-

leza no hay pequeño ni grande, banal o trascendente, sino por el modo de estudiarlo y expresarlo”.

Ciertamente, se completa de un modo claro el objeto y límites de estas investigaciones transcribiendo el primer programa publicado en nuestra patria por el fundador de estos estudios, Sr. Machado y Alvarez, en 1883.

“El folklore tiene por objeto:

1.º Recoger, acopiar y publicar todos los conocimientos de nuestro pueblo en los diversos ramos de la ciencia (medicina, higiene, botánica, política, moral y agricultura).

2.º Los proverbios, cantares, adivinanzas, cuentos, leyendas, fábulas, tradiciones y demás formas poéticas y literarias.

3.º Los usos, costumbres, ceremonias, espectáculos y fiestas familiares y nacionales.

4.º Los ritos, creencias, supersticiones, mitos y juegos infantiles en los que se conservan más principalmente los vestigios de civilizaciones pasadas.

5.º Las locuciones, giros, trabalenguas, frases hechas, motes y apodos, modismos, provincialismos y voces infantiles; los nombres de sitios, pueblos y lugares, de plantas, animales y piedras.

6.º Y, en suma, todos los elementos constitutivos del genio, del saber y del idioma patrios, contenidos en la tradición oral y en los monumentos escritos, como materias indispensables para el conocimiento y reconstrucción científica de la historia y de la cultura españolas.”

Más de medio siglo de metodización folklórica permite dar hoy un criterio más sistemático a la exposición de estas materias, y nosotros lo hacemos distinguiendo los cuatro grandes grupos de su ordenación.

El primero, por ser más trascendente, es el complejo que forman los hechos de la cultura espiritual, dentro de la cual se destacan a su vez en primer lugar las relativas a la *creencia* en sus dos bases, religiosa y ética, recogiendo fundamentalmente

las supersticiones y residuos de las primitivas religiones y las mitologías de todos los orígenes, que siguen constelando a veces, si no la creencia, sí las prácticas del Cristianismo, como lo destacó Menéndez y Pelayo pidiendo para España una búsqueda como la realizada por los folkloristas del Centro y Norte de Europa. Aquí pensamos nosotros que encaja más que en parte alguna el análisis de la paremiología, calificativa o normativa, de la conducta, expresada en centenares y aun miles de refranes de tan escaso valor literario como esencial riqueza psicológica y moral, así como los referentes a los otros temas de la cultura popular, ciencia, arte y sociabilidad, han de distribuirse en cada uno de ellos.

El *saber* popular, como representación de la ciencia en la mente y cultura del vulgo, forma la segunda parte, más destacada que analizada, de su espiritualidad, desde las matemáticas representadas por los modos primitivos y tradicionales de contar y medir, hasta la explicación y norma de las actividades de las ciencias técnicas o aplicadas, hay una riqueza de datos, muchos erróneos, bastantes supersticiosos y algunos acertados, que podemos estimar como los precedentes de las ciencias y de las técnicas en su período inicial de la evolución de las mismas. La explicación de los fenómenos físicos y naturales dan riquísima colecta de interpretaciones que aun viven en la cultura popular y fundamentalmente en las perdurables prácticas de la Medicina y su higiene, no todas tan descarriadas como algunos pedantes de la ciencia suponen.

El *sentimiento* y *la expresión* de las sensaciones y percepciones de la masa popular es, en realidad, la parte más general y conocida de su vida, principalmente por las artes rítmicas, que en el canto, la música y el baile alcanzan la máxima atracción y aun pudiéramos decir el óptimo conocimiento que de la vida popular se tiene, y fundamentalmente destacados los juegos y

las fiestas explican lo ya dicho de haber absorbido la representación de todo el folklore.

Como complemento, y muy esencial, de esta parte de la tetralogía folklórica, destaquemos la riqueza de las artes plásticas, que al ser unidas a las rítmicas han hecho resaltar el conjunto de las artes populares que en aquel Congreso Internacional celebrado en Praga en 1928 dieron a España la palma del triunfo no sólo por los trabajos allí presentados, sino por la esencialísima riqueza y personalidad de sus expresiones artísticas.

Dos campos, los mejores cultivados en España de todo el folklore, completan sus estudios artísticos: el de la literatura popular y el de la paremiología, y basta citar los nombres de Menéndez y Pelayo y Rodríguez Marín para no añadir aclaraciones a estos temas.

La última y cuarta parcela del campo folklórico la constituyen los hechos de *sociabilidad*, que, por ser esencia natural y no contractual del hombre, perduran a veces con más fuerza que todas las facetas anteriormente expuestas. Las costumbres cierran en concreto el conocimiento de la vida espiritual porque en ella se estudia más que nada su morfología y expresividad, y tanto las familiares desde el nacer al morir como las sociales en sus múltiples representaciones, son acogidas y analizadas por el folklore social, en cuyo campo ha de incluirse la psicografía o estudio sintético y representativo de los tipos regionales y profesionales.

La *cultura material* monopolizada por la etnografía, fácil y destacablemente representada en los museos, es a la postre exteriorización y materialización del saber, del creer y del sentir recogido en los archivos folklóricos. Por ello fué anteriormente conocida al recoger sus objetos en gabinetes de *cosas raras y curiosas* tan dieciochescos en España, y precisamente por ser curiosos, pero no raros, sino generalizados como creación a toda la masa popular que perdura como fondo nacional y anónimo sobre lo pasajero o propiamente histórico, han dado lugar a los

verdaderos museos nacionales tradicionales, en principio iniciados por los regionales, alguna vez creados por errados egocentrismos particularistas, pero siempre en posibilidad de elevar al concepto nacional unitario, como el por nosotros organizado en 1934 con el nombre de Museo del Pueblo Español, pues la complementación de unas regiones con otras dan la sumarial o integral de la patria conservando la tradición de cada una de las regiones.

Es inútil hacer la lista o enumeración de los objetos que han de ser estudiados como obras significativas de la cultura popular, pues desde el camino, el pueblo y la casa hasta las obras resultantes de las artes, industrias y oficios populares entran en su campo, destacándose los medios de transporte y todas las formas iniciales de su comercio; todo el ajuar y moblaje de la casa familiar, fundamentalmente la cocina, que es el hogar o foco de la vivienda en el que la vasijería y cerámica hacen perdurar las obras de tradicional alfarería, así como los utensilios de metalistería y forja y los múltiples objetos trabajados en madera o tejidos con los varios materiales vegetales o animales que para ello desde la época prehistórica se han utilizado, terminando con los instrumentos y aperos, desde los de la pesca y la caza a la ganadería y agricultura, cerrando el campo en la presentación de los trajes populares regionales, que por razones análogas a las de las artes rítmicas en el folklore han asumido por el interés del público la representación de la cultura material y de las artes plásticas.

No olvidemos que hay dos temas actuales que reviven y utilizan el folklore y la etnografía, o sea el primero el de la utilización de las artes de todo género como el empleo de las horas libres, generalmente llamado "Loisir des Ouvriers", que desde el segundo decenio del siglo se inició, posteriormente organizado por la Société des Nations, y que emplea todos los modos estéticos tradicionales para que el obrero en sus horas de descanso

goce con las distracciones tradicionales, ciertamente más adecuadas que los modernísimos modos de pasar el tiempo libre.

El segundo tema actual, utilitario, no de mero placer, es la reviviscencia del *artesanado*, fundamentalmente en los medios rurales o no plenamente dominados por la gran industria, para que los viejos oficios y las artes industriales de pasados tiempos den a la familia suplementos económicos al construir en sus pequeños talleres cualquiera de los múltiples objetos de fabricación manual y no mecanista, y por ende personalizados, y no en serie, que tienen siempre una superioridad estética de la que carecen los elaborados por la gran industria.

LAS ESENCIAS DEL FOLKLORE.

Preciso es destacar cuáles son dentro de una cultura las características determinativas, no meramente descriptivas, de los hechos folklóricos, y éste es tal vez el problema más debatido para separar lo folklórico de lo que no lo es, no por los contactos y conexiones de esta ciencia con sus contiguas y aun con sus originarias y derivadas, sino por las esencialidades de los hechos que el folklore estudia y que no se presentan, al menos, con igual intensidad y valor que en lo folklórico.

No son estas características esenciales lo que el gran etnógrafo Haberlandt llama motores de lo folklórico, y que están formadas por un primer grupo, el de las esencias externas, como son: clima, suelo, fauna, flora y gea, y las históricas, que él estima como comercio cultural, siendo el segundo grupo, o el de las causas internas, el carácter propio de cada pueblo que le separa de los demás, derivado de su constitución biológica o raza, en su doble complejo anatomofisiológico y psíquico. Fácil es ver que estos motores actúan sobre todos los actos del hombre y, por ende, sobre todas las culturas y estratos históri-

cos y sociales, que no son exclusivos, por tanto, de lo folklórico y, naturalmente, no sirven para determinarle.

Parécenos que lo folklórico se caracteriza por tres causas o esencias fundamentales, como son: lo tradicional, lo popular y lo anónimo, plena y absolutamente determinativas, y otras tres que, como acentos o características de lo folklórico, están dadas por su limitación geográfica o regional, por su relación o derivación directa o atenuada con lo racial o antropológico, y por el predominio esencial y constante de lo femenino y de lo infantil, por ser la mujer y el niño los perdurables guardadores de la tradición folklórica.

LO TRADICIONAL.—Es tan fuerte este concepto para la concepción folklórica que tomándolo por el todo, aunque siendo sólo una parte, sigue siendo utilizado, como hemos visto, en sustitución de la voz folklore por algunos autores y ciertas instituciones. Razón tiene G. Cocchiara al decir que de la tradición se pasa a las tradiciones, ampliando el método de observación al histórico o de comparación del presente con el pasado, haciendo una verdadera reconstrucción, pero empleando siempre la observación directa o el método biológico. Se utiliza siempre la analogía y diferencia que probarán la continuidad y afinidad de los hechos que la una se incluye en la otra, y recíprocamente, pero que es preciso poder separar. La continuidad arranca siempre de un mismo origen y presenta elementos sucesivos persistentes y transmisibles en los hechos o en los sujetos; la afinidad puede no nacer de la continuidad de elementos afines y por eso en la tradición sólo son esenciales los orígenes fundamentales persistentes en el tiempo y en el espacio.

La esencia de lo tradicional es su continuidad y permanencia, aunque a veces se vea rota la primera por verdaderas eclosiones folklóricas, y es obvio añadir que lo tradicional no es sólo lo que se dice o cuenta, sino lo que se hace copiando la manualidad a través del tiempo, aunque en el actual artesanado

se introduzcan manualidades mejoradas sin llegar a la degradación de lo industrializado. Aun en lo estimado estrictamente como tradición hay que distinguir dos formas: la oral o relato en el mito, leyenda, cuento, canto, etc., y la objetiva, concretada por un acto en las costumbres, ritos y ceremonias.

Es evidente la dificultad de la interpretación en la tradición oral y objetivada, pues se prescinde muchas veces de la explicación, actual o pasada, de los hechos naturales completamente diferente según la época, pues no hay identidad psicológica entre lo concretamente popular y lo verdaderamente primitivo por la diferencia del estado mental en las diversas épocas, pues para el hombre primitivo la interpretación era mítica y para el posterior se transforma en religiosa o científica, aun para la mente popular.

El hombre primitivo atribuía las acciones a los personajes que personificaban las fuerzas naturales, y al copiarlas creó las ceremonias que intentaban reproducir la fuerza o virtud de los dioses en beneficio del hombre, y que al desaparecer como ceremonia dejan persistentes los mitos. Así los dioses, héroes, etc., fueron interpretados por hombres y mujeres que representaban su papel, y por ello Frazer, con su escuela antropológica, hace que el folklore transporte la explicación del animismo a la magia, y esto explica el que se hayan creído existentes héroes o dioses por haberlos representado personas.

Esta escuela explicativa de Frazer desde 1890, y más aun con Bédier, es la que ha permitido interpretaciones tal vez más exactas que las antiguas filológicas o meramente históricas. No hay un solo grupo creador de los mitos que están generalizados y éstos son poligénicos, habiendo tal vez un fondo común posteriormente diversificado en cada pueblo. Confirmase esto en nuestra península al establecer la gran diferencia entre lo plácido mediterráneo y lo lírico norteño y puede hallarse entre ellos un grupo común étnico diferenciado de los otros.

Tal vez no sea inútil la discusión de los folkloristas acerca de si es preferible estimar a los actos y objetos tradicionales como supervivencia de pasadas épocas, o mejor como persistencia de la actualización sin interrupción de lo folklórico. Así, por ejemplo, está más conforme con el segundo modo de ver la perduración, tal vez desde la Prehistoria, de las cuarcitas como rocas empleadas para afilar los instrumentos de corte, llamadas *chinas* por los madereros de las sierras de Córdoba, y de modo análogo el uso del llamado saltador de piñones, que es un verdadero buril de pedernal tallado, y seguramente, aunque no de tan remoto origen, los cantos rodados empleados por los zapateros para el claveteado.

La *supervivencia*, para el gran folklorista belga Marinus, es manifestación de la tradición, y su realidad no es sólo debida al impulso ancestral, sino que responde a una necesidad viva y presente que al perdurar lo hace como un acorde entre múltiples sujetos, pero está influenciada por las interferencias de los mismos que, aun modificándola, la dan vida no dejándole aislarse y morir; así el San Cristóbal, patrón hoy de los automovilistas, es una adaptación del que tenía culto en varias catedrales.

La tradición oral actúa realmente igual en los cultos que en los iletrados, aunque se estime por aquéllos, al tomar por norma o medida su grupo social, al que la erudición añade datos, que su influencia es menor que en los iletrados, lo que supone ya que es sólo diferencia de cantidad; pero el funcionamiento psíquico es el mismo, perdurable desde la infancia, prescindiendo de que en el niño, hasta llegar a la influencia oral de la escuela, actúa sólo la tradición, quedando con verdadera sugestión en el resto de su vida.

Un término incluido en la serie de la tradición, que en España ha sido valorizado por la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas al emplearle en sus concursos, ha sido el de

la consuetudinario, ya que no sólo los trabajos a ellos presentados son de Derecho, sino que han acopiado datos de folklore y etnografía. Este concepto de la tradición pasa a ser jurídico cuando se transforma en ley o reglamento escrito esencialmente para la vida rural, y en los oficios y artes populares es norma aun en la actualidad, y nos basta recordar que como término de la evolución de una costumbre o una institución tradicional popular se llega por labor perfeccionadora a fases estatales, como del concejo abierto de nuestras regiones castellanas y norteñas a través de formas deliberantes municipales o estatales a la complicadísima institución parlamentaria, de modo idéntico a lo que en la naturaleza acaece al elevarse por evolución progresiva la primitiva mancha ocular de los animales inferiores al perfecto órgano de la visión en el hombre.

El estudio de las funciones genéticas o iniciales eleva el valor de la tradición y deja en segundo lugar el de las formas o variaciones. Lo tradicional consta de dos partes: la primera, las ya asimiladas a la vida actual, y la segunda, los restos no incorporados y en vías de olvido, y el pasado psicológico influye incluso en los hombres de más alta cultura y pensamiento, aunque el filtro del propio criterio retiene viejas ideas o modifica otras adaptándolas a la vida actual y originando la variación en la propia herencia. Esta característica de la tradición nacional se ve en los propios conceptos sociales, como el paganismo influyendo diferentemente en los ritos católicos y el socialismo tipificándose en cada nacionalidad.

Lo POPULAR.—No basta, obvio es decirlo, sean los hechos u objetos de constante uso, tradicional para estimarlos folklóricos, pues la tradición es, pudiéramos decir, base de todas las capas y clases de la Historia; es indispensable que esta tradición se haya dado y se dé en la vida popular, estimada por algunos autores como infrahistórica.

No es preciso traer aquí las inacabables discusiones del con-

cepto de lo popular, fundamentalmente sostenidas por historiadores y posteriormente por sociólogos. Es esencialmente un concepto intuitivo formado por las percepciones casi involuntarias de la vida diaria, pero no puede reducirse a esquemas cerrados ni a definiciones absolutas para lo que al criterio folklórico interesa, pues la distinción de las capas sociales o culturales es bastante clara *in toto* y no es preciso, ni siquiera útil, separarlas para nuestros fines metodológicos por barreras infranqueables, ya que los hechos folklóricos las saltan y se presentan por verdadera difusión en todas las capas sociales, incluso en aquellas en que por su supuesta cultura y elevación económico podrían no estimarse, pero esta prehipótesis queda deshecha al presentar ideas o actividades folklóricas en dichas clases sociales.

Lo popular, asimilado por algunos a lo iletrado de modo no muy inexacto, asciende siguiendo realmente las normas establecidas por W. Scheidte en el fenómeno de la accesión elevadora o ascendente o degradación descendente, en su *Kulturbiologie*, a grupos sociales medios y aun aristocráticos y en ellos hay supersticiones que dominan tanto como en el pueblo, pues todos recordamos magistrados, coroneles o ingenieros, sin olvidar duquesas y ricas hembras, en que perdura la superstición como simple concepto y aun el uso de ellas como norma utilitaria, ya que basta recordar la bicha andaluza, el maleficio de los martes y viernes, la inhibición de actuar en los días 13, la suerte de ver tres curas juntos o tocar la jiba a un deformado, o encontrar una herradura, e incluso en ciertas fórmulas de cortesía y saludo.

Acierta Corso al decir que el concepto de pueblo no es general de modo absoluto, sino el llamado "popolino" por los italianos, o el pueblo bajo sin sentido peyorativo en castellano, pero tomado en su vida total y con sabor arcaico o atávico. No es el pueblo en sentido político, ni el *demos* de varios eruditos escritores, ni el *laos* de Politis, y menos la *humanidad* de Rojas y

el *anthropos* de varios autores; es, etimológica y concretamente, el *vulgus*, *plebs* y *plebecula* de Horacio, o fondo anónimo y perdurable de la humanidad en cierto modo natural y protohistórica.

Para Lubbock, el pueblo "es un salvaje perdido en el seno de la civilización", y su compatriota Tylor le caracteriza por perdurar en él el animismo primitivo; pero yerra Nicéforo al asimilarle a la clase pobre, pues esto es un concepto económico y el otro social, y en España, precisamente, no pueden incluirse en los grupos pobres o proletarios a las enormes masas numéricas de campesinos y artesanos que representan típicamente al pueblo, y lo cierto es que no es el bienestar, sino la cultura retrasada lo que puede tipificar el pueblo, y el olvido de esto ha llevado, bien recientemente, a sociólogos y políticos a fracasos realistas bien caracterizados.

Preciso es destacar que aquellos dos frailes, verdaderamente enciclopedistas, los Padres Feijóo y Sarmiento, tuvieron la intuición del valor de lo popular, lanzando al primer anatema contra los dislates que con pretendida utilización de ello se realizaban por literatos y artistas, y aquel Padre Sarmiento que trabajó en el madrileñísimo convento de San Martín, reiteró el estudio y necesidad de estos temas, poniendo así los fundamentos de los estudios folklóricos en España.

Conservando la pureza de lo popular concretamente, preciso es no confundirlo con lo estimado en estos últimos años con lo proletario y en ningún caso con lo pordiosero de condición económica y menos aun con lo picaresco, aunque sea tradicional en España, y tampoco con las capas degradadas del hampa o la mala vida, pues cierto es que en todos estos estratos del más bajo fondo social hay perdurando elementos folklóricos de modo análogo a como los hemos destacado ya en las clases superiores no populares, y, recíprocamente, en éstas no faltan tipos de la picaresca que visten y viven en las formas sociales de que son

parásitos, hampones de la propia aristocracia y sujetos simbióticos de la burguesía adinerada, y que estas degradaciones morales o anomalías patológicas se dan también en la clase media, pues son casos anormales que perduran en todos los grupos sociales.

LO ANÓNIMO.—Este carácter le han estimado todos los comentaradores de lo folklórico como esencial para que un acto u objeto merezca este nombre, es decir, que no aparezca como creado por un determinado inventor fijado en tiempo y personificado concretamente. Lógico es pensar que todo ha tenido un único y exclusivo padre, pero éste fué siempre en lo folklórico o popular tan transitorio e indeterminado que no unió su nombre a la invención o descubrimiento que realizó, porque éstos fueron de tal modo acomodados al espíritu de la masa popular que los acogió y acopló a su haber espiritual o técnico y se realizó, por ende, inmediatamente la anonimización de lo creado por un determinado sujeto personal.

Lo folklórico, más que por nacimiento, se crea por una eclosión de pensamientos o actividades latentes en la masa popular, y por ello es lo anónimo surgido del *vulgus* en cada una y en todas las épocas o etapas de cultura hasta llegar a las originarias o primitivas y toma por tanto el carácter de tradicional y llega a fundirse con lo estimado indígena, como lo es en realidad al surgir de la población de cada época por herencia de las anteriores, a las que se aditamenta un nuevo hecho, una superstición, una costumbre o el uso de un objeto útil o artístico, sin que en ningún caso pueda determinarse el primero que expresó el concepto espiritual o elaboró el objeto material.

La vida del pueblo no sale de lo anónimo, y a la postre es la que perdura sobre lo destacado y personal, que se borra u olvida sin que de ello se salven más que los grandes pensamientos de los hombres cumbres o las obras de los artistas creadores. El descubrimiento, que es de cosa ya existente, aunque no obser-

vada, influye más que la invención en el espíritu popular, pues a la postre es el tránsito de lo uno a lo múltiple, y la invención, que es creación, influye menos por ser obra personal e intencionada, pudiendo citarse como buenos ejemplos el paso fundiendo el cobre a la aleación de que resulta el bronce, y el origen del vidrio al someter tierras silíceas a elevadas temperaturas.

Convienen varios autores al estimar que la fantasía o creación individual es siempre transitoria y sólo al coincidir con el gusto o necesidades de la masa se incorpora a su haber cultural, y esto fundamentalmente ocurre en la literatura popular y, en general, en las artes rítmicas y en gran parte en las plásticas al hacer una creación que por el ritmo o el motivo sea grata y adaptable a la mentalidad del vulgo, y ello explica la perduración de las improvisaciones de los juglares, que no emplean ideas conceptuosas o frases y palabras evidentemente eruditas, y cuando éstas se presentan, el análisis nos demuestra la falsificación o la sustitución de lo popular por una creación sabia.

LAS CARACTERÍSTICAS COMPLEMENTARIAS.—A los tres criterios que mancomunadamente son característicos y determinativos de lo popular podemos unir otros tres que como acentos completan su caracterización.

El primero de estos hechos complementarios es el regionalismo y aun localismo o acotamiento de las realidades folklóricas que como hechos geográficos exigen aclaración alguna. La localización de lo folklórico es tan real que trasciende a la aspiración y creación de las nacionalidades, simplemente por la suma de las facetas de cultura que cada una de ellas presenta como distintivo de las otras y, aun prescindiendo de esta verdadera extravasación de las realidades folklóricas y etnográficas a los ideales históricos o políticos, es cierto que hoy no se estudia la civilización de la humanidad en abstracto al modo como lo hiciera Comte, sino las culturas concretas y espacialmente limitadas que exigen la determinación más o menos aproximada

de sus fronteras o límites siguiendo la afirmación de Ratzel al estimar que pueden plantearse en estas áreas culturales los mismos problemas de límites que en las históricas o políticas, aunque toda civilización tienda a nacionalizarse, es decir, a concretarse en espacio y tiempo, si bien algunas no lleguen a superponer los dos conceptos de modo evidente y definitivo.

En todas estas materias destaca constantemente este criterio de la región natural o comarca folklórica y por él es axiomático que hay un folklore catalán diferente del extremeño y una etnografía gallega, si no opuesta, sí en contraste con la levantina, y sabido es que aun por bajo de estas grandes unidades regionales están las pequeñas comarcas o países, que son los verdaderos oasis o paraísos del folklorista y del etnógrafo, por darse en ellos una destacada autarquía de fenómenos culturales, llegando a un estancamiento y aislamiento, en muchos casos por su propia miseria y en no pocos por su plenitud total de vida, bastándonos recordar, como fin de este concepto, la existencia de unas Hurdes o de un Bierzo, de un valle de Pas o de una Alcarria, de la Hoya de Málaga o de los valles de Hecho y Ansó, de la Segarra o el Vallés catalán a la Serena extremeña o el Maestrazgo valenciano.

El complemento de lo *racial* o antropológico como causa o coadyuvante de lo folklórico, está implícito al fijar como antecedente del método geográfico la cuestión previa de las regiones antropológicas de España. Aceptado el postulado de la no identidad, ni siquiera igualdad de raza y pueblo y estirpe biológica o cultura, es innegable la influencia de la genealogía física sobre el desarrollo cultural, que no necesita demostración en la existencia de las grandes razas con sus grandes culturas, la China, la América del Sur o Andina, y ya dentro de Europa la Oriental o Eslava, la Occidental o Atlánticonórdica y la Meridional o Mediterránea.

Pero el problema aun se concreta en nuestra propia Penín-

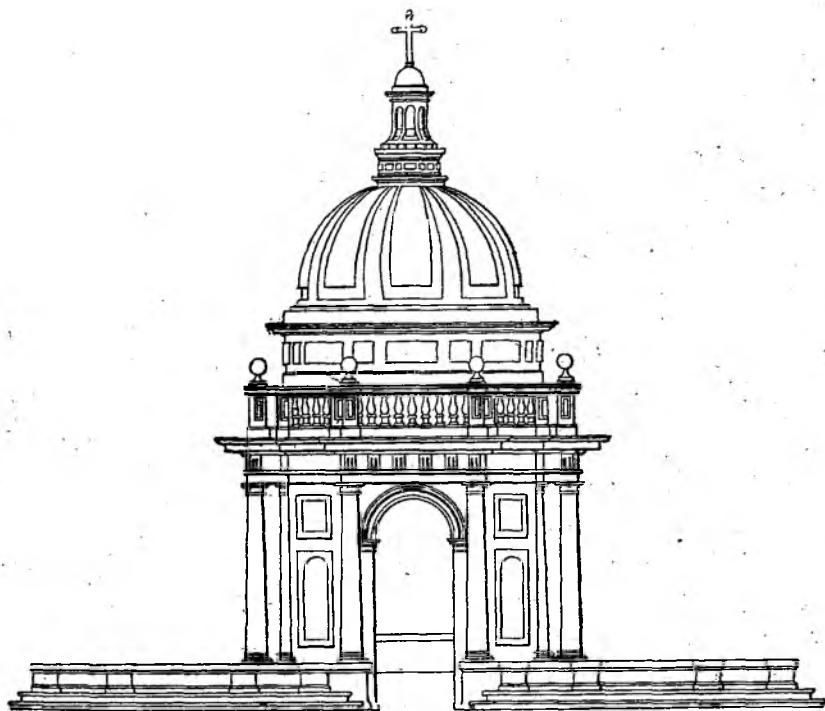
sula, pues la morfología antropológica de los tipos regionales va siempre unida a una psicología que separa y distingue el alma gallega de la levantina o el espíritu catalán del andaluz, y, ya concretando más, el folklore vasco del extremeño, pues estas diferencias no son sólo debidas al ambiente, sino a la tradición racial o herencia biológica, y sea cual fuere la causa de la adscripción de un carácter, de una superstición o de un criterio estético a una raza, el hecho es que estas secuencias se dan y explican la posibilidad de que se haya creado y defendido una escuela folklórico-etnográfica basada en los caracteres antropológicos.

Lo que queda como última explicación es si lo indígena racial es consustancial con lo indígena cultural; pues lo cierto es que en la Península, como hemos demostrado en un estudio acerca de la etnogenia española desde los tiempos eneolíticos, es decir, del paso de las edades de la piedra a las del metal, los tipos raciales perduran con modificaciones realmente demostradoras de menores cambios que los que permitían suponer los milenios transcurridos y los éxodos, inmigraciones y emigraciones que han actuado sobre el solar patrio. Pero el hecho evidente es que lo indígena, con cierta amplitud de criterio estimado como autóctono, queda no como latente, sino como actuante sobre lo superpuesto más o menos transitoriamente en cada región, no siendo mera fraseología el afirmar que los muertos mandan, en lo que atañe a la medula nacional, que constituye la infrahistoria o la intrahistoria peninsular.

Lo *femenino* podemos estimarlo como la fibra o raigambre más esencial de lo folklórico, pues hay menos diferenciación y evolución en el espíritu igualmente que en la forma de la mujer que en el hombre, y por ello es ésta la más ancestral guardadora de las costumbres y de la vida tradicional. Entre los muchos ejemplos demostrativos de esta afirmación tomamos el del citado P. Sarmiento, cuando escribe: "He observado que en Galicia

las mujeres no sólo son poetisas, sino músicas naturales. Generalmente hablando, así en Castilla como en Portugal y otras provincias, los hombres son los que componen las coplas e inventan los tonos o aires y así se ve que en este género de coplas populares hablan los hombres con las mujeres o para amarlas o para martirizarlas. En Galicia es al contrario. En la mayor parte de las coplas gallegas hablan las mujeres con los hombres sin artificio alguno y ellas mismas inventan los tonos o aires a que las han de cantar sin tener idea del arte músico." Nos place esta apología de la mujer gallega y ciertamente ampliable a toda la zona cantábrica, a que por métodos estadístico-demográficos llegamos nosotros hace bastantes años, apuntando que el concepto de superioridad sobre el hombre daba la distinción con Castilla, en que se igualaba a él, y la diferencia con Andalucía, donde resultaba como inferior, aunque fuera admirada y adorada.

Añadamos, por último, que como secuela del valor de lo femenino en las investigaciones folklóricas está el de lo *infantil*, pues los niños recogen en juegos, tradiciones y costumbres una multitud de hechos mucho más significativos de los que a un superficial e inatento conocimiento de su vida y costumbres parece resultar, y así lo han reconocido investigadores que recogieron en todas nuestras regiones al comenzar hace medio siglo los estudios folklóricos múltiples facetas de la vida y la actividad infantil.



Poesía

T. Ramón Santeiro: *Luz de los días*. - Carlos Dickens: *Los siete viajeros pobres* (en tres capítulos). - Ricardo Gullón: *Poesía, primavera del hombre*.

LUZ DE LOS DIAS

POR

T. RAMON SANTEIRO

1

LUZ DE LOS DIAS

LUZ que haces bello el mundo y así tiendes
tu manto celestial entre los valles;
que invades de hermosura y armonía
el pino esbelto y el castaño grande.

Llega del mar la brisa y ella pasa
contigo adormecida entre los árboles,
vibrando con los pájaros dormida,
izándote, trayéndote, llevándote.

¡Qué palacio de paz y de sosiego
yergues en los magnolios, y en los tilos!
¡Qué jardín rumoroso y azulado
evocando las rosas va contigo!

*Luces al mediodía desplegadas
las alas que tomaste de la aurora,
y el mundo, una vez más, aun otro día,
como un gran corazón llenas de gloria.*

*Después, y por la anchura de la tarde,
anidas en las hojas levemente
con un eco de abejas y un zumbido
declinante de bosques y de fuentes.*

*Adormecido el sol, por escondido
camino dejas regresar la luna,
y mientras, despertando las estrellas,
vuelves más bella, luz, hacia tu cuna.*

2

A LA VIRGEN DE LOS REMEDIOS, EN MONDOÑEDO

*Como de un corazón plateado y divino
de tu manto despegan la calma y la alegría;
Tú otorgas su dorado silencio a este camino
y al valle su celeste y dulce melodía.*

*¿Qué palomas tejieron esa lluvia dulcísima
que tiernamente rinde su frescor a tus plantas?
¿Cuáles aves custodian el color de tus ojos?
¿Qué luz desconocida nos dejas en el alma?*

*Estos viejos magnolios levantan a tus pies
las canciones y el valle en su adorable calma;
la ciudad que bordaron de oro los otoños
transcurre así a tu lado lenta y enamorada.*

*Virgen de los Remedios que extiendes sobre el mundo
las palomas fragantes de tus manos dulcísimas,
que acoges a tus pies la montaña y el hombre,
los cantos y los tiernos rebaños cada día.*

*María, que bendices y llenas de hermosura
esta tierra que así soporta nuestros cuerpos:
lleva hasta las estancias de nuestro corazón
la paz entre las alas tendidas del silencio.*

3

GAIBOR

*Gaibor: cándido viento entre los robles;
prados en la mañana despejada;
manzanos y abedules; en los montes,
 pinares y las cumbres azuladas.*

*Nace aquí el día más hermoso y lento,
más grande el sol y el pájaro más alto;
las flores son moradas y amarillas,
duro el azul y riguroso el álamo.*

*Esta montaña tiende su pureza
hacia el mar resonante y a los ríos;
ondea sobre el valle endurecida
por el largo latido de los siglos.*

*Queda el lugar dormido. Inacabable
la tierra mece hondo su rumor.
La mañana espaciosa, con un eco,
pasa cándidamente por Gaibor.*

4

LA TRANSPARENCIA DE LA TIERRA

*¿Qué rumor amoroso tienen aquellas tierras
que acompañan los días más antiguos del sueño,
que acogen nuestros brazos tan tiernos todavía
y nuestro corazón aun apenas latiendo?*

*¿Qué tallos o qué penas levantan silenciosas,
de qué flor o dolor nos dejan en el pecho?
¿Qué pájaros lejanos las velan y las duermen?
¿Qué palabras rompieron primero su silencio?*

*Nos llevan por el alma un tránsito de luz
levísimo y el dulce sucederse del viento;
tejen en nuestros ojos definitivamente
los colores del mundo, las riberas del tiempo.*

*Son las tierras que dejan las primeras campanas
temblándonos, y agrandan nuestros primeros besos,
aquellas por que fuimos, entre árboles y pájaros
palabra con palabra recorriendo el silencio.*

*Se abrían como rosas las voces cada día,
cual música la flor, en la que yo recuerdo ;
en sus lentas laderas se reclinaba el alma
y sus ríos quebraban de candor el aliento.*

*Hay tierras que levantan dentro del corazón
un rumor espacioso de candidas magnolias,
una convocatoria de suavísima niebla,
una dulce alianza de espigas y de olas.*

*Otras que nos conducen de la mano hasta el canto
en que mecen las aves su vida melodiosa ;
en que habita el rocío anticipadamente
y silenciosamente se entreabre la aurora.*

*Y aquellas enlazadas al mar y sus cautivas,
transparentes de redes y de naves remotas,
donde el mar insinúa su eterna travesía
levantando en el alma sus anclas rumorosas.*

*Otras guardan dorados, tendidos arenales
en donde se retarda levemente la aurora,
que dejan en los párpados que durmió su belleza
su despoblada y ancha soledad clamorosa.*

*Y aquéllas que despliegan la gracia en la palmera
y esas otras que velan junto al mar solitario,
adormeciendo así sus aguas palpitantes
las nubes en los altos corazones románticos.*

*Boga el mundo cruzando sus claros mediodías,
recorriendo impasible sus extensos nocturnos,
mientras la niebla va cediendo su tristeza
y cruza hacia la aurora, pensativo, el crepúsculo.*

*Pero la tierra es una. Idéntico el sonido
que palpita en sus cumbres, resbala por sus valles,
que acuna nuestra pena o despliega otras veces
enamoramamente nuestros días radiantes.*

*¡Oh dulce compañía inmensa de la tierra,
paisaje de hermosura de donde el hombre parte
con los ojos ligeros hacia el espacio en que
las aves mueven claras su paz inviolable!*

5

MUNDO DE AMOR

*Sombra de amor dorada por el mar:
de amanecida,
mis ojos se desvelan al reflejo
de tu sonrisa.*

*Aire de amor por el que paso y ando
cada mañana:
otra luz más dorada o cenicienta
dejas, que canta.*

*Monte de amor umbrío que despiertan
lentas esquilas
y mecen los hogares en la noche,
entre la brisa.*

*Región de amor donde las leves alas
tienen su acento
y el aire tiene voz, la lluvia labios,
su sien el viento.*

*Mundo de amor: mece a la tierra, puebla
su inmenso ámbito,
icen tus alas tenues, cada aurora
su gran espacio.*

6

ROSALIA

*Rosalía, dolor de los dolores,
paloma y corazón acongojados,
luz de Padrón por los enamorados
litorales que andaban tus amores.*

375

*Nocturno del dolor sin alborada
ceñido a tus dolores por las rosas;
señora de las hondas mariposas
que vuelan en la sombra desvelada.*

*Pasajera del llanto y enlutado
huésped sin voz de la melancolía,
dueña de los ocasos, Rosalía,
sueño a través del viento sosegado.*

*Orillas del amor por que anduviste,
desterrada de amor, grande señora,
de las aguas inertes y señora
por las estancias de la noche triste.*

*Hoy estos tres nocturnos van en calma
rindiendo rosas sobre tus dolores,
levantando en amor, dejando en flores,
aquella noche oscura de tu alma.*

7

VILLAMAR

*Te evoco, Villamar, vecino alegre
del encalmado mar y la montaña,
mundo en abril, clarísimo aposento
feliz y levantado para el alma.*

*Pinares de hermosura por la ría,
maizales acunados por el viento,
callado el litoral y orilla suave
aliada y amiga del silencio.*

*El gozo hoy ha tomado en ti la forma
y la tristeza zarpa de tus aguas;
desterraste la luna, y la alegría
sobre tu hierba se demora y pasa.*

*Este esplendor que vistes y contagias
al alma cada día y a los ojos
del mar viene, y del mar este contento
que el pecho llena cándido y sonoro*

*Cómo agrandas y adornas la memoria
y tornas en sosiego los cantares;
qué aroma dejas, Villamar, y brisa;
qué lenta luz acuerdas con la sangre.*

8

LA VIRGEN DE LOS ANGELES

En Villanueva de Lorenzana.

*Señora que del aire la escondida armonía
trajiste y el azul del mar más escondido,
de los astros el oro emancipado y leve,
de la estrella un rumor de pétalos divino.*

377

*La gracia se reclina en tu frente y tu manto
evoca una asunción de azuladas palomas.
Tu planta en este valle paciente y melódioso
se posa y el arcángel a tus pies con la aurora.*

*¡Qué grandes naves parten junto a ti con el alma
por dulce pasajera y arriba el firmamento,
qué música inaudita les hace y qué hermosura
celestes sobre el mundo le dicta y movimiento!*

*Por estos sotos llevas el gozo de las aves
y la luciente luna del mar sobre los ríos;
el lento amanecer y el poniente dorado
de tus ojos, Señora, van quedando cautivos.*

*Señora de los Angeles y Dueña de las Rosas;
convierte en firmes alas este peso del cuerpo;
en elevada luz la noche de la tierra
sobre aquellas riberas donde no reina el tiempo.*

LOS SIETE VIAJEROS POBRES

(EN TRES CAPITULOS)

POR

CARLOS DICKENS

CAPITULO I

EN LA VIEJA CIUDAD DE ROCHESTER.

E STRICTAMENTE hablando, sólo había seis viajeros pobres; pero siendo yo también viajero, aunque ocioso, y siendo, además, pobre de solemnidad, he extendido el número hasta siete. Estas palabras explicativas son urgentes para aclarar la inscripción sobre la vieja y encantadora puerta:

Richard Watts, Esq.
por su Testamento, fechado 22 Agosto 1579
fundó esta Caridad
para Seis Viajeros Pobres,
que, no siendo ni pícaros ni jueces,
puedan recibir gratuitamente durante una noche
alojamiento, diversión, y cuatro peniques cada uno.

Estaba yo leyendo esta inscripción sobre la vieja y encantadora

puerta, en la antigua ciudad de Rochester, en Kent, uno de los días buenos, entre los mejores del año, pues que era Nochebuena. Había estado errando por la cercana catedral, y había visto la tumba de Richard Watts, con la efígie del digno Maese Richard, que se adelantaba como la proa de un barco; y, mientras daba su propina al pertiguero, pensé que lo menos que podía hacer era inquirir el camino del Asilo de Watts. Como el camino era muy breve y muy sencillo llegué con felicidad ante la inscripción y la vieja y encantadora puerta.

—Ahora bien —me dije mientras contemplaba el llamador; sé que no soy juez, pero me pregunto ¿si seré un bribón?

En conjunto, y aunque mi conciencia evocaba tres o cuatro caras bonitas que hubieran ejercido menos seducción sobre un Goliath moral que sobre mí, que en esto soy un pigmeo, llegué a la conclusión de que no soy un bribón. Así es que, empezando a considerar el establecimiento en cierto modo como de mi propiedad, legada conjuntamente con otros coherederos para repartir en partes iguales, por el Venerable Maese Richard Watts, di un paso atrás en la carretera para examinar mi herencia.

Vi que se trataba de una casa limpia y blanca, con aire grave y serio, con la vieja y encantadora puerta, ya mencionada por tres veces (una puerta en forma de arco), largas ventanas con celosías y un tejado de tres aleros. La silenciosa calle principal de Rochester está llena de aleros con vigas viejas, en las que hay tallados rostros extraños. Está curiosamente adornada con un antiguo reloj que se proyecta sobre el pavimento, saliendo de un edificio de ladrillo rojo, como si el tiempo tuviera allí su comercio y hubiese colgado su insignia. Bueno es decir que tuvo su momento de trabajo en Rochester, en tiempo de los romanos, de los sajones, de los normandos y hasta en los días del Rey Juan, cuando el toscó castillo —no quiero aventurarme a decir los cientos de años que entonces tenía— fué abandonado a la secular intemperie, la cual ha borrado de tal manera las aberturas en sus muros que parece una ruina, como si los cuervos y las cornejas le hubieran sacado los ojos.

Estaba muy satisfecha, tanto de mi propiedad como de su empla-

zamiento. Mientras la contemplaba todavía, con creciente contento, atisé, detrás de una de las celosías superiores que había permanecido abierta, un cuerpo de apariencia sana y matronil, cuyos ojos capté enfocados, interrogantes, sobre mi persona. Decían tan claramente: —¿Desea usted ver la casa?, que contesté en alta voz: —Sí, por favor. Y al minuto la vieja puerta se abrió, agaché la cabeza y bajé dos peldaños para entrar.

—Aquí —dijo la matronil figura, introduciéndome en una habitación, baja, de la derecha— es donde los viajeros se sientan junto al fuego y guisan las comidas que compran con sus cuatro peniques.

—¡Oh! ¿Entonces no tiene diversiones? —dije yo—, pues que todavía me trotaba por la cabeza la inscripción sobre la puerta exterior, y repetía mentalmente, en una especie de sonsonete: “Alojamiento, diversión y cuatro peniques cada uno.”

—Se les provee de fuego —replicó la matrona, persona cortés, y que se me antojaba no demasiado retribuída— y esos utensilios de cocina. Y esto que está pintado sobre la tabla son las reglas de conducta que deben observar. Reciben sus cuatro peniques al entregarles el ujier de ahí enfrente sus billetes —pues yo no soy la que los admito; tienen que sacar sus billetes primero—, y uno compra una roncha de tocino, y otro un arenque, y otro una libra de patatas o cualquier otra cosa. A veces, dos o tres de entre ellos reúnen sus cuatro peniques, y de ese modo organizan una cena. Pero no se puede comprar mucho de nada con cuatro peniques hoy día, estando las subsistencias tan caras.

—Ciertamente —contesté.

Había lanzado una mirada por la habitación, admirando su grata chimenea al fondo, la vista de la calle a través del bajo ventanal, y las vigas del techo.

—Es muy confortable —dije.

—Poco adecuada —observó la figura matronil.

Me agradaba oírle decir esto; pues mostraba en ella un deseo recomendable de ejecutar, sin espíritu mezquino, las intenciones de Maese Richard Watts. Pero, en realidad, la habitación estaba tan bien adaptada para su propósito que protesté con viveza de su crítica:

—No, señora —dije. Estoy seguro de que es caliente en invierno

y fresca en verano. Tiene un aire de acogida hospitalaria y descanso tranquilo. Tiene una chimenea extraordinariamente confortable, cuyos guños, al reflejarse en las noches de invierno en la calle, bastan para calentar el corazón de Rochester. En cuanto a la conveniencia de los seis viajeros pobres...

—No me refiero a ellos —replicó la figura. Me refiero a que es poco grata para mí y para mi hija, puesto que no tenemos otra habitación donde sentarnos por las noches.

Esto era verdad, pero existía otra graciosa habitación, de dimensiones correspondientes, en la parte opuesta de la entrada; así es que penetré en ella por las puertas abiertas de ambas y pregunté a qué se destinaba ese aposento.

—Esta —replicó la figura— es la Sala de Juntas. Donde se reúnen los caballeros cuando vienen aquí.

Vamos a ver. Había contado desde la calle seis ventanas arriba, además de las del piso bajo. Haciendo en mi mente un cálculo, pregunté perplejo:

—¿Entonces los seis viajeros pobres duermen aquí?

Mi nueva amiga sacudió negativamente la cabeza.

—Duermen —contestó— en dos pequeñas galerías exteriores, en la parte trasera, donde siempre han estado sus camas desde que se fundó la obra benéfica. Las cosas, tales como andan ahora, son tan poco propicias para mí, que los caballeros van a tomar un trozo del patio de atrás y hacer un cuartito donde se puedan sentar antes de acostarse.

—¿Entonces los seis pobres viajeros —dije yo— estarán completamente fuera de la casa?

—Enteramente fuera de la casa —asintió la figura, frotándose las manos. Eso se considera mejor para todo el mundo, y mucho más conveniente.

Me había sorprendido un poco, en la catedral, el énfasis con que rebosaba de su tumba, la efigie de Maese Richard Watts; pero ahora comencé a creer que quizá se esperase un ataque nocturno por la calle principal, en alguna noche tormentosa, y que vinieran a causar disturbios aquí.

Como quiera que fuera, guardé para mí mis pensamientos y acompañé a la figura hasta las pequeñas galerías de atrás. Las encontré reducidas, como las galerías de los patios de las viejas hospederías, y muy pulcras. Mientras las contemplaba, la matrona me dió a entender que el número prescrito de viajeros pobres acudía todas las noches desde el principio hasta el final del año; y que las camas estaban siempre ocupadas. Durante mis preguntas y sus contestaciones nos volvimos hacia la Sala de Juntas, tan esencial para la dignidad de "los caballeros", donde me enseñó las cuentas impresas de la obra benéfica, colgadas junto a la ventana. Pude colegir que la mayor parte de la propiedad legada por el admirable Maese Richard Watts para la fundación, en el momento de su muerte, no era sino terreno baldío; pero en el trascurso del tiempo había sido rescatado, construyéndose encima, y habiendo aumentado considerablemente su valor.

Descubrí también que aproximadamente la treintava parte de la renta anual estaba ahora dedicada a los fines inscritos encima de la puerta; lo demás se repartía generosamente entre gastos de cancellería y de abogados, compilación, recibos y otros accesorios de organización, de la mayor importancia para los seis viajeros pobres. En resumidas cuentas, hice el descubrimiento, no del todo nuevo, de que se puede decir en nuestra amada Inglaterra de un establecimiento como éste lo de la ostra gorda del cuento americano: que requiere más de uno para tragarla entera.

—Y dígame, señora —le pregunté, consciente de que se me alegraba la cara al ocurrírseme la idea; ¿se pueden ver estos viajeros?

—¡Pues —replicó cavilando— no!

—¡Esta noche, por ejemplo! —le dije.

—¡Pues —contestó más positivamente— no! Nadie ha solicitado nunca verlos; nadie los ha visto jamás.

Como no es fácil apartarme de mi fin cuando tengo empeño en ello, insistí con la buena señora que ésta era Nochebuena; que Navidad sólo ocurre una vez al año —lo cual es desgraciadamente cierto, pues que cuando la tuviéramos todo el año haríamos de este mundo un lugar harto diferente—; que me veía poseído por el deseo de convidar a los viajeros a una cena y a una copa de ponche caliente;

que se había hecho sentir la voz de la fama en aquella tierra ante mi capacidad para hacer ponche caliente; que si me permitían celebrar la fiesta me conformaría ante la razón, la sobriedad y las horas tempranas; en una palabra, que podía ser a un tiempo alegre y juicioso, y que podía obligar a los demás a que también lo fueran, aunque no había sido condecorado ni con bandas ni con medallas, y no era hermano, orador, apóstol, santo ni profeta de ninguna secta. Al final me impuse, con gran regocijo mío. Acordamos que a las nueve de aquella noche, un pavo y un pedazo de solomillo asado harían su presentación en la mesa; y que yo, por una vez ministro indigno de Maese Richard Watts, presidiría la cena de Nochebuena como anfitrión de los seis viajeros pobres.

Regresé a mi fonda con objeto de dar las instrucciones necesarias para el pavo y la vaca asada, y durante el resto del día no pude hacer otra cosa que pensar en los viajeros pobres. Cuando el viento batía violento contra las ventanas —era un día frío, con ráfagas oscuras de aguanieve que alternaban con momentos de claras brillantes, como si el año estuviera muriendo en estertores— me los imaginaba avanzando hacia su lugar de descanso a lo largo de carreteras heladas, y me sentía satisfecho al pensar lo poco que se figuraban la cena que les aguardaba. Tracé sus retratos en mi mente dejando vagar mi fantasía. Me los imaginaba con llagas en los pies, fatigados, cargados de bultos y hártulos; les veía parados junto a los postes indicadores y a los mijeros, apoyados sobre sus báculos doblados y mirando pensativos lo que estaba escrito; se perdían, y se les llenaba los sentidos de aprensiones ante la idea de quedar toda la noche a la intemperie y poder morirse de frío. Tomé el sombrero, salí y escalé hasta lo alto del viejo castillo y miré por encima de los alcores aventados que se deslizan hacia el Medway, creyendo casi percibir alguno de mis viajeros en lontananza. Después de que cayera la noche y de oír la campana de la catedral en un campanario invisible —enramada de escarcha helada la última vez que lo vi— dar las cinco, las seis, las siete, me quedé tan pendiente de mis viajeros que no podía cenar, y me veía constreñido a contemplarlos en las brasas rojas del fuego. Para entonces habrían llegado todos, pensé; habrán tomado sus billetes y habrán en-

trado. Pero aquí mi placer se venía abajo al reflexionar que, probablemente, alguno de los viajeros habría llegado demasiado tarde, quedándose sin poder entrar.

Después de que la campana de la catedral hubo dado las ocho pude apreciar un delicioso aroma a pavo y solomillo asado que subía hasta la ventana de mi dormitorio, que miraba al patio de la hospedería, justo donde las luces de la cocina enrojecían un trozo del muro del castillo. Había llegado el momento de hacer el ponche; por lo tanto, hice subir los ingredientes (cuyas proporciones y combinaciones me veo obligado a no descubrir: el único de mis secretos que he podido guardar) e hice una espléndida mescolanza. No la hice en un tazón, pues un tazón que no esté en un vasar es una baja superstición causada de refrescar y verter, sino en un cántaro de barro moreno, y cuando lleno, tiernamente sofocado por un paño. Siendo ya casi las nueve me encaminé a la Casa Benéfica de Watts, llevando en mis brazos a mi beldad morena. Hubiera confiado a Ben, el camarero, todo el oro del mundo; pero hay cuerdas en el corazón humano que los demás no deben tañer jamás, y las bebidas que yo hago son precisamente esas cuerdas del mío.

Los viajeros estaban reunidos, el mantel estaba puesto, y Ben había traído un zoquete de leña y lo había colocado habilidosamente encima del fuego, de manera que uno o dos toques de la tenaza, después de cenar, lo convertiría en una llama magnífica. Habiendo depositado mi belleza morena en un rincón rojizo del hogar, dentro de la barandilla, donde pronto empezó a cantar como un grillo, difundiendo al propio tiempo aromas de viñedos maduros, bosques de especias y jardines de naranjas, y habiendo —digo— estacionado a mi beldad en un lugar de reposo y de perfeccionamiento, me presenté a mis invitados, dándoles la mano a todos en cordial bienvenida.

Encontré la reunión compuesta de la siguiente manera: primero, yo; segundo, un hombre que llevaba su brazo derecho en cabestrillo, y del que manaba un limpio y agradable olor a madera, de lo cual deduje que tenía algo que ver con la construcción de barcos; tercero, un grumete, casi un niño, con profusión de cabello castaño oscuro y ojos profundos de mujer; cuarto, un personaje desarrapado y fino, con un traje negro raído —y aparentemente, en circunstancias muy desfavorables—, con

aire seco y escamado; los botones que faltaban en su chaleco estaban reemplazados por cinta encarnada y le salía del bolsillo interior un legajo de papeles extraordinariamente deteriorados; quinto, un extranjero, por su nacimiento, pero de habla inglesa, que llevaba la pipa en la cinta del sombrero, y que se apresuró a decirme, en un tono sencillo y amable, que era un relojero de Ginebra y que viajaba por el continente, casi siempre a pie, trabajando de jornalero y viendo países nuevos —y posiblemente también (pensé) haciendo contrabando de relojes de cuando en cuando; sexto, una pequeña viuda, que había sido muy bonita, y que aun era muy joven, pero cuya belleza había sido destruída por alguna gran desgracia, y que tenía un modo de ser extraordinariamente tímido, asustadizo y solitario; séptimo y por último, un viajero de los que me eran familiares en mi infancia, y ahora casi estaba anticuado: un buhonero de libros, que llevaba una gran cantidad de panfletos y ejemplares, y se jactaba de que podía recitar mayor cantidad de versos en una noche que podía vender en un año.

He nombrado a todos éstos por el orden en que estaban sentados alrededor de la mesa. Yo presidía, y la figura matronil me hacía frente. No tardamos en ocupar nuestros asientos, pues la cena había llegado conmigo en el siguiente orden:

Yo, con el cántaro.

Ben, con la cerveza.

Chico distraído, con platos calientes.

El Pavo.

Hembra, llevando salsas para calentar allí mismo.

El solomillo asado.

Hombre con bandeja en la cabeza, llena de verduras.

Voluntario hotelero sonriente, y que no presta ayuda alguna.

Al atravesar la calle principal, cual un cometa, dejamos detrás de nosotros una larga estela de fragancias que obligaba al público a detenerse husmeando con asombro. Habíamos dejado previamente, apostado en la esquina del patio de la hostería, a un joven acostumbrado al sonido del pito de tren que Ben lleva siempre en el bolsillo, y cuyas instrucciones eran de que, en cuanto oyera el pitido, se precipitara a la co-

cina, agarrase el *plum pudding* (1) caliente y arrease con él a la casa de beneficencia de Watts, donde les recibiría la hembra y la salsera, proporcionándole el coñac y un estado de combustión azul.

Todos estos preparativos fueron ejecutados de la manera más exacta y puntual. Nunca he visto un pavo mejor, una vaca mejor, mayor prodigalidad de salsas y jugos; y mis viajeros hicieron justicia a cuanto se les puso delante. El corazón se me alegraba al observar sus caras, endurecidas por el frío y las heladas, suavizarse con el ruido de tenedores y cuchillos, y enternecerse con el calor del fuego y de la cena. Sus sombreros, sus gorras, sus abrigos en el perchero, y unos cuantos hártulos, por el suelo, en un rincón, y en otro rincón tres o cuatro botones viejos, desgastados por la punta; era un eslabón en la cadena de oro que unía este interior confortable con el exterior desabrido.

Cuando hubo terminado la cena, y se puso encima de la mesa mi beldad morena, me requirieron todos para que "ocupara el rincón", con lo cual me sugerían mis amigos cuánto apreciaban el calor del fuego, pues nunca se me hubiera ocurrido a mí atribuirle esa importancia al rincón. Pero, como me negara a ello, Ben, cuyo tacto en cuestiones sociales es perfecto, apartó la mesa, y rogando a mis viajeros que se abrieran a mi derecha y a mi izquierda, formando círculo en torno al fuego, cerró el centro con mi silla y conmigo, conservando el orden que habíamos guardado en la mesa. De un modo tranquilo, había pegado un sopapo a los muchachos distraídos, hasta echarlos imperceptiblemente de la habitación; y ahora ahuyentó rápidamente a la hembra de las salsas hasta la calle principal, desapareciendo él también y cerrando suavemente la puerta.

Había llegado el momento de atizar la leña. Le aseté tres golpes, como si fuera un talismán, y estalló —una ronda brillante que se escapó por la chimenea— trepando por su centro en un chispeante baile campesino, sin volver a bajar nunca. Mientras tanto, a su luz de centellas, que relegaba a la sombra nuestra lámpara, llené los vasos, brindando por mis viajeros:

(1) Postre que se sirve en Inglaterra durante la Nochebuena, rociado de ron o coñac, al que se prende fuego y da una llama azul.

—¡Navidad, Nochebuena, amigos míos, cuando los pastores, que eran también viajeros pobres a su manera, oyeron los ángeles cantar “¡Paz sobre la tierra a los hombres de buena voluntad!”

No sé de quién partió la iniciativa de que debíamos darnos la mano mientras brindábamos, o si todos nos anticipamos, el caso es que así lo hicimos. Después bebimos a la memoria del buen Maese Richard Watts. Y deseo que su espíritu no haya sido nunca peor tratado bajo ese techo que por nosotros.

Era la hora de las brujas, a propósito para contar cuentos.

—Viajeros —dije entonces—, nuestra vida entera es un cuento más o menos inteligible —generalmente menos—; pero lo leeremos más claramente cuando haya terminado. Yo, por de pronto, me siento esta noche tan dividido por los hechos reales y la fantasía, que casi no puedo distinguir entre ellos. ¿Quieren ustedes que haga pasar el tiempo contándoles un cuento?

Todos contestaron afirmativamente. Poco tenía que contarles, pero estaba obligado por mi propia propuesta. Así es que, después de haber contemplado un rato la espiral de humo que emanaba de mi beldad morena, al través de la que casi podía jurar haber visto la efigie de Maese Richard Watts, menos asustado que de costumbre, di comienzo.

CAPITULO II

LA HISTORIA DE RICHARD DOUBLEDICK.

En el año mil setecientos noventa y nueve apareció un pariente mío, a pie y cojeando, por esta ciudad de Chatham. Digo esta ciudad, porque si alguno de los presentes sabe dónde acaba Rochester y dónde empieza Chatham sabe más que yo. Era un pobre viajero, sin un penique en el bolsillo. Se sentó junto al fuego, en esta misma habitación, y pasó una noche en una de las camas.

¡Mi pariente vino a Chatham para alistarse en un regimiento de Caballería, si había algún regimiento de Caballería que quisiera quedar-

se con él, y si no, dejarse reclutar por cualquier sargento que le plantara unos cintajos en el sombrero. Su objeto era que le pegaran un tiro; pero pensó que más valía ir a la muerte a caballo que a pie.

Mi pariente se llamaba Richard, pero le conocían mejor como Dick. Abandonó su apellido en el camino y tomó el de Doubledick. Pasó como Richard Doubledick, de veintidós años; altura, cinco pies con diez; natural de Exmouth, donde no había estado en su vida. No existía caballería en Chatham cuando vino cojeando por el puente, con medio zapato colgando de sus pies polvorientos, así es que se alistó en un regimiento de primera línea, y luego se emborrachó, sin volver a acordarse de nada.

Habrán de saber ustedes que este pariente mío se había torcido, yendo por mal camino. Su corazón era excelente, pero estaba endurecido. Iba a contraer matrimonio con una muchacha buena y bella, y a quien había amado más de lo que ella —e incluso él— creía; pero, en un momento aciago, le dió motivos para que le dijera: “Richard, jamás me casaré con otro hombre. Viviré soltera por ti, pero Mary Marshall —su nombre era Mary Marshall— no volverá a dirigirte la palabra en este mundo. ¡Vete, Richard! ¡Que el cielo te perdone.” Esto pudo más que él. Esto es lo que le trajo a Chatham. Esto es lo que le convirtió en el soldado Richard Doubledick, con el propósito de que le pegaran un tiro.

En el año mil setecientos noventa y nueve no existía un soldado más disipado ni más descuidado en los cuarteles de Chatham que Richard Doubledick. Se juntaba con la hez de todos los regimientos; siempre andaba borracho, y estaba constantemente arrestado. Era evidente en el cuartel que, muy en breve, el soldado Richard Doubledick sería fustigado.

Ahora bien, el capitán de la compañía de Richard Doubledick era un joven caballero que no tendría arriba de cinco años más que él, y cuyos ojos tenían una expresión que impresionaba de un modo extraño al soldado Richard Doubledick. Eran unos ojos muy brillantes, grandes, oscuros —lo que se suele llamar ojos de cuidado, en general, y cuando están serios son más bien serenos que severos—; pero eran los únicos ojos, en el reducido mundo del soldado Richard Dou-

bledick, que no podía resistir. Indiferente a su mala fama y a los castigos, deafiando a todo y a todos, le bastaba con que aquellos ojos le contemplasen un rato para sentir vergüenza. Ni siquiera podía saludar al capitán Taunton en la calle, como si fuera cualquier otro oficial. Se sentía vituperado y azorado —turbado ante la sola posibilidad de que el capitán le mirase. En sus momentos malos prefería volverse y salir de su camino que enfrentarse con aquellos dos grandes ojos, oscuros y brillantes.

Un día en que el soldado Richard Doubledick salía del calabozo, donde había pasado cuarenta y ocho horas, y en cuyo retiro solía pasarse gran parte de su tiempo, recibió la orden de presentarse ante el capitán Taunton. Tenía todavía menos gana de que lo viera el capitán en el estado de porquería en que se sale del calabozo; pero no se había vuelto tan loco como para desobedecer órdenes, y, por lo tanto, subió a la terraza que miraba sobre la explanada, donde estaba el alojamiento de los oficiales, retorciendo y quebrando entre sus dedos una brizna de paja que había formado parte de los muebles del calabozo.

—¡Adelante! —exclamó el capitán, cuando hubo llamado a la puerta.

El soldado Richard Doubledick se quitó la gorra, dió un paso adelante, y se sintió expuesto a la luz que emanaban los ojos oscuros y brillantes.

Hubo una pausa silenciosa. El soldado Richard Doubledick se había metido la brizna de paja en la boca, la iba doblando, poco a poco, y se atragantaba.

—Doubledick —dijo el capitán. ¿Sabe usted adónde va?

—¿Al demonio, señor? —murmuró Doubledick.

—Sí —repuso el capitán. Y muy de prisa.

El soldado Richard Doubledick dió una vuelta a la brizna de paja del calabozo, que tenía en la boca, e hizo un triste saludo de aquiescencia.

—Doubledick —dijo el capitán—, desde que entré al servicio de Su Majestad, siendo un muchacho de diecisiete años, me ha dado pena ver a muchos hombres de porvenir deslizarse cuesta abajo; pero nun-

ca he tenido tanta pena al ver a un hombre decidido a emprender ese camino vergonzoso, como al verle a usted desde que se alistó en el regimiento.

El soldado Richard Doubledick empezó a sentir que una nube se interponía entre el suelo y él; y que las piernas de la mesa del capitán se torcían como si las viera al través de agua.

—No soy más que un vulgar soldado —dijo. Significa muy poco lo que le ocurra a un pobre bruto como yo.

—Es usted un hombre —contestó el capitán con grave indignación— educado y aventajado; y si dice usted eso pensándolo es que ha degenerado usted más de lo que suponía. A cuánto ha llegado esa degeneración se lo dejo a usted para que lo considere, sabiendo lo que sé de su conducta y viendo lo que veo.

—Espero que pronto me peguen un tiro —dijo el soldado Richard Doubledick—, y entonces el regimiento y el mundo entero se verá libre de mí.

Las piernas de la mesa se estaban torciendo cada vez más. Doubledick miró para arriba con objeto de serenar su vista, y se encontró con los ojos que tanta influencia ejercían sobre él. Se puso la mano ante los ojos, y la pechera de su chaqueta se infló como si se fuera a desgarrar.

—Preferiría —dijo el joven capitán— ver esto en usted, Doubledick, que ver cinco mil guineas encima de esta mesa como regalo para mi madre. ¿Tiene usted madre?

—Afortunadamente, ha muerto.

—Si se cantaran sus alabanzas —repuso el capitán—, de boca en boca, al través de todo el regimiento, de todo el Ejército, de todo el país, desearía usted que estuviera en vida para poder decir con orgullo y alegría: ¡Es mi hijo!

—Compadézcase de mí, señor —dijo Doubledick. Nunca hubiera escuchado nada bueno de mí. Nunca hubiera sentido orgullo y alegría al decirse mi madre. Lo que siempre hubiera tenido es amor y compasión, eso lo sé; pero no... Compadézcase de mí, señor. ¡Soy un pobre desgraciado que está a su merced!

Y volvió su rostro hacia la pared, estirando sus manos para implorar.

—Amigo mío... —empezó el capitán.

—¡Dios se lo pague, señor! —sollozó el soldado Richard Doubledick.

—Está usted en una crisis de su destino. Si dentro de poco no cambia usted su rumbo, ya sabe lo que le espera. Yo sé, todavía mejor de lo que usted puede imaginarse, que después de que eso haya ocurrido no tiene usted salvación. Ningún hombre que haya vertido estas lágrimas podría soportar tales huellas.

—Lo creo, señor —dijo el soldado Richard Doubledick en voz baja y temblorosa.

—Pero un hombre, en cualquier estado, puede cumplir con su deber —dijo el joven capitán—, y cumpliéndolo puede ganarse su propia estimación, incluso en el caso desgraciado y raro de que no se gane la del prójimo. Un vulgar soldado, pobre bruto, como acaba usted de llamarlo, tiene esta ventaja en los tiempos agitados en que vivimos, y es que siempre cumple con su deber ante una masa de testigos simpatizantes. ¿Duda usted de que pueda hacerlo de modo que lo alaben al través de todo un regimiento, todo un ejército, toda una nación? Cambie mientras todavía es tiempo de rescatar el pasado y haga la prueba.

—¡Lo haré! Y sólo pido un testigo, señor —exclamó Richard con el corazón a punto de estallar.

—Le comprendo. Yo seré ese testigo vigilante y leal.

He oído de los propios labios del soldado Richard Doubledick, que cayó de rodillas, besó la mano del oficial, se levantó y salió de la luz de los ojos oscuros y brillantes, transformado en otro hombre.

En aquel año mil setecientos noventa y nueve, los franceses estaban en Egipto, en Italia, en Alemania; ¿y en dónde no? Napoleón Bonaparte había empezado también a alzar a la India en contra de nosotros, y la mayoría de los hombres podían adivinar los indicios de las grandes calamidades que iban a venir. Al año siguiente, cuando firmamos una alianza con Austria en contra suya, el regimiento del

capitán Taunton estaba destinado en la India. Y no había en él —ni en todo el frente— un oficial mejor que el cabo Richard Doubledick.

En mil ochocientos uno el ejército de la India estaba en las costas de Egipto. El año siguiente fué el año de una breve paz y los relevaron. Ya era sabido, a miles de hombres, que ahí donde estaba el capitán Taunton, con los ojos oscuros y brillantes, se encontraba auténtico como el sol, firme como una roca y valiente como Marte, junto a él, siempre a su lado, mientras hubiese vida en sus corazones, aquel famoso soldado, el sargento Richard Doubledick.

Mil ochocientos cinco, además de ser el gran año de Trafalgar, fué un año de dura lucha en la India. Aquel año vió los prodigios de un sargento mayor que atravesó él solo entre una falange de hombres, para recobrar el estandarte de su regimiento, que le había sido arrebatado a un pobre muchacho muerto de un tiro en el corazón, y salvar a su capitán caído que se hallaba en un barullo de herraduras de caballo y sables —vió tales prodigios, digo, de este bravo sargento mayor, que se le nombró especialmente como portabanderado del estandarte que rescató. Y el alférez Richard Doubledick había ascendido de la tropa.

Maltrecho en cada batalla, pero siempre reforzado por los hombres más bravos —pues enardecía los pechos la fama del glorioso estandarte acribillado que Richard había salvado—, combatió durante toda la guerra en la Península hasta la conquista de Badajoz, en 1812. Una y otra vez había sido aclamado en el ejército británico hasta que, al oír la potente voz de tan exultante valor, saltaban las lágrimas a los ojos de los hombres; incluso los cornetas conocían la leyenda de que donde fueran los dos amigos, el Mayor Taunton, el de los ojos oscuros y brillantes, y el alférez Richard Doubledick, que le era incondicional, ahí se volvían locos por seguirles los espíritus más ardientes.

Un día, en Badajoz —no durante la gran batalla, sino al rechazar un duro ataque de los asediados contra nuestros hombres que estaban trabajando en las trincheras y tuvieron que replegarse—, se encontraron los dos corriendo hacia adelante, y cara a cara, con una partida de infantería francesa, a la defensiva. En cabeza estaba un oficial que animaba a sus hombres —un aguerrido oficial, de unos treinta y cinco

años, bravo y audaz, a quien Doubledick vió de refilón, casi instantáneamente, pero lo vió a placer. Observó especialmente que este oficial esgrimía su sable, y reuniendo a sus hombres con un grito vehemente, hicieron una descarga obedeciendo a su gesto y cayó el Mayor Taunton.

Todo terminó en diez minutos, y Doubledick volvió al lugar donde había depositado, sobre un abrigo extendido encima de la arcilla mojada, al mejor amigo que pudiera tener un hombre. El uniforme del Mayor Taunton estaba abierto sobre el pecho y se veían en la camisa tres manchitas de sangre.

—Querido Doubledick —dijo— me estoy muriendo.

—¡Por Dios, no! —dijo el otro arrodillándose junto a él y rodeando su cuello con el brazo para levantarle la cabeza. ¡Taunton! ¡Mi salvador, mi ángel de la guarda, mi testigo! ¡El ser humano más querido, más leal y mejor! ¡Taunton! ¡Por amor de Dios!

Los ojos brillantes y oscuros —tan oscuros ahora en la pálida faz— sonrieron; y la mano que había besado hacía trece años se posó afectuosamente sobre su pecho.

—Escribe a mi madre. Volverás a ver mi hogar. Cuéntale cómo nos hicimos amigos. Le servirá de consuelo como me consuela a mí.

No volvió a hablar, pero hizo un tenue gesto hacia su pelo, que el viento despeinaba. El alférez le entendió. Volvió a sonreír cuando se dió cuenta de ello, inclinando dulcemente su cara sobre el hombro que le sostenía, como para descansar; murió con su mano sobre el pecho donde había hecho revivir un alma.

No hubo ojos sin lágrimas entre los que contemplaron al alférez Richard Doubledick aquel día. Enterró a su amigo en el campo de batalla, y se convirtió en un hombre solitario y despojado de todo. Fuera de su obligación sólo parecía tener dos cuidados en la vida: uno, conservar el mechón de pelo que tenía que dar a la madre de Taunton; el otro, encontrar al oficial francés que había dado la orden de fuego que había hecho caer a Taunton. Empezó a circular una nueva leyenda entre nuestras tropas; y era que cuando se encontrasen, cara a cara, él y el oficial francés, habría un luto en Francia.

Prosiguió la guerra —y mientras duró, a un lado estaba el retra-

to exacto del oficial francés, y en el otro la realidad corpórea— hasta la batalla de Tolosa. Entre los que volvían a sus casas aparecieron estas palabras: “Gravemente herido, pero no de cuidado, el teniente Richard Doubledick.”

A mediados del año mil ochocientos catorce, el teniente Richard Doubledick, atezado soldado de treinta y siete años, regresó a Inglaterra herido. Llevaba junto al corazón el mechón de pelo. Había visto a muchos oficiales desde aquel día; habían pasado muchas noches terribles al buscar con sus hombres y con su linterna a sus heridos; había ayudado a oficiales franceses que se hallaban impedidos; pero el retrato mental y la realidad nunca se habían juntado.

A pesar de estar débil y dolorido, no perdió tiempo en ir a Frome, en el Somersetshire, donde vivía la madre de Taunton. En las palabras tan dulces y compasivas que surgen en la mente, esta noche entre todas, “era el hijo único de su madre, y ella era viuda”.

Era un domingo, al atardecer, y la señora estaba sentada junto a la ventana que daba sobre el apacible jardín, leyendo la Biblia y, según le he oído referir, estaba leyendo para sí, con voz temblorosa, esa misma frase. Oyó las palabras: “¡Joven, revive!”

Tenía que pasar por delante de la ventana; y los ojos brillantes y oscuros de su época de envilecimiento parecía que le estaban mirando. Su corazón le dijo quién era él; vino rápidamente hacia la puerta y le abrazó.

—Me salvó de la ruina, hizo de mí una criatura humana, me rescató de la infamia y de la vergüenza. ¡Que Dios le bendiga para siempre!

—Dios así lo hará —replicó la señora. ¡Sé que está en el Cielo! Y entonces sollozó lastimosamente:

—¡Mi hijo querido! ¡Mi hijo querido!

Desde la hora en que el soldado Richard Doubledick se alistó en Chatham, ni el soldado, ni el cabo, ni el sargento, ni el sargento mayor, ni el alférez, ni el teniente había vuelto a pronunciar su nombre verdadero ni el de Mary Marshall, ni había contado la historia de su vida a nadie más que a su salvador. La pasada escena de su existencia era cosa terminada. Había resuelto firmemente que vivir desco-

nocido sería precisamente su expiación; no volver a turbar la paz que ocultaba sus antiguos pecados; que se supiera, una vez muerto, que había luchado y sufrido, y que nunca había olvidado; y entonces se le podían perdonar y crearle; sería lo suficiente, ¡lo suficiente!

Pero aquella noche, recordando esas palabras que había cobijado durante dos años: "Cuéntale cómo nos hicimos amigos. Le servirá de consuelo como me consuela a mí", le relató todo. Poco a poco le pareció ir recobrando una madre en su madurez; poco a poco a ella le pareció que, dentro de su soledad, hallaba un hijo. Durante su estancia en Inglaterra el apacible jardín, adonde había llegado penosamente fatigado, se convertía en recinto del hogar; cuando estuvo en condiciones de incorporarse a su regimiento, en la primavera, abandonó el jardín pensando que ésta era, en verdad, la primera vez que volvía a la batalla con la bendición de una mujer.

Siguió la bandera —hecha jirones y acribillada ahora, hasta el punto que casi no se sostenía— a Quatre Bras y Ligny. Se mantuvo firme en el silencio espantoso de la multitud, viendo su perfil al través de la bruma de una lluviosa mañana de junio en el campo de batalla de Waterloo. Y hasta ese momento el retrato que llevaba en su mente del oficial francés no había podido ser confrontado con la realidad.

El famoso regimiento entró en acción al principio de la batalla, y recibió el primer golpe cuando se le vio caer. Pero siguió adelante con el propósito de vengarle, dejando atrás al teniente Richard Doubledik sin conocimiento.

Al través de hoyos de fango y lagos de lluvia; a lo largo de zanjas profundas, resto de antiguas carreteras, fueron machacados y descuartizados por la artillería, camiones pesados, el tropel de hombres y caballos y el esfuerzo de cualquier objeto sobre ruedas capaz de transportar soldados heridos; sacudido entre los moribundos y los muertos, tan desfigurado por la sangre y el barro que no quedaban restos visibles de humanidad; imposible ante los quejidos de los hombres y el relinchar de los caballos, que apartados recientemente de los quehaceres apacibles de la vida, no podían resistir el espectáculo de los rezagados echados a lo largo de la carretera, para

volver a emprender su ruta fatigosa; muerto el mundo sensitivo y, sin embargo, vivo —la forma humana que había sido el teniente Richard Doubledick, elogiado en toda Inglaterra, fué conducido a Bruselas. Allí lo depositaron suavemente en un hospital; y allí estuvo, semana tras semana, al través de los días calurosos del estío, hasta que la cosecha no destruída por la guerra hubo madurado y fué recogida.

Una y otra vez se levantó el sol y se volvió a poner sobre la ciudad; una y otra vez las noches de luna lucieron serenas sobre las llanuras de Waterloo; y durante todo ese tiempo el que había sido teniente Richard Doubledick vivía sin conocimiento. Las tropas victoriosas entraron en Bruselas y volvieron a salir; hermanos y padres, hermanas, madres y esposas acudieron, tocándoles su parte de alegría o de pena, y se marcharon de nuevo; las campanas tañeron tantas veces al día; tantas veces variaron las sombras de los grandes edificios; tantas luces surgieron al anochecer; tantos pies se deslizaron por uno y otro lado del pavimento; tantas horas de sueño, de frescura de la noche, se sucedieron: indiferente a todo, un rostro de mármol reposaba sobre una cama, como el rostro de una estatua yacente sobre la tumba del teniente Richard Doubledick.

Despertando poco a poco, al fin, de un largo y pesado sueño, entre confusión de tiempo y de sitio, con atisbos de médicos que conocía y de caras que le habían sido familiares en su juventud —la más querida y bondadosa entre ellas la de Mary Marshall, envuelta en una solicitud que le confería más realidad entre lo que podía discernir—, el teniente Richard Doubledick volvió a la vida. A la vida hermosísima de un suave anochecer de otoño, a la apacible vida de una habitación tranquila, con una amplia ventana abierta; más allá, un balcón, en el que había hojas que se mecían y flores olorosas; y más allá todavía, el cielo límpido con el sol alto que vertía su esplendor dorado encima de la cama.

Era una sensación tan apacible y maravillosa, que creyó haber llegado al otro mundo. Y dijo con voz débil:

—Taunton, ¿estás cerca de mí?

Un rostro se acercó al suyo. No era el de Taunton, sino el de su madre.

—He venido a cuidarle. Le hemos estado cuidando durante varias semanas. Fué usted transportado aquí hace mucho tiempo. ¿No recuerda usted nada?

—Nada.

La señora le dió un beso en la mejilla y le acariciaba la mano.

—¿Dónde está el regimiento? ¿Qué ha ocurrido? Permita que la llame madre. ¿Qué ha ocurrido, madre?

—Una gran victoria, querido. La guerra ha terminado, y el regimiento ha sido el más valeroso en el campo de batalla.

Los ojos de Richard se encendieron, sus labios temblaron, sollozó y las lágrimas corrían por sus mejillas. Estaba muy débil, demasiado débil, ni siquiera para mover una mano.

—¿Estaba oscuro hace un rato? —preguntó.

—No.

—¿Sólo estaba oscuro para mí? Algo ha pasado como una sombra fría. Pero al retirarse, me bañó el sol —¡bendito sol, qué hermoso es!— la cara, y creí ver una nube ligera y blanca que salía por la puerta. ¿No ha salido nada?

Ella sacudió negativamente la cabeza, y al poco rato él se durmió, mientras ella seguía acariciándole la mano.

Desde ese momento empezó a reponerse. Lentamente, pues había sido herido gravemente en la cabeza y tenía el cuerpo alcanzado; pero cada día progresaba un poco. Cuando recobró fuerza suficiente para conversar observó que la señora Taunton le volvía a hablar siempre de su propia historia. Entonces recordó las últimas palabras de su protector, y pensó: “¡Le servirá de consuelo!”

Un día despertó de su sueño descansado y le rogó que le leyese en alta voz. Pero la cortina de la cama, para tamizar la luz, que ella solía descender siempre cuando se despertaba, con objeto de verle desde la mesa donde trabajaba, no se descorrió; y habló una voz femenina que no era la suya.

—¿Puede usted aguantar el ver a un extraño? —dijo suavemente. ¿Le gustaría a usted ver a un extraño?

—¡Extraño! —replicó.

La voz despertaba en él antiguos recuerdos, anteriores a los tiempos del soldado Richard Doubledick.

—Un extraño ahora, pero que no lo ha sido antaño —dijo en un tono que le conmovía. Richard, querido Richard, perdido durante tantos años. Mi nombre...

Gritó su nombre:

—¡Mary!

Y ella le abrió los brazos, y él reclinó su cabeza en su regazo.

—No he faltado a un vano juramente, Richard. Estos labios que te hablan no pertenecen a Mary Marshall. Tengo otro nombre.

Estaba casada.

—Tengo otro nombre, Richard. ¿Lo has oído alguna vez?

—¡Nunca!

Contempló su cara, tan pensativamente hermosa, y se maravilló de la sonrisa al través de las lágrimas.

—Piensa bien, Richard. ¿Estás seguro de no haber oído nunca mi nuevo nombre?

—¡Nunca!

—No muevas tu cabeza para mirarme, Richard querido. Déjala reposar donde está mientras cuento mi historia. Yo amaba a un hombre noble y generoso; lo amaba con todo mi corazón; lo amé durante años y años; lo amaba fiel y abnegadamente; lo amaba sin esperanza de reciprocidad; lo amaba sin conocer sus cualidades más elevadas —sin saber siquiera si vivía. Era un soldado valiente. Milés y miles de personas lo honraban y le querían, cuando la madre de su mejor amigo me encontró y me demostró que en todos sus triunfos no me había olvidado. Fué herido en una gran batalla. Lo trajeron aquí, a Bruselas, moribundo. Vine a cuidarle como hubiera ido, gozosa, si hubiera hecho falta, al sitio más desolado de la tierra. Cuando no conocía a nadie me conocía a mí. Cuando más sufría conllevó sus sufrimientos sin una queja, satisfecho de reposar su cabeza donde la tienes ahora. Cuando estuvo a punto de morir se casó conmigo para que pudiera llamarme esposa, antes de morir. Y el nombre que tomé, amor mío, en aquella noche olvidada...

—¡Lo sé ahora! —sollozó Richard: el recuerdo vago se acen-

túa. Vuelve. Doy gracias a Dios por haber recobrado la memoria. ¡María mía, bésame; acuna esta fatigada cabeza para que descanse por miedo a que muera de agradecimiento. Sus últimas palabras se han realizado. ¡Vuelvo a ver mi hogar!

Fueron felices. La convalecencia fué larga; pero eran felices. La nieve se había derretido en el suelo y los pájaros cantaban en las espesuras de los bosques, todavía sin hojas, pues era el principio de la primavera; cuando los tres pudieron salir de paseo juntos, la gente rodeaba el coche abierto para vitorear y felicitar al capitán Richard Doubledick.

Pero todavía no pudo volver el capitán a Inglaterra, y tuvo que ir a reponerse en el Sur de Francia. Encontraron un lugar sobre el Ródano, a poca distancia de la vieja ciudad de Avignon, y desde donde veían su puente en ruinas, que es todo lo que deseaban; vivieron ahí juntos seis meses, y entonces regresaron a Inglaterra. A los tres años la señora Taunton, que envejecía —pero no lo bastante para que sus ojos brillantes y negros se empañasen—, recordando que su salud se había beneficiado del cambio, decidió tornar por un año a esas tierras. Así es que marchó con un fiel servidor que había tenido a su hijo en los brazos; y al año la habría de buscar y acompañarla a casa el capitán Richard Doubledick.

La señora Taunton escribía con regularidad a sus hijos (como los llamaba ahora), y ellos contestaban. Se instaló en las cercanías de Aix, y allí alquiló un caserío; intimando con la vecina familia del castillo, oriunda de aquella tierra francesa. La intimidad comenzó al encontrar, a menudo, en los viñedos, a una niña preciosa, de corazón compasivo que no se cansaba de escuchar las historias de la dama inglesa solitaria acerca de su pobre hijo y la crueldad de las guerras. La familia era tan tierna como la niña, y al cabo de un tiempo llegó a conocerlas tan bien que aceptó la invitación que le hiciera de pasar bajo su techo el último mes de estancia en el extranjero. Todo esto lo escribía a su casa, a medida que ocurría; y, finalmente, incluyó una carta cortés del dueño del castillo, solicitando el honor de la compañía de "cet homme si justement célèbre, Monsieur le Capitaine Ri-

chard Doubledick", cuando desempeñara su próxima misión en esas vecindades.

El capitán Richard Doubledick, que era ahora un hombre guapo y robusto, en el pleno vigor de su vida, más ancho de espaldas que antes, envió una respuesta cortés, a la que siguió en persona. Viajando por todo ese país, después de tres años de paz, bendijo los días mejores que habían sobrevenido al mundo. El trigo estaba dorado y no teñido de un rojo contrario a la naturaleza; se hallaba liado en gavillas y no pisoteado por los hombres en una lucha mortal. El humo subía de los hogares apaciguados, y no en llamas de incendio. Las carretas estaban cargadas de los frutos de la tierra, y no con heridos y muertos. Para él, que tantas veces había visto el terrible reverso, estas cosas eran realmente bellas, y le llevaron en un espíritu enternecido al viejo castillo cerca de Aix, un atardecer azulado.

Era un castillo amplio, de los de fantasmas, con torreones circulares, matafuegos, un tejado alto de plomo, y más ventanas que el palacio de Aladino. Las persianas estaban todas abiertas después del calor del día, y se vislumbraban muros decrepitos y pasillos por dentro. También había dependencias en ruina parcial, masas de árboles oscuros, jardines en terraza, balaustradas, juegos de agua, demasiado débiles para jugar y demasiado sucios para funcionar; estatuas, yerbas malas y enrejados recubiertos de espesura como inmensos arbustos, que se extendían en todo género de formas extrañas. La puerta de entrada estaba abierta, como suelen estar las puertas en el campo cuando ha pasado ya el calor del día, y como el capitán no viera ni timbre ni llamador, penetró.

Penetró en una amplia sala de piedra, fresca y sombría, después del deslumbrante sol del viaje. En torno a los cuatro muros de esta sala había una galería para pasar a las habitaciones, y la iluminación era cenital. Y seguía sin ver un timbre.

—¡Vaya —dijo el capitán, deteniéndose avergonzado del ruido que metían sus botas; esto es un principio espectral!

Retrocedió y se dió cuenta de que empalidecía. En la galería, contemplándole, estaba el oficial francés, el oficial cuyo retrato había

conservado en la mente durante tanto tiempo y hasta tan lejos. Comparándolo con el original, por fin: ¡qué parecido en todos sus rasgos!

Se movió y desapareció, y el capitán Richard Doubledick oyó sus pasos rápidos hacia la sala. Entró por un arco. Su rostro tenía una expresión viva, parecida a la de aquel momento fatal.

—*Monsieur le capitain Richard Doubledick?* ¡Encantado de recibirle! ¡Mil perdones! Los criados están todos tomando el aire. Tuvieron una pequeña fiesta en el jardín. Por cierto que es el santo de mi hija, la pequeña protegida de madame Taunton.

Era tan cordial y tan espontáneo, que *monsieur le capitaine Richard Doubledick* no pudo retirar su mano.

—Es la mano de un inglés valiente —dijo el oficial francés, reteniéndola mientras hablaba. Respeto a un inglés valiente, aun siendo mi enemigo, cuanto más si es mi amigo. ¡Yo también soy soldado!

—No se acuerda de mí como yo lo recuerdo; no se fijó en mi cara aquel día como yo me fijé en la suya —pensó el capitán Richard Doubledick—. ¿Cómo se lo diré?

El oficial francés condujo a su huésped al jardín y le presentó a su esposa, una mujer atractiva y bellísima, sentada con la señora Taunton, en un pabellón graciosamente anticuado. Su hija, el rostro encendido de alegría, vino corriendo a abrazarle; y había un pequeño, que venía a gatas entre los naranjos, hacia las piernas de su padre. Una multitud de niños invitados bailaban, y toda la servidumbre y campesinos del castillo bailaban también. Era una escena de inocente felicidad que podía haber sido inventada como remate de las escenas de paz que habían serenado al capitán durante el viaje.

Contempló la escena muy turbado, hasta oír una retumbante campanada, y el oficial francés ofreció enseñarle su habitación. Subieron a la galería, desde la que había mirado el oficial, y *monsieur le capitaine Richard Doubledick* fué acogido cordialmente a una antecámara espaciosa y una alcoba, más pequeña, con relojes, tapizados, perros de bronce, elegancia y despilfarro.

—¿Estuvo usted en Waterloo? —dijo el oficial francés.

—Sí estuve —dijo el capitán Richard Doubledick. Y en Badajoz.

Solo ya, con el eco de su voz en los oídos, se sentó para reflexionar.

¿Qué voy a hacer, y cómo se lo diré? En aquel tiempo habían tenido lugar muchos deplorables desafíos entre oficiales ingleses y franceses a consecuencia de la reciente guerra; y estos desafíos, y el cómo eludir la hospitalidad de este oficial, era el pensamiento principal del capitán Richard Doubledick.

Estaba meditando y se acercaba la hora de cenar, sin estar vestido, cuando la señora Taunton le habló al otro lado de la puerta, pidiendo la carta que había traído de Mary. "Su madre sobre todo", pensó el capitán. "¿Cómo se lo voy a decir a ella?"

—Espero que harás amistad con tu huésped —dijo la señora Taunton, a quien hizo entrar— y que durará toda la vida. Es tan leal y generoso, Richard, que no podréis por menos de estimaros mutuamente. Si hubiera vivido —y besó con lágrimas el medallón en el que llevaba el pelo— le hubiera apreciado con su magnanimidad, y hubiera sido verdaderamente feliz de que los días malos que hacían de un hombre su enemigo hayan pasado.

Abandonó la habitación, y el capitán anduvo primero hacia una ventana, desde donde veía el baile del jardín, y luego a la otra, desde donde veía la vista risueña de los apacibles viñedos.

—¿Espíritu de mi amigo muerto —dijo—, será por tu influencia que estos sentimientos mejores surgen en mi mente? ¿Serás tú quien me has enseñado, a lo largo del camino que he recorrido para encontrarme con este hombre, la bendición de los tiempos nuevos? ¿Serás tú el que me ha enviado a tu madre, atribulada, para detener mi mano rencorosa? ¿Será de ti de donde viene ese murmullo de que este hombre cumplió, como lo hiciste tú —y como lo hice yo merced a tu dirección, salvándome en este mundo—, y que no hizo más?

Se sentó escondiendo el rostro entre las manos, y cuando volvió a levantarse, tomó la segunda resolución importante de su vida: que no diría una sola palabra de cuanto sólo él sabía ni al oficial francés ni a la madre de su difunto amigo ni a nadie mientras vivieran estos dos. Y en la cena de aquel día, cuando su copa chocó con la del oficial francés, le perdonó secretamente, en nombre del Divino Redentor, de todas las injurias.

Como primer viajero pobre terminé aquí mi historia. Pero si la

hubiera contado ahora podía haber añadido que desde entonces el hijo del Mayor Richard Doubledick y el hijo del oficial francés, amigos como lo habían sido sus padres antaño, combatieron juntos, con sus respectivos países, en defensa de una misma causa, a semejanza de hermanos que hubieran estado mucho tiempo divididos, uniéndolos más firmemente los tiempos mejores.

CAPITULO III

LA RUTA.

Terminada mi historia, así como el ponche, nos separamos al toque de las doce campanadas. No me despedí de mis viajeros aquella noche, pues se me metió en la cabeza reaparecer con café caliente a las siete de la mañana siguiente.

Cuando pasaba por la calle principal oí, a distancia, a los cantores de villancicos y salí en su busca. Se hallaban cerca de una de las puertas antiguas de la ciudad, en la esquina de una manzana de casas muy graciosas de ladrillo colorado, que, según me informó amablemente el clarinete, estaban habitadas por los canónigos. Tenían unos curiosos porches encima de las puertas, como los tejadillos de los púlpitos, y pensé que me gustaría ver asomarse a uno de los canónigos y que nos favoreciera con un sermón de Navidad acerca de los pobres estudiantes de Rochester.

El clarinete era tan comunicativo y mis inclinaciones eran (como siempre) de una tendencia tan vagabunda, que acompañé a los murguistas hasta una pradera llamada Las Viñas y asistí al espectáculo de dos valeses, dos polcas y tres melodías irlandesas antes de volverme a acordar de mi posada. No obstante, torné a ella y encontré un violinista con su instrumento en la cocina, y Ben, el muchacho bizco, y las camareras girando en torno a la mesa con la mayor animación.

Pasé muy mala noche. No tuvieron la culpa ni el pavo ni el solomillo —ni el ponche desde luego; pero, por más que intenté dormirme,

no lo conseguí. No me dormí; y en cualquier cosa que se posaba mi imaginación surgía perpetuamente la efigie de Maese Richard Watts.

En una palabra, sólo conseguí deshacerme del admirable Maese Watts tirándome de la cama a las seis de la madrugada, cuando todavía era de noche, y zambulléndome, como era mi costumbre, en agua fría. En la calle soplaba un aire bastante frío cuando salí; y la única vela encendida en el comedor de la casa benéfica de Watts estaba tan pálida que parecía haber pasado también una mala noche. Pero mis viajeros habían dormido todos profundamente y se precipitaron satisfechos sobre el café caliente y las pilas de pan y mantequilla que Ben había ordenado como montones de leña.

Empezaba a amanecer cuando salimos todos juntos a la calle, y ahí nos despedimos. La viuda se llevó al grumete hacia Chatham, donde encontraría un vapor para Sheerness; el abogado, con aire misterioso, se fué por su camino, sin comprometerse anunciando sus intenciones; dos más marcharon por la catedral y el castillo viejo hacia Maidstone, y el buhonero de libros me acompañó hasta el otro lado del puente. Y yo iba a caminar por los bosques de Cobham, camino de Londres, todo el tiempo que se me antojara.

Cuando llegué al portillo, y la vereda por la que habría de apartarme de la carretera principal, me despedí del viajero pobre restante y seguí mi camino solo. Y ahora empezó a levantarse la bruma y a salir el sol del modo más maravilloso; y mientras caminaba en el aire estimulante, viendo la escarcha matutina brillar por todas partes, tuve la sensación de que toda la naturaleza compartía la alegría de aquel gran aniversario.

Caminando al través de los bosques, la suavidad de mis pisadas sobre el suelo, recubierto de musgo y de hojas marrones, subrayaban el ambiente santificado de Navidad que me rodeaba. Al ver los tallos emblanquecidos pensé que el Hacedor del tiempo sólo había levantado su mano benigna para bendecir y curar, salvo en el caso de un árbol inconsciente. Cerca de Cobham Hall llegué al pueblo y al cementerio, donde se habían enterrado serenamente a los muertos "con la esperanza segura y cierta" que inspiraba el tiempo de Navidad. Cómo podía contemplar a los niños jugando sin amarlos,

recordando aquéllos que los habían amado. Ninguno de los jardines estaba en desacuerdo con el día, pues recordé que la tumba estaba en un jardín, y que “ella, suponiendo que era un jardinero”, había dicho: “Si lo has traído aquí dime dónde lo has depositado y me lo puedo llevar.” Luego apareció ante mi vista, en lontananza, el río y los barcos que evocaban a los pobres pescadores remendando sus redes, los cuales se levantaron y Le siguieron cuando hablaba a la gente desde una barca un poco apartada de la orilla a causa de la multitud —a una figura majestuosa andando sobre las aguas en la soledad de la noche—. Mi propia sombra sobre el suelo recordaba Navidad; ¿pues no extendía la gente a los enfermos en los lugares donde las sombras de aquéllos que le habían visto y oído debían de pasar?

Y así, rodeado del espíritu de Navidad, llegué a Blackheath y anduve por la avenida de viejos árboles en el parque de Greenwich, hasta que cogí el tren hacia las luces de Londres, al través de la niebla que volvía a cerrarse. Brillaban intensamente, pero no tan intensamente como mi propio fuego, y las caras aun más brillantes que le rodeaban al reunirme con los míos para celebrar la fecha. Les hablé ahí del digno Maese Richard Watts y de la cena con los seis viajeros pobres, que no eran ni pícaros ni jueces, y que desde entonces hasta hoy no he vuelto a ver.

(Trad. M.)

POESIA, PRIMAVERA DEL HOMBRE

POR

RICARDO GULLON

CUENTA Lévi-Bruhl que para los pueblos primitivos la muerte es una pasarela que separa dos mundos: de este lado quedamos nosotros, más allá habitan los muertos. Pues bien, esa pasarela reclama las miradas del hombre y atrae la atención y el pensamiento del poeta. El mundo nace y se fortalece alrededor de una idea esquemática, de una visión esencial que permanece siempre idéntica a sí misma, madurando con fidelidad y lentitud en los ojos que la inventan. Contempla el hombre el problema último de su ser, el de su muerte, el tránsito final que es a un tiempo principio y esperanza, que es vida por ser muerte, hacia un horizonte donde la desaparición de un hombre asegura la permanencia del Hombre dentro de la invariable continuidad del mundo. Y en esta contemplación la angustia se convierte en canto y ella misma cuaja en ligera y escondida poesía. En la poesía que apresura su paso ingravido de viento juvenil sobre la pasarela que une los dos campos: el de los que fueron labrando este que hoy es nuestro y aquel que dejó de ser suyo y que por ser de todos no es de nadie. Ella también, como la muerte, nos aleja de los climas actuales, llevándonos a las verdes praderas distantes. Perseguirlas es tarea que llena la vida del poeta, lo que dará sentido a su exis-

tencia si no intenta alcanzarla en los mares o en los cielos, en senderos cerrados donde puede ciegamente extraviarse, honda y definitivamente perderse. Buscar la poesía en nosotros mismos será, cuando menos, colocarse en posición favorable para escuchar el misterioso rumor de sus canciones.

Mas, una vez que el poeta se enfrenta con su intimidad, urge precisar si es necesario dirigir con arreglo a lógica la temblorosa pesquisa que se prepara o si conviene abandonar todo control racional de la aventura, dejando que surjan, impetuosas y libres, las palabras que dicte una voz potente y secreta. Queremos al poeta obedeciendo a la fatalidad, creando el poema en un arrebato cuyo germen fué incubado al calor de la necesidad, del golpe inesquivable que le obliga a producir, que templa su espíritu hacia el impulso y determina el crecimiento de la imperiosa llamada del destino. Actitud que excluye deliberación, previa toma de posiciones, que tiene siempre un fondo de canto inconsciente en la sangre y en el alma del poeta, cierta gravedad de tierra oscuramente fecundada. Es, en algún modo, retornar al viejo debate sobre la inspiración, sobre la luminosa fuerza que no pueden controlar voluntades humanas, sobre ese algo que insensible a excitaciones que vengan de fuera late sutilmente en la brasa de la creación poética. Lo único que racionalmente puede hacerse es disponer la atmósfera en la situación más adecuada para que se produzca el fulgurante milagro y tratar, si se produce, de sorprenderlo con absoluta lucidez, abandonando todo intento de explicar el origen y la ruta del huídizo destello, atentos a traducir con claridad el mensaje que mágicamente brotó en zonas que nunca conocieron el aliento letal de la vieja razón humana.

El poeta es, en primera instancia, un ordenador. Abre los ojos sobre el caos, sobre multitud de accidentes, hechos, sentimientos yacentes en dolorosa promiscuidad en los que le incumbe insuflar pasión de vida poniendo para ello la suficiente intención lírica. Y como, de cierto, nadie puede ofrecer aquello de que carece, es preciso que esta pasión vital aliente en el poeta, se alce en el cruce del alma con la razón, en virtud de un movimiento que sólo el espectáculo del eterno fin y principio del hombre puede determinar. Pues el apacible existir a la deriva, sin resistencia a las corrientes del mundo, cerrados los ojos

y el espíritu, no provocará nunca la necesidad de un grito, de un sollozo puramente humano, sino, a lo sumo, el alarido de un animal perseguido. Sólo quien contempla la muerte, la decisiva floración de su existencia, encontrará el secreto que permite hacer la vida duradera, convertirse en creador y lanzar la obra propia a través del gran esfuerzo común hacia el núcleo de la permanente y milagrosa creación.

En infiltrar aquella intención lírica que transforma el confuso remolino de ideas, de sucesos cuyo peso no fué debidamente eliminado, aquella intención generadora de la materia poética en su intacta desnudez, es en lo que, por tanto, ha de ocuparse previamente el poeta. Empieza por dar nombre a las cosas, pues que cada una surge entonces por vez primera a la vida. Despierta el hombre de largo invierno, de oscura etapa sin color y sin perfume y comienzan sus miembros a sentir y sus ojos a ver y su sonrisa nace en el abril de la vida. Al contacto con la poesía ceden los hielos del tiempo pasado, el hombre se siente fuerte y alegre, la luz es más clara y el aire más tibio, inicianse los días gentiles de la creación, la primavera del hombre crece en la dorada exaltación de la poesía. Todos los objetos son señalados por el poeta; llama rosa a la rosa, y por vez primera la rosa lo es íntegramente, cada letra de su nombre parece un pétalo henchido de aroma. Dice cómo es el agua o el dolor y vemos hasta qué punto lo ignorábamos y de qué manera, inefable, sencilla, queda revelado el arcano. Va formándose el mundo, un mundo completo guardado en los límites que trazó el creador, lleno de inéditas resonancias que caen como el son de campanas vírgenes despertando en las almas sensaciones indecisas y el asombro purísimo que produce la magia de la poesía. Un mundo nuevo que para el poeta es el universo único. la sola atmósfera en que puede desarrollarse el fenómeno lírico entregándose de modo total y al propio tiempo recibiendo cuanto de fuera puede aceptar.

Sueña los oscuros rincones del deseo intuyendo que la angustia es el otro gesto de la delicia; todo es problema que amorosamente tiende a resolverse, puesto que hay un Dios al extremo de la mano que conduce nuestro destino, un Dios concededor del final oculto tras el horizonte cubierto de nieblas y que creó la solución junto al problema, la sonrisa en el tiempo que el dolor, la causa de los rumbos encontra-

dos y la sazón en que será hallada la meta. Nos empuja la poesía fuera de lo cotidiano mostrando el resplandor del azar, la brasa de la comprensión penetrante, y en tanto nos alejamos de estos campos avanzando sobre la pasarela que uniendo separa dos mundos, ganamos la perspectiva del nuevo ámbito creado por el empuje del arrebató ya ordenado, nos sentimos dentro de una atmósfera más etérea, más suave, apenas limitada por contornos en apariencia indecisos y en cuyo seno los conceptos quedaron esclarecidos con amor que excluye abandono.

Porque poesía es —Goethe lo advirtió— liberación, esperanza, vuelo de palomas y capricho de los vientos, amor hecho música y dolor convertido en canto. Pues si el arrebató quebranta las raíces que nos sujetaban a las tierras estériles, una vez en el aire la disciplina lo conduce y exalta. Poesía es amor, pero también lo es su depuración, es Ulrica von Levetzow, pero es, sobre todo, excelsamente, la Elegía de Marienbad. La pasión la engendra y entre sus fibras se incrusta la médula genial que en el poeta palpitaba como brote insólito cuya finalidad se desconocía y al revelarse en la obra resulta su encanto supremo; el viejo enigma oculto en nieblas grises desgarradas por el fulgor del rayo sobrehumano, el mito eterno de la pasión creadora deslumbrándonos con el purísimo milagro inventado por el poeta, el secreto revelado de su misteriosa atracción.

Cuando decíamos liberación debe entenderse capacidad para elevar la mirada y la intención: remontar las crespas cordilleras de la incertidumbre que si empequeñecen al menudo, al encogido y medroso, no consiguen sino enardecer al en verdad osado y aventurero, permitiéndole soñar imágenes que los límites de la realidad estricta impedirían ver. Y si alguien contempla estas barreras como un pretexto para recogerse en lo cotidiano, en la faena sin ayer ni futuro, otro las sentirá como acicate para encaramarse en las montañas vecinas e inventar arriesgadas máquinas con que lanzarse al espacio hacia atmósferas transparentes, desdeñando la insignificante trivialidad que le disminuye, llenó de fe en sí mismo y en algo fuera de él y susceptible de arrancarle al suelo estéril donde se siente apesado por fuerzas turbias, llevándolo a terrenos limpios que acogerán con entraña propicia su inquietud.

transformándola en poema henchido de ardor y sabiamente purificado.

Mas la poesía requiere, a pesar de todo, cauces y fronteras. Los poetas fijan unos y otras a medida de su fortaleza o de sus posibilidades. Y como la poesía renace en cada uno idéntica y dispar, porque, como la vida, es "ondulante y diversa" (Montaigne), así alcanza ámbitos varios según la firmeza artística del creador. En tiempos cercanos vimos cómo la lírica desbordó los antiguos álveos: el instinto, los mensajes de los estados crepusculares, el sueño convertido en elemento poético activo; todo ello fué introduciéndose en el poema y relajando su vieja estructura al modo que un río crecido supera el estrecho embalse, suficiente en épocas ordinarias para contenerlo. Son crisis de crecimiento y de superación que la poesía conoció siempre que hubo de asimilarse elementos extraños, elementos llamados impuros, que sin duda lo son hasta alcanzar purificación por el contacto con el vivificante fuego que todo lo transforma. Pero, aun después del estirón violento que en la norma poética produjo el surrealismo con el ingreso no tan sólo de los elementos citados, sino de procedimientos que en definitiva lograron ampliar el radio de acción de la lírica y fecundaron originalmente su vientre, se observó una regresión al punto de partida, como si las aguas se retirasen un punto, consolidando las posiciones que merecían ser defendidas y abandonando las que se reconocieron débiles o inútiles.

Así se advirtió hacia 1934-35 que la lírica estaba de vuelta después de terminar un largo periplo. Regresó cargada de conquistas, de flores perennes y de frutos ricos en zumo y azúcar; en el camino quedaron los trofeos marchitos, las rosas del amanecer que no resistieron el sol del mediodía. Había realizado esa minuciosa labor de selección que la necesidad legítima de defenderse plantea cada vez que la coyuntura se repite: desdeñar lo muerto e incorporarse lo viviente, lo que puede vivir en la poesía y aumentar el brío con que la corriente de su sangre golpea en las sienas atormentadas del poeta. Mas no se piense que este regreso, este acomodarse de nuevo en el cauce con los avances obtenidos en la salida, implicó renunciamiento, abdicación de la aventura; todo lo contrario: fué el momento de reposo del corredor des-

pués de la carrera preparándose para la próxima. La lírica está dispuesta a partir en otras direcciones. Cuanto más dure su descanso, más inminente es la marcha. Y siempre regresará hacia lo que es y ha sido y será razón de su existencia, núcleo de la poesía y del arte: el amor del hombre, la justificación de su vida y de su muerte.

La disposición inquieta de la poesía, el estar presta siempre a la aventura, va implícita en la necesidad de profundas conquistas que muerde incansablemente el alma del poeta. Su misión consiste en crear un concepto de la nada o, mejor dicho, en extraerlo del caos donde se hallan sumergidas las pasiones elementales como en mar hirviente y oscuro cuyas agitadas capas esconden el secreto, tal la perla irisada en el fresco vientre del ser vivo. Húndese el poeta en las aguas tenebrosas e ignora el dulce reposo que le brindan, la suave y luminosa sorpresa del pez que le roza con su engañosa maravilla; todo lo desdeña porque necesita algo que no se extinga sobre la tierra firme, un fulgor que no se apague, una existencia duradera. Por eso a veces vuelve con las manos vacías y desoladamente gana la superficie para encontrar de nuevo aire y esperanza que le permitan hundirse otra vez hacia el fondo, hacia el doble misterio de la perla en la ostra, de la eternidad en lo fugaz, la conquista definitiva del ser que no muere porque su vida es brillo penetrante de lo eterno.

Y después de realizar esa labor arriesgada de exploración, de pesquisa y captura, queda la, no tan azarosa, pero sobremanera importante, de perfilar el hallazgo, eliminar la ganga, las adherencias superfluas que con él salieron a la luz, útiles tan sólo para disminuir y quebrantar su destello. Si el poeta no tiene valor o sabiduría para realizar estas amputaciones, si no sabe percatarse de lo que debe ser conservado, quizá por atraerle excesivamente el dolor y el cansancio de la búsqueda de lo que luego ha de eliminar, entonces el riesgo de perecer a manos de su propia obra parecerá evidente y el caso de Espronceda será —ejemplarmente— recordado. Pues hay quien tras recoger maravillosos presentes sin apenas esfuerzo de su parte, prescinde de la depuración necesaria. La imprecisión verbal resiste con más dificultad los embates del tiempo que la transparencia conseguida tras combatir con la rareza y la dificultad de la palabra, porque conocimiento

y pulso cuajarán con firmeza lo que el delirio dejará incierto y tembloroso; yerra quien juzgue que en éste es más alto el ímpetu, pues aquéllos al controlar su fuerza no lo disminuyen, sino lo depuran y por consiguiente vitalizan su tensión. “La forma es el secreto de la obra”, ha dicho André Gide. El secreto de que la obra sea duradera; convendrá aclarar.

Todo hombre revestido de intención poética si se encuentra en aquel verdadero e inefable “estado de gracia” requerido para el trance creador es una especie de Proteo capaz de llenar el mundo de múltiples —acaso contradictorias— imágenes de su afán. La poesía vive del propio ardor y las cien vidas en que renace, única e inconfundible, son tan sólo expresión de la chispa fecunda que yace en el origen de todas y vela incesante para impedir se desvirtúe el fuego comunicado en un principio, este fuego a un tiempo consecuencia y causa del nimen que visiblemente es raíz de su existencia. Por eso se vacila frente a las afirmaciones de que sólo en el poema está la poesía, y, tras la indecisión, que puede durar el instante que permanezcamos sin examinar la atmósfera donde existe y se desarrolla, debe ser rechazada una tesis sobre incierta, inhumana. No queremos caer en la contraria afirmando que cuando el arrebato poético llega al poema, cuaja en la estrofa, ha perdido savia y riqueza, pero sí sostener que más allá y más acá del poema, hay poesía palpitante e indudable. Vive la poesía en el impulso previo, en ese primer brote al que antes se aludía pidiendo continencia y depuración, vive en el supremo temblor del hombre lanzado en su persecución, mientras dura la tensión esperanzada del que tras ella va consciente de lo quimérico de su empresa, pero gozando con la delicia siempre renovada del aroma que esclarece la estela.

Esta pesquisa encierra la posibilidad de vivir en la poesía, de alcanzar la sombra fugitiva de otra manera incapturable. Requiere en el poeta olvido de sí, abandono de las fortalezas últimas donde suele encastillarse, decisión de perderse siguiendo una silueta no más que soñada para ganar al fin cuanto al hombre puede otorgarse. Misión de galgo joven se le atribuye; misión, por eso, que le coloca siempre en horas aurorales. La belleza conduce a un clima primaveral, a un ayer o a un mañana que presencia el rubio despuntar de los trigos y la

eterna juventud del alma en movimiento. Y cuando el hombre renazca en la belleza, en el entusiasmo por la belleza, le veremos rodeado de un luminoso y extraño halo: será la poesía que inundará sus contornos, se apretará a sus flancos y le comunicará su esencia perenne. Entre el hombre y la poesía se entabla una comunicación de intimidad que todo lo trasciende y que es capaz, por lo pronto, de generar un ser nuevo y absorbente: el poeta.

De lo genuino del nuevo ser dependerá la calidad de su obra y a su vez esta autenticidad —negocio que no puede afectar la voluntad con sus decisiones— viene determinada por la hondura con que el hombre se abandone a su destino: si no se afirmó profundamente en aquella marcha que como otras exige que todo se la abandone, es que lo accidental y espúreo, los componentes invaliosos de la persona —entrega a la retórica del momento, facilidad, anhelo de populachería, etc.— fueron más fuertes que la necesidad de emprenderla cediendo todo para ganar la meta del ensueño. Si la entrega fué absoluta puede aventurarse hacia lo entrañable, hacia la raíz de toda profunda poesía, hacia aquella “creación por la imagen y el sueño” de que nos habla Jules Renard. Habrá veces que tal creación se consiga en la angustia, pero eso no detendrá al poeta consciente de que no hay nacimiento sin dolor, gestación sin trastornos y de que frecuentemente el peso de una idea, de una razón lírica genuina, hasta alcanzar la precisa madurez constituye abrumadora carga.

Y esa idea, secreto del poeta, tiene que ser expresada para que el mismo conozca su extensión y su intensidad, pero, sobre todo, para que, luminosa y libre, sienta crecer su resplandor. Sólo así podrá entenderse el alcance de aquel mensaje cuyas ramas derramadas en todas direcciones ilustrarán a los ojos atónitos de quien creyó descubrirlo y revelarlo, cuán inesperada y vigorosamente puede desarrollarse en libertad. Quiere decirse que si hay poesía en los mil gestos que anteceden al poema, y en éste la poesía resuelve el dilema hamletiano todavía después de “conseguida” la obra, sigue actuando el impulso creador; pues si la raíz prende en la eterna sombra, envoltura del poema, el arrebató lírico prolonga sus ecos hasta cielos que el artista no soñó rozar: son cielos que el misterio refulgente de la palabra alcanza por

no ser esta propiedad exclusiva del poeta, sino patrimonio común a todos los hombres que han puesto en ella, a lo largo de siglos, zumo de sus vidas, experiencia de mil ensueños que les fueron confiados y con los cuales no contó el poeta al utilizarla. Por eso el poema cruje con la pasión de las palabras que dejan en cada hombre el sabor que éste lleva en su propio paladar; dejan también, sobre todo, la resonancia estricta de la voz creadora, de una voz que no pueden ahogar los rumores que le cercan porque constituye el hilo conductor a cuyo través se percibe el estremecimiento eterno de la belleza.

¿Podrá, por ventura, definirse la poesía? Definir es faena delicada, negocio difícil que cada cual acomete a su manera. Una definición casi nunca es inmutable ni sirve para todos los hombres, sino tan sólo para los que aciertan a situarse en el punto de vista desde el cual fué lanzada. Pero aun dando por resuelta esta dificultad, encontraríamos que definir una cosa no la acerca ni un milímetro más hacia nosotros. “Definir —decía Samuel Butler— es rodear de un muro de palabras un vago terreno de ideas”, y sería empresa inútil querer apresar con la flúida presencia, el sutil aliento de esta aparente maravilla que es la poesía. Pues su existencia no es existencia objetiva, autónoma, sino un alentar en los hombres que la persiguen, en los objetos cerrados que componen el mundo o los mundos ideales que a su vez constituyen su atmósfera, el clima tempestuoso que la rodea. Vive también en los vocablos aun desnudos y absolutamente intactos; es una posibilidad siempre latente en cada palabra, un magnífico evento que la cruza en busca de alguien que sepa transformarlo en lograda certeza. Y, sobre todo, recordemos el consejo de Antonio Machado: lo que sea la poesía “no debéis preguntarlo al poeta”. Acaso un profesor de literatura se atreva a decirnos alguna cosa. Así, el gran poeta, doblado en profesor, define con jugosa ironía: “Poesía, señores, será el residuo obtenido después de una delicada operación crítica, que consiste en eliminar de cuanto se vende por poesía todo lo que no lo es.” Método sencillo siempre que sepamos —el propio Maine lo apuntó— previamente lo qué es poesía y lo que no. Gerardo Diego no se contenta con menos de siete definiciones de la poesía. Otro poeta —Pedro Salinas— dice de ella que “es una aventura hacia lo absoluto”. Y Lautreamont, en defi-

nición que tiene secreto parentesco con la anterior, la define como “la geometría por excelencia”. Todo, pues, implica jugar con las palabras, volver una y otra vez hacia idénticos lugares, hacia los problemas propios de la lírica, planteándolos en diversos términos, sustituyendo un interrogante por otro.

Pero nadie puede sujetar la poesía entre los dedos, colocarla en el microscopio y una vez allí examinar detenidamente su composición. No cabe —ya lo hemos apuntado— sino desaladamente marchar en su persecución sin intentar conocer el nombre de la perseguida, la cifra de su profundo secreto. La poesía como el amor es suficiente por sí misma; germina el entusiasmo sin que pongamos gran cosa de nuestra parte. El enamorado lo está, ante todo, del amor, y el fuego de su pasión tiene para él un valor muchas veces independiente de la persona amada; el sentimiento amoroso, como el sentimiento poético, no necesita muletas. Por eso los mundos inventados por el poeta —o por el amante— puede llenarlos con el reflejo de su inagotable ardor que al difundir luz nueva y peculiar impedirá sean vistos aquellos objetos que no tienen relación con su poesía, y acentuará, por el contrario, el relieve de lo que se sienta de algún modo en contacto con ella. Cuán verdaderas por eso mismo las graves palabras de Paul Eluard: “El poeta es más bien aquel que inspira que el que está inspirado.” Pues si el hombre puede inspirar, esclarecer ángulos oscuros, sueños perdidos entre fantasías inconfesables, es que sus palabras encierran esa magia secreta que oprime el latido fecundo de la poesía.

La ilusión de los hombres es adivinar el misterio generador de la armonía, conseguirla en sus obras, puesto que armonía es belleza; es ímpetu y es ensueño —“Cierra los ojos: un vuelo de palomas en los párpados”, según el verso de Ildelfonso M. Gil—, al mismo tiempo que concreta realidad que la purifica. Estar en lo suyo y al propio tiempo estar, como Dios, en lo de todos: en los silencios y en el dolor del mundo, escrutando el confín de su irremediable soledad. Pues si canta el hombre es porque se siente solo y la angustia de esta soledad monta en su alma hasta purificarse en la expresión, en la pública confesión que de ella hace. Contempla la ancha sima que a su alrededor ha trazado el destino y a puro dejarse los ojos en las tinieblas llega a

distinguir extraños pájaros que incansablemente vuelan de sombra a sombra: son visiones fugitivas de algo con forma y movimiento, aves de colores variados que algunos llamaron ideas. Y el mecanismo anti-poético de la inteligencia clama alarma, subraya aquel aleteo apresurado en el que descubre pieza que debe ser cobrada: ya tiene el hombre, ya logró el poeta, un puro pretexto en que ejercitarse.

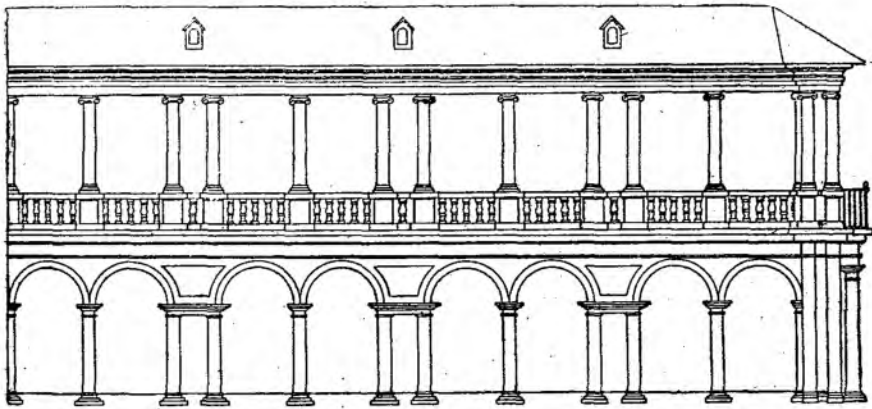
Acaso ha sentido su soledad y, como Safo de Lesbos quiso retener a Atthis, pretende encontrar compañero y amigo. Mas ¡cuán vano! todo esfuerzo; mil veces serán repetidos los ecos del adiós de Safo: "Parte y sé feliz, pero acuérdate de mí." Y el poeta soñará sus recuerdos, vivirá de sus sueños y recordará siempre, porque en el fondo la invocación es un grito que se lanza a sí mismo, al ser que comienza a existir aquel día, para que no olvide a quien murió en la separación, al yo antiguo que sigue habitando las tierras encantadas del pretérito. Vive más allá de la pasarela que sólo en una dirección puede recorrerse y como está muerto, muerto dentro del hombre que lo vivió, puede alzar imperativamente la voz, señalarnos las referencias del pasado, y decirnos la verdad sobre aquella época en que fueron otra clase de fantasmas, al modo como pueden decirla los que desaparecieron. "Dicen lo que es verdad, ellos los que no volverán", canta Hölderlin.

La soledad y el pasado, los recuerdos y el silencio, forjan el instante propicio que la poesía aprovecha para florecer en el hombre. Como la Acrópolis sobre las ciudades griegas, en la cumbre más elevada del alma se alza el limpio edificio donde el poeta busca a los dioses; sus plegarias demandan la coyuntura que el arrebatado creador necesita para encarnar en el artista y para darle sus honras mejores, el honor purísimo de la invención. Y el poeta surge al renovarse la carga de sus sueños, el peso de la soledad y el misterio, liviano peso compensado por el lastre que gracias a él puede ser abandonado permitiendo que aquél parta por los aires hacia el claro cielo del tiempo que se acerca. Instante único del ser, rapto y transformación del poeta por la poesía, nueva y solemne primavera del hombre.

Voces se alzan en el presente incitando a la poesía a que abandone su tienda de reposo. Un periplo eterno se ofrece otra vez a los amantes de la aventura. Quedó superado el mundo, la realidad, la sobre-

realidad y lo que hay debajo de ella. Pero quedan estratos vírgenes, capas misteriosas e inviolables; más allá del ensueño y más acá de lo cotidiano existen zonas que como los colores que van más lejos del violeta o los que no llegan al rojo son evidentes, pero imperceptibles. Y al modo como en los ocasos conocemos por su resplandor el paso de los rayos invisibles, así, por el suave colorearse de horizontes ignorados, se constata la riqueza de soles antes no presentidos. Augurios de una y mil primaveras que el hombre vivirá enardecido. De una y mil primaveras que en él serán transformadas. “Conceded la alegría al poeta y os la devolverá transformada en poemas” —dice Juan Pablo—. “Pues si habita en ti un espíritu poético que recree la realidad —no para otro, sobre el papel, sino para ti, en tu corazón— el mundo será para ti una eterna primavera.” Y en todo poeta, en todo hombre, esta milagrosa primavera que le aporta la poesía convierte cada rosa en algo que sin dejar de ser una rosa como las demás, es también símbolo de las grandes aguas transparentes donde se refleja la nueva luz y el nuevo cielo, eterno y radiante techo azul que amanece en el fondo de su corazón renacido.

RICARDO GULLÓN.



Notas y Libros

NOTAS: *Motivos del Plateresco*, por Antonio Marichalar (Marqués de Montesa); *Diplomacia y quijotismo*, por José M. Doussinague; *El cincuentenario de un viaje y la sombra de un Archiduque*, por Pedro Mourlane Michelena; *Larânjeira y Unamuno*, por Rafael Morales; *De la disyunción a la negación en la poesía de Vicente Aleixandre. (Y de la sintaxis a la visión del mundo)*, por José M.^a Valverde; *Habla poética y creación cósmica*, por José L. Aranguren; *Orestes Ferrara, o la historia como reivindicación*, por Ramón de Garciasol.—LIBROS: *La "Historia de Numancia"*, de Schulten, por Antonio Tovar; *La poesía de Ricardo Juan Blasco*, por Eusebio García Luengo; *Pedro Pérez Clotet: "Presencia Fiel"*, por Cayetano López-Trescastro.

NOTAS

MOTIVOS DEL PLATERESCO

“UNA época sin salida”; así define Ortega aquella en que finalizó la Edad Media. Por eso, quizá, tomó en España, el tránsito hacia el Renacimiento esa forma, como desorientada y prolija, conocida con el nombre de Plateresco. Si hemos de saber algo de él, cuidemos de no quedarnos, también, en la superficie. No olvidemos que es “fermosa cobertura”, como llamaba Santillana a la “gaya sciencia”. Nace en calidad de ornato, con el cual encubrir, por lo pronto, una realidad lisa. Es un arte tupido y profuso por lo que tiene aún de mudéjar y gótico flameado. Habremos de considerarlo simplemente como aquello mismo que nos impide profundizar en su estudio: como los árboles que ocultan el bosque. Es el florido valladar con el cual los hombres de aquel entonces se cierran la vista; pero, a telón corrido de esa tendida profusión, se fraguan las directrices de lo que habrá de ser, inmediatamente, nuestro Renacimiento.

Una fachada —una pantalla, iba a decir— plateresca, se nos antoja como mera extensión, como puro relieve; zona media entre la arquitectura y la escultura: forma, en suma, que se desprende y toma vida, para hacerse —como Dafne— lauro, al sentirse pérdida. El Plateresco podría definirse por lo que no es. Pero hay que desechas tales virtudes negativas. Cuando aun no se sabe bien dónde se va, no se va, en rigor, a ninguna parte: se mata el tiempo, y de esos despojos de naturaleza muerta se hace fútil motivo de decoración y de adorno. Tiene que aparecer pronto la perspectiva. Y será un triunfo occidental la aportación del punto de vista; es el europeo de entonces quien avizora, con deleite, los primeros panoramas: se pone la mano en visera para percibir una emoción muy distinta de la que le produce esa lejana polvareda que anuncia al enemigo.

Por el momento, el mundo es plano. Las guerras son de mera bandería. La poesía peca de retórica; la ciencia se alambica en redomas y retortas con resplandor de magia y brujería. Si en las postrimerías del medievo no tienen las pinturas perspectiva, es porque no la había en la vida. Vive un magnate entre los cuatro muros de su estancia. Un día decide viajar, y su aposentador habrá de precederle con la impedimenta donde traslada esos muebles, enseres, alfombras y tapices que a diario le cerraban la vista. Llegado a la posada, encontrará ámbito idéntico, a varias leguas de distancia. La vida se reduce a estancias y jornadas. El paisaje no existe. Se edifica en callejas. Aun no se ha descubierto el punto de vista. De entonces son los primeros relatos de viajeros —de viajeros extraños— movidos por una curiosidad insólita. El europeo de entonces participa de esa idiosincrasia (que Frobenius atribuía al nómada), para la cual el mundo es como su propia tienda de campaña. Quizá por eso reaparece, como elemental motivo de la decoración, el trofeo compuesto por las armas colgadas de un clavo.

El Plateresco nace de ese mismo criterio que tendió paños de rica "cobertura" sobre la pared desnuda. Cuando Isabel la Católica ve la fachada del Hospital de Santa Cruz, en Valladolid, se indigna ante aquella "nonada" que le habían hecho. Y surge el Plateresco como de un follejo presuroso con que hubiera de ser engalanado el edificio.

Será el descubrimiento de América lo que dé al hombre —y antes que a los demás, al español— esa virtud occidental del sentido de una tercera dimensión: del horizonte. Cuando el Papa procede a un reparto de los mares, los monarcas no pueden todavía imaginar hasta dónde alcanza, en realidad, su proceloso reino. El hombre de entonces no ve en el espacio. Un horizonte —cielo y mar— que se ha puesto de manos, le cierra, encabritado, el paso. Habrá de dominarlo. Y para eso se embarca a la aventura, y entreabre, proa avante, con el tajamar de su fe, la ruta de un nueva dimensión inédita. Recuerdo un día que, en El Escorial, Paul Claudel me anticipaba un esbozo de lo que habría de ser su *Cristóbal Colón*. La escena había de suceder sobre la cubierta de una carabela; pero, como telón de fondo, no habría cielo ni océano. Habría una inmensa carta de navegar, tendida de arriba abajo.

Refiriéndose al descubrimiento de América, dice Hegel, en su *Filosofía de la Historia*, que, entonces: "el hombre averiguó que la tie-

rra es redonda, o sea algo cerrado para él". Pues eso, precisamente, pudo darle el impulso necesario. Si fijamos la atención en un cuerpo aislado, todo lo demás es, para nosotros, un ámbito cuyo límite es la total superficie exterior de ese cuerpo. Capta nuestra atención porque hemos caído dentro de sus tres dimensiones y no tenemos ya más escape que el tiempo. Y en tanto se barrunte, en la mente del hombre, la presencia de una cuarta dimensión, reaccionará fatalmente con signos de enseñoreamiento: un plano pide la contemplación cariciosa, pero un cuerpo reclama la mano que lo abarque y acierte a ceñirlo con amor y fuerza. De ahí que tome cuerpo, como toma vuelo el viento en la tela, ese espacio, en traslación por lo que, hasta ahora, era un mar de difusos rumbos y derroteros, sobre un verdoso azul que todo lo encubría.

Se venía pensando por acumulación. El Cardenal Mendoza —introducción del Renacimiento italiano— tratará de integrar los distintos elementos de la Reconquista, buscando la convivencia, en el reino, de moros, cristianos, moriscos y judíos, así como en la arquitectura, para mayor riqueza de la edificación, pululan elementos mudéjares, góticos y platerescos. Mas, de la mano trae al confesor: Cisneros, quien ha de hacer quizá lo que no hizo él, hombre de su tiempo. Hasta entonces se venía reconquistando. Cuando un noble engrandecía su morada adquiría las colindantes, y así añadía fastos y desniveles a la casa de su solar primero. De hoy más, habría que proyectar, para un edificio, planta y elevación coherente con arreglo a un designio unitario.

El mundo de la baja Edad Media se disipa en conjuros y en conjuraciones, en hechizos y discordias. La hoguera quema; el verdugo desuartiza. Toda lucha es cruenta; pero batalla había en que los condotieros dejan tendido un solo cadáver. Circulan las ponzoñas por toda Europa. Pululan los bastardos (Nicolás de Este contaba, según es fama, trescientos él solo). Se cree en astrologías y aojamientos. El consejo es proverbio; el conocimiento, conseja. Entre tanto se logra un atisbo inicial de agudeza psicológica, se reitera la palabra "sotil" con pertinaz insistencia. Y destacan los más avisados. Es un síntoma renacentista aquella peculiaridad que, según leemos en las *Generaciones y Semblanzas*, distinguía a Don Alvaro de Luna. Parece ser que "tardaba los ojos en las cosas, que miraba más que otro home". Atención que es, quizá, ya avidez y habría de ser pronto concupiscencia.

Quiéren Burckhardt y Lampretch que, en los albores del Renaci-

miento, el individuo se desprenda, y se forme la personalidad de cada uno. El retrato, que por entonces efectivamente se inicia, no logra aún ostentación petulante. El hombre no arriesga los rasgos de su auténtica fisonomía en su capilla: ese donante apenas se insinúa de hinojos y baja la vista. Se hace pequeño, humilde. Algún santo patrón —patrón en el doble sentido patronal (patrón y patrono) que Claudel distingue— le ampara. No se siente, ahora, ese hombre, aun, medida de todas las cosas. Demasiadas creencias lo tienen apocado. Ha perdido la fe que le daba coraje. Anda entre bebedizos y obcecaciones supersticiosas. Traba su firme andar la mala hierba; hace magia. La aspiración del gótico era un cierto apetito espiritual, cielo arriba. Las circunvoluciones platerescas son una avidez insatisfecha, sin orientación definida, ni meta. Pero no son tan sólo vueltas y revueltas: vano deshacer lo andado. Por entre la hojarasca aparece una ordenación: un rumbo en la marejada. Y la carta de marear traerá, en lo sucesivo, un clásico designio hacia confines remotos.

Ortiz de Zúñiga habla de las “fantasías platerescas”, pero los orfebres adoptaron el estilo después de los arquitectos y los escultores. Cristóbal de Villalón dice, de la catedral leonesa, que “no la hubieran hecho mejor artifices de plata”. Y no era plateresca. Como en tantos otros casos (Gótico, Impresionismo, etc.), el nombre no corresponde a la cosa. Atribúyese también el vocablo a Egas o al platero Pedro Díaz. Y sobre todo, a los Arfe.

Los Arfe son, al menos, los más representativos de los tres estadios por que pasa el Renacimiento español en traza menuda. Todo tránsito es una procesión, y se halla constituido por una sucesión de pasos. Para comprender ese arte, que semeja labor de orfebre, no podemos olvidar el poema de Juan de Arfe, en que dice, aludiendo a los edificios:

*Los cuales se nos muestran hasta hoy día
Firmes y de montea muy vistosos
Con ornatos fútiles y graciosos.*

Y aquéllo de:

*Usaron de este arte los plateros
Guardando sus preceptos con gran celo.*

Juan de Arfe cuidaba de no llamarse platero, sino escultor en plata, porque era caballero. Fué preocupación de artífices ésta de no ser tenidos por artesanos. (Todavía Velázquez, al recibir el hábito de Santiago —que rechazara Carreño de Miranda, porque se sabía hidalgo y pretendía que el honor se lo daban, como a Rubens, los pinceles— hará constar que no tiene taller, ni comercio, pues sólo pinta para el Rey, su señor, o para su propio placer, pero sin poner lienzos a la venta ni admitir encargos.)

Los Arfe eran tres. Sánchez Cantón los ordena diciendo: “Cuando el primero de los Arfe llega a nuestra patria, las formas góticas comienzan a orearse con los aires gentiles de Italia. Trabaja el segundo en el período de expansión de los elementos renacientes. El tercero, rendido admirador de las obras *del antiguo*, reacciona contra la exuberancia plateresca y lucha por introducir las severas normas greco-romanas.” Y Juan, al hablar de El Escorial, celebrará que se hayan proscrito allí: “por vanas y de ningún momento, las menudencias y resaltillos, estípites, mutilos, cartelas y otras burlerías, que por verse en los papeles y estampas flamencas y francesas siguen los inconsiderados y atrevidos artífices, y nombrándolas invención, adornan, o por mejor decir, destruyen más obras, sin guardar proporción y significado”. Añadiendo: “De lo cual, como cosa mendosa y reprochada, he huído siempre, etc.”.

Lope llamaba a los albañiles: “plateros de yeso”. Y, ahora, José Camón, en su reciente obra sobre la arquitectura plateresca española (1), dice que el Plateresco no está influido por la orfebrería, sino que es anterior a ella, y relaciona el hecho artístico con el Humanismo: “Hacia el 500 hubo un hervor de construcciones por toda España. Y casi todas ellas, aunque luego se alterara el plan ornamental, se proyectaron con los más rigurosos y monótonos planes tradicionales. Un fenómeno análogo ocurrió con nuestros humanistas. Hicieron el latín más noble y depurado; pero sus humanidades no representaron un rejuvenecimiento de ideales por una reacción de clasicismo, como Italia, sino que, al revés, reincidieron en todos los problemas escolásticos, y nuestra filosofía se redujo, sobre todo, en la universidad de Salamanca, a un poderoso, pero tradicional, neoescolasticismo.” Y más adelante: “La

(1) José Camón Aznar: *Arquitectura Plateresca*. 2 vols. (Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1945.)

política seguida por los Reyes Católicos con los nobles no llegó a crear una verdadera nobleza cortesana, pero redujo su poderío político, imponiendo arquitectónicamente reformas radicales en los alcázares, tales como la supresión de torres defensivas y aprestos militares. Los castillos se transformaron en palacios...” Y refiriéndose a los grotescos añade: “Este vibrante mundo abisal y mítico se halla informado por una exaltación de energía desmesurada que hincha sus volúmenes y acentúa todos sus apetitos vitales. Mundo con plétora de instintos, que no por estar realizado en figurillas diminutas es menos violentamente expresivo. A veces, para realizar mejor esta tensión, emplea temas inocentes —cabezas de ángeles, niños, hipocampos, tritones, caprichos vegetales— que quedan así cargados de intensos y desmesurados anhelos.”

Unamuno, ante las sosegadas líneas de El Escorial, evocaba su plateresca Salamanca: “Grandeza proporcionada y desnudez, nada de florones, morteretes, resaltos, canes, pirámides y otros mil mamarrachos, cuyos nombres ni los que los hacen saben.”

Y, en efecto, ante esas cúpulas de El Escorial que asientan en la altura sus cruces, o ante sus grandiosas paralelas que se tienden rectas en el horizonte porque tienen conciencia de que fueron trazadas para coincidir en un fin último... recordamos, como vaguedad y desazón, esas tortuosas idas y venidas del Plateresco buscando y rebuscando un perdido infinito. Pero, quizá, en esto mismo se halla también su grandeza. Y no todos los juicios le han sido adversos. Menéndez Pelayo, que ve en todos estos elementos de transición gérmenes de épocas ulteriores, pero “nada más que gérmenes”, no regatea generoso entusiasmo al Plateresco, y en su favor llega, por el contrario, a echarlo de menos, ante lo que él llama “la triste, seca y maciza regularidad que después vino”. En suma, el Plateresco representa, ya, en su turbulento impulso, esa que el Cura de los Palacios llamó: “la mayor empinación, triunfo é honra é prosperidad que nunca España tuvo”, y que latía, bajo su “fermosa cobertura”, conmoviéndola.—ANTONIO MARICHALAR, Marqués de Montesa.

DIPLOMACIA Y QUIJOTISMO

UNO de los puntos importantes al tratar de política internacional es el de la posibilidad que tiene ésta de inspirarse en elevados idealismos. Todos sabemos que la diplomacia tiene que pisar siempre con pies seguros la tierra firme de la realidad, avanzando paso a paso y evitando en la máxima medida posible todo lo que pueda constituir algo semejante a un salto en el vacío; pero no excluye esto la presencia de nobles concepciones, de ideales elevados en la formación de los planes de política internacional de un hombre de Estado. Al estudiar en un libro nuestro la política de Fernando el Católico con la Santa Sede advertimos que este Monarca supo dejarse mover por razones de orden superior, sin dejar por ello de tener el más realista de los criterios.

En el curso de esta obra se contraponen las dos figuras de Maximiliano I, Emperador de Austria, político esencialmente idealista y teorizante, movido por un complejo de impulsos novelescos, y Fernando el Católico, que sabe encontrar la justa fórmula de equilibrio entre la defensa de los intereses prácticos y la de las altas aspiraciones espirituales de su país. Maximiliano, eterno perseguidor de quimeras imaginativas, trazaba su política internacional en la forma quizá más asombrosa que la haya concebido soberano alguno. Así le vemos en la obra citada, primero cómo pretende reinar en España, luego cómo aspira a ser elegido Papa y, finalmente, después de comprobar que en cuatro años le había sido imposible obtener éxito alguno en su guerra contra Venecia, en la que se estrella una y otra vez contra pequeñas fortalezas defendidas por unos cientos de hombres, de pronto, nos asombra proyectando conquistar a Constantinopla y arrojar de Europa los ejércitos del Gran Turco, que contaba sus soldados por cientos de miles.

El Rey de Francia, que conocía muy bien este flaco suyo de alimentar constantemente ensueños fantásticos, le propone, cuando ya se siente sujeto por el cerco diplomático de Fernando el Católico, hacer que en dos días el conciliábulo de Pisa le eligiera Sumo Pontífice, entendiéndolo que ésta podía ser la tentación más decisiva para el mutable espíritu de tan extravagante personaje; apenas podemos evitar el tomar todas estas cosas a risa, como lo haríamos si se tratara de sucesos imaginarios y no de acontecimientos indudables. En él vemos, en

efecto, retratado por sus hechos verdaderos que la Historia nos presenta y no por las ficciones de un novelista, el prototipo del quijotismo enamorado de los más altos ideales y empeñado en perseguirlos totalmente fuera de la realidad. El es el verdadero resumen de todo lo que un buen político no debe hacer. Aquel Emperador de lujosísimo séquito, que vive con la mayor esplendidez, Mecenas de todos los artistas, creador de toda clase de planes grandiosos en los momentos mismos en que su extrema penuria y su falta de continuidad en la acción le maniataban para ejecutar las cosas más sencillas, es una figura totalmente opuesta al sensato y reflexivo Monarca aragonés.

Conciben los dos el mismo proyecto de derrotar al Gran Turco, peligro máximo y espanto de la cristiandad en aquellos días; pero mientras en el uno todo queda en palabras, el otro va reuniendo cuidadosamente cuantos medios son precisos para ello, toma posiciones de ataque, destruye focos de posibles elementos auxiliares de su adversario y va avanzando paulatinamente sus tropas de Melilla y el Peñón de Vélez a Mazalquivir, de allí a Orán y Bugía, saltando luego a Trípoli, en una serie de sucesivas conquistas realizadas de acuerdo con las normas de la organización más perfecta y de una progresión cautelosa e incontenible que habían de garantizarle el éxito. De suerte que cuando en otoño de 1513 vemos aparecer en los documentos salidos de su pluma la idea de reunir en la cabeza del futuro Emperador Carlos I, a un tiempo, las coronas del Imperio de Occidente y de Oriente, arrojando al Gran Turco de sus territorios recién conquistados al Imperio Bizantino, este proyecto, que en Maximiliano se nos aparece como evidentemente descabellado, adquiere en Fernando tonos de realidad y precisiones de plan seriamente meditado y, sin duda, viable y con amplias posibilidades de éxito en su realización.

Quienes tienen de la política una concepción novelesca y encuentran en ella excelente pretexto para párrafos de pomposa oratoria hallarán al alcance de la mano la objeción de que no se movía el Rey Católico por levantadas consideraciones de acatamiento de aquellos principios cristianos que alardeaba defender, sino por el codicioso anhelo de unas conquistas que no hubiera podido realizar estando Europa entera encendida en una general conflagración. Es necesario detenerse a refutar esta objeción, que se ha hecho repetidamente, partiendo del falso supuesto de que quien alimenta aspiraciones subidas sólo a ellas tiene que entregar su ánimo, desdeñando la vida que discurre

mansamente a ras de tierra. No parece sino que no pudieran tenerse en cuenta con toda sinceridad y aun hacer de ellos meta final los altos ideales más que viviendo fuera de la realidad en vez de conciliar aquéllos con ésta. No hubiera sido Fernando gran político ni aun siquiera persona medianamente sentada si se hubiese lanzado a la persecución de generosas concepciones, por muy bellas que éstas sean, por mucho que su dignidad profunda nos pudiera satisfacer, sin sopesar largamente los pros y los contras, sin medir la tensión de su energía para perseguirlas y la tonicidad de sus músculos para entrar por ellas en lucha.

El siglo romántico ha acostumbrado a los españoles a una interpretación falseada de los idealismos políticos, y así es frecuente que se nos ensalce como cifra y culminación de la grandeza moral a que una nación puede aspirar, el "quijotismo". Resulta difícil puntualizar el verdadero valor de lo romántico, pues es frecuente que quienes confunden la sensiblería enfermiza y lacrimosa con el cultivo de los nobles sentimientos entiendan por romanticismo todo aquello que está rodeado por un halo vaporoso de espiritualidad. Pero si así fuera, nada hubiera habido de poético sobre la tierra, ni hubieran sabido los hombres de la belleza profunda e inigualable de los preceptos de amor al prójimo, ni hubiese marchado nadie por la escondida senda que sube a lo infinito, ni hubieran existido oídos que escucharan ninguno de los sublimes cánticos espirituales hasta el siglo XIX. Pretendió el romanticismo (y a veces lo consiguió) cantar estas sobrehumanas melodías, pero su canción ronca de orgías se hizo hueca y engolada, mostrándose generalmente incapaz de alcanzar la suavísima voz y la angélica pureza indispensable a la verdadera poesía.

Descoyuntando los conceptos, ignorando el justo valor de cada cosa, vociferante, capaz de convertir las más finas aspiraciones del alma en desbordadas pasiones patibularias, el romanticismo ha pasado como un huracán que todo lo deja tras de sí revuelto y asolado. El es quien ha exaltado la figura de Don Quijote hasta el punto de ponérselo por espejo en que debemos mirarnos, incitándonos a actuar en la vida quijotesca y dándonos por peso y medida de las acciones humanas este concepto, en forma que cualquiera pensaría que es preciso dejar de lado toda cordura para realizar las cosas con insania descompasada.

Aquellos hombres de la época romántica, desmelenados, gesticulantes, dispuestos a dispararse un pistoletazo en la sien por cualquier fu-

tesa, entusiastas de lo satánico, pasmados de admiración ante un pirata o unos cosacos que convirtieran a Europa en sangrienta charca, alardeando de desalmados e incrédulos para acabar entregándose a la fuerza del sino, debían interpretar esta figura imaginaria falsamente, pues ni las cosas reales que tenían delante de sí lograban ver en sus justas proporciones: mal podían advertir cuánto hay de tristísima obcecación en el intachable caballero castellano que perdió el juicio por querer atreverse a las más grandes y heroicas hazañas, confundiendo paladines con borregos, y sin darse cuenta de que carecía de fuerzas para intentarlo, pues por muy arbitraria que fuera su conducta no se diferenciaba de ella mucho la de quienes así le juzgaban. No entendieron ellos la lección profunda de humana sabiduría que para los hombres sensatos en aquel otro Don Quijote (completamente distinto del suyo) el verdadero, el que dibujó con la más afilada pluma que existió jamás D. Miguel de Cervantes Saavedra. No eran capaces de comprender la equilibrada y apacible madurez de éste, su sonrisa desengañada e indulgente, su clarísima ponderación, que le hacía poner todas las cosas en su punto exacto y justo sin que en el menor detalle encontremos deformación alguna del preciso valor, peso y medida de cada concepto. ¡Gran figura la suya, eterno ejemplo de moderación y maestro de discretos!

Hay ciertamente en su Quijote un hidalgo amor a cuanto existe de bello y de justo sobre la tierra, y las palabras que surgen a través de las mal ensambladas piezas de su celada nos llegan al alma por su intachable rectitud, que sólo puede compararse a la línea impecable de sus purísimas intenciones. Pero sus actos, como de hombre sin seso, son motivo de risa, precisamente por el inconmensurable espacio que existe entre el firmamento estrellado de sus ideas y la insensatez de sus movimientos. Sería necio fijarse tan sólo en los hechos que hazmerreír de cuantos le contemplan, realiza a tontas y a locas, dejando de lado los fines superiores que creía perseguir para no mirar más que sus embestidas contra todos los molinos de viento, sus cabalgadas sobre pegasos de desvencijadas tablas o sus mandobles heroicos contra aquellos terribles enemigos que resultaban ser botas de vino. Pero no es menos inaceptable el juicio de quienes, cerrando los ojos a su locura, quieren presentarnos como un modelo digno de imitación al cincuentón enamorado que, en camisa y dando zapatetas, pretende probar su amor

a la altísima señora de sus pensamientos, de la que sabemos sin duda alguna que no era más que una aldeana zafia y pasmarota.

Dejemos a los literatueros en agraz y a los que, no siendo más que eso, pretenden darse aires de hombres de Estado el proponernos como ejemplo la falta completa de sentido de la realidad del inmortal manchego. Olvidan que Cervantes lo puso a nuestra vista precisamente por irrisión y como enseñanza de que no basta para ser un perfecto caballero el tener los pensamientos e intenciones que a éstos corresponden, si a ellos no se ajusta la reposada discreción que caracteriza a los varones de condición superior. No reparan que el ensalzar sobre medida a Don Quijote es desconocer y vilipendiar a Cervantes, que lo vapulea y maltrata como nadie lo hizo, no sólo con estacas de yangüeses y guijarros de galeotes, sino, sobre todo, recreándose en presentarle a nuestros ojos bajo los aspectos más ridículos. De él y de su escudero llega a decir que eran bestias en la famosa aventura del barco encantado; y en el declinar de su nunca igualado relato, vencido ya el héroe por el caballero de la Blanca Luna, hace que Sancho acabara por darse cuenta, en un entreabrirse los velos de su bobería, de que quizás, como consecuencia de aquéllo, pudiera terminarse la locura de su amo, "que no fuera poca ventura si deslocado quedara".

Y aquí el más erudito y barbado de los comentaristas, dejando caer con desaliento la pluma, echándose hacia atrás en el respaldo del sillón y apartando con desgana los papeles del trabajo de crítica, llega a la conclusión de que Cervantes, al calificar de loco a Don Quijote, no acertó a calar hasta el fondo su propia creación y, lo mismo que el descubridor de América, murió sin darse cuenta clara y cabal del valor de sus invenciones. A tales extremos de incomprensión de la verdad llana y patente llegan hombres dignos de la mayor estima, que dedicaron sus octogenaria vida a compenetrarse con el nunca bastante estudiado desfacedor de entuertos. De creerles, tendríamos que pensar que era Cervantes y no Quijano el vacío de mollera y el que no sabía por dónde se andaba. Sin embargo, seremos siempre muchos los que nos pongamos de parte del autor, admirando en su elegante presencia toda la elevación moral de su personaje servida por la desenvuelta y amable serenidad de aquél, a quien la vida había obligado a recorrer trabajosamente los empinados senderos de la sabiduría. La cual ha de consistir perpetuamente en justipreciarlo todo, dando a cada cosa su exacto valor, calidad e importancia, sin el sobreprecio o me-

nosprecio que les suelen poner nuestras obcecaciones y apasionamientos.

En esta insalvable contradicción existente entre cervantismo y qui-jotismo, los que aspiran a poner el tema en su punto con sano juicio tendrán siempre al hidalgo manchego por loco de remate y a Cervantes por uno de los hombres más cuerdos, agudos y dignos de atención que ha producido esta bendita tierra de España, donde no faltaron arrojados e ingeniosos caballeros, modelo de sosiego y circunspección, que la hicieran maestra de imperios. Mientras el personaje imaginario es todo tergiversación y embarullamiento, el autor es todo armonía y claridad; y en su obra vemos cómo sonríe ante el atolondrado hijo de su pluma, página tras página, bajo sus bigotes grises de viejo soldado. Era aquella sonrisa del que supo mirar a la muerte cara a cara, sin importarle, ya que en "la más alta ocasión que vieron los siglos" se había adelantado a pedir sin inmutarse; "el más peligroso lugar", manifestando que su propósito era "morir peleando por Dios y por mi Rey". He aquí el verdadero caballero español, al lado del cual el otro se nos desdibuja y desaparece en humo sin remedio. ¡Qué mal empleada en despanzurrar borregos la lanza que hacía falta en Flandes!

El toque para ser un cumplido caballero, como para tener talla de hombre de Estado en negocios de política internacional, no está en imaginarse uno que lo es, sino en conducirse como tal y en realizar los hechos que corresponden a esa condición. Innumerables son los que han tenido terminados sus proyectos (casi siempre de pura vanidad y sin el menor valor) para cuando llegaran a disfrutar del poder, muchos los que intentaron poner en práctica grandiosos planes, pero muy pocos los que lo consiguieron; y fueron grandes hombres los que hicieron o abrieron cauce para que se hicieran grandes cosas, no quienes sólo las fantasearon. El que tiene sobre sus espaldas la responsabilidad de la política internacional ha de proceder en todo caso con el más vigilante cuidado, atento a considerar el último de los detalles minuciosamente para encaminar sus ideas hacia la más perfecta realización, dejándose de qui-jotismos desquiciados que llevan a lanzarse sin tino a descabelladas pretensiones.

Para disponer de los destinos de una nación, con lo que puede esto representar de sacrificios en vidas y haciendas de los súbditos, ofensas a Dios y males sin número en el orden moral, no basta concebir en una noche de insomnio, llena de cintarazos y atronadores trompeteos de

batallas, fabulosos proyectos a lo caballero andante, sino que al clarear la aurora con sus mil matizadas tintas de reflexión y crítica se hace preciso ir reduciendo los acaloramientos imaginativos a la realidad que ahora, diáfana y soleada, se extiende ante nosotros. Bien encajados ya y madurados largamente los proyectos, reducidos a términos delineados a la perfección y en que el dibujo apura hasta la última minucia, aun hay que pensar en no ejecutarlos sino con todo tiento, en sazón y hora oportuna y en forma que enlacen ellos, dentro de lo posible, todas nuestras conveniencias, desde las superiores a las más prosaicas.

El gobernante a quien se ha encomendado velar por los intereses del país no cumpliría con su deber si por emprender hazañas de libros de caballerías, detrás de las cuales se nos va el corazón y que se llevan consigo nuestras simpatías más cálidas, dejara de tener presentes las verdaderas necesidades, conveniencias y aun, en lo justo, los deseos del último de los aldeanos de sus territorios. Le está bien y aun se halla obligado a defender la justicia y la razón en abstracto y a aspirar a grandes cosas, pero sin dejar de medir, bien medidas, sus fuerzas y sin olvidar que es obligación suya hacerlo de acuerdo con los intereses de quienes se los han confiado. El está para servir a su Patria, para atenderla amorosamente con sus cuidados, velando por todos para que todos puedan descansar, defendiendo con su poderío a cada uno para que nadie llegue a sentirse desamparado e inerte, cargándose de preocupaciones por el bien común para que el simple ciudadano, alegremente descuidado, pueda disfrutar del encanto de una vida sin sobresaltos en medio de sus diarias ocupaciones. Nadie puede reprochar, por tanto, a Fernando V el que actuara enlazando los ideales más nobles con todas y cada una de las necesidades políticas de España, antes al contrario, la admiración surge al ver la forma tan bellamente armoniosa con que lo logró, dando en esto precisamente una de las muestras más aleccionadoras de su saber en el arte de conducir a su pueblo. Si todos los oficios tienen una virtud que les es propia, según Santo Tomás, el de gobernar es obra de la prudencia aun más que de la sabiduría o de la santidad.

Fernando el Católico, al darnos como impulso y aspiración de nuestras acciones internacionales la defensa de los principios cristianos, lo hizo a la manera de los buenos gobernantes, sabiendo conciliar estas espirituales necesidades que abrasan de mística sed las almas de los

españoles a lo largo de toda la Historia con la percepción sutilísima de los intereses nacionales y de las materiales exigencias, como en un hombre bien constituido se armonizan a la perfección alma y cuerpo.

En el libro antes citado, y cuyo título será *Fernando el Católico y el Cisma de Pisa*, le vemos asumir la defensa de la Santa Iglesia Católica Apostólica Romana, de su unidad y la pureza del dogma que ella mantiene en depósito; pero lo hace de tal manera que los intereses de España quedan salvaguardados. No aspira a conquista alguna ni a ventajas de cualquier orden que sea, y su diplomacia toda, lo mismo que el juego de sus armas, obedece a intenciones claras y nobles; y esto aparece tan probado y evidente que no cabe duda acerca del particular. Y al mismo tiempo Nápoles se ve al abrigo de proyectadas agresiones, se cortan los propósitos de Francia de deponer, contra toda justicia, al Papa Julio II para sustituirlo por un Pontífice francés que le permitiera aumentar su poderío en aquella Península, y, en suma, se enlazan con sutil sabiduría las preocupaciones políticas europeas con las españolas. Fernando V supo encontrar el punto exacto de la justa coordinación entre el idealismo y el realismo en la política internacional. Y ésta es una de las grandes lecciones que estudiando su obra podemos aprender.—José M. DOUSSINAGUE.

EL CINCUENTENARIO DE UN VIAJE Y LA SOMBRA DE UN ARCHIDUQUE

EL banderizo con las dos mitades de su ser en duelo volvía de un viaje a la montaña. He estado en la cueva de Altamira, nos contó, y le he escrito versos al bisonte. No le canto si no le reconvegno, aunque sea anterior al arca de Noé. Quien me sosegase a mí me embalsamaría como a un faraón dorado. "Pax au bellum"?, preguntó a no sé quién un anacoreta del Monte Olivetto. Yo hubiese respondido sin vacilar "Bellum"... Guerra sí y denuedó para sitiarse sin descanso las posiciones ajenas o para sitiarse las mías hasta que se me entreguen. Aspiro a sellar las almas con mi impronta de fuego. A la pregunta, ¿Paz o guerra? responderé mientras aliente, ¡guerra! Si el Señor me quita el sosiego me da más de lo que me quita, ¡pues que me deja agitado!

Quien muera en el quemadero dando alaridos se conducirá mejor que el que se derrita de tedio en el serrallo. Voy con mi inquietud a todas partes, y con ella he interpelado al bisonte en Altamira. Digo que a este ser, al bisonte de la caverna, se lo ha tragado el león de España. Hablo de león, que es el escudo parlante de los leones que toman su nombre no del león, sino de una legión romana, la séptima que les acampó en el territorio. Nuestro león no es de la casta de esos leones, de fabulista, que han aprendido a rugir en el conservatorio. En la Escritura se habla de un león en cuya boca había un panal de miel. Y es que de tiempo atrás nos viene ya, domado y redomado, el rey del desierto. En los escudos, por rampante que sea, se ha dejado muchas veces enguantar la garra. El león de España, lejos de languidecer, conserva su voracidad y se ha tragado al bisonte de Altamira que una mano dejó en el cielo de la caverna. Vea usted estos doce versos en los que he diluído una gran angustia:

*Cavernario bisonteo,
tenebroso rito mágico,
introito del culto trágico
que culmina en el toreo.
Ay cueva, la de Altamira,
libre de sol, santo coso
del instinto religioso
que a un cielo de carne aspira,
España de antes de Adán
y de Eva y su paraíso,
cuando a los hombres Dios quiso
dar hambre por todo pan.*

Usted dice del pan que es de las cosas bien hechas, porque, comiéndolo día a día, durante cien años, no cansa. Y es así, pero yo no vendo el pan, sino la levadura. En la cueva de Altamira se me imanta la mente más que en las del Drach de Porto Cristo, cerca de Manacor, en Mallorca. Estas cuevas han tenido, eso sí, espeleólogos no más versados, pero sí más enamorados que la de Altamira. El Archiduque Don Luis Salvador de Austria comunicó su entusiasmo a Vuiller, el de "Las Islas Olvidadas", pero sobre todo a Martel. Lea usted su Memoria, inserta, hacia 1896, en el *Anuario del Club Alpino de Francia*.

Cuando usted visite las cuevas del Drach se sentirá acompañado por Martel, no menos que por la sombra del Archiduque. Por ella y por el espeleólogo me sentí, en efecto, acompañado años después en las cuevas "Blanca", "Negra", "Luis Salvador" y "De los Franceses". Por la belleza de sus cristalizaciones, por su lago Miramar y por la transparencia de los otros lagos, estas grutas compiten en importancia, según Martel, con las de Adelsberg, en Austria; las de Lombrive Padurac y Dargiban, en Francia; la de Agglelek, en Hungría, y la de Hans sus Leisse, en Bélgica. De los lagos navegables, es el de la Gran Duquesa de Toscana, nombre de la madre del Archiduque Don Luis Salvador, a la que nos hace más presente la ausencia de este prócer hijo de adopción de Mallorca. "Nunca, cuenta en 1896 Martel, había flotado bote alguno en el Gran Duquesa, ni jamás se había dado vuelta en torno de los islotes estalagmíticos que se levantan en forma de pilares hasta la bóveda. Tan sólo el guarda de la gruta, Lorenzo Morey y Candetey, había entrevisto, trepando en la roca, hacia la izquierda, hasta una abertura llamada "Ventana" en mi plano, una inmensa superficie de agua asombrosa, sin fin visible a la pálida luz de una bujía, y ni siquiera con el magnesio pudo tampoco descubrirlo Mister Armand. De todos modos, con esta visita preliminar quedó comprobado que detrás del Lago de la Gran Duquesa, término entonces de la Cueva del Drach, se extendía, hasta muy lejos, alguna maravilla por descubrir." Y más adelante recuerda Martel la mañana de un jueves de septiembre en que dos botes de tela (un Osgood y un Berthon) turbaron por vez primera el espejo del lago Gran Duquesa de Toscana.

Van a cumplirse los cincuenta años del viaje de Martel, y al leerlo se nos renueva en la memoria el diálogo con D. Miguel, o sea, con el banderizo, con las dos mitades de su ser en duelo. Este Martel no es de la misma sangre, ni en rigor del mismo apellido que el destilador de coñac de la Charente. El espeleólogo se llama, como el burgo del Departamento de Lot, cerca de la Dordoña, Martel, con ele, mientras el otro, que es rebisnieto de ingleses, como Hennessy, es Martell, con elle. No se narrará la historia de un probador de la Casa que tiene asegurado su paladar en veinte mil libras, siendo así que el violinista más conocido en los cinco continentes tiene asegurados sus stradivarius en diez o doce mil tan sólo. No habrá tampoco anécdotas de toneleros para días tórridos en que la imaginación es un oasis y la copa de a litro el gra trofeo del verano. Se trata del otro. Conocemos espe-

leólogos ilustres, como aquel Obermaier (Hugo), y otros de provincia que han explorado una caverna o dos, y ponen su felicidad en los límites. En esa caverna hay después de todo su hisonte, y hay oso del Pirineo que ha robado en su hocico miel a la luna del cielo de la prehistoria; osos que descienden en línea recta de ése, quedan aún, que celosos de su genealogía no quieren húngaro al lado. Martel hizo estudios de Filosofía y de Derecho; pero joven aun, cedió al hechizo particular de las grutas y de las simas primordiales. Exploró no pocas en su país y bastantes fuera de él, desde el Cáucaso a las Montañas Rocosas. Servía a la ciencia y servía, asimismo, al bien público con aplicaciones prácticas de sus hallazgos. No se abstuvo, por ejemplo, de denunciar causas no sospechadas de la contaminación de aguas potables o tenidas por tal hasta entonces. La higiene le debe muchas vidas humanas, y los especialistas de otros órdenes de su actividad, riegos, drenajes, hulla blanca y consejos útiles. Más le debe todavía el turismo, ya que Martel ha revelado sitios y curiosidades naturales como las gargantas de Verdón, las arenas de Provenza, las calas de Esterel, los carones del Ródano y del país vasco y las Grandes Cavernas de los Pirineos y de los Alpes.

Martel no era miembro de la Academia de Ciencias ni profesó en cátedra especial del Colegio de Francia. Muchos se dolían de esta preferición; pero no olvidemos que el espeleólogo no tenía más títulos oficiales que el de abogado. Para muchos profesores Martel era a las cuevas algo así como Fabre, el Homero de los insectos, a los insectos. Mistral envió una vez a Fabre una cigarra de las que hacen cantar la luz del medio día de oro y una leyenda: "Dios nos dé honor y nos libre de honores". Sería fácil ahora alzar el hombro ante la Academia que no llama a su seno a un Martel o al Homero provenzal de los insectos. Un gesto tan previsto no nos satisface, y pensamos valientemente que si la Academia no llamó a estos amigos por algo será. A Martel no le libró el Altísimo de honores que Mistral rehusaba, no sabemos si orgullosa o si humildemente. Estos grandes patriarcas no son tan sencillos como creemos o como conviene a la estampa tradicional con que les perpetuamos. Martel fué glorificado y condecorado con largueza y pudo asistir, entre Lozire y el Aveyron, a la inauguración de su propia estatua. A estos sabios una punta de vanagloria no les disminuye —¡qué diablo!— ni mucho ni poco. Si los mallorquines conmemoran el cincuentenario del viaje del espeleólogo a la Isla

se comportarán como hombres de bien. Son, al fin, los descendientes de los patricios que habitaban esos palacios que ennoblecen Palma: los de los Morell, los Puigdorfila, los Oleza, los Casa Desbrull, los Vivot, los Sollerich, los La Torre, los Veris, los Villalonga-Mir y tantos más. D. Miguel, el gran banderizo, prefería las cavernas de la Montaña a las de Mallorca. Nosotros, para decirlo todo, también. No le han faltado a las de Santander rondas de grandes espeleólogos como Cartailat, Brevil, Obermaier, a los que preceden un Sautuola, un Conde de la Vega del Sella o un Alcalde del Río.

Santander, Mallorca: Para aquel guerrillero indomable de la ciudad de Dios la una y la otra eran suyas.

El lo decía:

*Avila, Málaga, Cáceres,
Játiva, Mérida, Córdoba,
Ciudad Rodrigo, Sepúlveda,
Ubeda, Arévalo, Frónista,
Zumárraga, Salamanca,
Turégano, Zaragoza,
Lérida, Zamarramala,
Arramendiaga, Zamora.
Sois nombres de cuerpo entero,
libres, propios, los de nómina,
el tuétano indestructible
de nuestra lengua española.*

Y es esto, es fin de cuentas, el tuétano intraductible, lo que buscamos todos.—PEDRO MÓURLANE MICHELENA.

LARANJEIRA Y UNAMUNO

MANUEL Laranjeira es una figura destacada en la literatura portuguesa de nuestros días. Sin embargo, es poco conocido en nuestra España. Bien es verdad que sus obras fueron pocas, ya que su enfermedad y después su trágica muerte intervinieron decisivamente para limitar una producción literaria llena de fuerza, de ardor y de inteligencia.

Nacido en 1877 se suicidó en Espinho en la mañana fría y triste del 22 de febrero de 1912, exactamente a los treinta y cinco años de edad, cuando solamente había publicado cuatro libros y cuando más se podía esperar de él. Amigo de Unamuno desde el verano de 1908, del que el magnífico escritor español pasó parte en Espinho, fué querido y admirado por él y sostuvieron correspondencia hasta el día 15 de febrero de 1912, que le escribió Laranjeira su última carta, es decir, hasta una semana escasa antes de la muerte del joven poeta y dramaturgo lusitano. Por aquellos días nuestro Miguel de Unamuno le enviaba un ejemplar de su *Rosario de Sonetos Líricos*, que llegó a la casa del portugués, precisamente, el 22 de febrero, momentos después de la terrible muerte de Laranjeira. Unamuno escribe en el prólogo a las *Cartas de Laranjeira*, recientemente publicadas en Lisboa al referirse al libro que mencionamos: "Lo conservo con su cubierta, su matasellos, y esta frase escrita en ella, al devolverme el paquete: Faleceu. ¡Y tantos sonetos cuya inspiración le debía a él, a mi amigo, en gran parte!" (1).

Un fraternal cariño y una admiración grande, la que era capaz de tener el alma recia de Unamuno, se acusa a lo largo de sus encendidas palabras sobre Laranjeira, del que escribió en el año 1913: "Así que nos pusimos al habla brotó en nosotros, desde el primer momento, una amistad íntima, firme, fraternal que duró hasta su desgraciada muerte. No; ¡que sigue durando! La muerte de mi madre, acaecida en aquel verano, estando yo en Espinho, hizo que saliera sin despedirle, mas nuestra relación continuó, y más íntima aun, por correspondencia. Cada carta que recibía yo de Laranjeira era una fiesta, una terrible fiesta para mi espíritu. Hice después, otro año, un viaje a Espinho no más que a ver a mi amigo y a conversar con él. Laranjeira hablaba admirablemente el español y conocía nuestra literatura española contemporánea."

Por si estas líneas de nuestro don Miguel fuesen poco para darnos idea del gran sentimiento de amistad y admiración que agitaba en el hondo corazón del gran vizcaíno reproduzco algunas más. En ellas verá el lector temblar la pluma maestra de Miguel de Unamuno con sinceros elogios llenos de pena, de admiración, de dolor, de ternura: "Fué Laranjeira quien me enseñó a ver el alma trágica de Portugal, no diré

(1) *Cartas*, Manuel Laranjeira. Prefácio e cartas de Miguel de Unamuno. Portugalía Ed. Lisboa, 1943.

de todo Portugal, pero sí del más hondo, del más grande. Y me enseñó a ver no pocos rincones de los abismos tenebrosos del alma humana. Era un espíritu sediento de luz, de verdad, de justicia. Le mató la vida. Y al matarse dió vida a la muerte.”

“Iluminó su cabeza, que era poderosísima en el pensar, con la llama de su propio corazón, que le llevaba encendido. He conocido pocos hombres que hayan juntado a una inteligencia más clara y más penetrante un sentimiento más hondo. Y por eso sucumbió. En él, como en Lutero, la cabeza y el corazón riñeron recia batalla.”

“Fué un grande, un muy grande pensador; pero fué acaso un sentidor más grande aún. Y no ha muerto. Vive en nosotros, los que le quisimos, y vivirá en todos los que comprendan.”

La idea espiritual de Laranjeira la podemos formar bien con el retrato que nos da Unamuno. Físicamente, tenía la frente despejada y el pelo le brotaba con ímpetu. Un recio bigote negro le nacía bajo la aplastada nariz y casi le tapaba el labio superior, carnosos y viriles. Sus ojos oscuros miraban profundamente. Todo en él respiraba sensualidad e inteligencia.

Ramiro Mourão, amigo de nuestro bilbaíno e íntimo también de Laranjeira, con el que vivió en “íntima e fraterna convivência de todos os días” durante “os últimos dez anos da sua vida”, según nos cuenta, dice de Laranjeira que “él fué un ser convivente, siempre deseoso de tener a su lado, presos en su conversación sugestiva y dramática, a los hombres de su mundo de dudas, dolores y esperanzas”. Y, efectivamente, el joven Manuel Laranjeira vivió una vida de dudas, dolores y esperanzas. Estas menos, quizá, puesto que su enfermedad le fué mirando más y más hasta que no pudo soportarla y se adelantó por sí mismo la muerte, ese momento que, seguramente, era ya lo único que esperaba. A través de sus cartas se ve retorcerse y gemir su espíritu valiente y lacerado. ¡Ay, Manuel Laranjeira, tú te levantabas sobre las tranquilas tierras de Espinho como un loco fantasma de dolor y de ansia! Deshecho de cuerpo y alma te dolían tus versos, tus palabras, la vida que fué tu más rotundo fracaso. Por eso nuestro Unamuno, el hombre que pudo comprender íntegramente al Portugal trágico y que tan hondamente habló de él te sintió en lo más íntimo de su alma noble e ibérica, como la tuya. ¡Ay, qué angustia me da, Laranjeira, al leer este trozo de una carta tuya a tu íntimo amigo Luis Pinto Ribeiro: “Quanto a saúde esta sífilis não me larga. Com este tempo glacial que

corre ela medra a despeito de todos os mercúrios que eu lhe dou. De resto eu sinto un mal-estar geral que me ten trahido a un estado deplorável.”

Manuel Laranjeira era médico, pero no pudo curarse. Manuel Laranjeira moría porque tenía el alma deshecha. En alguna carta nos habla de sus terribles “tempestades íntimas”; pero a veces intenta engañar a su propio corazón y quiere conformarse con su suerte: “Não vejo que motivos tenha, amigo, para ter pena de mim. Por que eu não sou nada feliz? Sim, decerto não. Nem a felicidade é uma coisa que esteja ao alcance de quem quer.” Pero inútilmente, no se puede engañar. Su corazón está saltando a pedazos y la desesperación arrastra a su ansia vital hacia el suicidio. Y no es paradoja. Un ansia enorme de ser feliz, completamente feliz es lo que empuja hacia la muerte a los pobres suicidas. Esa fuerza instintiva nos arrebató a Manuel Laranjeira. El instinto de la felicidad, origen de las religiones, puede confundirse con el instinto de conservación. Instinto de conservación no quiere decir horror a la muerte. Los místicos, por ejemplo, la desean por instinto de felicidad y por el instinto conservador de ella una vez poseída.

A través de sus cartas a Unamuno podremos asomarnos al alma del joven portugués, al que tanto admiraba el maestro de Salamanca. A través de algunos párrafos que entresaco de ellas podremos ver más claramente el alma del poeta lusitano y su admiración por el quijotesco Unamuno, como le llamaba el bueno de don Antonio Machado, otro mágico varón que sabía acercarse al corazón profundo de los hombres para mirar hondo, muy hondo con su sentir caliente de poeta.

Cuando Miguel de Unamuno, en el verano de 1908 salió de Espinho sin despedirse de Laranjeira, a causa de haber recibido la noticia de que acababa de morir su madre, no olvidó al amigo lusitano. Pocos, muy pocos días llevaba don Miguel en España cuando ya escribía a Laranjeira:

“Sr. D. Manuel Laranjeira:

Mi estimado amigo: Los Pinillas le enterarían de cómo y por qué salí de ahí de improviso y sin haber podido despedirle. Cuando llegué acá hacía unas horas que habían enterrado a mi madre. Son cosas de la vida y de la muerte.

*

Apenas llegué a ésa me hablaron de usted, pero de tal modo —y fué en son de elogio— que me suscitaron prejuicios en su contra. Mas no bien le hablé media hora se disiparon y, después, en los días que ahí pasé, el mayor atractivo que para mí tenía Espinho y lo que iba a hacer que prolongase mi estancia más de lo que pensé en un principio era nuestras conversaciones en el “Chimez” (2) y en la Avenida. De ellas sacaba gusto y provecho, y en ellas aprendí a estimar a usted. Cuando vuelva a Portugal —voy por lo menos una vez al año a Oporto, a cierta asamblea ferroviaria— no dejaré de visitarle en ese pueblo, del cual es usted el mejor recuerdo que guardo.

Hoy hago que le remitan mis dos obras preferidas —acaso no por mi público— los *Comentarios al Quijote* y las *Poesías*. Le enviaré otras y además la edición del *Romancero*, que le prometí, y alguna obra de Ganivet. Y tengo que rogarle que si le interesa algo de España me lo diga. Yo tengo un gran celo en que se conozca lo bueno nuestro y no le trastornen el juicio los Martínez Sierra, Villaespesa, etc.

Mil gracias por lo que me hizo conocer de Camilo, a quien conocía, pero no tan bien.

Es fácil que con mis correspondencias a *La Nación*, de Buenos Aires, desde esa tierra, haga un libro al que títule: *Desde Portugal* (3).

Y basta por hoy, pues espero nos comuniquemos de cuando en cuando.

Si siguen ahí los Pinillas, salúdelos.

Yo seguiré aquí hasta fines de septiembre.

Es su amigo,

Miguel de Unamuno.

Bilbao, 19-VIII-1908.”

La respuesta de Laranjeira fué la siguiente, que traduzco:

“Amigo: Los Pinillas ya me habían dicho la razón de su brusca partida para Bilbao.

Usted tiene razón: cosas de la vida y de la muerte. No sé si son más felices los que van o los que quedan. Creo que quien queda es más desgraciado. Morir no cuesta. Lo que es trágico, lo que es horri-

(2) Café de Espinho, donde estaba la tertulia de Laranjeira.

(3) Es el que publicó luego con el título de *Por tierras de Portugal y España*.

ble es ver secarse las raíces que nos prenden a la tierra. No son los otros, los que mueren: es un trozo de nosotros mismos. Mas no vale la pena de filosofar sobre estas cosas. El remedio es aceptarlas. La vida no se discute, se soporta.

Recibí también los libros (4). Quedo muy agradecido por su gentileza. *A priori* comienzo por estar de acuerdo con usted cuando los reputa sus mejores libros. Debe ser así. Me parece, al contrario de una opinión general, que usted no es un filósofo ni lo que se llama un hombre de ciencia: es, ante todo y sobre todo, un artista. El filósofo y el sabio no razonan con la lógica afectiva. La lógica afectiva es un instrumento de arte. Que le piensen un filósofo, ¿eso qué importa? Cuando más, eso significa que usted es un artista dentro de una categoría de emociones que muchos aun no alcanzaron. Mas no me extiende diciendo lo que usted sabe mejor que yo.

¡Qué terribles elogios le hicieron de mí! No sé qué diga sobre tal desventura mía: apenas sé que no soy responsable de lo que dicen de mí. Yo no tengo la culpa de que haya quien me elogie. Usted, que está condenado a ser admirado por los hombres, sabe muy bien qué desgracia es eso.

Mas no se entusiasme usted con las primeras impresiones. Yo soy un hombre diferente de los demás (¡oh!, eso, ciertamente, lo digo con orgullo); mas de ahí a lo que usted me reputa hay mucha distancia. Tengo muchos defectos, amigo, muchísimos defectos. Es cierto que tengo también algunas cualidades, y una de ellas es tener el coraje de mis defectos. Ahí está. No quiero con esto enfriar la estima que dice sentir por mí. No. Si hay alguna cosa que yo aun estime en la vida es la amistad de los hombres como usted. El resto es para mí absolutamente aborrecible e indiferente, crea. Si usted llevó un recuerdo agradable de nuestras conversaciones en Epinho, a través de la Avenida y de las gentes "cursis", ¿qué he de decir yo? Si el acaso fuese alguien yo lo bendeciría porque aun me proporciona de cuando en cuando el placer de encontrar un hombre (digo un hombre) a través de esta vida ordinaria y triste.

Si alguna cosa le interesase de Portugal, disponga de mí. Lo poco que poseo lo pongo a su disposición.

(4) Hace referencia a los libros que indicaba Unamuno en la primera carta que transcribimos.

Cuando venga a Oporto avíseme. Y, en Espinho o en Oporto, nos encontraremos, por lo menos para darnos un apretón de manos.

Escriba, escriba un libro sobre Portugal. Es preciso que alguien diga la verdad nuestra.

Estoy extendiéndome mucho. Perdone.

Y crea en su afectuoso amigo,

Manuel Laranjeira.

Epinho, 24 agosto 1908.”

Del interés que tiene esta carta no es preciso que hable.

Sería muy larga tarea reproducir íntegras las extensas y numerosas cartas que se conservan de Laranjeira a Unamuno, y en las que le trata con verdadero cariño y admiración. Reproduzco, pues, solamente algunos de los párrafos más interesantes, a mi juicio, que se relacionen con Portugal o, directamente, con nuestro Unamuno.

Escribe Laranjeira: “Leí las *Poesías* y el libro de *Comentarios al Quijote*. Es claro: confirmé lo que ya suponía, esto es, que usted es un artista sobre todo, mejor, un poeta, y un poeta que escribe bellísimos versos en prosa.”

“A pesar de eso, estoy convencido de que usted aun no escribió la mejor obra de su espíritu, quiero decir, aquella obra que será su propio espíritu convertido en arte. Usted, amigo, como todas las criaturas superiores, viviendo por encima y más allá de su tiempo, es una sensibilidad ansiosa de eterno, hambrienta de absoluto, y su espíritu tiene sed de inmortalidad. Si me permite la comparación yo le diría que está usted como aquel Don Quijote, soñador e idealista, antes de salir de su aldea de la Mancha a buscar y a realizar en la tierra su obra de justicia. Y como nadie se resigna a ser Quijote de brazos cruzados, mejor, de brazos caídos, ésa se ha de realizar necesariamente. Será un poema, estoy convencido de que será un poema.”

¡Qué claramente nos hablan los anteriores párrafos de la fe de Laranjeira en Unamuno! ¡Con cuánta admiración expresa sus sentimientos el malogrado poeta portugués!

La alegría de Laranjeira cuando se enteró por una carta de don Miguel del proyecto que éste tenía de escribir un libro sobre Portugal (*Por tierras de Portugal y España*) fué muy grande; no olvidemos que el joven Manuel Laranjeira, según el mismo Unamuno cuenta, le dió muchas ideas sobre el Portugal más profundo:

“No se imagina el placer que sentí al saber que usted, espíritu superior, andaba componiendo un libro sobre las cosas de mi tierra, de esta mi tan desgraciada tierra de Portugal.”

Y añade, unos párrafos más adelante:

Europa nos desprecia, la Europa civilizada nos ignora, la Europa mediocre, burguesa, práctica y egoísta nos detesta; como se detesta a la gente sin vergüenza, sobre todo sin dinero. A pesar de eso, en Portugal aun hay mucha nobleza moral, aun hay, por lo menos, nobleza moral bastante para morir y aun existen cosas bien dignas de simpatía.”

“Su libro ha de rehabilitarnos un poco; seguramente usted, que es hombre de pasión y sentimiento, y ve las cosas de la vida a través de la lógica afectiva, ha de ser naturalmente llevado a defender calurosamente a un pueblo esencialmente sentimental. Tan sentimental que se dejó dominar por la emotividad despótica de un loco con el delirio de la tiranía.”

“Bien sé: la lógica afectiva muchas veces turba la visión nítida y precisa de los hechos; mas en compensación permite presentir y comprender ciertas cosas que solamente pueden ser comprendidas por la inteligencia del corazón. Su libro, amigo, sobre las cosas y desventuras de mi tierra, visto a la luz fría de la lógica utilitarista, podrá contener muchas interpretaciones erróneas, muchos modos de ver falsos; pero contendrá también, con certeza, algunas verdades que solamente pueden ser adivinadas y comprendidas por los espíritus afectivos” (5).

No quiero dejar fuera de estas líneas la última carta de Manuel Laranjeira a Unamuno, carta a la que ya me referí, y que tiene un doble interés, primero porque fué dictada, ya imposibilitado el lusitano por la enfermedad, dando una muestra más de sincera amistad al genial bilbaíno, y, segundo, porque de la última línea quizá pueda desprenderse que Laranjeira ya estaba decidido a suicidarse. Traduzco la carta, que dice así:

“Amigo mío:

Solicito de un amigo que me escriba esta carta a ver si consigo en dos palabras darle cuenta de mí.

(5) Unamuno publicó esta carta en *La Nación*, de Buenos Aires, y luego en *Por tierras de Portugal y España*.

A principios del año pasado enfermé con una fiebre hepática que me postró en cama, y creo que hasta me llevará a la muerte. Ahí está el porqué de no escribirle.

Mas durante mi enfermedad no calcula usted las veces que le recordaba.

Su última carta me llenó de alegría, porque le veo otra vez fuerte, vigoroso y sin aquel abatimiento de su primera carta.

Quedo aquí.

Adiós, mi querido amigo, hasta... no sé cuándo.

De corazón,

Manuel Laranjeira.

Epinho, 15 febrero 1912.

P. D.—Efectivamente, no recibí el libro de sonetos (6). Respecto a la política, desde el comienzo de mi enfermedad ignoro lo que pasa en mi país.”

Cómo duele ese “hasta... no sé cuándo” de la carta del pobre poeta. ¡Ay, malogrado Manuel Laranjeira! Unamuno decía de tu Portugal que “es un pueblo de suicidas. Tal vez un pueblo suicida. La vida no tiene para él sentido trascendente. Quieren vivir tal vez, sí, ¿pero para qué? Vale más no vivir” (7).

Y eso pensó Laranjeira, acabando con aquella vida tan llena de inteligencia, de dolor, de saudade, de inquietud y de profundidad humana.

Desgraciadamente, esa melancolía y ese dolor íntimo del pueblo portugués, uno de los pueblos más hondos de Europa, más dulce e íntimamente lírico, lleva a sus hombres al suicidio muy frecuentemente. ¡Con qué lista tan grande de suicidas cuenta Portugal!... Antero, Soares dos Reis, Camilo Castelo Branco, Trindade Coelho, Sa-Carneiro, Laranjeira...

El único pueblo que comenzó su poesía por la lírica, busca en la muerte el gran tema poético de todos los tiempos, el más hondo pema...

(6) Se refiere Laranjeira a *Rosario de sonetos líricos*, de Unamuno, que llegó a su casa el día de la muerte.

(7) *Por tierras de Portugal y España*.

¡Adiós, Manuel Laranjeira! Hoy tu corazón reposa bajo la dulce tierra tuya que un día te sostuvo en alto como un grito de rebeldía y de dolor. Tú ya eres tierra dulce y sola, tranquila, mirando suavemente desde tu bello Espinho la tierna fuerza inmensa de tu Atlántico.—RAFAEL MORALES.

DE LA DISYUNCION A LA NEGACION EN LA POESIA DE VICENTE ALEIXANDRE

(Y DE LA SINTAXIS A LA VISIÓN DEL MUNDO.)

NO me parece el simple análisis un método suficiente para la investigación poética. Triturando las cosas y tomando los fragmentos uno por uno, se nos escapa ese soplo indefinible de la poesía, que está en las palabras como el alma en el cuerpo, es decir, entera en el todo y en cada una de las partes, con tal de que estas partes no se separen de la totalidad. Además, tampoco tiene sentido pretender que en la comprensión poética se vaya de lo particular a lo general —ni al contrario—, porque su carácter intuitivo hace que se prescindiera de estas rutas lógicas y se perciba de un modo instantáneo y simultáneo.

Por eso, al hablar de la disyunción y la negación en la poesía de Vicente Aleixandre, parto de que los elementos y figuras poéticas sólo nos interesan en función del todo, en cuanto que están animados y explicados por la concepción del mundo del poeta (sin conocer la cual no se les encuentra auténtico sentido), pero que, por otra parte, respaldan esa concepción del mundo, aclarando sus particularidades. Y, de ese modo, el valor que puedan tener estas notas ha de ser sólo el de material para mejor estudiar la construcción entera, cuya forma determina la forma de cada una de las piedras que la componen.

Al principio de mis reflexiones sobre el tema que me ocupa sólo percibía separadamente ciertos valores de la disyunción y la negación en la poesía alexandrina; el tocar su más hondo sentido me ha hecho ver que, en la más avanzada de sus significaciones, se continúan una

a la otra como fases de un mismo proceso. En general, de los libros *La destrucción o el amor* y *Sombra del Paraíso*, materia de estas elucubraciones, se puede decir que el primero se halla en el estadio de la disyunción y el segundo en el de la negación.

LA DISYUNCIÓN: TRES SENTIDOS.

La disyunción (1), caracterizada principalmente por la conjunción "o", tiene distintos valores en la poesía de Aleixandre. Sin perder el vulgar sentido de la incompatibilidad de dos caminos, encontramos además estos tres grados ascendentes: indiferencia por los términos, alusión a algo intermedio y, sobre todo, super-metáfora.

En el primero, y en este caso el menos interesante de los sentidos, el poeta, ardiente y desesperado, desdeña elegir, porque para él es lo mismo una cosa que otra, el vivir o el morir, el ser o el no ser:

*matar o amar o morir o darte todo...
quiero amor o la muerte...*

Pero, en realidad, este sentido no es más que una introducción al segundo: La alusión hacia algo que no es ni una cosa ni otra, pero que a través de las dos se puede intuir, pues el poeta, ya que no puede nombrar totalmente sus visiones inefables y se ha de contentar con aludir por reflexión mediante otras cosas nombrables, concentra aquí sus fuegos desde dos puntos, acorralando el misterio y encerrando "el pájaro en la mano". (Cada día me convenzo más de que la técnica poética no es otra cosa que una poliorcéctica, un arte de sitio.)

*... como un largo vestido o un perfume invisible...
Muchacha, corazón o sonrisa...
... diamante o rubí duro...
... bronce o caracol rotundo... (2).*

(1) Tengo noticia de la existencia de un trabajo de Amado Alonso, sobre la disyunción en la poesía de Vicente Aleixandre, que, por estar publicado en Buenos Aires, no conozco.

(2) En el fondo es el embrión de ese método, típicamente surrealista, de *amon- tonar palabras para «crear ambiente»*, menguando la realidad de cada sustantivo, a fin

Ahora bien, donde la disyunción adquiere su más fecundo y total sentido es en su función de super-metáfora. Desde siempre se ha venido usando en poesía —y en todo lenguaje humano— la metáfora, como aproximación de dos términos, uno real, de que se habla, y otro evocado, al que se compara, pero “guardando las distancias”, es decir, dejando este segundo en cierta neblinosa lejanía de generalidad que permite abstraer, en su plena perfección, el rasgo que nos interesa. Así, los “labios de clavel”, los “dientes como perlas”, etc. (Por cierto, no quiero dejar de apuntar que el título *Espadas como labios* del anterior libro de Vicente Aleixandre, aunque aparente ser una metáfora clásica, está, si bien se mira, en orden inverso, de modo que el término evocador —espadas— aparece con realidad anterior al que debía ser real. Ya se verá qué de acuerdo está esto con todo lo que vino después.)

La disyunción, en papel de metáfora, acerca también los dos términos, pero rompe la jerarquía y los une, los confunde, hasta el punto de hacerlos intercambiables, y, aun más, de identificarlos en uno solo. El “o” equivale al “o sea”. “La destrucción o el amor”. “La destrucción, o sea el amor”. “El amor, o sea la destrucción”. Este título tiene mucho más alcance de lo que parece a primera vista, como estamos empezando a notar. El dato inmediato es que la disyunción constituye el principal recurso estilístico de este libro: más de doscientas diez veces se encuentra en sus páginas, en sus distintos valores.

... *espadas o dientes...*

... *el amor o castigo...*

... *agua o rumor de espadas...*

... *una moneda lírica o la luna...*

... *carne o fruta...*

... *mármol o espacio impenetrable...*

... *mis dientes o clavos amorosos o dardos...*

... *duele el alma amarilla o una avellana lenta...*

... *duele la tierra o uña...*

... **TRISTEZA O PAJARO...**

entre todos, de formar una atmósfera de determinado matiz. Recuérdese, por ejemplo, en «Residencia en la tierra»:

Entre plumas que asustan, entre noches,
entre magnolias, entre telegramas,
entre el viento del Sur y el Oeste marino,
vienes volando.

Y en *Hija de la mar* se utiliza en dos series clásicamente paralelas:

*... “playa o cuerpo dorado”, muchacha que en la orilla
es siempre alguna concha que unas ondas dejaron...
... sé tú espuma que queda después de aquel amor,
después que, “agua o madre”, la orilla se retira.*

Evidentemente, se percibe que no se puede poner otra vez “como” en lugar de “o”. Ha habido algo más que una simple yuxtaposición. Con terminología de físico o de químico, diríamos que es un “proceso irreversible”. Por una parte, el término que llamábamos “real” ha perdido bastante realidad, y, por otra, sobre todo, lo que fué simple término de referencia calificativa se ha confundido con el objeto, envolviéndolo, y prevaleciendo sobre la primacía que en el plano natural le correspondía. Lo que resulta ya no es una simple suma de dos elementos, sino un nuevo ser, que, con la materia del uno y la forma del otro, vive por el terrible fuego del poeta, que confunde el mundo y su yo en ese cósmico incendio que todo lo abarca. El fuego es lo que mejor iguala todas las sustancias; lo rico y lo sórdido, lo viejo y lo nuevo, todo se vuelve lo mismo: llama y ceniza.

*Sangre o sol que se funden en el feroz encuentro...
Flor, risco o duda, o sed o sol o látigo:
“el mundo es todo uno”, la ribera y el párpado...
Si repasamos suavemente la memoria...
... notaremos que el vacío no es tal, sino él, “sino nosotros,
sino lo entero o todo, sino lo único”.
Todo, todo, amor mío, es verdad, es ya ello.
Todo es sangre o amor o latido o existencia,
“todo soy yo” que siento cómo el mundo se calla
y cómo así me duelen el sollozo o la tierra.*

Y hasta alguna vez en que, peregrinamente, parece reaccionar contra su instinto de fusión

*(Si en las cercanías un río imita una curva,
no confundirlo, no, con un brazo...)*

termina por volver gradualmente a él en los inmediatos versos:

... si más arriba quiere formarse una montaña,
apenas si conseguirá imitar algún hombro,
y si un pájaro repasa velozmente
no faltará quien lo equivoque con unos dientes ligeros.

Como se ve, partiendo del mínimo detalle del uso de la disyunción, que parece una nimiedad de tesis doctoral, hemos entrado inevitablemente a la visión total del mundo en el poeta. Las cosas se confunden, arden, se equivocan en la llama del amor, ese "amor" cósmico que "destruye" la diversidad de cada objeto particular, o sea su ser entero, porque lo que le hace ser "cosa determinada" es su diferenciación, hasta disolverse en

... la unidad de este mundo. ("Unidad en ella.")

Pero, llegado el momento de resumir estas reflexiones y pasar al estudio de la negación, es preciso poner los puntos sobre las íes y aclarar el alcance de lo que hasta ahora va dicho. Este "fusionismo" poético —llamémosle así— de Vicente Aleixandre es lo que se ha solido designar con el nombre de "panteísmo". Pero, como ya venía a decir Leopoldo Panero en un estudio sobre *Sombra del Paraíso*, me parece necesaria una distinción porque la palabra "panteísmo" tiene, en principio, un significado religioso y filosófico de creencia total en la unicidad de lo existente, sin que quepa distinguir al Creador de lo creado, por el cual se podría creer absoluta y metafísica una postura que no pasa de ser una concepción, un sentimiento poético, y, aun así, con ciertas oscilaciones en el tiempo, como se puede percibir desde *La destrucción o el amor a Sombra del Paraíso*. Por eso a mí no me ha parecido nunca esta actitud incompatible con que Vicente Aleixandre, personalmente, pueda ser católico.

LA NEGACIÓN: DESDE LA NEGACIÓN CALIFICATIVA HASTA LA NEGACIÓN COMO PLUSCUAM-METÁFORA.

Para aclarar el primer grado del valor de la negación aleixandrina, se me hace indispensable recordar que, en la terminología filosófica, se

distinguen dos tipos de negación: la privación, según la cual un sujeto carece de una cualidad que específicamente le corresponde —tal la ceguera en el hombre—, y la negación propiamente dicha, o sea la falta en un ser de algo que no tenía por qué encontrarse en él —la ceguera en una piedra—. En un lenguaje puramente lógico sólo cabe la existencia de la primera, y eso cuando venga a cuento, porque la segunda resultaría una redundancia obvia. Pero en la totalidad del hombre la lógica es sólo una isla, como dice Ortega, y en muchos tiempos y lugares se utiliza la negación absoluta, aun sin necesidad de hallarse en los dominios de la poesía, a poco que la imaginación y la sensibilidad se agucen un tanto. Basta observar la humorística expresión —no popular, no aldeana, sino ciudadana—: “sordo como una tapia”. Si dijeran “como una roca”, podía ser una imagen de cualquier poeta de los últimos treinta o cuarenta años, pero la ironía da lugar al empequeñecimiento de la “tapia”, cosa cotidiana y sórdida. O la barroca sustitución: “la sin hueso”, por la lengua.

Así, aunque resulte superfluo, se puede hacer constar que esta conquista de la sensibilidad no es exclusiva de Vicente Aleixandre, sino propia de la época, aunque él obtenga de ella resultados que le sean peculiares.

Se trata de que el negar en una cosa algo que todos sabemos que no tiene no sólo no es perogrullada, sino que puede ser algo positivo, y que, en el plano de la super-realidad poética, añada algo real ante nuestros ojos. Y es que, en la práctica, las cosas no existen aisladas; en un simple cacharro vemos siempre, además del cacharro en sí, nuestro concepto del mundo en él, la luz del ambiente, el matiz del cielo, la posición y el soporte en que se encuentra, y toda nuestra cenestesia afectiva. Y el negar en una cosa cierta relación con otra exterior ya es decir algo de ella que la califica de un modo efectivo.

Si Aleixandre dice:

*¿Qué soledad levanta
sus torturados brazos “sin luna”?*...

o

... los calientes peces “sin sonido”...

todos percibimos algo real; la luz lunar y el sonido quedan desterrados, remotísimos, dejando su ausencia hiriente, y algo, helado o terri-

ble, condena esos brazos, y una inerte inexpresividad, una ciega obediencia de cosas mueve majestuosa la fría belleza de los peces.

Et sic de ceteris:

... *mi piel sin nubes...*
... *lentos trajes sin música...*
... *el beso no, no, no fué de luz...*
... *¡Oh ciudad no en la tierra!*

O, como un ejemplo más alucinante:

Mi grito resonó en la oquedad sin bóveda...

O el poema entero "Sin luz" de *La destrucción o el amor*, con la espantosa visión del fondo de los mares:

*El pez espada, cuyo cansancio se atribuye ante todo a la imposibilidad
de horadar a la sombra,
de sentir en su carne la frialdad del fondo de los mares donde el negror
no ama,
donde faltan aquellas frescas algas amarillas
que el sol dora en las primeras aguas...*

No es eso todo; hay algo aun, difícilmente expresable. La sombra, el hueco de las cosas, ¿no son algo de ellas? El decir lo que una cosa no es, ¿no alumbra recónditos matices de lo que es, al tener que juntar mentalmente los dos objetos? Unas veces se presenta lo opuesto; pero, las más, se trae lo que tiene algo de común, negándolo a continuación, para que quede de ello sólo un vago matiz de recuerdo, en el que se contiene lo que se quería expresar. ("Pájaros no: memoria de pájaros"...) —Así esos "y no lo era, y sí lo era" de Juan Ramón Jiménez—.

Dice Vicente Aleixandre:

*La cintura no es ave.
No es rosa. No son plumas.
... Pero el mar es distinto.
No es viento, no es su imagen.
No es resplandor de un beso pasajero,*

*ni es siquiera el gemido de unas alas brillantes.
... La gran playa marina
no abanico, no rosa, no vara de nardo,
pero concha de un nácar...*

A veces, un largo trozo se desarrolla sobre negaciones. En alguna de estas ocasiones hace descender algo la claridad del poema, como en "El poeta":

*... La juventud de tu corazón no es una playa...
... No es ese rayo velador que súbitamente te amenaza...
... No. Esa luz...*

En otra, en cambio, le presta más calor de humanidad ("Mar del Paraíso"):

*Lejos el rumor pedregoso de los caminos oscuros
donde hombres ignoraban tu fulgor aun virgíneo.
Niño grácil, para mí la sombra de la nube en la playa
no era el contorno bien preciso donde la sangre un día
acabaría coagulada, sin destello y sin numen.
No apresé nunca esa forma huidiza de un pez en su hermosura...
ni amenacé una vida, porque amé mucho...*

Y hay algún caso en que un poema entero parte de una negación, como ocurre en "No estrella":

*... ¡Ah, estrella mía,
desciende! Aquí en la hierba
sea cuerpo al fin, sea carne
tu luz...*

*¡Ah nunca
inscrita arriba!...*

... Un hombre te ama.

Finalmente hay que tener en cuenta alguna circunstancia en que la negación sirve para abstraer totalmente el objeto real convirtiéndolo en ideal:

Allí el río corría, no azul, no verde o rosa, no amarillo...

Pero vamos a pasar ya al segundo término, al avatar más extremado de la negación. Aquí es donde enlazamos visiblemente con la disyunción, continuando su proceso. No es algo esencialmente distinto de los matices expuestos; más bien es el último grado de su valor, una atrevidísima exaltación que en alguna rara ocasión —rara, nótese la leal advertencia— le permite actuar como oficio distinto. Se trata de la negación como pluscuam-metáfora, y lo digo así porque después de haber llamado a la disyunción super-metáfora tendría que poner “hiper-super-metáfora”. La negación, en este sentido, es el *plus ultra* de la disyunción. Por eso en *Sombra del Paraíso* se encuentra mucho más que en *La destrucción o el amor*, pues si la diferencia es aparentemente pequeña por el número, en este libro no suelen tomar el papel de que hablamos ahora.

Es un claro proceso. Habíamos visto que en la disyunción se equiparaban los dos términos de la clásica comparación: el objeto real y el objeto evocado —que hasta aquí se había podido venir designando con el nombre de “imagen”, por su menor realidad—. Y además de darles la misma efectividad, los fundía, los hacía arder en una mismo.

Pues bien, la negación llega más lejos; con escalofriante audacia niega el objeto real a beneficio del ideal o evocado. Véase el primero y más luminoso ejemplo de *Sombra del Paraíso*:

... Tú, poeta, “cuya mano y no luna”
yo vi en los cielos una noche brillando.

O en otro lugar (“La isla”):

*No son barcos humanos los humos pensativos
que una sospecha triste del hombre allá descubren.*

Ya digo que se encuentra poco en forma totalmente explícita. Pero bastaría un solo caso para el descubrimiento de ese horizonte que nos deja súbitamente aterrados. ¿Qué país es ése que aparece?

Estudiados los varios sentidos de la negación, podemos mirar a qué actitud espiritual corresponden, del mismo modo que lo hicimos con la disyunción.

El tiempo ha pasado. La sutil ceniza de los días muertos cae, cae continuamente, interponiéndose entre el poeta y las cosas. El fuego

aquel que fundía el alma con el universo se ha serenado; ya es un tranquilo resplandor interno, casi un hogar doméstico que ofrece su refugio frente a la noche que cae.

*El lejano horizonte, tan infinitamente solo
como un hombre en la muerte,
envía su vacío, resonancia de un cielo
donde la luna anuncia su nada ensordecida.*

.....
*Por eso yo no veo, como no mira nadie,
esa presente bóveda nocturna,
vacío reparador de la muerte no esquivada,
inmensa, invasora realidad intangible
que ha deslizado cautelosa
su hermético oleaje de plomo ajustadísimo.*

El alma se resiste; quiere volver a abrazarse con las cosas, pero ahora va con el temor a la nada, en vez del ciego y feliz rebose de antaño. Y con ese trágico amor, el poeta inicia contradicciones heroicas: "no soy distinto, y os amo", dice a las montañas ("Adiós a los campos"), como si el amor no fuera precisamente el impulso hacia lo distinto, hacia lo "otro", de Antonio Machado. Pero, ay, el poema había empezado:

No he de volver, amados cerros, elevadas montañas...

El poeta, vencido por el tiempo, ve ahora el mundo desde su yo. Las cosas pierden realidad, se vuelven fenómenos subjetivos.

Los cielos eran sólo conciencia mía, soledad absoluta.

Y el ápice de lo trágico se halla en el último sentido de la negación (pluscuam-metáfora: "cuya mano y no luna"). Desesperadamente, se niega la caduca realidad para salvarse en la eternidad de lo ideal. Es mentira lo que vemos y tocamos, lo que muere; la única verdad está en la perennidad del alma. Esto nos lleva irremediabilmente hacia la religión, y, en efecto, leyendo "Al cielo y no basta" se advierte con

qué maravillosa consecuencia el libro termina enfrentándose con la vía de inmortalidad:

... *mis oídos escuchan al único amor que no muere.*

Concretando, la negación en *Sombra del Paraíso* no es más que la expresión de la distancia abierta entre el alma y las cosas. En un sentido, dice lo que las cosas tienen de ausencia y el matiz que la ausencia les imprime. En el otro niega la mortal realidad exterior para acogerse a la realidad anímica imperecedera. Y por ese abismo, sangrante de "la reciente historia de su corazón", fluye el tiempo —alma de la poesía—, se ve el pasado y el porvenir, la vida y la muerte, los horizontes y los objetos amados, que se quedan, mientras nosotros nos vamos...

Este es el inmenso y humanísimo valor poético que aporta, oçultamente trágico, amorosamente lejano, *Sombra del Paraíso*.—José M.^a VALVERDE.

HABLA POETICA Y CREACION COSMICA

MUCHAS cosas pasarán. Pero la distinción de Heidegger entre aquel viejo género de investigaciones para las que él reservó al principio el nombre de "Metafísica" con el fin de oponer a ella la "Ontología" nueva, es decir, la distinción entre el problema del *ente* y el problema del *ser*, quedará. El filósofo —ha escrito Ortega reflexionando sobre Kant— se venía proponiendo habitualmente la pregunta ¿quién es el ser? Sólo últimamente ha empezado a preguntarse también: ¿qué es el ser? Claro que la ceguera para el ser no era, ni mucho menos, total y sería útil estudiar la relación entre los términos *ser-ente* y *esencia-existencia*. Mas, con todo, parece indudable que la "Metafísica" recibida tendía a abandonar demasiado pronto el problema del *ser* para pasar a elucidar *quién* es el *ente* que realmente existe, cuál es el fundamento naturante de toda realidad. Su meditación se convertiría así en una reversión, en una marcha atrás hasta encontrarle allá en el principio, para, después, partiendo de él, contar:

nos la "historia" del mundo y del hombre. El idealismo especulativo es paradigma de este modo de proceder.

Pero la filosofía no debe ni puede inventar ningún relato. Es la *poesía* quien crea los mitos y es, sobre todo, la *revelación* quien nos cuenta la "historia" trascendente, la "historia sagrada".

Sin embargo, Heidegger se ha mostrado injusto e inconsecuente. Inconsecuente porque no ha conseguido esa "sobria" y "fáctica" Ontología pura que buscaba. (¿Es de veras posible conseguirla?) Su húsqueda del *ser* termina en el fracaso de una recaída en el *ente* o, lo que es igual, en el contra-ente, en la Nada hipostasiada.

Injusto también, en su despectivo tratamiento de la "Metafísica". La filosofía del *ente* es perfectamente legítima. Mas, en virtud de ese su núcleo "histórico", revelado o mítico, solamente se libera de la ingenuidad cuando logra consciencia de su sustentación religiosa: filosofía panteísta, filosofía nihilista (de Buddha, por ejemplo, pero también de Heidegger), o filosofía teísta, cristiana y católica.

El comienzo del Evangelio según San Juan y el del *Génesis* interpretado a la luz de aquél, nos han revelado a nosotros, cristianos, la verdadera "historia": que en el principio fué el Verbo y que la Creación se hizo no de la *Nada*, sino de la *nada*. Pero, entiéndase bien, el *Verbo* no es sinónimo de la *Idea* (en el sentido del idealismo), pues ésta se halla recluída en el recinto de lo irreal, en tanto que aquél es realidad suma, *ens realissimum*. El error del idealismo, denunciado por Scheler, ha consistido en creer que la Idea pura, despersonalizada, está dotada de poder. Aquello de las *idées-forces* es una *contradictio in terminis*; el panlogicismo se excluye, por principio, de la realidad que pretende explicar.

Pero la "historia" del mundo que nos cuenta Scheler —afirmación de *dos* fundamentos del universo, el espíritu desvalido y el ímpetu poderoso, pero ciego—, no es más verosímil. Semejante concepción de una deidad impotente no es sino el reverso de la concepción de una Idea todopoderosa.

Según la concepción cristiana no hay tal disociación primordial. El Verbo es, a la vez, *idea* y *poder*, *razón* y *voluntad*, *esencia* y *existencia*. El Verbo es Persona. El Verbo es Creador.

El trasunto humano del Verbo es la "palabra", la idea hecha alien-to (*spiritus*) y "voz". De su poder creador, de su función poética, de la capacidad que en sus más altos logros posee para darnos la intuición

del génesis verbal de la realidad, quisiera hablarse aquí, bajo la sugestión cálida, reciente, de un libro de poemas escrito por Aron Cotrus (1).

Partiendo de la mencionada relación entre “lo que dice relación al ser” y “lo que dice relación al ente”, cabe hablar en dos sentidos de la función poiética de la poesía, de la relación entre palabra y Creación.

En el primer sentido, “poesía” —ha escrito Heidegger— es fundación del ser por la palabra y en la palabra”. El *ente* está ahí, ante nosotros y antes que nosotros. Pero su *ser*, no. “El ser y lo esencial de las cosas tienen que ser libremente creados, puestos y donados”, o sea, *nominados*. Hay que dar al idealismo lo que en justicia le corresponde. Advirtió ya Juan Bautista Vico, y suele repetir Eugenio d’Ors, que, para denominar la objetividad suma, el “hecho”, empleamos precisamente, paradójicamente, el participio del verbo “hacer”.

De esta función poiética, pero no engendrante o genésica, sino puramente “ontológica” de la poesía, hay, sin duda, bellas muestras en el libro de Cotrus, aun dejando aparte su contribución a la fundación poética del ser de la estirpe, del *ethnos* rumano. Véanse, por ejemplo, estos versos que cantan al Habla:

*Sin tí, por aquí
nadie conocería nuestra vida,
nadie conocería nuestra tumba
ni habría leyendas y murmullos
por donde hemos desaparecido en la noche.*

Pero no es esa, ciertamente, la nota dominante en su estro. La calidad de esta poesía se cifra en su participación, como imagen de la Palabra divina, en la función generadora de realidad; en su virtualidad para reflejar la taumatúrgica transmutación por la cual el Verbo da a luz la Creación entera. El *ente* no está ahora ante la Palabra y antes que la Palabra, sino que es creado, construido por ella. El verdadero y único Poeta, dice Claudel, es Dios.

El poema que abre el libro *La Canción del Habla* es nobilísimo testimonio del poderío verbal, de la capacidad demiúrgica, insita en la Palabra, para producir el ente, para “fabricar” el mundo.

(1) *Entre hombres en marcha*. Ediciones Adán.

Aron Cotrus ha glorificado esa misteriosa gravidez cósmica del Verbo:

*Yace en el secreto de su secreto
en las entrañas del habla
todo lo que ha sido, será y no es.*

Acaso nadie, entre los poetas modernos, nos ha acercado tanto como Cotrus a la intuición plena de que “en el principio fué el Verbo”. Nunca hemos creído estar más cerca de comprender ese tránsito portentoso, ese milagroso pasaje del nudo Logos a la dura y paténte, tangible y gigantesca Creación, al pesado mundo que está ahí, envolviéndonos, amenazándonos y sustentándonos, que cuando leíamos —y oíamos— las potentes, cadentes estrofas del grande poeta rumano.

Voz creadora, palabra impetuosa, “tormenta del habla” que “nos ha llegado del Cielo” y, con “su trompeta sobrenatural”, engendra los montes y los ríos, la tierra, el bosque, los horizontes, el mar.

“Palabras-tormenta”, “canto-herrero”, “canto-montaña”: forja de mundos sin otro material que palabras golpeadas por palabras sobre el yunque del habla.

Una habla titánica como ésta diríase que solamente puede nacer en la garganta del “hombre volcánico” que Cotrus ensalza a continuación, en el *Canto al Hombre*. Pero, ¿es de verdad al hombre real a quien canta? No, sino al Héroe, es decir, al Semidiós, y a la Estirpe que, respirando jadeante con pulmones como órganos, y avanzando con “paso de relámpago y piedra”, se esfuerza por afirmar la latinidad frente a Rusia, “joven titán, insaciable siempre”, en ese *latus mundi*, en esa orilla del cosmos que es la tierra rumana. Toda la obra de Aron Cotrus es una oda heroica al Hombre sobrehumano. Rinde culto a su grandeza y olvida su miseria, la fragilidad y desvalimiento que constitucionalmente le aquejan y de los que, es verdad, logra en sublimes momentos desprenderse. Mas la túnica de llamas sobre los hombros —metáfora tan amada por Cotrus— no es vestidura que el hombre pueda habitualmente usar.

Pero no es del Hombre ni de los Hombres, sino del Habla que, como sagrado depósito, les ha sido donada, de lo que se quería hacer

breve mención aquí. Y también de esa "habla carpática" cuyo nostálgico, entroido eco nos sigue, al cerrar el libro, "como un telúrico y eternamente verde proverbio rumano".—JOSÉ L. ARANGUREN.

Madrid, 13 junio 1945.

ORESTES FERRARA, O LA HISTORIA COMO REIVINDICACION

(A propósito de «Un pleito sucesorio: Enrique IV, Isabel de Castilla, la Beltraneja»).

EL historiador, para merecer semejante título, debe tener un dominio completo de todos los aspectos del saber; pero, principalmente, una visión perfecta del Estado. No es posible comprender ninguna época histórica, ningún hombre, sin comprender en serio el Derecho, el Estado de su tiempo, que suelen ser las expresiones de las necesidades de las criaturas, no sólo en su cualidad de entes sociales, sino también como individuos con angustia y soledad. Los hombres forjan el Estado que necesitan o que son capaces.

Orestes Ferrara acomete su tarea histórica dotado de poderosas armas: reflexión, que no admite nada sin previo examen; capacidad crítica, a la par que hondura de visión, como prueba cualquiera de sus libros, de los que pueden sacarse centones de pensamientos válidos por sí, al margen del relato verdadero y probado documentalmente. Crítica, reflexión, capacidad filosófica, dominio de los idiomas vivos y muertos, experiencia mental y vital, sostenido por un cimiento profundo de cultura humanística y humanizado por una vida muy rica de peripecias.

Ello explica que en el campo histórico el profesor Ferrara sea el reivindicador. Ha vivido mucho y comprende mucho. Primero puso a Maquiavelo en su sitio, desvaneciendo los errores de la leyenda. El florentino, como los demás personajes cuya categoría moral reivindica probatoriamente, son juguetes situados en medio de torbellinos políticos. Maquiavelo es el teórico del nuevo Estado, de una política que aún tendrá vigencia durante muchos años después de nosotros. El Se-

cretario de la Señoría resulta, frente al Maquiavelo contrahecho por la fantasía, en la que pastan la incuria y el interés mezquino, la menos maquiavélica de las criaturas.

Seguidamente comparece ante nosotros Alejandro VI, de recuerdo nefando, sambenitado con las más absurdas aberraciones que quepan en imaginación de libelistas y armadores de truculencias. Orestes Ferrara rehabilita su memoria y prueba que su mala fama es injusta y caprichosa. España, en los siglos xv, xvi y xvii, es la clave del mundo. Alejandro VI era español, y a veces tuvo que intervenir en decisiones trascendentales de la política y de la Iglesia de su tiempo. En ello reside el secreto de su inventada infamia. En verdad, fué enérgico, inteligente, de gran austeridad. Su escarnio se levantó falsamente después de su muerte.

Enrique IV de Castilla, acusado, aun por los mismos españoles, de cosas indecibles, clavado como un bicho venenoso en un alfiler de ignominia con el remoquete de Impotente, así como su hija, Doña Juana, se incorporan por gracia y estudio de este bello y denso libro con toda limpieza a la historia de España. Hasta ahora poco menos que se les ha rechazado como abortos de suprema vileza.

La fama de Enrique IV se basa en coplas y literaterías, no de su tiempo, sino posteriores. Los documentos que Orestes Ferrara aporta y estudia, prueban que sin ser una maravilla de rey, no era impotente en ningún aspecto. Nace y reina en un período difícil, neblinoso, en el límite de la Edad Media y el Renacimiento. No es rey medieval ni renacentista, precisamente por esa indefinición de lugar y tiempo. Es un rey-límite entre dos épocas, sin pertenecer acusadamente a ninguna. En su lucha fué derrotado por los superdotados Reyes Católicos, principalmente por Doña Isabel, su medio hermana, mujer de dotes geniales para el gobierno y la acción, cuyos actos están justificados por tres acontecimientos decisivos: la unidad nacional —política, religiosa, lingüística y geográfica—; la expulsión de los moros de España tras ocho siglos de luchas épicas, y el fabuloso Descubrimiento de América, primer hecho histórico de los siglos. El pobre Enrique IV, a quien se le discutieron sus derechos al Trono, y resultó vencido, sin dones comparables a los de sus vencedores, aparece en la Historia sobre un pedestal de ignominia como el muñeco de la farsa de Avila.

Lo estupendo del caso es que nada hay en vida del rey que demuestre lo que después se ha creído por inercia y facilonamente, prueba

palpable de su posterior invención. Es falso lo del lecho real compartido comanditariamente, calumniosa la especie de que la reina Doña Juana de Portugal fuese amante de Don Beltrán de la Cueva, "hombre nuevo, valiente y elegante", valladar contra los Villenas. La reina, mientras vivió con Enrique IV, fué un modelo de virtudes femeninas, aunque no descollase por su capacidad gobernante. Como mujer y como reina fué absolutamente digna, e igualmente como madre y esposa. Que luego cometiese o no liviandades, no es motivo para deshorrar a un rey ya muerto. Lo curioso es que la Historia no recuerda a la reina Juana mujer de Enrique IV. Casi la olvida, y de un adulterio que no hubo, carga las culpas al maltratado Enrique IV de Castilla y a su hija Doña Juana, la princesa de los tristes destinos, que de avanzada edad murió en Portugal con el pomposo título de Excelente Señora, vigilada sin cesar por los Reyes Católicos, que veían en ella un posible brote de guerra civil. Siempre fué problema donde estuvo; engorro, al menos, esta mujer de misterio y leyenda, que no logró ser reina de España ni mujer de Alfonso V de Portugal. Su desdichada y larga vida espera el poema que limpie la crítica injusta. Fué la mujer a la que todo le salió mal, por contraste con su tía Isabel la Católica, a quien todo resultó bien, como si hubiese una superior decisión irresistible que nombra los representantes del triunfo y del fracaso, sin apelación posible, al margen de cualquier lógica. El tiempo justifica mucho: crea un nuevo sentido.

El advenimiento al poder y al mando de los Reyes Católicos supone una revolución. Ellos domaron a la nobleza levantisca, sometiéndola al interés del Trono, que era el de España, en lugar de permitirle catacaldear en todas las ollas, hoy al servicio de lo que ayer combatían. Es seguro que la nobleza anterior a los Reyes Católicos, sin escrúpulos ni conciencia de su misión, tiene culpas graves en las calamidades del tiempo de Don Enrique. Cambiaban de bando como hoy se muda de camisa, sin aprensión ni rubor. Se empleaban en conspiraciones palatinas o al margen de palacio, servidores del mejor postor, del viva quien vence. Aquello estaba hirviendo de pasiones y zancadillas, disturbios y calumnias, en fritanga anárquica que meten en cintura Doña Isabel y Don Fernando. Mas la justa apoteosis de los Católicos no da pie para encenagar la memoria de Enrique IV, tenido por buen rey hasta que Paz y Meliá tradujo del latín y publicó las famosas *Décadas*, de Alonso de Palencia, banderizo apasionado y de espléndida

pluma. Mientras, durante siglos, la idea del hermano de Doña Isabel era la que nos dió Diego Enríquez del Castillo, cronista del rey, que escribió la *Crónica del Rey don Enrique IV de este nombre*. Se dice que Enríquez del Castillo es parcial por afecto al rey. No es menos verdad que Alonso de Palencia era enemigo declarado de Don Enrique, y que militaba en la facción isabelina. ¿Qué tenía la *Crónica*, de Enríquez del Castillo, que fué robada y destruída por Palencia después de la segunda batalla de Olmedo? Lo que ocurre es que Palencia es muy superior como escritor a Castillo, aunque de manifiesta hostilidad a Enrique IV y cuanto le atañe, como demuestra Orestes Ferrara. El predominio de las *Décadas* sobre la *Crónica* es un triunfo de la inteligencia, no de la verdad. El juicio sobre el rey castellano varía radicalmente según se le contemple desde un ángulo u otro. Por añadidura, la historia subsiguiente ha procurado borrar todos los rastros favorables, echando sobre Enrique IV un manto desprestigiado, de chismes y coplas, que como las del *Provincial* o de *Mingo Revulgo* han sentado jurisprudencia de desvergüenza, sin poder esfumar los documentos vaticanos. La enemiga declarada se exhibe cínicamente al comienzo de las *Coplas del Provincial*, que no deben tomarse, sin grave riesgo, como documento histórico. El libelo o la sátira revelan rasgos psicológicos de un tiempo, sin dar fe notarial de la certeza. El consonante obliga a forzar la verdad, da y quita, y, sobre todo, el deseo de lucimiento y de tabaneo sangriento. Desde la primera copla, las del *Provincial* quedan descalificadas como testimonio fiel.

*El Provincial es llegado
a aquesta corte real,
de nuevos motes cargado
ganoso de decir mal.*

Por entre esta maraña de sátiras, inventos, amaños y confusiones se mueve y nos orienta Orestes Ferrara con lucidez crítica asombrosa, estableciendo la verdad en cuanto lo permiten los documentos hasta ahora allegados. El libro del profesor cubano, *Un pleito sucesorio: Enrique IV, Isabel de Castilla, la Beltraneja*, nos hace llegar a una conclusión: Enrique IV es una víctima de la propaganda política, dicho a lo ultramarino, desatada durante 1474-1504, fechas del reinado de la Gran Reina. El cuadro que nos presenta el historiador, de las apetencias de los

nobles, la descomposición de las costumbres es minucioso y aleccionador. Castilla, precisamente a orillas de su salvación y prosperidad, en el momento mismo de convertirse en el impulso central y unificador de España y su grandeza, está al borde de disolverse en el desorden y de pasar a depender de reinos extraños.

El título del libro del profesor Ferrara, *Un pleito sucesorio*, y por añadidura, un pleito político, tan enconado como éstos suelen serlo, en uno de los momentos de plenitud de la Historia, es perfecto. Sintetiza a maravilla la entraña del asunto. Fué un pleito donde no se oyó al reo, en el cual el juez era parte. No se trata, sin embargo, de reducir a un simple juicio el instante solar de la Historia de España, sino de reivindicar el buen nombre de un rey desgraciado por nacer en el albor de una nueva era, ni día ni noche, muy inferior a sus prodigiosos sucesores.

Y aquí entra el abogado, el historiador, el político, el diplomático y el hombre que ha vivido mucho, que es en una pieza Orestes Ferrara. El doctor cubano hace un análisis sagacísimo de las pruebas que aportan al juicio histórico las partes litigantes y el interés de la verdad. A la hora de sentenciar no tiene en cuenta la compasión que inspira Enrique IV o la admiración que impone Isabel la Católica. Dicta su fallo sereno y da a cada uno lo suyo, aunque reconoce, porque la Justicia no pesa con balanza de tendero, que España ganó con haber resultado así las cosas. Quizá lo irremediable siempre sea bueno, lo mejor que puede ocurrir. Eso no excluye que los hechos se puedan y deban juzgar. A Isabel la Católica la absuelven de su particular manera de llegar al Trono sus obras posteriores.

*¿Qué importa errar en lo menos,
si se ha acertado en lo más?*

Doña Isabel es el supremo artífice de la creación de España, que supo ordenar los materiales que los siglos anteriores habían acumulado para hacer un edificio perenne. Pero eso no debe impedir que Enrique IV ocupe un lugar sin manchas de cieno en la Historia. Conocemos lo que ha sido España en manos de Doña Isabel y Don Fernando, y no sabemos lo que hubiera sido en las de Doña Juana de haberse casado con Alfonso V de Portugal. ¿Se hubiese encaminado España hacia Africa y las Indias en vez de al Mediterráneo, Europa y América? ¿Los resultados obtenidos serían perceptibles todavía hoy? Cas-

tilla y Portugal hubiesen sido el núcleo motriz de España en vez de Castilla y Aragón. Mas no debe inquietarnos lo que no ha sido, y menos cuando la realidad superó a la fantasía. Las cosas son como son, y por lo visto, son como debieron ser. La Historia se escribe con hechos, no con sueños. Indudablemente, en el caso de Doña Isabel la Católica y Doña Juana de Castilla, ha resultado mejor como ha sido que como legítimamente pudo o debió ser. Admitido esto, y tal es la tesis del libro de Orestes Ferrara, reivindicaremos la memoria honorable de Doña Juana, que no fué espuria, y la de su padre, que no fué impotente, consentido, y menos alentador del adulterio de su mujer. En alguna ocasión no sé si la política contraria sería defendible desde el punto de vista del interés supremo del Estado. Hoy, no. El que Doña Isabel, basándose en la hipótesis de la bastardía de Doña Juana, alcanzase el trono de Castilla, no empañaría su gloria, que tiene la firmeza de obra única. Cuando alcanzó su objeto, es que debió ser así, y no de otro modo. Isabel de Castilla fué el instrumento definitivo del nacimiento de España al imperio del mundo. Precisamente por lo mismo no debe fundamentar su renombre en la infamia de su hermano; que tanto más valioso es el vencimiento cuanto mejor y más noble es el vencido.

Así es, en resumidas cuentas, el libro, fundamental sobre el tema, del historiador Orestes Ferrara, sin cuya consulta no se podrá escribir de aquí en adelante de Enrique IV, la Beltraneja y los comienzos de Isabel la Católica. A tan sencilla conclusión se llega por un preciso análisis de documentos de la época, hecho por un cerebro crítico singular, a quien no arrebatara la pasión, reblandece la simpatía o deslumbra el lustre de las empresas. Sin rebajar la grandeza de Doña Isabel, que aparece en el libro comentado con la energía, fe y talento que nadie niega, Orestes Ferrara ha sacado del purgatorio de la infamia histórica a dos almas en pena. Enrique IV y la Beltraneja ya no serán sinónimos de bajeza porque, con más ó menos autoridad, se haya dicho por alguien de buena fe. Como antes con Maquiavelo y Alejandro VI, Orestes Ferrara ha luchado heroicamente con el monstruo real, que parece mitológico, del prejuicio y la leyenda, dejando las cosas como son, nos guste o nos defraude.—RAMÓN DE GARCIASOL.

LIBROS

LA "HISTORIA DE NUMANCIA", DE SCHULTEN

DOCE o trece años han transcurrido entre la publicación del original alemán y la aparición de esta traducción española. Quizá las circunstancias han tenido la culpa de que el plazo haya sido tan largo, pues esta obra de Schulten merecía inmediatamente atraer la atención de los lectores de nuestra habla, no sólo por el interés del tema, sino porque como obra literaria, de arte histórico, la *Historia de Numancia* tiene páginas evocadoras y de hermosa descripción. Quizá, en cambio de la tardanza, favorece al libro el momento en que sale a la luz, cuando el ambiente en el mundo se ha situado tan lejos de las actitudes heroicas, que se corre el peligro de no resultar fácil comprenderlas.

La personalidad de Adolfo Schulten, profesor jubilado de la Universidad de Erlangen, es sobradamente conocida en España, y con razón, pues la mayor parte de su larga actividad científica a nuestro país ha sido dedicada. Cuatro grandes volúmenes constituyen su gran obra *Numancia*, el mejor estudio hasta ahora dedicado a una cuestión de la historia antigua de la Península. *Tartessos* (cuya segunda edición española ha salido a luz ya) toca una cuestión apasionante: el imperio prehistórico que dominó la Baja Andalucía y navegó por los mares occidentales hasta Bretaña y las costas africanas. Otras monografías y estudios se deben a Schulten: *Sertorio*, *Los cántabros y astures y sus géneros con Roma*, *Hispania*, trabajos sobre los vascos, *Geografía de Iberia*, sobre antiguas inscripciones y lenguas de España, numerosos viajes de prospección y exploración arqueológica. Con la Universidad de Barcelona ha emprendido una compilación de todos los textos antiguos acerca de la Península, habiendo aparecido cinco volúmenes de *Fontes Hispaniae Antiquae*. De toda esta labor científica, sin duda que

es esta breve *Historia de Numancia* la obra más profundamente literaria, y la que está llamada a gozar de mayor difusión en nuestra lengua. Bien compenetrado el autor con su tema, después de realizada la gran obra en cuatro volúmenes, y tras repetidas campañas de excavaciones y de exploración, este libro es algo más que un resumen de estos trabajos: es una monografía escrita con entusiasmo y admiración por la heroica lucha de la ciudad celtibérica, sentida en plena compenetración con el paisaje y las gentes del Alto Duero, compuesta con sentido del arte historiográfico.

En menos de 300 páginas se condensan largos trabajos científicos, cuyas referencias y precisiones han sido relegadas a la extensa obra en cuatro tomos, pero que aquí constituyen el firme cimiento sobre el que la labor de adivinación histórica descansa. Podemos asegurar que en ningún punto la labor sobre la España antigua se apoya en más firmes y extensas investigaciones, siendo este capítulo de Numancia el más trabajado en nuestra historia antigua, la cual, en su conjunto, está todavía como terreno sin roturar y lleno de maleza.

El capítulo de introducción sitúa las guerras numantinas en el panorama de la historia de Roma y señala la importancia que tuvieron para la evolución política, social y militar de la República, cuya crisis no cabe duda se aceleró con la difícil guerra de España. El capítulo segundo, "Numancia Prerromana", discute la cuestión de la etnología numantina. Cultura neolítica tardía del tipo llamado "de las cuevas", es la más antigua que puede señalarse. Mil años largos de oscuro intervalo separan estos primeros restos en Numancia de los celtas, que constituyen allí un poblado identificable por los restos de cerámica. Según Schulten, los iberos aparecen en Numancia sólo algunos siglos más tarde, hacia el 300, a. de C., y constituyen, fusionados con los celtas del país, una de las tribus celtibéricas. Estos iberos numantinos llegarían como un grupo desprendido de las tribus celtibéricas del valle del Jalón, según puede colegir Schulten, para quien el parentesco que la tradición acusaba entre los del Jalón y los del Alto Duero constituye una información.

Sobre este punto, ante las resueltas afirmaciones de Schulten, no puede uno menos de plantearse numerosas cuestiones: ¿quiénes eran los pobladores de la región cuando llegó la invasión última? ¿Cuál era la relación de esos problemáticos pobladores con los iberos? ¿Hay derecho a llamar a estos primitivos pobladores, como Schulten hace,

ligures, y a resolver de plano que éstos provienen de Africa, como los propios iberos? ¿Es posible admitir que los celtas indoeuropeos fueran sojuzgados por los iberos, y más cuando los escasos nombres de jefes numantinos más bien son célticos, cosa que parece poco favorable a admitir una invasión ibérica que habría formado aristocracia? El hecho de que desde un cierto momento aparezca cerámica ibérica en la meseta no probará una invasión que contradice la historia de las invasiones todas. Los elementos preindoeuropeos de la población de la meseta estarán allí desde antes de la invasión céltica, sus afinidades de raza y de lengua con los pueblos ibéricos del Sur y del Este serían más o menos perceptibles en aquel tiempo, pero una invasión militar de los pueblos más viejos y más ricos contra los belicosos celtas del Duro parecerá siempre discutible, mientras no hubiera pruebas más concluyentes.

Los capítulos siguientes ya pisan terreno más firme, y el método filológico de Schulten, de la mejor tradición alemana, como heredado de Mommsen, de Wilamowitz y de otros grandes maestros, consigue resultados seguros y concluyentes. Si en la cuestión de los antiguos pueblos de España todavía hay que esperar que nuevos trabajos nos aseguren sobre la cuestión, y que la arqueología, la lingüística, la etnología nos iluminen en estos todavía oscuros problemas, en los cuales la sistematización de Schulten no puede admitirse sino como una hipótesis de trabajo, en la parte ya propiamente histórica, en la que Schulten se apoya en las fuentes literarias, el manejo de éstas es perfecto, y precisamente por tratarse de una tradición de segunda mano, llena de lagunas y abreviada, la maestría en su manejo es más perceptible. Schulten hace historia, verdadera historia, con datos esparcidos y escasos, y levanta un edificio completo con piezas que de los antiguos nos han llegado dispersas. El conocimiento del terreno y del ambiente, una especie de realismo histórico, gracias al cual el autor confronta cada dato con la tierra y las condiciones geográficas y económicas, constituyen el aspecto más original y vivo de la filología de Schulten, herencia tal vez de las mejores páginas de Mommsen.

Uno de los resultados más importantes de los trabajos de Schulten es el logrado sobre campamentos romanos. Esta parte de la arqueología romana ha sido profundamente renovada por la fortuna y la intuición de Schulten, que ha acertado a descubrir en los cerros pelados que circundan la ciudad celtibérica los restos de los campamentos, no

ya sólo del último cerco de Escipión, sino los de las expediciones anteriores. Aparte del resultado científico, el autor sabe sacar partido del valor de evocación que estos hallazgos tienen, y para un viaje ideal a Numancia, como para la contemplación del pasado en el terreno mismo, Schulten sitúa con precisión la ruta de las expediciones anteriores y el trazado completo del cerco de bloqueo por Escipión. Para medir la importancia de estos hallazgos por Schulten de campamentos romanos, baste decir que dos de los cuatro volúmenes de su *Numantia* están dedicados a este asunto.

Como historiador, Schulten concede a los hombres un gran papel, y las individualidades más importantes en la tragedia numantina son estudiadas hasta el punto de hacer de ellas verdaderos retratos morales. Descuella, naturalmente, entre éstos el de Escipión, pero también otros personajes de menos relieve, como los jefes romanos representativos de la oligarquía senatorial y responsables de los fracasos ante los celtíberos y de la exasperación de éstos, son retratados como verdaderos personajes reales, sin incurrir en una peligrosa despersonalización de la Historia, a la cual parece invitar la lejanía del asunto y la pobreza de las fuentes.

Después del relato de la gran tragedia numantina, Schulten se detiene a considerar el carácter de la ciudad y de sus pobladores, penetrando muy hondamente en el *ethos* de los celtíberos. Otra vez aquí se plantean los problemas etnológicos, aunque la contraposición de iberos y celtas, africanos e indoeuropeos, resulta evidente y segura.

Las circunstancias, que como dijo el filósofo antiguo, se divierten como un niño en jugar a las damas, han hecho aparecer este libro del gran filólogo e historiador alemán en momentos bien tristes y dolorosos para su patria. Cuando el mundo se pregunta escépticamente si la resistencia fanática y desesperada sirve para algo, el recuerdo numantino tiene algo que decir, no cabe duda. Sin que vayamos a exagerar los paralelos históricos, ni resulte comparable a ningún otro el caso de aquellos pobres, incultos y poco numerosos celtíberos de la inmortal ciudad.

¡Qué profunda lección histórica la que se deduce hoy de este libro de Schulten! Y qué maravillosa ingenuidad la de este sabio alemán cuando francamente se rebela contra las grandes frases convencionales y escribe (pág. 48): “cuando Cicerón escribió aquella grotesca frase: *Nuestro pueblo logró el dominio del orbe defendiendo a sus aliados.*

ésta era la opinión general. Roma siempre estaba en su derecho, nunca era agresor, sino siempre el desinteresado defensor de sus queridos aliados. Pero mientras decía luchar por sus aliados, de hecho resultó ser su señor".—ANTONIO TOVAR.

LA POESÍA DE RICARDO JUAN BLASCO

NO es fácil descubrir a primera intención el orbe lírico en que se inserta el libro de Ricardo Juan Blasco *Silencio de unos labios* (1), cuyo título nos trae ya vagos ecos neorrománticos. (Empleamos la última palabra con mucha reserva. Las calificaciones o adjetivaciones poéticas cuanto más se atienen a la preceptiva más peligro corren de quedar vacías de verdadero significado. Juzgar un poema es para el crítico respirar un aire tan cierto y vagoroso al mismo tiempo como el mismo impulso que le ha hecho nacer. De manera que cada palabra se torna convenida, convencional, y quiere decir distintas cosas para las distintas sensibilidades.)

Por de pronto, reconozcamos que la poesía de Ricardo Juan Blasco está atravesada de patetismo trascendental, en el que el trasmundo de las sombras, de lo inexpresable —título preciso de un poema— pone constantemente su temblor y su interrogación.

Si la palabra misterio es cifra o clave de la poesía mejor, no podemos prescindir de ella al referimos a estos poemas, pues desde el principio nos sale al encuentro, es decir, ha salido al encuentro del poeta, que bebe en el misterio su más directa inspiración. Dicen los primeros versos del primer poema, el soneto "Doble latir":

*Aproximo mis labios lentamente
a este viento que nace en el oscuro
secreto corazón, que late puro,
fuego sombrío en ondear ardiente.*

(1) *Silencio de unos labios*. Corcel, Valencia, 1944: con seis ilustraciones de Eduardo Vicente.

Todo este soneto que abre el libro es muy significativo para el modo lírico de R. J. Blasco, que en otro poema —“Besando una frente”— dice:

... *si su sonora misterio lastimaba mi beso...*

El poeta besa el “doble silencio” —véase el soneto aludido— y el misterio. El poema al cual pertenece el último verso inserto es casi un madrigal, pero no un madrigal ligero y despreocupado como tantos otros, de amante que juega con palabras y sentimientos, sino, en contraste muy de Ricardo Juan Blasco, de amante preocupado y hasta atormentado.

¿Qué resonancias nos trae esta poesía? ¿De qué mundos líricos es afín Ricardo Juan Blasco? Repetimos que no es demasiado fácil averiguarlo, sino a costa de mucha atención. De pronto —otra expresión convencional, porque el “pronto” del poeta se mide por largos subterráneos de edades insospechadas—; de pronto, un aura del diecinueve, temblorosa, ingenua, nos llega: la flor ajada, el amor que pasó..., aunque todo ello esté dicho con una asonancia de escorzo moderno, de lenguaje actualísimo... Y en contraste también con esta dulzura y melancolía difusas y asimismo en un pronto patético:

*Y grita
mi sangre en soledad loca y posesa.*

(“Pasión”.)

Es decir, que después de la remembranza tierna, casi candorosa, aunque profunda en el tiempo cordial del poeta, viene la angustia de la pasión que es específicamente de nuestro tiempo. Y otra vez el misterio y la pasión en la entremezcla necesaria:

*Quiero besar, besarte,
quiero besar tus senos. Que me den su misterio,
clave eterna del mundo, y en su cantil amarte
con pasión, mi agua fresca, mi último cementerio.*

(“Cantil”.)

“Lo inexpressable” es uno de los poemas centrales del libro. Y de

los que a mí se me antojan más reveladores, aunque ningún poema sobra en este número total que es suficiente para expresar a un poeta, pero nada más:

*Estremecido por la imagen de un seno
o unos labios que besan todavía a mi boca,
esta noche pregunto:
¿por qué afanarse en el amor, si en la Tierra
está todo sujeto a una misma mortandad?*

*Leyes de sangre, lazos de sangre nos unen,
la pena en mis pupilas crece porque al perderte
no ignora que la desolación es siempre nuestra morada.*

¿Es en verdad Ricardo Juan Blasco un poeta atormentado por visiones ultrarreales, por pesadillas? En "Canto con mis sentidos" se nos aparece un tanto forzado. Esa lírica estadística de experiencias terribles y exhaustivas, por decirlo de manera pedante, puede aparecérsenos acaso como más preconcebida que fatal. Echa mano aquí R. J. Blasco de la caja de los truenos. Por el contrario, en el poema "Esta noche algo llora...", ¡qué sencillamente! —sencillez no es simplicidad, ni siquiera facilidad—, exclama el poeta:

*Esta noche algo llora
detrás de las tinieblas,
algo sucumbe al miedo
o se rinde a la muerte.*

*Un hombre se desangra
atado a sus cadenas
y el fuego invade el mundo
con ardor inclemente.*

*(¿Por qué conozco el llanto?
¡Mi soledad, sin tregua,
aparece con sangre
aquí, sobre mi frente!)*

En los poemas "Angel" y "Eva", de los más logrados en el libro, el mundo de lo pristino, de lo apenas existente, se revela con gran pureza:

*Los amplios cielos, límites del mundo,
le pertenecen, pues ascendió sólo,
inflamado por un viento celeste,*

.....
*Hacia la tierra vuelve sus pupilas
Los niños busca, a los adolescentes
llama, para enseñar, candor, sus alas.*

("Angel".)

*Como un ala de polen irisado,
como imperioso amante, la ilumina
el alba virgen, la naciente hoguera.*

.....
*Tan sólo una mujer, candor pristino,
contempla, estremecida, la mañana*

("Eva".)

y esta pureza está acorde con la del poeta, que tiene una visión del mundo no desfigurada aún por los accidentes de una experiencia superficial y las más veces melodramática.

Yo creo que a esta visión original —en la acepción pura de la palabra, responde toda la inspiración o actitud lírica de Ricardo Juan Blasco en su libro *Silencio de unos labios*, a la par cristalino y profundo.—EUSEBIO GARCÍA LUENGO.

PEDRO PEREZ CLOTET: "PRESENCIA FIEL"

CON este título, nombre bello, ha publicado su quinto libro de poesías Pedro Pérez Clotet. Y es tan noblemente perfecto este libro, tan segura su belleza, que conviene, sin recelos ni temores, situar a su autor en la primera línea de nuestros poetas líricos de esta época. De un salto gana Pérez Clotet esa línea: *Presencia Fiel* —milagro difícil— es un libro ya maduro, con madurez que nace de la exactitud pulida

de su forma y de la determinada orientación que, de manera resuelta, sin vacilaciones, sigue su autor.

A la primera lectura se advierte que Pérez Clotet, a través de un breve silencio, con trabajoso y callado estudio, ha ido formándose, paso a paso, hasta conseguir un dominio técnico absoluto. Sólo entonces —ya el camino trazado con paso firme— reúne en este libro un florilegio de bellos y exquisitos poemas, y nos da muestra granada de su operosa soledad. Junto a la pulcritud serena del conjunto, adviértese la pureza, la limpia y clara elaboración de todo el detalle, de cada pormenor, como en libro de artista ya sabio en su oficio.

Es fácil, con estas breves indicaciones, determinar a qué línea o frente poético me refería antes: no a otro que al constituido por esos cinco o seis poetas que descienden, en línea más o menos directa, de Juan Ramón Jiménez. Al lado de esta influencia esencial, paralelamente, se ejercen la del postsimbolismo francés y la de nuestro siglo xvii andaluz; y todo ello con tan íntima virtud, meditado y sentido, que dentro del mismo frente hallamos tan diversas personalidades como la de Salinas y Guillén, las de García Lorca, Alberti y Dámaso Alonso.

Del ámbito de la noche, de la visión serena o raramente apasionada de sus noches —o al borde mismo de la noche: memoria lenta de la tarde; o vellones de la luz primera: alba, aurora— extrae Pérez Clotet la materia lírica, homogénea y pura de su libro. En él se torna claridad irisada la oscura fijeza de las sombras, huidizas y vencidas al bello impulso de su verso, creador de matices, es decir, de luces, de constantes auroras poéticas.

Pero con luz frecuentemente fría, de agudos biseles álgidos, sin calor ni resplandores: luz afilada y yerta de tan limada y contenida. A la pasión que inicia el vuelo de su ímpetu, el verso justo opone la ceñida opresión de su cálculo retórico, que la sujeta y la retiene, fijándola en una actitud esquiva, casi hermética. No sólo en Pérez Clotet puede señalarse esta frialdad: en gran parte de nuestra joven poesía —y principalmente entre los poetas que siguen a los antes citados— se advierte cómo el ansia de una pulcritud formal extrema hurta impulso, corta audacias a cordiales expansiones. La palabra, cada vez más desnuda y precisa, se hace también más leve. La sintaxis, a fuerza de contorsionar el idioma, lo torna menos dúctil. Y el verso, que a su gracia única y a su belleza escueta se confía, evita rígido la pasión

que pudiera enturbiar su fluir claro, su nítido fluir de linfa poética química o, retóricamente, pura. Alarma el peligro sin salida que amenaza a toda una poética con ese rumbo fijo. Una poética que, en cierto modo, ha venido formándose, no como resultado de una nueva concepción lírica del mundo, sino como elaboración estética extremadísima y renovada de un concepto lírico ya determinado. De ahí esa frecuente delimitación de tema en nuestra poesía moderna, y esa lívida perfección de palma que se pliega dócil al aire y se abre limpia al cielo, pero blanca, sin color de sol, de viento, de vida.

Frente a esa alarma consuela el pensar que sólo es una momentánea crisis de orientación el rumbo seicentista —o, más ampliamente, retórico— con que ahora han navegado frecuentemente nuestros poetas. Consuela porque siempre quedará, corregida la proa, un seguro tesoro: mayor riqueza formal, más alta dignidad del lenguaje. Será de más suntuoso y bien hilado lienzo de idioma la *fermosa cobertura*.

Ya en este libro de Pérez Clotet se nos ofrecen estas virtudes como conquistas ciertas y gustosas. Acaso porque en él no ha sido tan ocasional y extensa la influencia gongorina, nunca sobrepuesta, sino aunada a su formación anterior y directa. Con unión que resuelve su técnico dominio, dándole voz propia y bien timbrada ya desde este libro, donde se advierte, para bien del poeta, sólo como un vestigio de hondo meditar, el influjo temperamentalmente elaborado de Guillén y de Salinas. El mismo Pérez Clotet advierte con cuánta angustiosa delicia ese temblor humano conmueve al poeta; y en una de las más bellas composiciones de este libro, la titulada "Primavera eterna", fija el estremecimiento de su emoción ante la perenne belleza del paisaje, de la naturaleza:

*Ese lento rodar
de las aves, qué sueña
de verdor en los ojos:
cauces de duras aguas
detenidas al borde
de la pluma y el viento.*

*Qué sueño, sí, tan frágil,
entre muros tan altos,
donde el verdor se estrella
y las rosas naufragan.*

*Todo el paisaje aquí,
en este ardiente acento
de árida plenitud
que palpan los sentidos.*

De Salinas podría acaso señalarse en Pérez Clotet la devoción por el verso suelto, de variado ritmo, ondulado según la emoción aumenta su ímpetu o lo contiene y oprime, y esa inclinación a desnudar el lenguaje de algunos nexos sintáxicos: como ejemplo frecuente, la articulación, que, al desaparecer, da a la palabra un vigor de enunciado y la hinche de contenido poético. Pero además de todas estas cualidades —virtudes y perfecciones a veces de arriesgado peligro— todavía una condición a señalar en este último libro de Pérez Clotet: su tensa, fina elegancia. De materia, de visión, de lenguaje.

Por otra parte —no en vano Pérez Clotet, además de andaluz es fino catador del folklore de su tierra— hay en su poesía la fina modalidad neopopular que se advierte especialmente en los poetas de Andalucía. No obstante este neopopularismo, Pérez Clotet sabe conservar dignamente lo más selecto de la tradición literaria y las más finas conquistas de su renovación. Así, en su primer libro, *Signo del alma*, que inicia su obra poética, tenemos ejemplo como éste:

*A la negra alberca,
de sombras cautivas,
la luna ofrendaba
su estrella más fina,
mojada de aromas,
de agua y de brisa.*

*(... Y a la estrella errante,
de luz fugitiva,
a la estrella errante
cantaba la niña.)*

Tiene también la poesía de Pérez Clotet una influencia más o menos directa de su paisaje serrano, y en este libro que ahora comentamos también hay una preocupación paisajista. Así, este poema:

*La encina en su temblor
 de piedra, por la tarde.
 Alto, violento alarde
 de mensajera flor.
 Mas su arisco color
 pregoná, delectrea
 —elocuente librea—
 su escultórico estío:
 su contenido brío,
 que, ahondándose, se crea.*

Pérez Clotet es un representante —quizá el único— de la escuela gaditano-interior, como afirmó en cierta ocasión el otro poeta andaluz Juan Ruiz Peña, y toda su poesía, a pesar de las influencias más o menos directas, está tamizada por su sello personal. Así, la poesía de este fino escritor gaditano, siempre encauzada hacia una perfección, casi lograda, sin deshumanizarse en formas descorazonadas, alcanza en este nuevo libro un alto lirismo. La expresión pulcra, ajustada; la imagen y la metáfora castizas de técnica, originales, no le abandonan nunca. Pérez Clotet ha realizado, con pleno éxito, la empresa ardua de poder expresar con personalidad inconfundible y admirables calidades poéticas, de valores pervivientes, todo lo que halla en sensibilidad cuidadosa, delicadísima, una interpretación estética. Por todo este libro, como apuntamos al principio, corre una intención paisajista que, con el sabor folklórico de su última parte, puede señalar su perfil más característico. Aquí ya la estrofa clásica ha desaparecido para dejar lugar el verso libre en un juego personal; desamarrado de toda traba preceptiva, *Presencia Fiel* marca un gran avance en la obra, en tantos aspectos exquisita, de Pérez Clotet. El poeta aparece aquí con su propia personalidad. En estos poemas —al parecer sin sentido rítmico— hay un profundo y subterráneo ritmo que canta al oído mejor preparado. Un libro éste, rebosante de pureza de intención, de sentido puro, de elevada concepción lírica. Pérez Clotet es un poeta culto, que en lo popular o en lo erudito ve, sobre todo, motivos de arte. De ahí la superación de ese popularismo andaluz, tan debajo todo, en la obra poética de este fino lírico de la serranía de Cádiz.—CAYETANO LÓPEZ-TRESCASTRO.