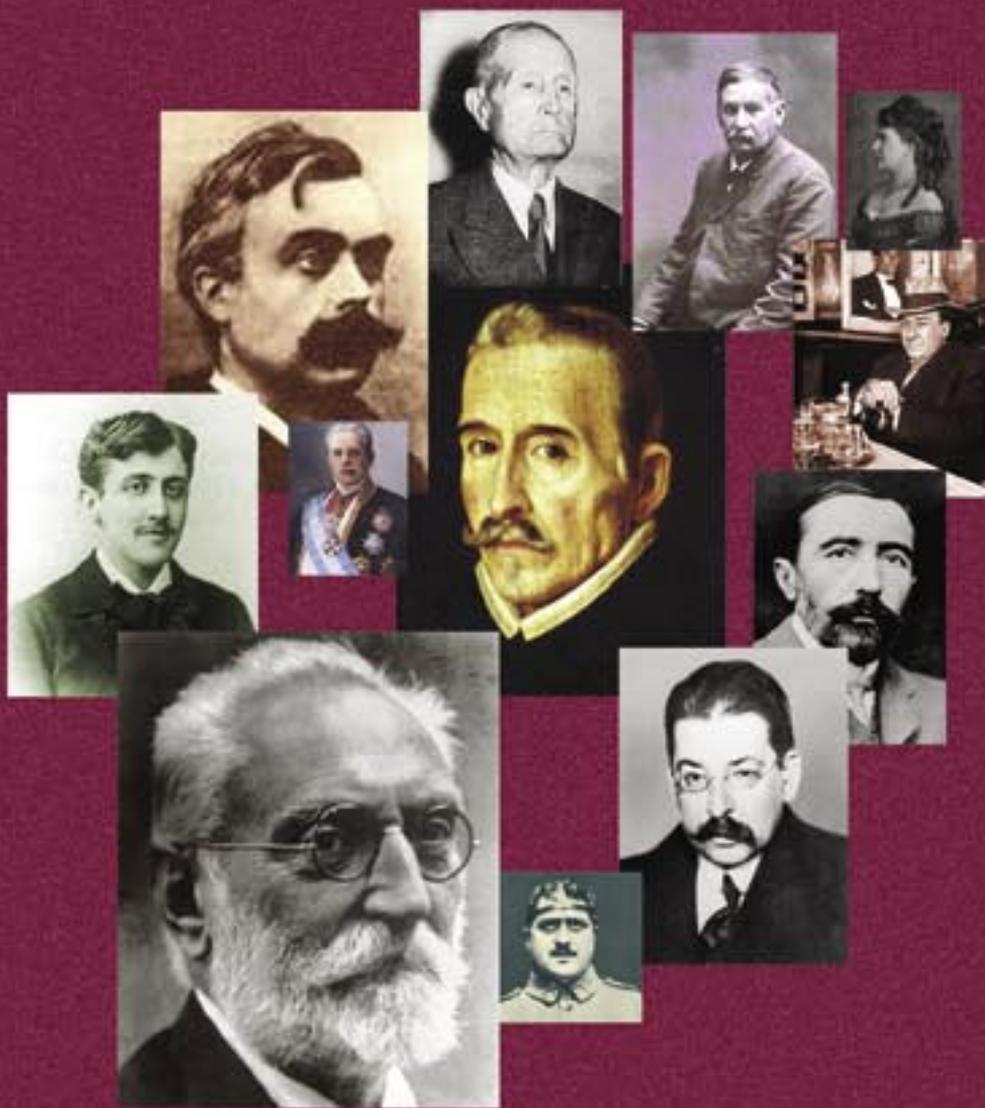


CONVERSACIONES LITERARIAS

ANTOLOGÍA

Enrique Díez-Canedo



EL COLEGIO DE MÉXICO

Conversaciones literarias
Antología



Enrique Díez-Canedo (1879-1944)

Viñeta de José Moreno Villa

ENRIQUE DÍEZ-CANEDO

Conversaciones literarias
Antología

Página liminar y selección
Adolfo Castañón



EL COLEGIO DE MÉXICO

860.09

D532c

Díez-Canedo, Enrique, 1879-1944.

Conversaciones literarias : antología / Enrique Díez-Canedo : página liminar y selección Adolfo Castañón. -- 1ª ed. -- México, D. F. : El Colegio de México, 2008. 225 p. ; 23 cm.

ISBN 978-968-12-1378-7

1. Díez-Canedo, Enrique, 1879-1944 -- Crítica e interpretación. I. Castañón, Adolfo, comp. II. T.

Primera edición, 2008

D. R. © Enrique Díez-Canedo

D. R. © El Colegio de México, A. C.
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D. F.
www.colmex.mx

ISBN 978-968-12-1378-7

Impreso en México

ÍNDICE

Página liminar	9
----------------	---

CONVERSACIONES LITERARIAS

El maestro	23
Leyendo a Azorín	27
El poeta de nuestros días	30
Maeterlinck en Madrid	34
Joaquín Dicenta	37
José Enrique Rodó	40
Un escritor y unos críticos	42
Léon Bloy	46
Los Reyes Magos	50
El oro extranjero y la literatura francesa	52
Judith Gautier	56
“Meterse con”	59
Un romance fronterizo	61
La estatua	63
El planeta chino	65
El 98 ante las urna	68
Góngora el desconocido	71
<i>Interview</i> con mademoiselle Bilitis	74
El pasajero	77
Marquina menor	80
El primer “Isidro”	82
El eterno d’Annunzio	85
La supuesta muerte de Máximo Gorki	90
Los sonetos castellanos de Heredia	92
Tres hombres	96
Voces de Flandes	98

La elegía de los libros viejos	101
Guillaume Apollinaire	103
Ramón	106
Líricos portugueses	109
Arte de mujer	112
Mentalidades españolas	114
Rubén Darío y España	118
La caverna del humorismo	122
España y Galdós	126
Ramón López Velarde	129
Verlaine en castellano	130
El poeta Paul Valéry en la capital de España	135
Andrenio, crítico y ensayista	141
La vida de un salvaje	145
Los poetas jóvenes de España	149
El simbolismo del claustro de Silos	156
El país donde florece la poesía	163
Para una revisión de don Juan Valera	170
Nueva visita a d'Annunzio	173
Vice impuni, la lecture	177
Traductores españoles de poesía extranjera	180
El hombre de la Pampa	185
José Conrad	188
Cuentos populares de China	191
Le navire d'argent	195
Leer entre líneas o los velos de la verdad	198
De Proust a Salinas	202
Antonio Machado en la Academia	205
Nacionalismo e hispanismo	210
La traducción como arte y como práctica	213
Alfonso Reyes, historiador de lo inmediato	219
Índice de fuentes	223

PÁGINA LIMINAR

Quiero, para recordarte,
medirme por la medida
con que ceñiste la vida:
tú que enseñabas el arte
de reducir la locura
en dulce brida.

En ti se envidió el tejer
gracia y virtud sin contraste
y perfección sin castigo;
pero el secreto de ser
tan sabio te lo llevaste
contigo.

Jardinero, cada fruto
de tu cosecha lograste,
y cada oveja, pastor;
oribe, cada minuto
alzabas en un engaste
de primor.

ALFONSO REYES, "Epicedio".

I

Enrique Díez-Canedo (1879-1944) representó, para varias generaciones, uno de los exponentes más altos de las letras críticas españolas del siglo xx. Sus depuradas traducciones, sus libros de ensayo y crítica, sus puntuales y precisos artículos periodísticos lo llevaron a ser considerado, por ejemplo, por Max Aub: "el crítico literario más sagaz que ha tenido España en este siglo".¹

Enrique Díez-Canedo y Reixa vino al mundo en Badajoz el 7 de enero de 1879. Sus primeros estudios los cursó en Barcelona, ciudad a

¹ En su *Pequeña y vieja historia marroquí*, Ediciones de los Papeles de Son Armadans, Madrid, 1971, pp. 77-78.

la que se habían trasladado sus padres y donde pronto los perdió. Perteneció a la junta de Relaciones Culturales, fue miembro fundador del PEN Club, se afilió al Ateneo y participó en los trabajos del Centro de Estudios Históricos, dirigido por Ramón Menéndez Pidal.

Su obra poética desde *Versos de las horas*, 1906, *La visita del sol*, 1907, va reflejando el movimiento del calendario artístico de la hora, y transita desde una estética decididamente modernista hasta una expresión como la de *Algunos versos*, 1924, y sobre todo *Epigramas americanos*, 1928, gobernada por la sobriedad y no exenta de un cierto humor oscilante entre la ironía y el sarcasmo que ya se veía aflorar en un libro intermedio, de talante naturalista, impresionista y sentimental como *La sombra del ensueño*, 1910.

Paralelamente a estos oficios del verso y su fábrica, Díez-Canedo tiene la fortuna de vivir en el París de la *Belle Époque* tres años, entre 1909 y 1911, como secretario del embajador del Ecuador. Esta estancia sería decisiva, pues entra en contacto no sólo con la comunidad hispánica e hispanoamericana —Pedro Salinas, Manuel Altolaguirre, los hermanos Francisco y Ventura García Calderón, entre otros—, sino con los escritores asociados a las revistas *Mercur de France* y la *Nouvelle Revue Française* —como Paul Hazard y Jacques Rivière. De esa fecunda estancia nace la consistente y lograda antología *La poesía francesa moderna* (1913) —realizada con la asistencia del poeta modernista Fernando Fortún— que tuvo su antecedente en el libro de traducciones poéticas titulado *Del mercado ajeno*, publicado por Díez-Canedo en 1907. *La poesía francesa moderna* fue desde su aparición un libro axial. En él se conjuntaban no sólo los poetas franceses más relevantes del momento, sino también sus traductores hispanoamericanos y españoles. Treinta años más tarde, Enrique Díez-Canedo reeditaría en la ciudad de Buenos Aires, ya en el exilio, esta imponente antología que encierra un paisaje en movimiento de la literatura lírica de vanguardia leída y traducida por los poetas españoles e hispanoamericanos, como Xavier Villaurrutia, Guillermo de Torre, Jorge Carrera Andrade, Manuel Altolaguirre, Rafael Alberti, entre otros, y que resulta un instru-

mento clave para reconstruir la historia del gusto literario en el curso del siglo xx en lengua española².

Ya de regreso de París, se va integrando en la vida literaria y política española. Al aparecer, en 1915, la revista *España*, trabaja como secretario de redacción, y muy pronto se le ve colaborando y participando en periódicos y revistas como *El Sol*, *La Voz*, *La Nación* de Buenos Aires, *Índice*, *La Pluma*, *Revista de Occidente*, otros tantos espacios clave de aquel momento de renovación y resurgimiento al que Enrique Díez-Canedo contribuyó singularmente.

Su gusto infalible, su sensibilidad formada en diversos terrenos de la cultura, el pensamiento y las artes, su curiosidad incansable, sus métodos de lectura acuciosa y de valoración ponderada lo entronizaron pronto como uno de los lectores críticos más influyentes de aquella hora, y así no extraña verlo asociado a las principales editoriales de entonces como Calleja, Calpe, Biblioteca Nueva, entre otras. De esa ingente tarea se decantan las tres series de *Conversaciones literarias* de las cuales aquí se hace una mínima selección y los volúmenes de crítica teatral que se publicarían años después de su muerte. El poeta y pintor José Moreno Villa expresa así —ya desde el exilio mexicano— la estima generalizada de que era objeto Díez-Canedo como hombre de letras:

...he conocido pocos hombres tan ponderados, tan abiertos a las voces nuevas y tan iguales en su amistad a lo largo del tiempo. Ha sido un enorme trabajador que dispersó su simiente en los periódicos alentado por una de sus vetas: la humorística³.

El oficio americano de Enrique Díez-Canedo no se limitó a la lectura intensiva de periódicos y revistas ni al trato con los autores hispanoamericanos que podía tener al alcance a través de amigos como

² *La poesía francesa del romanticismo al surrealismo. Los grandes románticos. Los precursores de las tendencias modernas. Los parnasianos. Los simbolistas. Los poetas nuevos. Las escuelas de vanguardia.* Antología ordenada por Enrique Díez-Canedo, segunda edición, Editorial Losada, Buenos Aires, 1945, 719 pp.

³ José Moreno Villa, *Vida en claro*, Fondo de Cultura Económica, México, 1944, pp. 80-81.

Alfonso Reyes. Más de una vez visitó tierras americanas. En 1927, a instancias de la Universidad Iberoamericana, hizo una gira pronunciando conferencias en diversos países y en ciudades de Hispanoamérica como Argentina, Uruguay y Chile. Unos años después, en 1932, invitado por la Universidad de Columbia, recorre de nuevo las tierras americanas dando conferencias e impartiendo cursos en Nueva York y México, y apenas un año después, Manuel Azaña, el presidente de la República, lo designa ministro de la Legación de España en la ciudad de Montevideo, en Uruguay. No extraña por ello que el tema de su discurso de ingreso a la Real Academia de la Lengua, al que dio lectura el 1 de diciembre de 1935, haya sido el de la “Unidad y diversidad de las letras hispánicas”, ni que en su respuesta el eminente filólogo y crítico Tomás Navarro Tomás haya ponderado la vocación americanista y civilizadora de este español americano, según lo llamó Alfonso Reyes. De ministro en Uruguay pasa a ser embajador en Argentina donde lo sorprende el inicio de la guerra civil. Regresa por su propia voluntad a España para dirigir la revista *Madrid*, y participa colaborando en *Hora de España*, además de sumarse al “Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura”.

La Casa de España en México, hoy El Colegio de México lo invita a trabajar en el país. Llega el 12 de octubre de 1938 y apenas se instala, continúa con su labor tenaz e infatigable dando cursos de literatura tanto en la Universidad como en La Casa de España, luego llamada El Colegio de México, además de participar asiduamente con colaboraciones en revistas y periódicos como *Taller*, *Letras de México*, *El Hijo Pródigo*, *Romance*, *Excelsior*, entre otras. Publica aquí al final de su vida, entre otros libros, dos obras representativas de su vocación, un poemario, *El desterrado*, libro marcado por la intensidad y la gravedad y una obra de crítica literaria sobre *Juan Ramón Jiménez* que, al decir de algunos, como el crítico español Manuel Neila⁴, es su mejor trabajo

⁴ Manuel Neila, Introducción a *Páginas escogidas de Michel de Montaigne*, selección y comentario de Pierre Villey, traducidas por Enrique Díez-Canedo, edición de Manuel Neila, Biblioteca de Traductores, Ediciones Júcar, Barcelona, 1990, p. 19. Algunos de los datos que aparecen en esta presentación provienen de la Introducción. El libro de En-

en este difícil género. Esta obra fue producto de un curso impartido en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México en el invierno de 1943.

Preparar como libro el material del curso y revisar pruebas de imprenta fue lo último a que se dedicó Díez-Canedo, y así consta en el colofón de la primera y única —hasta ahora— edición de *Juan Ramón Jiménez en su obra* que se acabó de imprimir el 6 de junio de 1944, el mismo día en que murió su autor, según explica su nieta Aurora Díez-Canedo F. en la reedición que ha hecho El Colegio de México de esta obra que va acompañada de la *Correspondencia* sostenida entre Juan Ramón Jiménez y Enrique Díez-Canedo entre 1907 y 1944 y que, junto con los “Apéndices” que la completan resulta un valioso documento para comprender la génesis de esta obra singular y substantiva.

II

Veinte años después de acaecida la muerte de Enrique Díez-Canedo —“el americano de España”, el amigo de Alfonso Reyes que se distinguía por su buen humor apacible—, la editorial Joaquín Mortiz, fundada y dirigida por su hijo, dio a la stampa tres tomos de las legendarias *Conversaciones literarias* de Enrique Díez-Canedo. Dice la “Nota preliminar” firmada por Joaquín Díez-Canedo:

Con el título de *Conversaciones literarias* (Madrid, Editorial América), Enrique Díez-Canedo reunió en 1921 algunos de sus artículos de crítica publicados entre 1915 y 1920 en la revista *España* y en *El Sol*, de Madrid.

La edición se divide en tres tomos: la “Primera serie: 1915-1920”, que reúne el material arriba mencionado; la “Segunda serie: 1924-1930” que reúne los textos aparecidos originalmente en las revistas

rique Díez-Canedo: *Juan Ramón Jiménez en su obra* (primera edición, 1944) ha sido reeditado recientemente para conmemorar los 60 años del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México. El volumen se acompaña de una “Correspondencia Juan Ramón Jiménez/Enrique Díez-Canedo” (1907-1944), edición y notas de Aurora Díez-Canedo (México, 2007).

España, Índice y Revista de Occidente, y en los periódicos *El Sol* y *La Voz*, todas ellas de Madrid, o en el suplemento dominical de *La Nación* de Buenos Aires entre los años 1920 y 1924. La “Tercera serie: 1924-1930”, recoge, además, textos publicados en *La Gaceta Literaria* de Madrid, y en *El Globo* de México.

El plan de la edición no dejaba de ser ambicioso⁵: 1) Conversaciones literarias, 2) Estudios de literatura española, 3) Estudios de poesía española contemporánea, 4) Letras de América, 5) Sala de retratos, 6) Lecturas extranjeras, 7) Revista de libros, 8) Artículos de crítica teatral, 9) Cuestiones de teatro, 10) Estudios de crítica de arte, 11) Poesías, 12) Versiones poéticas. El plan reflejaba la intensa actividad del poeta y crítico, del lector y espectador militante de las letras europeas e iberoamericanas y de sus escenarios, traducía muchas de las batallas de ese hermano de tinta que fue para Alfonso Reyes Enrique Díez-Canedo.

Del citado plan editorial, el libro *Letras de América. Estudios sobre las literaturas continentales* publicado originalmente por El Colegio de México, y reseñado por Alí Chumacero en *El Hijo Pródigo*, fue reeditado en 1983 por el Fondo de Cultura Económica en su serie de Lengua y Estudios Literarios. En la “Noticia del Editor” [1944], firmada por Alfonso Reyes —y no recopilada hasta donde sabemos en sus *Obras completas*—, éste decía de la última obra de su amigo:

El libro póstumo de Enrique Díez-Canedo que hoy publica El Colegio de México es clara muestra de aquel espíritu generoso y robusto que nunca se sintió estorbado por fronteras artificiales y para quien el orbe de la lengua era una inmensa patria común.

Tal actitud comienza a parecer obvia, pero ya era en Díez-Canedo una actitud espontánea desde los comienzos de su vida literaria, cuando realmente puede asegurarse que resultaba inusitada entre la gente de su

⁵ Cabe apuntar que del citado plan editorial se publicaron en cuatro volúmenes los escritos sobre teatro con el título general de *Artículos de crítica teatral: el teatro español de 1914 a 1936*, Joaquín Mortiz, México, 1968. Vol. I: Jacinto Benavente y el teatro desde los comienzos del siglo. Nota preliminar de E.D.C. hijo. Vol. II: El teatro poético. El teatro cómico. Vol. III: La tradición inmediata. Vol. IV: Elementos de renovación.

tiempo y de su pléyade. A hombres como él debemos el actual entendimiento y la mayoría de edad a que hemos llegado en materia de universalidad hispánica.

Lejos de las campañas y cenáculos del hispanoamericanismo profesional —acción simbólica y retórica cuya utilidad no tenemos para qué negar ni discutir—, Díez-Canedo dedicaba, desde su primera juventud, un buen par de horas diarias a examinar cuantos libros, revistas y hojas hispanoamericanas encontraba en la biblioteca del Ateneo de Madrid o en las redacciones de los periódicos. Era para él la cosa más natural del mundo, cuando a los demás les parecía una verdadera paradoja. Asombrará algún día la curiosidad y minuciosidad de sus notas y recortes sobre todas las manifestaciones de la literatura de nuestra lengua, en las regiones más apartadas, si es que recobramos al fin ese precioso archivo, tal vez perdido entre los desastres españoles.

Entretanto, contribuya este libro a encaminar al amigo inolvidable por la senda de la nueva vida que lo espera, en el recuerdo y en la inteligencia de los hombres.

A. R.

III

Alfonso Reyes fue recibido por Díez-Canedo —quien le llevaba diez años— en Madrid por octubre de 1914 y a instancias suyas la editorial La Lectura le encomendó la preparación del teatro de Ruiz de Alarcón⁶. Poco después lo recibió en su casa, donde sintió, como le dice en una carta muy posterior (1932): “que había yo encontrado a mi familia”. Como se sabe, aquellos años de Madrid serían definitivos para Alfonso Reyes, quien le escribe a Enrique Díez-Canedo el 6 de agosto de 1931:

Para Madrid yo era un mexicano más entre la serie de los literatos que México ha enviado allá. Para mí, Madrid es una etapa central de mi vida, un peso definitivo en mi conciencia, —lo mejor que me ha dado la tierra después de los años de mi infancia junto a mis padres (...).

⁶ Alfonso Reyes, “El reverso de un libro (Memorias Literarias)” en *Pasado inmediato, Obras completas*, t. XII, Fondo de Cultura Económica, México, p. 221.

Bajo la mirada amistosa y traviesa de Enrique Díez-Canedo, Juan Ramón Jiménez y Alfonso Reyes, colaboraron en la edición y cuidado de los cuatro números de la revista *Índice* entre 1921 y 1922. El interés de Díez-Canedo por la literatura hispanoamericana y francesa lo acercó a Reyes: muchas veces se ocuparon de los mismos libros y temas, compartieron la devoción amorosa y crítica por Michel de Montaigne, y llegaron a escribir juntos por lo menos tres “Burlas literarias” en aquel inolvidable “Madrid ateniense” del que se habla en *Pasado inmediato*: “El debate entre el vino y la cerveza”; “Desgracia española del Dante”; “Góngora y el Greco” (que están recogidos en el tomo XXIII, *Ficciones* de las *Obras completas* de Alfonso Reyes); en esos textos queda claro que, además de muchos gestos y gustos (como el de la escritura macrocefálica al estilo de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, que se divirtieron inventando las crónicas de H. Bustos Domecq), compartían un sentido del humor y de la ironía poco habitual entre los españoles e hispanoamericanos. Vivieron una intensa amistad rayana en la comunión. Por ejemplo, Enrique Díez-Canedo le dice a Alfonso Reyes en una carta de 1926: “Desde luego puede usted disponer de mi parte bibliográfico-gongorina como de todo lo mío.”

IV

Años después, en agosto de 1932, Enrique Díez-Canedo viajará a México. Al regresar, le escribe a Reyes una extensa carta que es como una declaración de amor al país, su cultura y su arte:

Querido Alfonso: ya me tiene embarcado para España, de vuelta México.

Quise escribirle desde allí, pero no me quedaba tiempo para nada; de tal modo me atendían y buscaban sus compatriotas, entre los que dejo, lo creo así, muchos amigos.

Mis conferencias, que empezaron mal, acabaron muy bien. He tenido un público adicto (...). Hasta, ya lo habrá visto por los periódicos, un jaleo semi-estudiantil no en contra mía por fortuna y a la postre en mi favor, porque vino a ser casi una réclama: se habló hasta en los teatrillos ínfimos.

Y parece que ha puesto sobre el tapete una cuestión bastante seria de indisciplina general. He sido testigo de los acontecimientos políticos, y aun he estado en el grupo de doctores cuya actitud frente a una decisión del presidente fue, en cierto modo, determinante del resultado final. Parece gente, esos doctores, por el estilo de los médicos jóvenes de España. Entre los hombres de letras, demasiado partidismo de grupos; o mejor, del “grupo” en que están los mejores por supuesto, y la faramalla no toda despreciable. He conocido a su contradictor Pérez Martínez. Me parece llamado a ser un buen amigo suyo. Creo que en él hay buen fondo y me parece apreciar también formas excelentes.

Un poco acometido de ese nacionalismo estrecho causa de tantos males. De los “nuestros”, me ha encantado ¿cómo no? Julio Torri. Es tal como yo lo esperaba, a través de tanta conversación. Pasé un rato delicioso en su casa, entre sus libros, buenos y raros; me prometió un nuevo tomo de cosas suyas para pronto: fin de año, decía él [...] Vi también con gusto a Mariano Silva y a un Manuel Toussaint, doble o triple de aquél que conocí en España, sordo y afable y simpático siempre.

En Xavier Icaza encontré al buen camarada de antes: me proporcionó, con Jorge Enciso, el encanto de una excursión y una cena mexicana “aux chandelles” en el convento de Churubusco.

Pero ¿qué le diré de lo que he conocido del país? ¡Delicia enorme del Valle de México! Cuernavaca, Puebla, Tlaxcala casi no tienen secretos para mí. Poseo una buena colección de pirámides: Teotihuacan, Cholula, Tenayuca, Tepozteco (¿), la Peña Pobre. El arte mexicano antiguo me parece algo grandioso e imponente ¿Cómo van ustedes a sacarles partido a esas magníficas posibilidades decorativas que por todas partes se ven?

Al fundar La Casa de España en México, luego llamada El Colegio de México, Reyes tenía en mente que un candidato idóneo para dirigir el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios sería su amigo Enrique Díez-Canedo, el ex embajador de la República española en Argentina, que llega refugiado a México en 1938. Lamentablemente este deseo no pudo cumplirse, pues muy pronto, en 1944, el poeta, traductor y crítico español fallecería en la ciudad de México. Reyes lloraría su ausencia una

y otra vez, como en “La balada de los amigos muertos”, donde suspira extrañando:

...el buen humor de apacible Favonio
que por la charla de Enrique fluía!...⁷

V

Al igual que Alfonso Reyes, Enrique Díez-Canedo fue un Ulises incansable y viajó extensamente por América y Europa, sin dejar nunca de escribir. Murió el 6 de junio de 1944 en la ciudad de México y su muerte fue llorada por muchos y siempre por Alfonso Reyes, que además lo estimaba como uno de los raros poetas humanistas de nuestra edad que saben andar entre métricas y prosodias, dominando el verso que tiene

la singularidad de usar a veces “semiconsonantes” o “acordes” (batalla, estrella, maravilla), sistema que posee algunos antecedentes en Manrique, Villegas, Quevedo, Sor Juana [...] aparte de que lo hayan empleado poetas contemporáneos como Enrique Díez-Canedo desde 1910 por lo menos⁸.

La presente selección de sus *Conversaciones literarias* se publica en homenaje a su memoria. El criterio de selección ha sido el de presentar algunas de las reseñas y semblanzas escritas por Enrique Díez-Canedo que le puedan resultar familiares o significativas al lector de nuestros días y al mismo proporcionar una clara expresión del instrumental crítico desplegado por el autor a lo largo de su quehacer en este rubro. Además de los 56 textos, previamente publicados en los 3 tomos de *Conversaciones literarias*, ha parecido interesante, por no decir ineludible, recoger al menos uno, entre los muchos artículos publicados por Enrique Díez-Canedo en México. Me refiero a la reseña del libro *Pa-*

⁷ Alfonso Reyes, “Balada de los amigos muertos” en *Repaso poético* [1906-1958], *Obras completas, Constancia poética*, t. X, Fondo de Cultura Económica, México, p. 226.

⁸ Alfonso Reyes, “Letras de la Nueva España” en *Obras Completas*, t. XII, p. 380.

sado inmediato de Alfonso Reyes, editado por El Colegio de México publicada en *Letras de México* en 1941 y que se añade como apéndice a esta selección.

Esta selección no hubiese sido posible sin el atento seguimiento de Aurora Díez-Canedo Flores, quien se encarga con rigor y esmero de los papeles de su abuelo y de la publicación del epistolario sostenido entre éste y Alfonso Reyes. A ella le agradece el autor de esta compilación su cuidado y atento seguimiento que permitió corregir datos y enmedar errores de transcripción. También agradezco a Alicia Reyes haberme permitido asomarme a dicha correspondencia en la Casa-Museo de la llamada Capilla Alfonsina.

A.C.

CONVERSACIONES LITERARIAS

EL MAESTRO

Un maestro ha desaparecido de entre nosotros. ¡Es tan raro, en la España de hoy, tan raro, para los hombres que pasan de los treinta, sobre todo, lo que se quiere significar con esta palabra: maestro! El que se va, lo ha sido durante toda su vida, vida ejemplar como pocas, y, por ello, ha de seguir siéndolo aun después de muerto. Al desaparecer de entre nosotros, se lleva don Francisco Giner de los Ríos el respeto de todos, hasta el de aquellos que no participaron de sus ideas.

La cualidad de maestro es el rasgo saliente de su fisonomía. El maestro, no siempre lo encontramos, casi nunca lo encontramos en las aulas: habrá en ellas hombres eminentes que nos inicien en los principios, en los métodos de una disciplina, que nos habiliten para seguir, por cuenta propia, trabajando en una dirección, hacia donde un impulso primero nos lanzara; si hay también maestros, serán muy contados, porque no lo es quien quiere, sino aquel que ha recibido, con el ser, don de magisterio. Maestro puede ser un hombre sin letras, y notorio es que los grandes sabios no suelen resultar, por añadidura, grandes maestros. Si les damos nombre de tales, ha de entenderse en un sentido restrictivo, que lo limita al terreno de la ciencia o arte que enseñan. Con exacto conocimiento se inventaron y aplicamos hoy en el sentido que tienen para nosotros, las palabras catedrático, profesor; la de maestro se la reservamos a los que primeramente tuvieron a su cuidado nuestras inteligencias infantiles, enseñándonos no *algunas cosas*, sino *a ver las cosas*, o a los que tuvieron el deber de hacerlo; más humildes en las categorías de nuestra sociedad, con estarles encomendada la más noble función, que amplía y perfecciona la obra paterna. Y maestro viene a ser, más que nadie, aquel que despertó en nosotros algo que dormía, aquel que nos ensanchó los horizontes del vivir y del pensar, aquel, en una palabra, que, tal vez sin enseñarnos nada concreto, nos puso en camino de recorrer, por nosotros mismos, algo del velo que

nos encubre la propia personalidad, que nos hizo ver lo más conforme a nuestra naturaleza y nos decidió a seguirlo sin desmayo.

De estos últimos fue don Francisco Giner para cuantos a él se llegaron.

Su persona tenía tal atractivo que desde el primer momento cautivaba. No era un hombre como los que vemos todos los días, aquel viejecillo pequeño de cuerpo, enjuto de carnes, de recia barba corta, que evocaba en su aspecto figuras de leyenda dorada; asceta laico en quien revivía con toda su nerviosa movilidad el tipo del San Pedro que, en *El entierro del conde de Orgaz*, apoyado en las nubes, deja colgar de su mano descarnada las llaves del cielo, por arte del pintor Dominico Theotocópulo. Una conversación con aquel hombre, que salía de sí mismo para verterse todo él en el ánimo del que le hablaba, era algo insólito, algo que a la vez infundía temor y consuelo. Cada pregunta suya abría perspectivas inesperadas; y su interlocutor veíase muchas veces sorprendido, porque aquello que contestaba nunca pensó que se le llegara a ocurrir, siendo como era su íntimo pensar. ¡Qué sabio, qué noble confesor de almas! Era don Francisco Giner eso que rara vez se encuentra, un consejero, un amigo, aun para el que por primera vez le veía, por aquel don de magisterio innato que nadie habrá poseído en grado más eminente que él. Y este magisterio, ejercíalo de manera tan espontánea, tan comunicativa de puro afectuosa, tan exenta de todo empaque y sombra de autoridad que, con ser tanta la suya, se le hablaba como a un amigo, como a un hermano un poco mayor. Esto fue lo principal de su obra en el mundo; obra que con él se pierde para no dejar sino el recuerdo vivo en la memoria de los que llegaron a tratarle y un alto ejemplo que exaltar. En sus escritos algo flota del espíritu que prodigó en vida. Dice así en un estudio sobre la acción moral de la juventud:

El primer deber —y el primer placer— de cada hombre para consigo mismo, es el de ser *hombre*: lo cual implica, como toda fórmula, en su aparente simplicidad, muchas cosas, bastante complejas, objetivas o subjetivas... Todo cultivo —y aun culto— de la individualidad es inseparable del cultivo de la humanidad, de lo universal y absoluto en nosotros,

o, si se quiere, de los fines divinos en el orden del mundo... ¿Y cómo servir a la humanidad, sin servirse a la par a sí mismo, aprovechando de rechazo el fruto de nuestra obra objetiva? De ella, ante todo y sobre todo, pende la formación del ser original que cada cual lleva siempre consigo, vivo o muerto, muerto las más veces, en la vulgaridad de un promedio incoloro [...]

Cuantos se acercaron a él, salieron mejorados y ennoblecidos. ¿Lograron todos descubrir en el fondo de su ser, para exteriorizarla, la personalidad, la individualidad propia? Lograron, por lo menos, hallarse frente a una norma de vida pura, sin más que seguir el modelo que él les ofrecía con la suya inmaculada.

Su entereza de carácter se manifestó en las vicisitudes de su vida universitaria. Por dos veces fue separado de la cátedra que regía en la Universidad Central, y en ambas se puso de manifiesto la fe que tenía puesta en sus ideas, y si en los tiempos duros se mantuvo firme y sin doblegarse, para los días de calma guardó su dulzura y suavidad de espíritu. En aquella cátedra de la Universidad muchos le conocieron para no volver a separarse de su lado. Pero su labor más larga, en la que puso todas las energías y todos los amores de su alma, fue la de la Institución Libre de Enseñanza. En ella quedan muchos hombres que él formó, que le rodearon en vida de solícito afecto y culto filial. Mas para aquella casa es pérdida irreparable la suya; de tal modo se había compenetrado con sus fines, le había dado impulsos y marcado derroteros, que era don Francisco Giner su encarnación viviente.

Conservábase, con los años, hasta estos meses últimos, fuerte y ágil como un muchacho. Interesábase por todas las manifestaciones de nuestra vitalidad; asistía, modesto, deseoso de que nadie reparase en él, desde un lugar cualquiera, mejor cuanto menos señalado, a cursos, a conferencias, a conciertos; en ocasiones véasele tomar rápidamente una nota. Su afán de saber no se saciaba y era bien manifiesto en todo instante; en cambio, nunca se le veía afán de enseñar, enseñando siempre.

El monte del Pardo con sus nobles encinas, las alturas del Guadarrama, eran sus lugares de solaz y esparcimiento. Todos sus descansos

en ellos transcurrían. Acompañábanle discípulos, familiares suyos. Una fotografía le muestra solo, sentado en medio del monte, como un ermitaño de Velázquez que aguardara la visita de otro eremítico varón o la llegada del cuervo con el rubio pan en el pico. Así había de ser la efigie que le conmemorara para la eternidad. En esa brava y austera naturaleza de Castilla, que tanta semejanza tiene con lo que corporalmente fue, o en otra actitud familiar, como las que sorprendían los escultores helénicos, con una gracia y una melancolía infinitas, para dejarnos el reflejo de la vida diaria en las maravillosas estelas sepulcrales, no destinadas a un cementerio de llanto y dolor, sino a ser puestas a lo largo de las vías ciudadanas, junto al correr de la existencia multiforme, en los lugares mismos por donde pasan los viejos que meditan, los hombres que trabajan y luchan, los jóvenes que cantan, ríen y aman.

22.II.1915

LEYENDO A AZORÍN

“Durante un momento nos detenemos a reposar”. Con estas palabras, escritas en los comienzos de su libro *Al margen de los clásicos*, nos marca Azorín su intento al trazarlo. Es un libro de reposo, de introspección, de recuerdo. Más que notas puestas al margen de otros libros, como el autor, quedándose corto, sugiere, son los capítulos de éste como pausas en una descansada lectura. El ánimo en ellas, abandonándose al impulso que la lectura le imprimió, vuela con fuerzas propias. Un personaje del novelista se confunde con aquel tipo familiar o con aquella silueta inolvidable, un momento entrevista en medio de la confusión cortesana, en la soledad de una población o por las afueras de una antigua ciudad, llenas de calma, pobladas de los rumores que llegan de lejos, el rodar de un vehículo, unas palabras distintas, de trunco sentido, un tañer de campanas, todo ello transfigurado por la lejanía, ungido con algo de la pureza que tiene el aire próximo. Un paisaje hallado en los versos de un poeta funde sus líneas con las de aquel trozo de tierra que en un día dado nos produjo análoga emoción. Lo personal, lo más íntimo y nuestro, vuelve a nosotros en este pasaje, en esa página, en aquella estrofa; cerramos el libro y dejamos vagar a la mente. Somos nosotros entonces el novelista o el poeta; nos sustituimos a él; aquello que le damos le hace más nuestro, y salimos después de sus páginas con el alma llena de afectuosa gratitud. Apostillas, no. Aquí falta la sequedad de la abreviatura, el filo de la rápida objeción, la ostentación, siquiera momentánea, del propio ingenio y saber. ¡Oh, si leyéramos siempre así!

La lectura de los clásicos, la lectura en general, para el que sabe leer, constituye, aunque se haga por puro deleite, algo que trasciende y se eleva sobre el momento fugaz. A los más de los lectores no les importa, cuando leen a fray Luis de León, que fray Luis imitase a Horacio; y, sin conocer las fechas de su nacimiento y muerte, sin tener noticia de

sus procesos y contrariedades, se puede gozar de sus poesías con placer cabal. Cuando el escritor necesita del comentario erudito, cuando aun necesitándolo, no hay algo en él que se sobreponga con plenitud de sentido a la labor adjetiva del exégeta, está muerto. Y en vano se tratará de volverlo a la vida. Vemos así macizos volúmenes acerca de escritores oscuros antes y después de haberse ocupado de su existencia doctos rebuscadores de archivos, y vemos brillar con clara y propia luz obras humildes que nadie ha tocado, que nadie quiere tocar.

Azorín elige entre sus libros los que andan en manos de todos: el Romancero, Cervantes, Góngora, Quevedo, otros más, de nombre igualmente sonado. Entre ellos, desconocido para la mayor parte del público, uno se destaca: José Somoza. ¿Es Somoza un clásico digno de hacerse con los que hemos nombrado arriba? No, por cierto. Pero en su obra ha encontrado Azorín, como lector, algo igualmente interesante; ha encontrado escenas, figuras, ideas, palpitaciones de la realidad española en un momento dado de nuestra vida nacional.

No ha tenido nunca la vida española investigador más apasionado que Azorín. Antes de que publicara, en 1900, *El alma castellana*, en sus primeros libros advertíase ya la preocupación por lo fundamental e inmutable del espíritu de nuestra patria. Aquellos estudios de la vida en los grandes siglos, a través de sus escritores y cronistas; aquel descartar el estruendo y el heroísmo, únicos ejemplos que suelen ofrecerse a la posteridad, para desentrañar lo íntimo, familiar y diario en que se vierte lo más hondo de la personalidad de todas las épocas; sus andanzas después por esos grandes poblados de Castilla, por esos campos abiertos de la Mancha, por esas villas de Levante en que el ruido de los talleres cada día se apaga un poco más, todo ello nos muestra un amor a lo perdurable de la raza, que se afirma a cada etapa nueva, a cada nueva elegía.

En los capítulos de *Al margen de los clásicos* como en otros de libros anteriores (*Los valores literarios, Clásicos y modernos, Castilla, Lecturas españolas*), el alma de España palpita de ese modo nostálgico y quieto que tienen las evocaciones reposadas de lo que ha sido y vemos volver. “Vivir es ver volver”, ha escrito Azorín algún día. Y como el autor, sobre

las páginas de sus clásicos, deja flotar su espíritu trasladándose de la vida evocada, fija por un ala al pasar a la vida de siempre, así nosotros, entre las páginas de Azorín, gustamos de evocar las sensaciones que nos diera lo nuevo que nos hizo sentir, las frases en que se nos presentó. Ya es aquel Azorín extrañamente sugestivo, que empleaba el *yo* a todo pasto y tenía un paraguas rojo y concretaba, en sartas de nombres, vivas figuras de pueblo; pequeño filósofo que, dudando entre un acta de diputado y un libro por escribir, se decidía por escribir el libro. Ya otro día, el libro abandonado y el acta admitida. Y el rumor de los artículos, comentados, vituperados, ensalzados, buscados por todos. Y aquellos periodiquitos de provincias, llenos por todas partes de la imitación de su estilo, cándida y no muy trabajosamente intentada. Y después, el Azorín que en *El político* ajustaba, al parecer, su concepto a modelo vivo y parlante; y más tarde, el Azorín que de la labor y la palabra de un gobernante discutido deducía toda una doctrina política. Y siempre, por encima de todo, la virtud y la eficacia de un estilo que va soltando las modalidades con que nos deslumbró un momento para ascender a la plasticidad, dúctil, que hoy nos maravilla por la sencillez, como las altas cumbres llenas de nieve, majestuosas con un solo color y una sola línea.

Lejos está el otro Azorín, el batallador. Lejos al parecer, porque ahora, en sus realizaciones, en toda su actividad, se afirma lo que antes, en polémicas y acometidas, era una aspiración, un anhelo. Podrán discutirse su actitud política, su actitud literaria. Su valor, en uno y otro campo, nadie lo puede negar de buena fe. Alguien, más de una vez, ha evocado, tratando de dar a la evocación aire de estocada, aquellos lejanos días en que Azorín, acometedor, enérgico, sañudo, escribía en papeles avanzados palabras atrevidas. De aquellos días salieron éstos; de aquella fuerza en el ataque, esta serenidad en la afirmación. Y por eso Azorín, al darse un momento por enterado, supo recoger, sin rubor, sin cólera, el intencionado recuerdo, poniendo en la respuesta la noble elegancia del que, al parar un tajo, hiciese al enemigo, manteniéndose en su terreno, un gracioso saludo.

EL POETA DE NUESTROS DÍAS

Cuando leíamos, profundamente emocionados, los versos de su último libro, que acababa de llegar de sus manos a las nuestras como un afectuoso mensaje, nos vino a sobrecoger la noticia de su muerte. Eran, pues, aquellos poemas que había querido titular *Las alas rojas de la guerra*, las últimas palabras que en vida lanzaba a los cuatro vientos del mundo el más grande poeta de nuestros días, Emilio Verhaeren; y sus últimas palabras eran un anatema. Pero su espíritu varonil, al verse herido, no abandonaba los sueños de grandeza y de paz, y blandía, como una espada, sus versos profundos, que al herir se coronan de resplandores; y todavía, cuando la tierra natal ya no sostenía su paso, tenía alientos para exclamar, a pesar de todo:

Nous ne laissons rien choir de l'ancienne espérance...

Como Alberto de Mun, el tribuno; como el delicado poeta Guido Gozzano, que era una misma cosa con su poesía y no podía vivir en estos tiempos de hierro; como el inglés Ruperto Brooke, soldado y atleta, que sucumbió, no herido por las balas turcas, sino por los encendidos dardos de Apolo, Verhaeren no cae con un arma en la mano; mas a todos ellos la guerra es quien se los lleva y en todos ellos latía igualmente el espíritu de la guerra misma.

Lejos están aquellos tiempos en que Emilio Verhaeren, llegado a la cumbre de su arte, pedía que alguien sacase a luz, compendio de las energías de todos, la verdad:

Bloc clair, pour y dresser l'entente universelle

Ésta fue la aspiración marcada por toda su obra. Los críticos han trazado, reduciéndola a sus líneas maestras, su evolución ideológica. Deléitase,

primeramente, en la pródiga vida de sus tierras de Flandes, en la evocación de su pasado espiritual (*Les flamandes, Les moines*, 1883-1886); pasa después por una crisis de dolor y extravío en que lo personal se exalta (*Les soirs, Les débâcles, Les flambeaux noirs*, 1887-1890); como reacción, lánzase a la lucha, se agita entre la multitud, percibe las palpitaciones de su tiempo (*Les campagnes hallucinées, Les villages illusoires, Les villes tentaculaires, Les aubes*, 1893-1898); y, remontándose después sobre las querellas y las pasiones, canta no ya la acción, sino la energía que la produce, el ritmo del vivir, la suprema unidad del mundo, la armonía cósmica, la majestad del pensamiento humano (*Les visages de la vie, Les forces tumultueuses, La multiple splendeur, Les rythmes souverains*, 1899-1910).

El poeta ha hecho ya su ascensión. Puede volver los ojos hacia adentro; cantar sus ternuras íntimas (*Les heures claires, Les heures d'après midi, Les heures du soir*); volver a evocar sus años mozos, sus campiñas y ciudades flamencas (*Toute la Flandre*), de las cuales dice Stefan Zweig que “en ninguna parte se ama tanto la vida ni se vive con mayor superabundancia y ardor”. Mas de pronto la gran tragedia europea viene a romper esa dulce explosión de sentimientos y recuerdos. Si Bélgica —volvemos a citar a Stefan Zweig— había hecho de la página más heroica de su historia, de la guerra contra España, una lucha “menos por la libertad de los corazones y de los espíritus que por la de los sentidos”, al verse amenazada por los ejércitos germánicos escribió otra página más grande aún, en defensa, esta vez, de la libertad de los corazones y de los espíritus. ¿Completará Stefan Zweig en esta forma cierto capítulo de su libro sobre Verhaeren cuando pase la guerra? Porque en la obra del poeta, como a las otras fases de su vida corresponden los grupos de obras que hemos venido anotando, a esta fase última, a esa tensión espiritual que hizo a Bélgica resistir al atropello, responden, ardientemente, las obras, ya en verso, ya en prosa, de estos dos años: *La Belgique sanglante, Parmi les cendres, Villes meurtries de Belgique, Les ailes rouges de la guerre*¹.

¹ Unos cuantos libros más completan la lista de obras de Verhaeren; no hace a nuestro propósito el nombrarlos; interesan especialmente, entre ellos, sus dramas poéticos.

Tal es, reducido a lo esencial, el desarrollo de la obra de Emilio Verhaeren, el poeta de nuestros días. Es de nuestros días por el ardor, febril, de hombre de acción con aspiraciones místicas, que late en sus versos; porque él, más que poeta ninguno, logra ver un espíritu en las masas y un pensamiento en la dirección de la energía bruta, dándoles, como nadie lo había hecho aún, pleno estado poético; porque es tumultuoso y rítmico a la vez; porque elevándose sobre la confusión y el estruendo sabe abrir un más vasto horizonte a las aspiraciones de la humanidad. Porque, contra el ideal baudelairiano, en el movimiento que agita las líneas ve su norte, porque sabe reír y llorar y maldecir, y, por encima de todo, cantar, como poeta de siempre, los ideales de hoy; no las pasajeras modalidades del espíritu que han de caer como caprichos de estación pasada, sino las corrientes mentales que han de fructificar en lo porvenir.

Toda una falange de poetas nuevos le seguía, poniendo su nombre como el de un capitán en lo más alto: Romains, Vildrac, Duhamel, Arcos, Jouve, en Francia; los que en Italia y en Inglaterra han renovado formas e inspiraciones, pese a los moteos de futuristas e imaginistas; la nueva falange alemana, que le ponía junto al mismo Walt Whitman; los rusos, que le traducían antes de que sus obras apareciesen en francés.

En España se le conoce poco; Pérez Jorba habló de él, hace muchos años, al público catalán; después, la labor de unos cuantos le ha dado notoriedad solamente para unos pocos; da pena ver la menguada y añeja nota biográfica que, tomándola de quién sabe qué diccionario enciclopédico y agravándola con erratas innumerables, han dado los periódicos a raíz de su muerte, con excepción de *El Liberal*, de Madrid y *La Publicidad*, de Barcelona. Y Verhaeren amaba a España. Su amistad con Darío de Regoyos hizo que la conociera en los días de su enfermedad, cuando escribía los tenebrosos versos de *Les débâcles*. De este viaje nacieron los artículos que envió a *L'Art Moderne*, de Bruselas, no recogidos después en tomo, pero traducidos en parte y comentados por el gran impresionista vasco en un libro que tituló *La España negra*, hoy agotado.

¿Fue sólo su espíritu, minado por la enfermedad, con tendencias a lo sombrío y sepulcral, quien guió a Verhaeren por los círculos dan-

tescos de nuestro “color local” —viáticos, procesiones de flagelantes, plazas de toros, cafés flamencos—, o fue algún Virgilio zumbón que sabía pasar por tales antros sin mancharse la orla del manto blanquísimo? El poeta encontró hermosa la España triste que llegó a ver en aquel primer viaje y que de tal modo ofrecía fondo adecuado a su tristeza propia. Mas la impresión hubo de modificarse más adelante, en otros viajes rápidos; y el que esto escribe le oyó hablar con no fingida simpatía de nuestro país, informarse acerca de sus hombres, de sus problemas, de sus aspiraciones nuevas.

Las fuerzas ciegas y brutales han acabado con su vida. En este mezquino suceso que corta la existencia y paraliza el pensamiento de uno de los hombres más grandes que nuestro tiempo ha producido, vienen a nuestra memoria unos versos suyos en que hay como una previsión dolorosa:

*Et le lent défilé des trains funèbres
Commence, avec ses bruits de gonds
Et l'entrechoquement brutal de ses wagons
Disparaissant—tels des cercueils—vers les ténèbres.*

7.XII.1916

MAETERLINCK EN MADRID

Mauricio Maeterlinck viene a España en tristes momentos. Su patria belga, herida cruelmente, se ve privada de libertad, arrasadas sus campiñas, desmanteladas sus ciudades, deportados sus hijos. La voz del gran poeta suena entre nosotros para hablarnos de esa nación, “castigada como no lo fue jamás pueblo alguno, por haber cumplido con su deber como no lo cumplió jamás pueblo alguno”. Los aplausos que a cada momento le interrumpían, cuando, el día 9, leyó en el Ateneo su conferencia, redobláronse fervorosamente al final. Sin palabras, porque no había necesidad de ellas, una escogida porción de españoles mostraba ante el glorioso flamenco la efusión de sus corazones y la firmeza de sus esperanzas. No eran todos para Maeterlinck aquellos aplausos y por no serlo a él habían de parecerle más gratos. Un sentimiento más vivo y actual atenuaba en aquel instante el de la admiración, antiguo ya, por el poeta. Pero éste fue el que se desbordó el día 12, cuando Mme Georgette Leblanc, con un arte exquisito, comentó la obra literaria de Maeterlinck.

No es Maeterlinck, entre los grandes poetas contemporáneos, el más desconocido de nuestro público. Cuantos se ocupan de literatura conocen sus obras. Traducidas están muchas de ellas al castellano y varios dramas suyos se han representado en nuestro idioma. Pero acaso la idea que del poeta se tiene está basada más bien en sus obras antiguas que en las recientes, y para la generalidad de los españoles Maeterlinck es todavía “el autor de *La intrusa*”. Hasta qué punto sea esta imagen la que en definitiva haya de quedar del poeta no nos aventuraríamos a decirlo; pero no es posible fijar en ese aspecto una personalidad mucho más compleja y dinámica.

Un libro capital, *La sagesse et la destinée*, parte el campo en su producción. Es de 1898. Antes, han sido los dramas en que los personajes aparecen movidos por fuerzas oscuras, que se esconden como la mano

que mueve las marionetas del guiñol: almas elementales, sin voluntad, juguete del destino que las lleva, por trances nunca sospechados, a la muerte. Desde el libro nombrado, en las obras teatrales hay un choque de voluntades antagónicas; en los tratados filosóficos, un claro horizonte espiritual que va a perderse en lo infinito. La filosofía del poeta se ha desprendido de las sombras, pero no del misterio. “Lo infinito no sería infinito si no hubiera cuestiones insolubles ni enigmas impenetrables”, escribe. ¡Qué prisión la de una existencia en que todo fuese definido y patente! “Lo desconocido y lo incognoscible son, y han de ser acaso, siempre necesarios a nuestra felicidad.” Y estas palabras tuyas son recientes: están tomadas de *La mort*, libro que dio a la imprenta poco antes de que estallase la guerra actual, el último, por ahora, de su serena producción ordinaria.

Maeterlinck no es un autor “difícil”. Sus dificultades cesan en cuanto se sale del primer libro suyo, la colección de poesías titulada *Serres chaudes*, que se ilumina, como las canciones que lo complementan, si se lee conjuntamente con los dramas de la primera época. Los balbucesos y repeticiones de esos dramas en que sólo se ha de ver un procedimiento literario adecuado a la novedad de las sensaciones que ha de sugerir, sorprenden al lector o al espectador hecho a la réplica y a la tirada, pero nada más. Y en los ensayos, y en toda la obra reciente, el estilo es de una tersa claridad mate, que no deslumbra con súbitas fulguraciones para que la mente no pierda el hilo del pensamiento director. Claro y austero, de aguas límpidas y profundas.

Que no es Maeterlinck un autor de cenáculo o capillita literaria, ídolo extravagante de unos cuantos, y otras cosas más que aún se dicen entre nosotros, porque siempre llegan aquí con retraso las noticias del mundo literario, lo demuestra la lista de sus obras, en la que figura *El tesoro de los humildes*, con una tirada de 88 millares; *La vida de las abejas*, en el 66º millar; *La sabiduría y el destino*, en el 55º... y así los demás libros, en las ediciones francesas solamente, sin contar las innumerables y repetidas traducciones que se han hecho en todos los países, publicadas muchas veces antes que los originales mismos. Su último drama, *María Magdalena*, se estrenó en Leipzig, el año 1909. Antes

de ser conocido en Francia *El pájaro azul*, hoy la más popular de sus obras, hizo en Rusia y en Inglaterra su carrera triunfal.

Georgette Leblanc, su compañera e intérprete, nos habla, en el prólogo a una popular edición de las obras de Maeterlinck, de su vida sin incidentes y de su trabajo metódico; de su amor a las abejas, a las flores, a los árboles; de su gusto por los deportes: el remo, la bicicleta, el automóvil. Es rico, pasa el verano en la abadía normanda de Saint Wandrille, junto a una de las armoniosas curvas del Sena, y los inviernos en las estribaciones de los Alpes. Puede, reposadamente, entregarse a la lectura y a la meditación y ser el director espiritual de millones de conciencias que en los dos mundos esperan atentamente su palabra. Todo esto lo ha dejado ahora para echar en la balanza, a favor de su pueblo desgraciado, el alto prestigio de su nombre.

14.X.1916

JOAQUÍN DICENTA¹

Todo Dicenta está en *Juan José*, de modo tal, que si desaparecieran sus demás escritos, ni su fama se amenguaría ni una sola de sus características se echaría de menos. *Juan José* es el drama de la “necesidad”. No es la Isidra, tipo celestinesco dibujado con sobria maestría, quien empuja a Rosa, ni es Rosa quien inculca una desesperada resolución en el ánimo de Juan José. La “necesidad”, no en el sentido de fatalidad, sino en el de baja escasez, musa sombríamente española, es el fondo de esta lamentable tragedia de todos los días, que Dicenta tuvo la fortuna de ver descarnadamente y de exaltar como poeta, llevándola para siempre a las tablas.

De tal modo es *Juan José* encarnación viva de la personalidad de Dicenta, que en este drama vemos lo que, para nosotros, basta a diferenciarle y darle fisonomía propia entre los escritores contemporáneos suyos. *Juan José* no es, en la anécdota, más que un “suceso” de los que vemos a diario en la correspondiente sección del periódico que leemos. Pero es también algo que participa del artículo de fondo, de la crónica y del folletín popular. Quizá no podía ser obra más que de un periodista. Y periodista fue toda su vida Dicenta; mas periodista que logró su éxito principal en el teatro.

Viéndole a esta luz podremos explicarnos toda su obra, reduciéndola a un solo aspecto. Formado en las columnas de periódicos avanzados —glorioso entre todos ellos *Germinal*, que Dicenta sostuvo con otros compañeros de ideas en el año de 1897—, desenvuelta su personalidad en las crónicas que dio a *El Liberal* durante muchos años hasta el fin de su vida, en su producción teatral y novelesca va a reflejarse su espíritu batallador, su afán de reivindicaciones sociales, su amor a

¹ EDC se refiere a Joaquín Dicenta (1863-1917), periodista, escritor, novelista y dramaturgo, y no a su hijo del mismo nombre (1893-1974), también poeta y escritor. [N. del E.]

los caídos y a los humildes. Sus dramas, sus novelas, son, a veces, un “suceso”, a veces una “crónica”, a veces un “artículo de fondo”. *Juan José* es grande porque tiene de todo eso sin serlo, sin ser más que un drama recio y bien construido, merecedor, no ya del éxito que tuvo, sino de una consideración especial en nuestro teatro moderno.

Si Dicenta no hubiera escrito *Juan José*... El resto de su producción bien conocido es aún. Pero así como no sobrevive aquel *Suicidio de Werther*, obra de romanticismo juvenil, escrita en verso —en los versos que entonces imperaban en el teatro, a lo Echegaray, más fluidos en Dicenta, pero menos concretos, es decir, menos dramáticos—, estrenada por Rafael y Ricardo Calvo en 1888 y acogida con vivo aplauso, no sobreviven *El señor feudal*, ni *Daniel*, ni las demás, aun las que lograran éxito momentáneo. No se representa ya aquel *Curro Vargas*, arreglo de Alarcón, escrito con Manuel Paso, en que lo mejor debía ser de Dicenta, ni aquel *Duque de Gandía*, igual a cierto *Raimundo Lulio*, también olvidado, que no dejaron de tener admiradores. Quedan mejor ciertas “crónicas” dramatizadas, como el “modismo” que tituló *Pa mí que nieva...*, y es porque en ellas acertó Dicenta a llevar al teatro su verdadero talento, su talento de periodista.

Alábase, entre sus novelas, *Los bárbaros*, la más reciente de todas. ¿Qué son *Los bárbaros*? Un hiperbólico discurso de mitin. Declamatorio, antitético, el estilo de Dicenta se retuerce más de lo que podría esperarse de un escritor popular, movido por las preocupaciones sociales. Y contrastan estas cualidades, visibles principalmente en la narración, con el diálogo vivo, pero siempre un tono más alto que el natural, como de quien está hecho a escribirlo para el ámbito de un teatro. Mayor interés hay en algunas de sus novelas cortas, no distintas esencialmente de las verdaderas crónicas periodísticas que reunió en tomo más de una vez.

¿Cómo escribía Dicenta? A más de lo apuntado, leed el extracto siguiente. Está en una novela corta titulada *Galerna*, y no es excepcional; trozos análogos se hallan a menudo en toda su producción. Le preceden dos líneas de puntos suspensivos.

¿Qué dice el viento entre las hojas del bosque de eucaliptos? ¿Qué pronuncia el aire sobre los tallos de la hierba?

Acaso las palabras que dentro de dos meses ha de proferir un sacerdote en el templo románico. Tal vez son los olores campesinos que brotan de praderías y de huertos, los fuertes vahos que ascienden desde la marisma, incienso del templo natural que se yergue sobre el Cantábrico, bajo el relucir de los astros flotantes en lo azul.

Un ruiseñor, columpiándose encima de las ramas, canta el amor de su hembra: un suspiro de felicidad le contesta en el pabellón de eucaliptos [...].

El trozo es reciente. ¿No se diría que hay en él un soplo osiánico, que está escrito después de una lectura de Chateaubriand o de Lamartine? Pues no hay tal; no se ha impreso en *El Artista*, ni en el *No me olvides*, ni en la revista literaria de *El Español*. Ya hemos dicho que pertenece a un vigoroso “cuento semanal”. Pero Dicenta, a través de los tiempos, era un romántico. No un romántico de cota de mallas o de laúd a la espalda: Joaquín Dicenta era un romántico de blusa.

1.III.1917

JOSÉ ENRIQUE RODÓ

Cuando, en agosto último, tuvimos la honra de recibir en nuestra casa la visita de don José Enrique Rodó, al estrechar su mano afectuosa y despedirnos de él, en aquel rápido pasar, hasta unos meses más tarde, en que se prometía, de vuelta a su país, detenerse en la capital española, estábamos muy lejos de pensar que aquellos deseos nunca iban ya a cumplirse. Hubiéramos querido retener al gran escritor, gozar de su palabra y de su trato, tributarle un homenaje más significativo que unas cuantas líneas de saludo cordial, trazadas a vuela pluma. Ahora el telégrafo nos dice que Rodó ha muerto, repentinamente, en el suelo de Italia, y apenas lo podemos creer; más bien diríamos que, como el Ariel shakespeariano, de cuyo nombre hizo emblema y cifra, ha vuelto a los elementos del aire, disolviéndose en ellos, para seguir siendo espíritu bienhechor; y vienen a nuestros labios fervorosos como sencillo saludo las palabras de Próspero:

*My Ariel [...] then to the elements
Be free, and fare thou well! [...]*

Trajeron a Rodó hasta Europa los tremendos días actuales, acercando a ese hombre que era paz y armonía a estos campos de lucha. Porque no, a la manera de otros pensadores, encerrados en su meditación, se apartaba de las contiendas de la calle y de los debates del foro: reciente está todavía el movimiento del espíritu liberal que siguió en todo el mundo civilizado a los sucesos españoles de 1909. Organizáronse entonces en todas partes —y no olvidemos que también en España— actos de protesta liberal, de afirmación de principios. En Montevideo, Rodó estuvo a la cabeza de los que en su país se unían a la actitud de los partidos avanzados de todo el mundo. La pluma que escribió *Ariel* escribió igualmente *Liberalismo y jacobinismo*; al lado del

filósofo, del pensador, estaba el hombre político, que en las Cámaras y en la prensa defendía los vivos ideales de la humanidad.

Pero a esos libros alados que se llaman *Ariel*, *Motivos de Proteo*, *El mirador de Próspero*, es a los que su nombre va inmarcesiblemente unido. En una prosa ágil y nueva, sin afeite académico, propia para la idea multiforme y apta para asir todos los matices del pensamiento, encerró este escritor su concepto del mundo. Discípulo de Emerson, de Renan, de los padres de la Iglesia y de los filósofos de la Academia, tendió con sus palabras a elevar al hombre, a hacerle armoniosa la vida.

Nos falta espacio, y sobre todo tiempo, para analizar como es debido los tres libros capitales del “ensayista” y aun para referirnos a otros escritos suyos, entre los cuales, por ser acaso el más conocido en España, no dejaremos de mencionar el estudio acerca de Rubén Darío que se reproduce al frente de *Prosas profanas*; trabajo juvenil, hoy algo envejecido, aunque lleno de sugerencias y adivinaciones, maravillosas cuando se escribió. No es Rodó un crítico, lo que se suele llamar un crítico, es decir, un crítico literario, sino un filósofo literato, como Novalis y Maeterlinck, como nuestro Juan Maragall en su obra de prosista.

Fue un educador y un guía: los *Motivos de Proteo*, sobre todo, son un breviario espiritual laico. El ejemplo estimulante, la parábola rica de sentido, la sentencia oportuna, la palabra inmutable, actúan sobre la mente del lector de un modo que no se olvida. Habría que difundir este libro, casi ignorado en España, donde *Ariel* es casi popular. Y ya basta *Ariel* para que nos demos cuenta de la significación de este hombre de letras que trajo esa figura etérea a difundir gracia y armonía en una época dominada por los deformes y monstruosos Calibanes.

España, [V.1917]

UN ESCRITOR Y UNOS CRÍTICOS

A tiempo llegan estas *Páginas escogidas* de Azorín que la casa editorial Calleja acaba de publicar en un precioso volumen. Va estando de moda arremeter contra Azorín por motivos no siempre literarios. Unas veces la pasión política, otras, la vanidad herida, otras, la petulancia juvenil, mueven plumas impetuosas y les hacen escribir acres censuras. Casi siempre se olvida, en el acaloramiento de la polémica, la consideración de la obra total de Azorín. Por eso, estas páginas, en que se nos da como compendio, han de ser bien recibidas por todos los hombres de buena voluntad.

Obras hay que no se prestan fácilmente a este fraccionamiento que imponen las *Páginas escogidas*; pero no nos encontramos aquí en tal caso. La mayor parte de los libros de Azorín están formados por artículos, publicados antes en la prensa. Muchas veces, los que componen un volumen podrían entrar en otro: nadie advertiría el cambio si un artículo de *Clásicos y modernos* se trasladase a *Los valores literarios*; otras, la cohesión es más fuerte, como en *Los pueblos*, o en *La ruta de don Quijote*; pero, aun entonces, los artículos sueltos nada pierden al desligarse de los demás. En los mismos relatos novelescos es tan tenue el hilo de la acción, tanto desarrollo adquieren las descripciones, los análisis de estados de alma, que también, sin gran esfuerzo, se podrían desglosar de ellos “páginas” con fuerza bastante para vivir por sí solas. No ha hecho esto último Azorín, sin embargo, más que por excepción; puede decirse que se ha limitado a elegir entre sus artículos, a ordenarlos por grupos y a exponer, al frente de cada división, el significado que para él tiene. Y esto lo ha sabido hacer con tal tino y clarividencia que para los que le niegan cualidades de crítico no hay respuesta mejor que este tomo en que se ejerce, ante todo, la crítica más difícil para un hombre sincero: la autocrítica.

Pero ¿es la de *crítico* la cualidad principal de Azorín? Para nosotros Azorín es, más que nada, un *lírico*. Y aun como crítico, ésta nos parece

su característica más importante. Quiere decirse que lo dogmático en él no se da, o apenas se da. Pero ¿es el gusto sólo quien le guía? Definamos primero el gusto y veremos si caben dentro de él este hondo sentimiento de la realidad española que le hace referirlo todo a ella; este poder de evocación de lo pasado, de transfiguración para lo pequeño y humilde que hallamos en cada página suya. Aun tomada la palabra crítica en su sentido más amplio, y no en el meramente literario, nos parece estrecha para el modo de ser de Azorín.

Tampoco vemos en Azorín al erudito, espantable palabra que nos han enturbiado algunos profesionales odiosos sobre toda ponderación. Azorín ha leído algunos libros, pero los ha leído bien; y lejos de relacionar unos libros con otros, ha enlazado cada uno con la vida, procurando extraer de él lo aprovechable y existente. Así ha encontrado lugares vivos y expresivos en tomitos olvidados, en autores que son, y a él le parecen, de muy secundario valor. Uno de sus ingenuos críticos le acusa de prescindir de rasgos característicos, de hechos que tienen indudable importancia; pero crea que si al hablar, por ejemplo, de Lope de Vega, es necesario tal vez insistir en sus deslices privados y no está de sobra recordar sus mezquindades y rencillas literarias, de Mor de Fuentes no nos interesa saber que cometió tal grosería con una vendedora en París, sino que en sus libros olvidados hay estos o aquellos gérmenes fecundos —y siempre le tendremos que agradecer a Azorín una cosa: que nos dé siquiera ocasión de mostrar que hemos leído a Mor de Fuentes... gracias también a él.

Si antes dijimos que los críticos de Azorín suelen prescindir de la consideración debida a su obra literaria, no hemos de hacer ese cargo al señor Blanco-Fombona, escritor venezolano que en estas mismas páginas publicó no hace mucho un artículo de viva censura. Es el señor Blanco-Fombona un buen novelista y poeta, formidable por la energía y el ímpetu con que maneja la sátira, la invectiva, el apóstrofe contra sus adversarios políticos, hombre de muy variados conocimientos; pero, como crítico, tiene un defecto capital: un apasionamiento exagerado —y conste que no nos parece mal la pasión en un crítico— que le lleva a tratar con el mismo furor que a los “tiranos” a aquellos escritores

que no son de su gusto. Ejemplo de ello dan sus ataques virulentos contra Lugones.

No habla en la misma forma de Azorín ni ése es el caso. Antes bien, al tratar de hacer una síntesis de su obra, escribe cosas bastante atinadas:

Entre los méritos literarios de Azorín, ¿cuál es el primero? La sobriedad resplandece como el mérito primordial de este escritor. Nunca le agradeceremos bastante que en el país de la oratoria y en la lengua de la elocuencia, predique él con el ejemplo y la doctrina, cómo “el arte supremo es la sobriedad, la simplicidad y la claridad”.

Pero no cantemos victoria: todo esto no es, para el señor Blanco-Fombona, más que relativo:

Sin embargo, no todo en Azorín, en tal sentido, es virtud. Su moderación no proviene de abundancia contenida sino de penuria congénita: penuria de elocución, penuria de concepción, penuria de comprensión. No nos da mucho en poco, sino poquísimos en casi nada. Es agua lo que brota de la surgente; pero qué hilo de agua tan delgadín [...].

Y, para terminar, añade a continuación: “No, eso no es el Orinoco.” Frase no por irónica menos retórica. Y nosotros desconfiamos de las frases retóricas... y de los Orinocos literarios. A pesar de lo dicho, a pesar de lo del “agua de la surgente”, pocas líneas más abajo se lee: “Todo en su literatura es libresco, pálido, rehecho, erudito. Toda su obra huele a cuarto cerrado, y está cubierta con polvo de bibliotecas.”

La vida del hombre y la crítica del señor Blanco-Fombona son *ondulantes y diversas*.

¿En qué libro, en qué artículo de Azorín toma pie el señor Blanco-Fombona para su crítica? En ninguno y en todos. Habla en general, insistiendo en censurar modalidades de estilo que Azorín abandonó apenas caídas en manos de imitadores; en compararle con otros escritores de hoy, con Unamuno, con Ortega y Gasset, con Pérez de Ayala,

que son ciertamente muy distintos de Azorín; en llamar a éste sólo Martínez, tal vez con mucho ingenio; y todo esto hablando no sólo por sí, sino en nombre de América: “Pero los americanos sí tenemos opinión sobre él y no nos mordemos la lengua para manifestarla.”

Y todo, ¿por qué? Porque en una *interview* publicada en cierto periódico de Madrid, al hablar de escritores americanos, a la pregunta, un poco *saugrenue*, del periodista: “¿Qué opinión tiene usted de Blanco-Fombona, de Gómez Carrillo, de Nervo, de Darío, de Sassone?”¹, contestó Azorín: “Los libros de los americanos no suelo verlos por las librerías”, añadiendo después que le gustaban “con delirio” Rubén Darío y José Enrique Rodó.

Esto al señor Blanco-Fombona le parece que es eludir un juicio y acaso lo sea. A nosotros nos parece que es limitarse a hablar de lo que conoce; y ya antes hemos consignado que Azorín no es un erudito. Lejos de nosotros pensar que una pequeña mortificación de amor propio haya podido mover al señor Blanco-Fombona en su crítica acerca de Azorín. Pero más nos hubiese complacido leerla a propósito de una obra del autor de *Los pueblos* que “al margen” —aunque el señor Blanco-Fombona no quiera—, al margen de una *interview* periodística.

Aquí está ahora, cómodo de tamaño, esmeradísimo de impresión, nutrido de lectura, este tomo de *Páginas escogidas* de Azorín. El paisaje, los pueblos, los tipos, los clásicos, la crítica, la política: así se llaman los diversos capítulos que lo forman. No nos da una representación histórica del pensamiento y del estilo de Azorín, sino una serie de artículos bien logrados entre lo más fuerte de su producción. Aquí tienen los críticos, los verdaderos críticos, un libro en que ejercer su ministerio. Pero al final se habla del señor La Cierva... ¡Por los dioses gemelos, no vayan a tomarlo por ahí!...

España, IX. 1917

¹ Felipe Sassonne. Escritor peruano que vivió en España. Se destacó como periodista y dramaturgo [N. del E.]

LÉON BLOY

Entre 1846 y 1917, la vida de Léon Bloy, nacido en Périgueux y muerto en Bourg-la-Reine, no es más que pobreza, cólera y oración. Este escritor fue y ha de seguir siendo una de las figuras más singulares de la literatura francesa de hoy. Era un hombre excepcional, puesto al margen de escuelas y tendencias, suscitador de odios, voluntariamente olvidado y desconocido por la generalidad de los críticos, de las revistas, de los periódicos y de sus compañeros de letras, pero sólido y fuerte en su aislamiento, como si hasta el último instante se encargara de dar realidad corpórea a la famosa frase de Ibsen.

Al dedicar una selección de páginas de sus obras a Juana, su mujer, escribía Léon Bloy:

¿A quién dedicar esta colección sino a la buenísima y queridísima, sin la cual estaría yo muerto hace mucho, a la que me quiso porque le hablaba de Dios y se casó conmigo porque le dijeron desde el primer día que yo era un mendigo?

He aquí un buen retrato de Bloy; esta ternura doméstica de león del desierto no deja de acompañar nunca a los rugidos iracundos que lanza. Si habla de su mujer, o de sus hijas, Magdalena y Verónica, o de sus raros amigos, logrados en la tribulación, sus palabras se vuelven armonía y suavidad. Estos cariños y unas cuantas admiraciones, la de Barbey d'Aurevilly, su primer prologuista, la de Ernesto Hello, la de Verlaine, y las frases de alabanza que entre sus párrafos dedica a Carlos Luis Philippe, a Juan Rictus, a otros raros escritores, son la sonrisa de sus libros. Por encima están sus admiraciones fundamentales: la de Cristóbal Colón, *Revelador del Globo*; la de Napoleón, *El proyectil de Dios*, el culto a Juana de Arco... Más alta todavía su devoción por *la que llora*, por Nuestra Señora de la Salette... Y, por encima de todo, un Dios terrible y apocalíptico a quien se acerca como un cristiano de

los tiempos primitivos y cuya faz vislumbra entre relámpagos y truenos como un profeta hebraico.

Desde 1892 podemos seguir día por día la existencia de Léon Bloy gracias a los tomos de su diario, que comenzó con el que lleva por título *El mendigo ingrato* (1898) y el último de los cuales se titula *En el umbral del Apocalipsis* (1916). En los tomos intermedios, *Mi diario*, *Cuatro años de cautiverio en Cochons-sur-Marne*, *El invendible*, *El viejo de la montaña* y *El peregrino de lo absoluto*, nos encontramos también títulos característicos. Abundan en ellos los gritos lamentables de pobreza, como éstos

(15 de diciembre de 1902): Otra vez sin lo preciso para dar de comer a las criaturas. Franqueo de una carta necesaria, 30 céntimos, sangría en mitad de la carótida, oleada de sangre. (30 de diciembre de 1902): Llevé la lámpara a un rincón oscuro. De repente, con la luz, vi en una tablilla un montoncito de cuartos dejados allí y olvidados por completo. “Hay 25 céntimos.” Es como si Jesús me dijera: —No puedo hacer más en este momento... paciencia y valor! No te irrites contra mí. Estoy crucificado [...]. (24 de febrero de 1903): Martes de Carnaval. Juana vuelve de la iglesia: —Para recordar a Jesús nuestra extremada carencia de todo, le decía yo: —Dadme lo que haya en vuestra mano, abrid vuestra mano. Entonces Él abrió su MANO y “¡vi que la tenía atravesada!”—. No he encontrado nada más hermoso en ningún escritor místico”.

Contestando a una información literaria, decía Bloy: “Todo libro en que no se habla del pobre, en que no se tiene en cuenta al pobre, es digno de un escupitajo.” La frase, en su rudeza, es de las más suaves de Bloy. Cuando habla de un enemigo, de un escritor venal, de un impío, insulta, atormenta el vocabulario para dar con la expresión más dura, con la palabra más soez, para tirársela a la cara. A nadie respeta. En *Las últimas columnas de la Iglesia*, Bourget, Coppée, Brunetière, Huysmans, el Padre Didon (a quien llama el R. P. Judas), reciben de su mano los azotes que arrojaron a los mercaderes del templo. A uno de sus escritores se le llama el *Anus Dei*; uno de sus libros, el que explica su conversión,

es “una lavativa bien devuelta”; sus artículos semanales son “el boletín hebdomadario de su impotencia”. Obispos como Monseñor Amette, Papas como León XIII, son tratados de manera semejante. He aquí la oración fúnebre de Rodolfo Salís, el fundador del famoso *Chat Noir*, en cuyo periódico empezó a escribir Bloy (22 de marzo de 1897):

Sé que ha muerto Rodolfo Salís, el que tragó sables literarios y artísticos, el triste rodomonte que a Dios plugo poner en el comienzo de mis escrituras, como paternal aviso de la inanidad de esta terrible labor. El *Cabaretier gentilhomme*, que yo inventé, enriquecido a expensas de cuarenta artistas pobres explotados por él, ha ido a reventar miserablemente a orillas de un escupitajo, sin haber podido gozar ni una hora de su opulencia. Tengo la sensación de algo maldito que se derrumba detrás de mí.

¡Con qué saña habló de Zola, de Mendès, de tantos otros! Aun elogiarle era un peligro; siempre hallaba la estupidez, la torpeza, la mezquindad, ocultas detrás del elogio. Sólo algunos humildes le hallaron propicio. Y con todo esto su vida, de una desnudez, de una pureza y de una dignidad inconmovibles, fortalecida por la comunión diaria, templada constantemente en la oración, era admirable para cuantos se aproximaban a él. William Ritter, con frase que recogió Rubén Darío, le llamó el “verdugo de la literatura contemporánea”. En efecto, sus agresiones no eran, en intención, más que justicia. Ciertamente que los más de sus ataques, por su propia violencia, dejan indemne a la víctima y en nada son capaces de rebajar nuestra admiración; pero todos levantan ronchas, y casi todos, desde su punto de vista, son justos.

La admiración futura ha de ir a Léon Bloy, cuando se curen los verdugones, por su frase robusta, por su estilo tan personal, tan potente. Y se buscarán también entre sus libros obras como *La mujer pobre*, novela de arrebatadora intensidad, su aguda *Exégesis de los lugares comunes*, *La sangre del pobre*, *La salvación por los judíos*, “el libro que más glorifica al pueblo de que salió Jesucristo, y el que menos le ha costado”, o, en estos tiempos de guerra, los relatos de *Sudor de sangre*, en que revive con todo su horror la campaña del 70, que Bloy hizo como soldado.

Mas por ahora, la imagen que del formidable escritor nos queda es la de cierta fotografía que acompaña a la nueva edición de *El desesperado*, otra novela autobiográfica, que es de sus obras primeras. Se titula *Léon Bloy ante los cerdos*, y data de 1911. En el campo, Léon Bloy, de espaldas contra una tapia, mira tranquilamente, con las manos en los bolsillos, a unos lucidos cerdos que vueltos hacia él, hozan agachando la cabeza; así quiso el “mendigo ingrato” representar su actitud frente a la literatura de su tiempo.

22.XI.1917

LOS REYES MAGOS

En estos días primeros del año, como en los últimos, la tradición se sienta al hogar y las preocupaciones cotidianas parecen huir, aunque sea para volver muy presto. Si hemos de leer nuevos libros, sea en las revueltas semanas que han de seguir, o en los días primaverales, cuando todo es brote y promesa; leamos la novela de aventuras frente al mar de estío, los versos al caer de las hojas, y las historias graves cuando el morir del año se inicie; pero en estos instantes, volvamos los ojos atrás, busquemos los empolvados tomos, los antiguos decires, las figuras legendarias.

De un libro, el más viejo de todos los de nuestra literatura, veremos salir a los señores Reyes Magos, que vendrán hasta nosotros, balbuciendo inseguras palabras, sonrientes e ingenuos, como las policromadas figurillas de barro que en el nacimiento infantil descenden por empinadas cuestas de corcho en que el talco pone su fragmentario relumbrón, a lomo de galopantes caballejos, con empenachado séquito de negros esclavos y camellos rojizos, hasta el portalete de pajas en que sobre la cuna del Niño se inclinan la Virgen y el Santo, el buey y la mula, alumbrados por velitas de cera rosa, verde y azul, puestas en relucientes candeleros de plomo. Sobre el portal, cuelga de un hilo, rabilarga, una estrellita de papel de estaño. Y dice Gaspar:

¡Dios criador, qué maravila!
¡No se qué es achesta strela;
Agora primeras la e veída,
poco tiempo a que es nacida...

Ven de igual modo el astro Baltasar y Melchor, se ponen todos en camino, y, cuando se juntan, repiten lo que cada cual pensó por separado: *Nacido es el Criador*. Sabrán los reyes si es *omme mortal*, o rey de la tierra, o rey del cielo, por las ofrendas que han de llevarle:

Si fuere rei de terra, el oro querrá;
 si fure omne mortal, la mira tomará;
 si rei celestial, estos dos dexará,
 tomará el encenso quel pertenecerá.

Herodes no ha visto la estrella; cuando los otros reyes le dicen adónde van, se siente celoso:

¿Rei otro sobre mí?
 ¡Nunquas atal non vi!

Y manda comparecer a sus abades y potestades, escribanos, gramáticos, estrelleros y retóricos, para preguntarles la verdad. Cuando comienza la disputa entre los sabios, se interrumpe el fragmento, y solamente lo resumido hasta aquí se conserva del auto con que empieza para nosotros, a fines del siglo XII principios del XIII, el teatro español.

No nos resignamos a leerlo como una curiosidad literaria. Hay en él una emoción, un movimiento, una vida constantes. Leído en estas noches, junto a la tradición sentada al hogar, nos volvemos más niños. Leído en estos tiempos, en que los reyes de la tierra no miran al cielo sino con espanto, porque de él cae la muerte, sentimos la nostalgia de esos otros reyes que van en busca de un recién-nacido monarca que ha de gobernar el siglo.

[...] *en grant paces sines gera.*

Ni ánimo nos queda ya para fijarnos en la estrella que acaba de renacer, por la parte de Palestina. Todo es temor. Confusos estamos como los rabinos de Herodes. Y hasta nos parece deserción y cobardía este huir por un momento de las tremendas realidades que destrozan el mundo, para refugiarnos, con espíritu infantil, en los candorosos versos medioevales del *Auto de los Reyes Magos*.

EL ORO EXTRANJERO Y LA LITERATURA FRANCESA

Un viejo título del siglo xvi acude a nuestra pluma y se nos impone con leve modificación cuando queremos analizar algunas ideas a que responde el nuevo libro que M. Georges Lecomte, presidente de la Société des Gens de Lettres de París, acaba de dar a la estampa, rotulándolo *Les lettres au service de la patrie*. Así como se llamó “Defensa e ilustración de la lengua francesa” el tratado en que Joaquín du Bellay propugnó las ideas del Renacimiento, así este libro se podría llamar en estos días de discusión y combate “Defensa e ilustración de la literatura francesa”. Ya en las primeras páginas, anuncia M. Lecomte el propósito que le animó desde el primer momento en que fue llamado a desempeñar el cargo que ocupa:

Sostengamos con nuestra autoridad moral todas las iniciativas que puedan llegar a tomarse para dar a conocer a los extranjeros, con auténticos libros franceses, nuestra verdadera vida francesa, que es digna, proba, de perfecta nobleza moral, por debajo de su gracia ingeniosa y brillante.

En ningún país mejor que en España tiene interés lo que en este libro se afirma y defiende. Así como no hay revuelta política en que no salga a relucir el fantástico “oro extranjero”, excusa infantil con que se trata de echar sobre otros las propias culpas, como hace el niño que con un “si fue Fulanito” se descarga de toda responsabilidad, así ocurre entre el vulgo de nuestro país con la literatura francesa. Por vulgo entendemos la chusma literaria de críticos indocumentados y escritores sin señas personales. Todo lo que no les halaga, todo lo que no se ajusta a su manera de ver, venga de donde viniere, es *afrancesado*. Aun es fácil que en tratados de literatura y de crítica se hable con despego de la literatura francesa de hoy por personas incapaces de leer, no ya un libro inglés o alemán, sino diez palabras seguidas en francés. Afrancesado es

el escritor que intenta algo nuevo, el crítico que dice algo distinto de lo que promulgan los tratados de preceptiva que se estudian en los institutos, el que no escribe “magüer” con diéresis y todo, y el que no se extasía ante los rotundos acentos de un endecasílabo; ante los acentos, precisamente, aunque el endecasílabo le guste por otra cosa. Y al ver, serenamente, que todo se le achaca a la literatura francesa, recordamos un verso, muy español, de cierto estadista, poeta a la vez, que preguntaba en tono de ironía manifiesta y acaso de recóndito pesar:

¿Dónde estás, oro inglés, que no te veo?

No, no es posible que veamos a la literatura francesa en todos los males que se le atribuyen. Una de las acusaciones principales contra la literatura francesa es la de pornografía. Pues a esto responde M. Lecomte con palabras duras y exactas:

Lo cierto es que esas exhibiciones escandalosas de que los extranjeros se indignan con justo título se ofrecen, sobre todo, a su curiosidad de pasajeros que vienen a divertirse a nuestra casa. Ante esos escaparates, nunca o casi nunca hay compradores franceses.

Se dirá que basta con que la mercancía sea francesa; pero ¿no tiene Francia otra mercancía?, y la oferta, ¿no acude allí donde surge la demanda? Salta en seguida el nombre de Zola, y M. Lecomte no lo escamotea. Para los españoles, en efecto, es Zola compendio y suma de toda pornografía; sus escenas, de crudeza indudable, no puede tolerarlas nuestro fino paladar, hecho a las exquisiteces de la novela picaresca, y lo que en él no tiene ese carácter, no basta a desarmar nuestra cólera. Son problemas que no nos interesan. Pero que no nos escandalice un literato, un hombre que habla de hombres y mujeres, de luchas y pasiones, es lo principal; bien lo saben todos aquellos que no han leído el *Quijote* sino para buscar en él y tachar cuidadosamente con tinta muy negra, a guisa de hoja de parra, cierto breve y expresivo vocablo que Cervantes hubo de escribir, cuando le hizo falta, sin vacilación ninguna.

Éste es, ante todo, el mal que suele echarse en cara a los escritores franceses: la repugnancia a no llamar a las cosas por su nombre y a prescindir, en sus obras, de lo que no se suele prescindir en la vida. Tacha igual puede ponerse a los escritores grandes de todos los tiempos; pero sólo nos escandaliza en los franceses. ¿Por qué ha de ser así?

Tenemos de nuestra literatura un concepto muy particular. Decimos que logró un momento de grandeza en que todos nos imitaron; y nunca se nos olvida llamar plagiarlo a Corneille y ladrón a Lesage. Lo que por completo hemos olvidado es que con improperios jamás se hizo crítica. Perdimos esta pasada grandeza no por nuestras culpas —los españoles no tienen culpa de nada— ni porque la Providencia dejara de enviarnos genios —todo español que tenga una pluma o una espada en la mano es un genio o un rayo de guerra, aunque lo contrario se demuestre—, sino porque los franceses empezaron a contaminarnos con su literatura, enciclopedista primero, romántica más tarde, naturalista después, simbolista a continuación y quién sabe todavía cuántas cosas más en lo sucesivo.

Nadie que tenga seso puede negar las influencias francesas en nuestra producción literaria, y nadie que haya puesto los ojos en otros países habrá dejado de observar que en todos ellos, más pronto o más tarde, han dejado de sentirse las mismas influencias. Francia, desde el siglo XVIII, desde que sus grandes genios del siglo XVII dejaron bien preparado el terreno, ha sabido conservar el predominio literario en Europa, sin consentir que otras manos se lo arrebatan. La Providencia, que tan indignada con ella debía estar al decir de nuestros Tartufos, no se ha cansado de darle grandes hombres, y cuando mueren un Rousseau y un Voltaire, nacen un Hugo y un Balzac. ¡Nombres vitandos para muchos españoles! Sí, pero nombres vivos, nombres cuya grandeza no es posible desconocer más que metiéndose, como el avestruz perseguido por el cazador, la cabeza debajo del ala.

No nos indignemos, pues, contra los influjos que vienen de Francia, sobre todo porque apenas podemos recibir otros. Los que en España aman a Tolstoy, a Nietzsche, a Carlyle, a Ibsen, confiesen si no los han leído en francés, al principio por lo menos. Los que hayan podido gozar de las otras literaturas en las lenguas que les son propias,

declaren si no han visto a Rousseau en Tolstoy, a Stendhal en Nietzsche, a Hugo en Carducci, a los naturalistas franceses en Hauptmann. Huimos de Francia, y con Francia nos encontramos por todas partes.

¿Qué hacer, pues? ¿Echar a rebato las campanas del Dos de Mayo, y decir que no queremos franceses? Para esto sería necesario que las conquistas espirituales, como las materiales, pudieran deshacerse. Reconquistar el terreno perdido, una nación momentáneamente vencida lo puede hacer. Desechar las influencias afianzadas, no se puede, por una sencilla razón: porque no han hecho perder terreno, sino ganarlo. Así como no hay medio de resistir una influencia, no llega nunca ésta a convertirse en dominación; nunca se pierden, por mucho que se quiera, los caracteres propios. El contacto con otra civilización, con otro pensamiento, no absorbe los propios; únicamente los modifica, y siempre en sentido progresivo. Así como se dice de la materia que ni se crea ni se pierde, del espíritu se puede decir que siempre se crea y no se pierde nunca. No le será a España difícil sobreponerse a un estado de inferioridad intelectual, suponiendo que exista y que la influencia de otro pueblo sea causa de ella, si aciertan a nacer en suelo suyo unos cuantos hombres capaces de dirigir a los demás y de ver, sin engañarse, cuáles son las cualidades y, sobre todo, cuáles son las flaquezas del espíritu nacional en un momento determinado.

La flaqueza principal es hoy, sin duda, esa tendencia a achacar nuestros males a otros, al “oro extranjero”, a la literatura francesa. Con lo cual ya se nos muestra bien el capital defecto propio: el de imaginar, para disculpa, lo más fácil, lo que exige menor esfuerzo de pensamiento, aunque sea lo más absurdo.

JUDITH GAUTIER

Acaba de morir en su casa de Dinart, y había nacido en París, en 1850, esta mujer que supo, en la vida, representar de manera digna y noble uno de los más difíciles papeles: el de hija de hombre famoso. No queda anulada la figura de Judith Gautier, aun pareciéndose como se parecía a su padre, por la magnitud de éste. Teófilo Gautier, asistido en sus últimos años por sus dos hijas, Judith y Estela, supo estimar en la mayor algo que, con deberse a iniciación suya, era propio de ella: un gusto por el exotismo, un cuidado de la forma literaria, que habían sido preocupación constante del autor del *Viaje de España* y que su hija tuvo también. Pero entre la vida agitada, siempre vuelta hacia el público, del gran Teófilo, y el aislamiento de su hija, consagrada a estudiar idiomas arduos y a soñar con remotos países que nunca visitó, media un abismo.

Sólo, en la vida de Judith Gautier, hay que citar dos hechos: su matrimonio con Catulo Mendès, en extremada juventud, seguido de un inmediato divorcio, después del cual volvió ella a usar su nombre de soltera, y la elección que, hace muy pocos años, al morir Julio Renard, la llevó a formar parte de la Academia Goncourt.

Lo demás de su vida, lo hemos dicho ya, es arte y estudio. Cultivó la pintura, la escultura, la orfebrería; la música llegó a apasionarla y estuvo entre los más decididos paladines franceses de Wagner; miró a los cielos, y la atrajo la ciencia astronómica; pero como ha llegado a su fama ha sido como princesa de las letras, princesa exótica, encerrada no en una torre de marfil, sino en una frágil torrecilla de porcelana chinesca, ornada de campanitas que suenan al viento que pasa.

Supo, desde muy niña, el chino, se enamoró de los versos de Li-Tai-Po y demostrado está que las poesías de su primer libro, *El libro de jade* (publicado en 1867, con el seudónimo de Judith Walter), son fieles traducciones de antiguos cantos del Celeste Imperio, y no una hábil falsificación por el estilo de la *Guzla*, de Próspero Merimée. En la prosa

francesa logran los versos chinos una ingravidez, una gracilidad, que, por lo que se parecen a las obras de arte chino que conocemos, han de reflejar sin duda las recónditas cualidades poéticas que hacen vivir, para los iniciados, esos intrincados caracteres orientales. Dos años después, una novela, *El dragón imperial*, afirmaba la reputación juvenil de la escritora. En esta novela ha señalado Remy de Gourmont cierta escena, en que un poeta batallador va componiendo, a estocadas, los versos de una poesía, comparándola con otra escena muy notoria del *Cyrano de Bergerac*. Si hay imitación o coincidencia, no es fácil decirlo.

Desde entonces, la hija de Teófilo Gautier tuvo lugar propio en las letras francesas. Su originalidad está en los tipos, en las costumbres, en las sensaciones nuevas, más que en las pasiones, en los caracteres, en las ideologías. Tiene puesto marcado junto a Loti. Su concepto de la literatura no se aparta mucho del que su padre enunciaba cuando le decía a Taine: “¿Pedir sentimentalismo a la poesía?... Nada de eso. Palabras radiantes, palabras de luz... con ritmo y música: eso es poesía.” El ritmo y la música a que Judith Gautier ajustó sus palabras lo moduló una guitarrilla de jade o un samisés; China, el Japón, Persia, Egipto, la solicitaron constantemente.

Con la novela antes citada, los libros que tituló *Iskender* (1886), *Kou-n-Atonou* (1898) y *Princesas de amor* (1900), reflejan, entre otros muchos, su conocimiento de aquellas extrañas civilizaciones. En los *Poemas de la libélula* (1885) tradujo en aladas estrofas de cinco versos las ingravidas *utas* japonesas. Al teatro dio *La vendedora de sonrisas*, *La hija del cielo*, en colaboración esta última con Pierre Loti. Con el título de *El collar de los días* publicó, desde 1902, primero en la *Revue de Paris* y después en tomos, sus recuerdos autobiográficos, más abundantes en retratos y anécdotas que en análisis del propio sentir y confesiones íntimas: lo que a ella se refiere abunda en el tomo primero, cuando habla de su niñez; después, reservada, se coloca en segundo término. En cuanto a su estilo, conocedor tan experto como Gourmont ha dicho: “Es uno de los mejores escritores puramente franceses de hoy, quizá el que, con Enrique de Regnier, usa el lenguaje más francamente tradicional.” De su filiación romántica se lee en otro escritor:

Pasadas ciertas latitudes, el viejo romanticismo vuelve a conquistar para con nosotros todo su ajado prestigio. Revive magníficamente en los libros de Mme Judith Gautier, en que los Romeos llevan ya los dos sables del samurái, ya el botón de cristal del mandarín, y las Julietas tienen minúsculos pies de muñeca y conservan sus uñas, largas como aceros, en estuches de oro.

El salón parisiense de Judith Gautier veíase siempre frecuentado por orientales; japoneses en traje europeo, chinos en traje nacional, desfilaban ante ella, rindiendo homenaje a su saber y a su curiosidad de exotismo. En el *Libro de jade*, así la saluda un poeta chino, su excelencia Yu-Keng, ministro que fue de la China en París:

Por encima de las olas que saltan, miro, en espera de que asome la bella diosa Siang-Ling, con la lira de oro entre los brazos blancos; escucho, y creo oír los cantos suaves de la divina música que da la inspiración... Pero no es Siang-Ling quien se me aparece; la que a mi encuentro sale es una poetisa de Occidente, que, para jubilosa sorpresa mía, estrecha contra su corazón los poemas de mi país.

España, I.1918

“METERSE CON”

Antes se decía: “Dar un palo a Fulano.” Ahora se dice: “Meterse con Mengano.” La mudanza en la denominación ha enriquecido de matices el concepto. El “palo” era la crítica adversa. He aquí lo que significa “meterse” con uno: en primer lugar, insultarle, y hasta mentarle todo lo que sea necesario; en segundo lugar, decir que su libro, o lo que sea, está mal, demostrándolo si es menester; en tercer lugar, decir que el libro, sin estar mal, no está tan bien como los anteriores; en cuarto lugar, decir que está bien, pero que tiene tales o cuales defectos; en quinto lugar, decir que está muy bien, pero sin emplear adjetivos encomiásticos; en sexto lugar, emplear estos adjetivos y que no sean del gusto del autor criticado; en séptimo lugar, que los adjetivos sean de su gusto, pero que le parezcan pocos; en octavo lugar, que le satisfagan los elogios, pero que se elogie igualmente a un “compañero”. Todo esto es “meterse” con un autor que publica un libro; y, además, las gradaciones intermedias que puede haber entre uno y otro de los “procedimientos” indicados arriba. Lo demás, es “bombo”; pero en él no hay matices que valgan.

Para la que llamaremos *primera manera*, hay que ser profesional; profesional del “metido”, no de la crítica. Es el “metido propiamente dicho”. Lo otro ya entra en los dominios de la crítica, si es cierto, comedido y oportuno; pero a la crítica no se le exige título profesional, con o sin reválida. Para nuestro mundo literario, no hay solución de continuidad entre el “bombo”, la crítica y el “metido”; o por mejor decir, la crítica no existe: se llama también “metido”.

Nos imaginamos al que “se mete” sentado ante sus cuartillas y empuñando la pluma con el decidido ademán del que va “a meterse” con alguien; la cara fosca de la víctima al ver que “se meten” con él, y el ceño, que quiere decir: “Voy a meterme mañana con ese que se ‘mete’ conmigo.” Y el coro de amigos del verdugo... y de la víctima, que leen el “metido” con cara de fruición, y se van después, cada cual por su

lado, y en la calle se paran con el primer conocido que encuentran, para decirle: “¿Ha visto usted cómo ‘se mete’ Fulano con Mengano?”.

Si el “metido” es de la primera categoría, se suele ver por todas partes a Fulano con un fuerte garrote, por si a Mengano le da la ocurrencia de salir con otro igual. Si es de las otras categorías, Fulano no suele hacer nada; entonces Mengano es quien esgrime unas armas mucho más espirituales que el garrote: inclinaciones de cabeza, sonrisas y algún: “¿Pero qué le habré hecho yo para que ‘se meta’ conmigo?”.

El espectáculo no deja de ser curioso. Hombres de talento no distinguen entre el “metido” y la crítica. Cierta amigo nuestro nos dijo una vez que un novelista muy notorio andaba aquellos días molesto con él porque le llamó en un artículo *persona de buen gusto*. Un poeta joven mandó otra vez un soneto entusiasta a un poeta... mayor de edad: eran doce versos de metáforas coruscantes en elogio de la poesía del otro, y dos más en que se daba sencillamente una nota íntima. Pues el alabado le escribió diciendo: “¡Lástima que en los dos últimos versos no haya continuado usted aquella serie de imágenes tan hermosas con que el soneto empieza!”... También le pareció que el joven “se metía” con él. La galería de tipos es inacabable. Junto a estos dos, que corresponden, respectivamente, a las categorías sexta y séptima, otros muchos se podían poner. Todos los que andan por los mezquinos vericuetos literarios de este Madrid, saben de ejemplos a millares. Y los “ejemplos” son los primeros en quejarse de que no hay crítica. Para demostrarlo aducen siempre, no su propio caso, sino uno que pertenece a la categoría primera, a la del “metido propiamente dicho”. Y si a estos profesionales del metido les sale un día, sin vacilación ninguna, alguien que los pone en su sitio, tratándolos como se merecen, no a palos, sino en una arremetida seria y cargada de razón, entonces todo es dolerse de que no se respete a “la crítica”. ¡La pobre crítica! No le basta tropezar a cada paso con la vanidad molesta; ha de soportar que se llame *crítica* a lo que es mero desahogo del bajo instinto de ataque, al “metido propiamente dicho”.

UN ROMANCE FRONTERIZO

Oigan, señores, el romance nuevo del cura Santa Cruz y su partida, trovado en prosa por un novelista de estos tiempos. A nuestra feria literaria, Pío Baroja, de quien se dijo que renovaba con sus primeros libros la tradición picaresca, trae ahora una resurrección más: el romance fronterizo. Y hasta en la forma con que pasa a manos del público, un folleto exiguo de páginas y de coste, recuerda los pliegos sueltos, las hojas volantes en que la literatura pasó en los albores de la imprenta y ha seguido pasando hasta ahora, en algunas manifestaciones poéticas, del trovador al pueblo.

No se ha propuesto, ciertamente, escribir un romance fronterizo nuestro gran escritor vasco; pero a nada se parece más esta última obra suya. Suelen hoy casi todos nuestros escritores comunicar con el público desde el periódico divulgador, y muchos son los que nutren con sus producciones esos cuadernos hebdomadarios en que se ofrecen por unos céntimos trabajos inéditos “de las mejores firmas”. Pero en los cuadernos tales cultívase, de ordinario, precisamente lo más opuesto a la literatura popular. ¡Cuántos hombres de letras han alambicado la frase y refinado la sensación pensando en ellos! A los que quieran salirnos al paso con el nombre mismo de Baroja, les citaríamos unos cuantos más, y frente a ellos una turba de otros, acariciadores de un ideal de vida que parece estar confinado en el jardín de invierno de un hotel cosmopolita.

Pío Baroja traza, en pocos rasgos, la figura del caudillo feroz, las jetas repulsivas o las aposturas majas de sus compañeros, unas cuantas hazañas de ellos y su fin, trágico a veces, otras apartado y tranquilo. Muchos viven aún. Quedan testigos presenciales, y de su boca ha recogido el narrador detalles y rasgos para fundirlos en su poema. Escrito casi en los lugares mismos de los hechos que narra, no ha muchos años acaecidos, tomándolos directamente de la tradición oral, aún embria-

gada de apasionamiento, pero ordenándolos con arreglo a una manera de sentir, la del “lado de acá” de la frontera, nunca una obra de hoy se caracterizó tanto en los límites de un género de ayer como este folleto de *El cura Santa Santa Cruz y su partida*.

Ya, por la forma, nos interesa. Es el folleto corriente, sin adorno indiscreto, e inicia una serie en que se atenderá al asunto, no al autor. No se trata aquí de juntar “las mejores firmas”, sino de otra cosa muy distinta: de dar con una corriente viva de curiosidad espiritual por las figuras, por las ideas, por los signos del tiempo. Esta colección, que se inicia con un romance fronterizo, no está llamada a ser un romancero; tampoco una enciclopedia. Ojalá sea, sin embargo, en todas sus apariciones, tan seria y tan varonil, tan amena y tan rápida como en este comienzo.

Cuando elige esta forma popular un escritor como Pío Baroja, que antes ha dado, con éxito grande, una treintena de volúmenes, parece reconocer que no sólo su literatura, sino la literatura en general, tiene hoy un público más vasto, cuya sensibilidad es cada día mayor. Sin contar las innumerables colecciones que en todos los países difunden, no siempre con buen criterio, las obras maestras de la literatura, y dejando aparte la misión del periódico, muchos escritores acercan hoy al público las primicias de su labor como antes no lo hacían. Aun en Inglaterra, país en que los libros originales se suelen vender a altos precios, los poetas mejores empiezan a adoptar, para sus versos, las formas de *chapbook* o de *broadside*, en todo análogas a las de nuestra literatura “de cordel”. Claro está que con ello nada pierden el decoro tipográfico ni la belleza literaria; antes parece que, presentada así, una obra ha de tener para resistirlo un valor más alto y evidente.

10.II.1918

LA ESTATUA

Por el balcón de las Vistillas corren los ojos, rozando apenas el humilde Madrid del barrio de Segovia, que trepa hasta el Alcázar blanco, y posándose levemente en el oscuro verdor de los encinares próximos, hacia la lejanía, donde la sierra tendida de nieve se esconde entre nubes. No está limpia la atmósfera: un tenue vapor esfuma los términos; pero la mañana es tan quieta, que algo trasciende al ánimo de su reposo. En el silencio del estudio, la estatua nos da otra lección de majestad; tranquila, homérica de expresión la cabeza augusta; inmóviles, unidas las manos, que ya hicieron su tarea. Un paño cubre las piernas; el traje de hoy, disimulando sus hechuras efímeras detrás de las líneas esenciales, viste para la eternidad la escultura. Si fuese ya de su tamaño, diríamos que el propio Galdós, ciego y mudo, iba siguiendo nuestra charla y aprobándola con su cabeza paternal.

El escultor, Victorio Macho, nos habla, conmovido, de la realización de esta obra, de las horas pasadas junto al anciano glorioso, de su anhelo por lograr algo grande y sencillo a la vez. ¡Grande y sencillo! Nosotros pensamos que así ha de ser el monumento a Galdós. Y, volviendo a mirar la estatua, pensamos que ya es así.

No de una iniciativa oficial, sino de un impulso de amor, de un anhelo de artista, ha salido esta obra que va a vivir en la piedra. Un grupo de escritores, secundando su deseo generoso, la hace suya. Otro grupo, más amplio, de españoles, la hará posible. Se abre una suscripción popular; por el desinterés del escultor, el coste será exiguo; sólo en Madrid podría cubrirse.

Irà esta escultura a un jardín, y, poco levantada del suelo, será un huésped más, un anciano sedente que ve jugar a los niños, y en cuyas rodillas se posan los pájaros del aire. Carecerá de empaque y de altanería; será un monumento humano. ¡Gracias sean dadas al artista que nos librarà de un terrible concurso, de una triste exposición de modelos, y,

sobre todo, de esas alegorías inevitables, de esas biografías escultóricas, de esas enciclopedias plásticas en que se puede aprender todo menos lo que es pureza de línea, plenitud de forma, elevación de estilo! Si el monumento que haga perdurar ante nosotros la figura de Galdós, siguiese los consabidos pasos oficiales, ¿quién nos libraría de dos representaciones simbólicas, una de los *Episodios*, otra de las *Novelas contemporáneas*, por lo menos?

No, la estatua de Galdós ha de ser así, íntima, humana, obra de amor, no forzada glorificación oficial. Ha de ser algo de lo que es el otro monumento, *ære perennius*, que las manos, cruzadas ya, del anciano escritor levantaron día tras día. Y este monumento Madrid se lo debe al que en sus mejores páginas ha dejado testimonio perdurable de amor a Madrid.

Un mozo escultor, en cuyo solo nombre hay ya recias promesas de triunfo, en cuyo arte nuevo reviven la antigua vena hispanorromana —grandeza y carácter— y el fuerte raudal quinientista español —forma y nervio—, da a Madrid el Galdós que más se parece al hombre, al hombre de hoy, ciego, recluido en agosto apartamiento, y al hombre de siempre, al que en sus libros le queda a España para gloria suya. Nada caedizo, nada anecdótico hay en la obra, bien lograda. ¡Cuán distante por el espíritu de casi todos los monumentos matrienses! Hágasele lugar adecuado en esta ciudad, que apenas tiene de monumental otra cosa que las piedras y edificios que en ella alzó Carlos III, rey sin estatua, digno de ser representado, como aquel remoto príncipe de Caldea, con una regla de arquitecto por todo atributo.

17.II.1918

EL PLANETA CHINO

Hay en Londres una Escuela de Estudios Orientales, asentada en un edificio neoclásico de alta columnata y severo frontón sin esculturas. Nada menos oriental de aspecto que esa construcción, en que doctos especialistas difunden el conocimiento de las lenguas vivas de países remotos, y a cuya biblioteca afluyen las publicaciones de todos ellos; el mundo oriental envía a Europa, y lo deposita en esa mansión, el tesoro de su saber, para que gentes europeas, convenientemente preparadas, salgan a tender con sus manos la red de afectos y de intereses en que se envuelva el mundo de mañana. En proyecto hace muchos años, uno justo hace que la inauguró el rey Jorge V: fue el día 23 de febrero de 1917.

De esa escuela salen ahora, en un leve fascículo, unos cuantos estudios, de los cuales queremos recoger algo aquí. Son los referentes a la poesía china. Su autor, Mr. A. D. Waley, traduce en ellos unas cuantas composiciones, con las que forma dos series: una de poesías anteriores a la dinastía T'ang, y otra de poesías pertenecientes a esa dinastía, la más gloriosa en la literatura del Celeste Imperio; estas últimas, de un solo autor, llamado Po-Chu-I, que vivió desde el año 772 hasta el 846 de nuestra era.

En unas y otras la poesía china nos muestra sus cualidades mejores. Los complicados caracteres del idioma, que, al decir de los enterados, llegan a cincuenta mil —aunque basta conocer algunos centenares para gozar un poco de la lengua escrita—, parecen ocultar algo quimérico y enrevesado, hecho de vagas alusiones y de quintaesencias, poesía para iniciados, raros como ella misma. Y no es así. La poesía de los chinos, tal como nos la muestran las versiones de Mr. Waley, es la sencillez misma. Traducida literalmente, conserva, no sólo el espíritu, sino el ritmo. “Si se traduce a la letra, sin pensar en el metro de la versión —escribe el nuevo intérprete—, se halla que, de cada tres versos, dos tienen una definida cadencia semejante a la de los versos chinos.” ¿Y de

qué hablan estos versos, tan finamente acariciadores, en la fluidez de la expresión inglesa? Ni de extrañas mitologías, ni de monstruos fantásticos; hablan sólo de lo que cada día vivimos, de la vida de todos, amarillos y blancos, sin buscar esos instantes de crisis en que todo se para a tomar rumbo; la vida que los poetas chinos retratan no detiene su correr ordinario; las palabras que emplean no son escogidas y rebuscadas; el tono a que las ajustan no es de opulenta sonoridad; todo es sencillo: tema, frase y tonada. Pero en esa sencillez está el encanto. Un crítico del *Times*, maravillado ante la fresca novedad de estas poesías que datan de siglos remotos, las señala a la admiración de sus lectores como un “nuevo planeta”.

Se dirá que estos asuntos de la vida diaria los han tratado en Europa muchos poetas, y que ese género de poesía ha producido aquí muchas obras que llamamos prosaicas. No; aquí está el arte, precisamente. Nosotros llamamos prosaico a lo que “quiere ser” poético; pero esta poesía china “es” poética por su propia virtud. Sabe desprenderse de la minucia pasajera para dar con lo eterno y esencial. El apresto exótico, que pudiera engañarnos, apenas existe en esas poesías: sólo algún nombre propio revelador ocurre de tarde en tarde. Nadie tendrá por extrañas a nosotros composiciones como *El huérfano*, a quien hermano y cuñada obligan a trabajar sin descanso, o como la carta del marido, que al emprender un viaje escribe a su esposa, enferma y ausente: “Volví atrás y miré el aposento vacío; —por un momento, casi me pareció que allí estabas”; o como la “sátira contra las visitas en agosto”, o la “pelea de gallos”, o las divagaciones del escolar, que sueña despierto encima de sus libros, o las alabanzas de Laoyang, con sus calles luminosas, sus tañedores de arpa y sus muchachas, que van con cestos a coger moras, o como cualquiera de las composiciones de Po-Chu-I.

El “nuevo planeta” no está, por lo tanto, lejos de nosotros; pero, deslumbrados por otras estrellas, acaso no lo sabemos ver. Quizá estas versiones de Mr. Waley, con otras que sigan, lo acerquen a nuestra visión, ya bien preparada por los exquisitos poemas del *Libro de jade*, en que Judith Gautier, otra privilegiada muerta hace poco, apresó algunos rayos de su luz; y tal vez algún español recuerde, al sentirlos, que ya

otro español, nacido en tierras de América, don José Heriberto García de Quevedo, colaborador de Zorrilla, vistió con sus estrofas románticas, a mediados del siglo XIX, algunas inspiraciones del tiempo de los T'ang. Pero entonces eran los tiempos oscuros, y aún hoy sólo vemos, como Po-Chu-I desde la terraza de Kuan-yin, “a lo lejos, muy hondo, muy hondo, el fuego de la aurora que viene, y una sola línea de estrellas que cae a occidente de las Cinco Puertas”.

24.II.1918

EL 98 ANTE LAS URNAS

De 1898 a 1918 van veinte años cabales. En veinte años, la generación que vino a las letras españolas después de la fecha trágica, ha conquistado su puesto de honor. Representaba la generación de 1898 una protesta viva. Aquellos escritores no querían ya ser sólo de su patria cuando era grande; reivindicaban, en cambio, lo fundamental de ella; honraban las épocas en que se formó nuestro espíritu: las primitivas en que se inició el carácter y el habla; las otras, tardías, en que, roto el aislamiento, se asomó España al mundo que había corrido más. Y asomándose también al mundo, se sintieron hijos de su tiempo.

Suelen los historiadores de nuestra literatura escribirla con un criterio casi militar. Hablan de Cervantes, de Lope, con las mismas palabras que emplearían si trataran de Gonzalo de Córdoba o de Hernán Cortés. Cada imitación francesa de nuestro teatro, en Corneille o en Molière, les parece una victoria. Nos pintan a Cristóbal de Castillejo como a un Espoz y Mina; y el siglo XVIII se les aparece como una adversa y lamentable guerra de Cien años. Nuestros casticistas de ahora, hombres también de su tiempo, *sans le savoir y malgré eux*, siguen una táctica semejante a la que emplean los ejércitos de Europa: una larga trinchera, y unas cuantas acometidas parciales y golpes de mano.

Todo es milicia en la tierra, y la literatura también; pero la literatura, esencialmente, es arte de la paz, como la industria y el comercio. Hay épocas en que la producción literaria rebosa del territorio nacional; otras, en que escasea y la importación predomina sobre la exportación. Los de 1898 trajeron buena cantidad de primeras materias y comenzaron a elaborarlas. En estos comienzos nos hallamos aún. Los hombres que han venido después tienen contacto evidente con los del 98. Se habla de la generación de 1900. La palabra *generación* es acaso lo que induce a error. Quizá más hubiera valido decir el *movimiento* de 1898.

Porque eran, los hombres de aquel año, gentes de acción. Sus primeras revistas propugnaron “ideas avanzadas”; personalidades de los partidos extremos colaboraban en ellas. Pasan veinte años. ¿Qué ha sido de aquellos hombres?

Su acción ejercieronla señaladamente desde el libro, desde el teatro, desde la cátedra. Parecían distanciados de la política activa, de lo que aquí se llama política activa. El que más se acercó fue Azorín. Le entretuvo, primero, su espectáculo; le atrajeron, después, sus figuras; le arrebató, por último, la fuerza de las cosas. Ha rectificado lo que escribió en las *Confesiones de un pequeño filósofo*:

Además, has de considerar que en el Planteamiento se respira una atmósfera artificiosa; desde allí no se ven las cosas como las ve el hombre que vive apoyado en la mancera, o mueve las premideras del telar, o golpea el hierro sobre el yunque [...].

Entonces Azorín escribió un libro en lugar de un programa. Hoy, adicto a un programa, no deja de escribir libros deliciosos.

Los demás siguieron otros caminos. Valle-Inclán se hizo carlista: se prendó de la añeja sonata que fluía del clave ancestral y del aventurero fusil colgado del arzón montañés: fue a decorar con su noble figura el polvoriento cuadro de batallas de nuestro siglo XIX. Benavente, harto de ser Mefistófeles, se echó la capucha y se hizo predicador. Maeztu se dio a la filosofía. Baroja, descontento siempre, siguió andando, andando. Unamuno bajó del rectorado a la plaza, y a ser retrato antiguo, prefirió ser voz en la muchedumbre.

Y he aquí que todos, menos el lejano Maeztu y el altivo Valle-Inclán, se han encontrado ahora ante las urnas. De cuatro que eran, dos son ya diputados. (Un cincuenta por ciento, diría cierto personaje de Baroja.) Claro está que los diputados son los que forman en los partidos “de orden”: Azorín, el subsecretario, y Benavente, el académico. A Azorín le han votado los ciervistas de Sorbas, que no sabrán nunca de la maravillosa *Castilla* ni de las penetrantes *Lecturas españolas*. A Benavente, entre otros, todos los “malhechores del bien”.

Dos se han quedado sin acta. A Unamuno le defendían, frente al dinero y el compromiso, unos pocos ilusos. A Baroja, nadie le defendió. El pretorcillo de la provincia a que fue a parar no sabía ni su nombre ni “en qué periódico escribía”. Decididamente, en las urnas no es todavía el 98...

3.III.1918

GÓNGORA EL DESCONOCIDO

Por diligencia de don Aurelio Baig Baños, a quien se deben muy alabados estudios e investigaciones eruditas, sale ahora a luz nuevamente una vida de don Luis de Góngora, que dejó escrita don José Pellicer de Salas y Tovar, con el propósito de encabezar con ella las *lecciones solemnes* en que comentó las obras del Píndaro andaluz.

Mucho han adelantado en los últimos decenios los estudios gongorinos. Se va viendo en nuestro gran poeta barroco algo esencial del alma española. Empezamos a salir de las claras veredas de sus letrillas y romances, y a trocar sus fáciles halagos por la intrincada espesura de las *Soledades*. Y probablemente no iremos a caer, como los “cultos”, en el desdén por las obras menores, al perder la aversión de nuestros inflexibles preceptistas por los aborrecidos poemas de plenitud.

Carecemos, sin embargo, hasta hoy, de lo que ha de ser fundamental para el estudio de Góngora: de una edición seria, como ha de serlo la que prepara, en labor de muchos años, el señor Foulché-Delbosc, la cual, a diferencia del Cid, que ganó batallas después de muerto, las ha ganado antes de nacer, porque el señor Fitzmaurice-Kelly, en su celebrado manual, la recomienda y encomia como “edición autorizada”. Pero no ha de haber maravilla en ello, ni ha de parecer prematuro el elogio, sabidos el esmero y atención con que el hispanófilo francés imprime nuestros antiguos textos. Y carecemos también de una cabal y satisfactoria vida de Góngora. ¿Cuándo querrá escribírnosla el hombre mejor capacitado hoy para ello, nuestro amigo Alfonso Reyes? No suplirá esta falta la que publica el señor Baig, ya conocida de los eruditos por haberla impreso el señor Foulché-Delbosc en su *Revue Hispanique* el año 1915. La relación de esta vida con la que aparece en la defectuosa edición de don Gonzalo de Hozes y Córdoba, es indudable; ambas siguen por los mismos pasos, con las mismas alusiones, el desarrollo de su tema común. Tienen hoy ambas por obra de una misma

pluma, la de Pellicer; y se ha llamado vida mayor a ésta y vida menor a la impresa por Hozes. Tanto en la una como en la otra se da cuenta de la nobleza de linaje de don Luis; de sus estudios en Salamanca, con la mención de los catorce mil estudiantes matriculados algún año en aquella famosa Universidad; de la impetuosa viveza de su pluma, que no reparó en nada ni en nadie; del recato de su vida sacerdotal, indicando, para desvanecer toda tacha, que los versos amatorios posteriores los escribió a intención ajena y de encargo; su conversión a un estilo más ponderado y grave, como arrepentimiento de las pasadas ligerezas; la necesidad, que atrajo a la corte al humilde racionero. En este punto la vida últimamente publicada amplifica lo que se dice en la más antigua. Escribe Pellicer:

Vivió en esta corte once años, adulado de la esperanza dulce que tiene atareados a los más pretendientes; muy oficioso en las sumisiones, cortesías y demás ceremonias vanas que ha inventado la necesidad y admitido la elevación ambiciosa de los ministros que, embarazados en esta adoración, no encuentran con el despacho, pues en cada expediente que se concluye pierden muchos feligreses que los idolatran.

Solicitudes, antesalas y horas de espera, no se perdieron del todo. Si de poco valieron a Góngora para su medro personal, hubo de aguzar en ellas la observación satírica, la filosofía mundana con que tantas maravillas produjo. Emparejan las dos biografías en lo referente a la enfermedad y lesión del poeta, que no fue del juicio, sino de la memoria solamente; “acaso porque al morir don Luis en nosotros todos se debía repartir su memoria”, apostilla, con simple y afectuosa expresión, la vida que se conoce de antiguo.

Traza Pellicer, en la que el señor Baig reimprime, un retrato de Góngora en que vemos ese “rostro aguileño” que nos muestra el lienzo del Prado atribuido a Velázquez. Su cortada luz divide la faz del racionero de Córdoba en dos zonas, una clara y otra sombría, como se nos aparece la obra del poeta en los historiadores literarios. Le falta afabilidad, dulzura, pero tiene en todo las “señales de hombre insigne”,

de que habla Pellicer. Hace éste también notar, de pasada, su tenacidad y escrúpulo en el trabajo, su condición, no muy honda, pero suficiente para el ornato de sus versos, las imitaciones de los poetas griegos y latinos que andan en sus locuciones, con otras semejanzas en que se roza con autores más escondidos, “no porque a mi juicio los viese, sino porque fue tan grande el natural de don Luis que con él solo pudo igualar los griegos y latinos”.

De la verdad de este aserto podemos referir un ejemplo curioso, porque no lo tomaremos de poeta clásico ni de literatura entonces divulgada. Aquí no hay asomo de imitación posible. Trátase de una estrofa japonesa de Murasaki Sikibu, poetisa que floreció por el año 1000 de nuestra era. Dice así en la versión literal de Saionzi, que acompaña a los *Poèmes de la libellule*, de Judith Gautier: “*Confiez vos messages à l’aile des cigognes, aux cigognes dont, sans relâche, le vol sur le ciel semble former des inscriptions*”. Véase ahora la misma imagen con sorprendente semejanza y mayor riqueza decorativa en la *Soledad primera*:

Cual en los equinocios surcar vemos
 los piélagos del aire libre algunas
 volantes no galeras,
 sino grullas veleras
 [...]
 caracteres tal vez formando alados
 en el papel diáfano del cielo
 las plumas de su vuelo...

He aquí a Góngora precursor del japonismo, que hasta el siglo XIX no hizo su entrada triunfal en las artes occidentales.

INTERVIEW CON MADEMOISELLE BILITIS

—¿Mademoiselle Bilitis?

Mademoiselle Bilitis, en persona, nos sale al encuentro. Viste un traje de líneas perdidas, que, mientras ella avanza, se le ciñe a las gráciles formas, no con el empaque triunfal del peplu de una Victoria erguida en la proa de un navío, sino con la elegancia familiar que sorprendieron y revelaron los coroplastas de Tanagra. Pero, bien mirado, también puede haber salido de casa de Worth o de Paquin...

—Señor... —dice mademoiselle Bilitis con una deliciosa sonrisa.

Le indicamos el objeto de nuestra visita, importuna quizás.

—¡Oh, nada de eso; yo soy bien contenta, señor!

Mademoiselle Bilitis nos sorprende, porque no sabíamos que hablase nuestra lengua. Y es curioso: cuando se expresa en francés, tiene un vago acento helénico; cuando habla en español, emplea giros franceses. Pero lo hace con tal sonrisa y tan buena gracia, que hasta un académico de la Española se los perdonaría.

A las pocas palabras, advertimos que “ella no es bien contenta”, por más que su amabilidad se empeñe en ocultarlo.

—Mademoiselle, acaso en estos días la estancia en Madrid no le es grata...

—¡Oh, sí! —nos interrumpe—. Yo amo bien la España; una de mis hermanas en Sevilla nació.

—¿Tiene usted hermanas?

—¡Pero, bien seguro! La una es Chrysis, cortesana en Alejandría; la otra, Concha, es bailadora sevillana; la más joven, Alina, es princesa de Trypheme.

Lo dice sin pestañear, como la cosa más natural del mundo. Y aun el recuerdo de la cortesana parece despertar mayor ternura en su corazón que el de la princesa.

—Las quiero con toda mi alma —continúa—; no crea una palabra de lo que dicen por ahí, en una revista, de que las odio “con crueldad”.

—Entonces, ¿las revistas han hablado ya de usted? —preguntamos con desaliento, al ver fracasada nuestra *interview*.

—Sí, ciertamente, uno de estos días, aquí en Madrid. ¡Es absurdo! Es un infame tejido de invenciones!

Se limpia los ojos con un pañolillo, y prosigue:

—Míreme bien, señor. ¿Tengo yo el aire de ser muy vieja? Mi cara no está *camouflée*, como la de otras. Mi cuerpo tampoco. Pues bien: allí me dicen que he nacido en el siglo VI, antes de nuestra era. ¿Se trata así a las damas? ¿Ésta es la tierra del Cid de Corneille?

No sabemos qué contestar. Evidentemente, ésta no es la tierra del Cid... de Corneille, si alguien ha osado decir tal cosa.

—¡Ah, no, por ejemplo! —continúa, exaltándose, mademoiselle Bilitis—. ¡Yo sé bien que tengo aquí antiguos conocimientos, pero hay otras gentes que no son gentiles, ah, no!

—¡Por Dios, mademoiselle, cálmese! Nadie habrá intentado ofenderla. No creo que en esta tierra del Cid... de Corneille, tenga nadie para usted otra cosa que un píropo.

—¡Y bien, no! ¡Le digo que no! Ya sé yo que mi padre quiso pagarse la cabeza —perdón, creo que ustedes dicen “tomar el pelo”—, pagarse el pelo de unos sabios y unos tontos que le hicieran caso, e inventó historias... Pero si se han dejado atrapar, no es justo que yo lo pague, ¡ah, no! ¿Nacida en el siglo VI? ¡Y luego ponerme como antipática! Yo escribo unas bagatelas, para mí y para mis amigas...

—Y de las historias de su padre de usted, ¿qué dicen?

—A mi padre ni le nombran siquiera. ¿Quién se acuerda de Pierre Louys más que cuando hablan de mi hermana mayor? Mis historias les parecen muy verdaderas, acaso porque anda por medio un señor Heim que tiene nombre de *boche*, y dicen que descubrió mi sepulcro. ¿Estoy yo muerta acaso?

—¡Me deja usted absorto, mademoiselle! ¿Quién ha podido tomar en serio todo eso?

—Lo que más me hiera es la edad que quieren darme. ¡Yo, que soy nacida en 1894!

Así, pues, mademoiselle Bilitis tiene veinticuatro años justos... Mirándola, nadie lo diría. Es tan bella, que su edad no se advierte. Lo mismo podría tener quince. Tiene esa eterna juventud, esa ausencia de edad, que es propia de las francesas guapas y de los poetas griegos.

7IV.1918

EL PASAJERO

Le viste pasar una tarde, tres o cuatro veces; iba husmeando los rincones de la quieta ciudad marítima. La última, pasó apresurado, porque ya se oían en el puerto las sirenas del buque. Bien aprovechó las breves horas de escala. Aquel francés alto y moreno debía tener la costumbre de los viajes. Un vistazo a los barrios típicos, otro al paseo de los señores, unos momentos ante el portal del fotógrafo, a ver las caras de los conspicuos y de las elegantes de la localidad, y luego, al café de la calle céntrica, a que fuesen desfilando ante él los eternos desocupados de la provincia. La gente le miraba como al que no es de allí, y le olvidaba después; él parecía contemplarlo todo, pero, de cuando en cuando, si uno se fijaba en él, le hallaba abstraído. Se fue, como tantos otros, sin llamar la atención. Luego, al descansar en su país, concretaba en unos versos la visión fugitiva. Nunca sabrás tú, señorita provinciana, hija del gobernador militar, o del delegado de Hacienda, o del primer contribuyente, que tu imagen amanerada y encantadora flotaba todavía ante los ojos del pasajero aquel cuando escribía sus versos:

*... passent avec leurs "novios",
Les señoritas froufrouantes de soie,
Dont le rire blanc chatoie et dont l'oeil se noie...*

Pero eras tú, no lo dudes. Aquel hombre, que ni siquiera supo cómo te llamabas, hubo de guardar tu recuerdo mejor que el teniente que entonces te decía ternezas y cuando ascendió se fue a Madrid y se casó con una prima suya, o que el hijo del notario, que se escapó con una bailarina y no mereció nunca las lágrimas que por él derramaste.

El francés desconocido era así: las impresiones se le grababan en lo hondo, de tal manera que para arrancárselas después tenía que desgarrarse el corazón, y nunca salían sin carne suya. Una noche que estuvo

en un café cantante, dejándose mecer por el alma de Andalucía, poco le faltó para deshacerse en el humo espeso del tugurio. Mucho tiempo le obsesionó la figura tremenda del *cantaor*:

*... nez a l'évent,
 Œil de neige, front aux nuages
 Gronde ses invocations sauvages,
 Ou paupière frissante et mâchoire en avant,
 Guette, vaniteux, la houle des corsages,
 Les battements des longs cils jaloux,
 Ce qui passera de ses ardeurs machinales
 Dans les âmes violentes et banales...*

En Mallorca o en Tenerife, en Argelia o en Córcega, este viajero de todos los mares, que nació frente al Pacífico, en California, y acaba de morir frente al Atlántico, en el Finisterre francés, persiguió al hada de sus sueños, al hada Bibiana

Qui parle tout bas à des âmes douloureuses,

y que habrá endulzado, sin duda, sus últimos instantes.

Su destino fue no hallarla jamás en vida, ser un pasajero que sólo se detiene para esperar la nueva señal de marcha. Por las letras francesas pasó también de igual modo. Una vez se detuvo más que las otras, y fue cuando un disputadísimo premio¹ vino a coronar su primer novela, una extraña y poderosa novela de locos: *La fuerza enemiga*. Pero también pasó; y sus libros siguientes, versos, novelas, editados en París, nunca inferiores, superiores más de una vez a su libro de consagración, sólo despertaron un leve recuerdo. Como si tú, al correr de los años, le

¹ El Premio Goncourt correspondiente al año 1903. J. A. Nau (1873-1918) fue un escritor francés nacido en California, colaborador de *Ecrits pour l'Art* y de *La Phalange*. Autor de versos impregnados de exotismo: *Hiers bleus* (1904), *Vergla fée Viviane* (1908) y *Ensuivant les goélands* (1914). [N. del E.]

hubieses vuelto a ver, y, sin hacer del todo memoria, pensaras de pronto que le conocías, y hasta tuvieras que contenerte para no saludarle.

Quizá él, en tal caso, no te hubiese reconocido. Su hada Bibiana debía mudar constantemente de faz, y acaso nunca tuvo dos veces la misma. Una de ellas fue la tuya, y probablemente nunca has estado más bonita: ni siquiera cuando fuiste reina de los Juegos Florales, y un poeta de lentes, director de un periódico local, te dijo en verso tantas cosas, que también se te han olvidado, aunque también te sonaban a conocidas.

Ya no podrá decirte otras el viajero francés, callado para siempre. ¿No me preguntas cómo se llamaba? Se llamaba John-Antoine Nau.

14.IV.1918

MARQUINA MENOR

Hay dos Marquinas; y, para evitar equívocos, digámoslo mejor: hay dos Eduardos Marquina, en una misma persona. Uno, el mayor, no es quizá el que todos conocen, el que apenas sale de la Princesa, donde se aplauden —o no se aplauden— sus tiradas en verso, recién sacadas del telar en que se urden, sino el de unos cuantos libros —las *Odas*, el *Vendimión*, las *Elegías*, entre ellos— que han de quedar entre los mejores de la poesía española. El otro Marquina, el menor, no es tampoco el de los dramas en verso; se nos aparece, de vez en cuando, como un camarada franco, liberal y comunicativo, en formas un tanto diversas.

He aquí cómo se manifiesta el Marquina menor: Un día sabéis que en el local reducido de una asociación no constituida para amparar el juego y vivir próspera al socaire de su prodigalidad, sino con nobles fines de arte, va a leer un trabajo en que se habla de “Las gentes que han perdido su retrato”. Acudís, un poco distraídos, y pronto el pensamiento generoso y el habla limpia del que lee os conquistan, así como su amplio ademán y el claro tono con que destaca, en la lectura, la esencialidad de sus conceptos. ¿Quiénes son “las gentes que han perdido su retrato”? Los que no han sabido tejer con los hilos de su vida el acusado perfil de una personalidad propia. Aquellos que la confían a perifollos y condecoraciones, al vano exterior uniformado; aquellos que, flor de la multiforme y vertiginosa vida moderna, sólo se preocupan por proyectar ante los otros su perfil fugaz de un momento, son “gentes que han perdido su retrato”. Los que ahondaron en su profundo ser, trasluciéndolo en una postura o en una sonrisa para la eternidad, son los únicos dignos de lograrlo; ellos hacen grandes a los pintores que aciertan con su cabal expresión.

Otro día viene a vuestras manos un librito minúsculo, *Breviario de un año*, apenas más consistente, en cuanto a volumen, que aquel otro de *Églogas* con que en un tiempo os deleitasteis. Comenzáis a leerlo, y pronto, con las épocas del año y la mudanza de sus horas, enlazáis

estas breves poesías... Y, si entonces recordáis lo de la silueta de un día contrapuesta a la imagen para la eternidad, aquello que por un instante os convenció, sentiréis vacilar vuestro asentimiento. En cada una de las poesías se siente el palpitar de un *mood*, la vibración de un estado de espíritu, la curva que una impresión describe en el ánimo, impetuosa, elegante, deslumbradora, fugitiva como un cohete que se parte en estrellas, se apaga en un seco retumbar o cae deshecho en lágrimas.

Ha trazado aquí Eduardo Marquina esas figulinas poéticas semejantes a los perfiles de un momento que deprimió para sólo exaltar la actitud eterna. Si toda poesía es como el retrato del poeta, Eduardo Marquina no está aquí. Pero en la teoría suya estaba el error. La práctica pone las cosas en su sitio.

De todo gran poeta queda un retrato esencial, no conforme acaso con las facciones mortales suyas, y es el que dan las líneas maestras de su obra. Los clarividentes artistas de la Hélade fijaron para siempre los rasgos de Homero —de ese Homero que fue negado por la ciencia y que ahora la ciencia resucita—, de Sófocles, de Demóstenes, en imágenes muy posteriores a ellos. Pero los poetas modernos no han tenido tal suerte. Por lo común, sus retratos auténticos no los reflejan de un modo total. Son como esas composiciones fugaces, hijas menores de su numen, que sólo apresan el encanto de una hora.

De ellas está hecho este *Breviario de un año*; pero como el poeta, al hablar por sí, habla por todos, raro será que en una de estas poesías, y mañana acaso en la que nada nos ha dicho hoy, encontremos la huella de un instante señalado de nuestra historia espiritual. También la silueta del día puede resistir más que bronce y mármoles; cuando nada les diga a unos, a otros les hablará. No está, ciertamente, todo el poeta en estas obras adjetivas, como está en las mayores; en las mayores se retrata, con el poeta, la humanidad vasta; en las menores, como en los fragmentos de un espejo quebrado, cada uno puede verse, por azar, un instante. Así son los poetas menores, y así es el Marquina menor que vive junto con el otro Marquina, con el de las *Odas*, con el del *Vendimión*, con el de las *Elegías*, con el inolvidable y muy admirado Marquina mayor.

EL PRIMER “ISIDRO”

Medio mes ha de pasar aún antes de que la villa y corte festeje a su santo Patrono, y ya está aquí el primer “Isidro”. Viene, como los demás, del pueblo, pero sin las alforjas con que se pasea por Madrid, henchidas de estupor y desconfianza. Como que no es persona de carne y hueso, sino breve folletillo en que un profesor de nuestra Universidad, don Américo Castro, analiza, con finísima percepción, algunos aspectos de *El Isidro*, poema de Lope de Vega, publicado en 1599.

Este *Isidro* viene del pueblo, como los demás. Sólo que su pueblo es más amplio y a todos los comprende: este *Isidro* viene del pueblo español. ¡Maravillosa fantasía de Lope! Sin que nos acerquemos a su teatro, ya le vemos, en las “obras sueltas”, reclinarsse en los arcádicos bosquecillos, ya ir galopando a la conquista de Jerusalén sobre los corceles de Tasso, ya pedirle al Ariosto su ingravidez y versatilidad; canta sus anhelos de hombre, sus burlas de cortesano, sus fervores de clérigo; aquí se echa a volar, y allí se corta las alas. Uno de los lugares en que se corta las alas es este poema de *El Isidro*. No anda por sus versos el *armígero Mavorte*, ni el *ceguezuolo Amor* los anima con gracias y juegos. O, junto a ellos, hay otras cosas, además, que no suelen darse en poesía.

Muchos sonetos de Lope y pasajes enteros de sus obras extensas trazan escenas familiares en que el tiempo se despoja de sus prestigios y la época de sus accesorios para acercarse a los hombres con el resplandor de lo actual, que es decir de lo eterno. Más que familiar es *El Isidro* en los pasajes que anota el señor Castro. Lope sabe hallar la rústica poesía de la aldea, no transfigurada con pergeños pastoriles quintaesenciados, sino desnuda y vulgar. El amanecer del día en que Isidro, por mandato de Ibán de Vargas, ha de ir al molino, está trazado de una manera vigorosa: levantándose a tientas,

llega al frío hogar, y luego,
entre la ceniza busca
si aún hay reliquias del fuego.

Da con un tizón, le arrima unas pajas, y las prende con su soplo;
dos versos en que le pinta, dejan la sensación de lo vivo:

y el rostro, de viento hinchado,
soplando resplandeció.

Luego es el vestirse de cualquier modo, sin olvidar el rezo, y el
apercibirse de algo que mate las ganas, y la salida al campo, entre una
sinfonía de establo y corralada:

relincha la yegua en cerro,
rozna el rudo jumentillo,
canta el gallo y ladra el perro.
Ya en el corral bala el manso...
gruñe el lechón, muge el buey,
bate las alas el ganso...

Para encontrar versos de este realismo, tenemos que llegar hasta el siglo XVIII y buscarlos en el *Observatorio rústico*, de Don Francisco Gregorio de Salas. Azorín ha explicado esta poesía sin lirismo, y ha sabido ver en el amor a la palabra justa y al vocablo con olor y sabor de tierra, la nota peculiar de aquel poema, que los retóricos suelen presentar como ejemplo de prosaísmo. Lo poético, lo prosaico, ¿se podrá decir que están en las cosas? ¿Hay cosas poéticas y cosas prosaicas? No, de fijo; son prosaicas las que todavía no han encontrado poeta que las module en el tono exacto. Salas, al anotar y enumerar sensaciones de campo, no dio quizá con él, como había dado Lope en esas estrofas del *Isidro*, más libres, sin minucias, reducidas a los toques maestros.

Atinadamente, compara el señor Castro a Lope, en ese poema, no con otros literatos de su tiempo ni de épocas distintas: con pintores,

con los más característicos de nuestra gran escuela. A este propósito, cita al Greco, a Murillo, el de la *Cocina de los Ángeles*. Igualmente pudo recordar la *Santa Isabel* de nuestro Museo. Aquel mendigo se va sobre sus muletas, éste se venda la llagas, el otro mete las uñas en la enmarañada pelambreira, sin dejar de rascarse el pecho. En el centro del cuadro, la Santa es una maravilla de pureza y de luz. ¡Símbolo eterno! También por el *Isidro* anda la señora nobilísima, y a menudo vemos su resplandor; no en las “concepciones de una imaginación erudita y a veces ampulosa”, que no faltan en el poema, sino en los otros versos fragantes y humildes. Santa Isabel no está en los magnificentes salones ni en las altivas terrazas: está en el vestíbulo, junto a la calle, entre los leprosos y los miserables, que se transfiguran al contacto de sus dedos unguidos de caridad.

28.IV.1918

EL ETERNO D'ANNUNZIO

I

LOS TREINTA DE BUCCARI. Treinta marinos de Italia, en la noche del 10 al 11 de febrero, se lanzaron silenciosamente a una de esas atrevidas expediciones que no es posible imaginar sin escalofrío. Los periódicos dieron escuetamente la noticia en sus telegramas. Ahora podemos leer el relato, hecho con todo reposo y pormenor, de la hazaña estupenda.

Ha urdido la narración Gabriel d'Annunzio, y la ha impreso en uno de esos deliciosos tomitos de Treves, hermano de la *Contemplazione della Morte*, del *Cola di Rienzo* y de *La Leda senza Cigno*, en negros tipos grosezuelos de ilustre estirpe tipográfica. Se llama el libro *La Beffa di Buccari, con aggiunti La Canzone del Quarnaro, il catalogo dei trenta di Buccari, il Cartello manoscritto e due carte marine*.

La prosa de d'Annunzio, tan opulenta de vocabulario y tan variada de giros, ha llegado a tener una precisión de máquina obediente y complicada: todo aquel alarde, innecesario al parecer, de ruedas y muelles, válvulas y tornillos, se pone en movimiento a la más leve presión de la mano ordenadora, y entonces nada parece que sobre. Suena como si estuviera sometida a leyes inflexibles; pero el arte le quita lo monótono, sin privarle de lo múltiple. De los raros volúmenes de poesía y de los humildes manuales de oficio, de la lengua trepidante de los periódicos y del habla revuelta de los campamentos, vienen estos vocablos, indistintamente, y se sujetan a decir lo que el poeta quiere: todos se mezclan y unifican, como en un levantamiento nacional las distintas clases del pueblo.

He aquí, ahora, la hazaña. Tres torpederos, cada uno tripulado por diez hombres, van a salir de la costa itálica. Los aviadores han señalado un fuerte navío enemigo en el fondo de una cala escondida, que es como una bolsa de agua dentro del golfo de Fiume. Han de entrar en el Quarnaro dantesco, seguir por el canal de Farasina y meterse has-

ta el fondo de la bolsa por debajo de las baterías de Porto Re. Tendrán que sortear minas y redes, conseguir la complicidad del silencio y de la sombra. Un escucha que dé la alarma, un reflector que avizore la mar, y todo está perdido:

*Siamo trenta d'una sorte
e trentuno con la morte,*

dice la canción del Quarnaro.

Pero todo lo encuentran propicio, la noche y el mar. Los enemigos duermen. Los tres torpederos se deslizan cautos a lograr su propósito. Entran en el canal “como tres espinas afiladas”. Ya sienten las costas irredentas, con “olor de laurel”, ya oyen “cantar en italiano” a un pájaro, en la oscuridad de la tierra cercana. Ya, “ordenadas en triángulo, una proa, dos proas”..., han llegado a la meta. Uno de los tripulantes va a lanzar un cartel de reto y de mofa sobre los despojos del navío destrozado. El capitán busca, con los ojos, el blanco; pero el navío ya no está. Hay, en cambio, cuatro vapores, que serán las víctimas propiciatorias. Entre sus restos flotarán las botellas que guardan el cartel insultante...

Otra vez el camino de Italia. Los mismos riesgos que a la ida, aumentados ahora:

*Siamo trenta d'una sorte
e trentuno con la morte...*

Pero la muerte no iba en la tripulación de los italianos. Se quedó, satisfecha, entre los vapores sacrificados. La alarma es tardía; la respuesta al ataque, ciega. Ya tocan los treinta otra vez su base itálica, ¡*Eia... alalá!*

Burla y proeza han tenido su cantor, en un pedazo de crónica —dos hojas de diario—; al revés de las crónicas primitivas, que convertían en historia a la epopeya, aquí se hace epopeya la historia. Más afortunados que otros héroes, los treinta de Buccari llevaban consigo su Aeda. No era uno más; era uno de ellos. En el *catálogo dei trenta di*

Buccari encontramos su nombre; pertenecía *al primo equipaggio*; se le llama en ese rol: *Il volontario Gabriele d'Annunzio de Pescara d'Abruzzi*.

¡El eterno d'Annunzio! Como los pintores que se introducen con delectación entre los personajes de sus cuadros, éste haciendo pasar un arco sobre las cuerdas de una viola, aquél envuelto pasivamente en su manto, el otro asomando por detrás de las poderosas ancas de un potro la firme cabeza, Gabriel d'Annunzio no ha renunciado al placer de retratarse aquí. Como en las novelas famosas le veíamos entristecerse, pasada la voluptuosidad, así ahora, le vemos saborear, después del momento heroico, “la sal y la melancolía”.

Pero su retrato no es el único ni el más importante. Se ha colocado, episódicamente, al margen, o en segundo término, como los pintores solían. Vivas, potentes, trazadas con mano segura, se destacan, sobre todo, la efigie del capitán Costanzo Ciano, como “arquitectura humana de la seguridad”; la del teniente Profeta de Santis, la del viejo Ferrarini de Mantua, “abstemio de agua”, de tez muy encendida, que parece nacido de los pinceles de “Jacopo Velasquez”. En derredor suyo, los marineros en sombra o en luz, de frente o escorizados, y para fondo, los lugares de Italia que a cada nombre evoca el poeta. Nada se echa de menos en el cuadro: ni unos enrojecidos celajes en que vuela, muy abiertas las alas, una Victoria, que deja escapar el fiero grito latino:

—¡Eia... alalá!

4.VIII.1918

II

DESPUÉS DE FIUME. Giovanni Pascoli, en sus *Pensamientos de varia humanidad*, habló extensamente del “Fanciullino”, esto es, de aquel niño que en el interior de los hombres descubrió Cebes Tebano; para el griego, ese niño era quien sentía el temor que a veces sobresalta a los hombres; para el poeta italiano es el que se echa a llorar o salta de gozo ante las cosas, viniendo a personificar la poesía misma. Ahora bien: este otro poeta, a quien el mismo Pascoli llama *il suo fratello Gabriele*,

maggiore e minore, este extraordinario d'Annunzio, que tanto ha dado y dará todavía que hablar, tiene, en su corazón y en su cabeza, no ya un maravilloso *fanciullino* poético, pronto a la exaltación del gozo o de la cólera, sino un verdadero *enfant terrible*, capaz de todas las calaveradas de que se alimentan las crónicas mundanas y también de todas esas calaveradas insignes, que, si no fuera por lo solemne de la expresión, nadie vacilaría en llamar heroísmos. Pero los tristes mortales sólo llamamos heroísmo a lo que ha consagrado una de estas dos tremendas deidades: el éxito o la muerte.

Es posible que ni el éxito ni la muerte pongan sus inmarcesibles coronas sobre la empresa de Fiume, y así tendremos que darle nombre de calaverada, a secas. El poeta, convertido en *condottiere*, vuelve a la cabeza de las tropas italianas, cuyos jefes se han evaporado, a la ciudad codiciada que se vieron constreñidas a abandonar. Allí manda echar las campanas a vuelo, hacer salvas, y el tricolor, ondeante sobre el Adriático, pregona la anexión del antiguo puerto húngaro que se abre en el fondo del Quarnaro a la vieja metrópoli latina, por encima de conferencias y consejos, de discusiones etnográficas y de conveniencias internacionales.

Este insólito desdén por las conveniencias, característico del *enfant terrible*, encuentra inmediatamente la reprobación oficial. “Niño, eso no se hace”, exclama, fruncido el entrecejo, entre aplausos generales, el presidente Nitti. Con todo, las amenazas que se ciernen sobre el vate no pueden ser más que la de una azotaina o la de dejarle sin postre, porque ¿quién va a tomar en serio al niño terrible?

En el fondo, él era el único bastante calificado para tamaña empresa. ¿Le sale bien? Italia es la que gana. ¿Le sale mal? Perdido por mil, perdido por mil y quinientos. Una calaverada más, en d'Annunzio, es una gota de agua más en el... Adriático. Todos le riñen y no faltará quien le insulte. Sin embargo, todos han de estar encantados con él. La traducción literal de sesiones y discursos no parece ser más que ésta: “¿Pero han visto ustedes qué demonio de muchacho?”.

Y si luego hay que recoger velas, si la gesta no es más que un cohete, dos o tres estampidos y un haz de estrellas de fuego, al poeta, para

consolarse, le quedará el prestigio de la actitud: nadie podrá negarle una ramita del laurel reservado a los conquistadores para unirla a sus indiscutibles, aunque discutidísimos, lauros de poeta. Pero el oficio de conquistador de ciudades —menos seguro que el de fundador, elegido años atrás por nuestro Blasco Ibáñez, émulo de d'Annunzio y coincidente con él en la prosa francesa de Hérelle¹— tiene sus quiebras. A lo mejor, sólo va a servirle para agregar a su nombre un epíteto sonoro y poderse llamar, en lo sucesivo, Gabriel Poliorcetes.

18.IX.1919

¹ EDC se refiere irónicamente a Félix d'Herelle (1873-1949), microbiólogo franco-canadiense, descubridor de la Bacteriofagia.

LA SUPUESTA MUERTE DE MÁXIMO GORKI

“Máximo Gorki ha sido encarcelado.” “Máximo Gorki, en la agonía.” “Máximo Gorki ha muerto.” Sucesivamente, en el espacio de una semana, los periódicos nos han dado las tres noticias. Otras por el estilo pudimos leer semanas antes, y aun años antes. Recordemos que en los últimos de la vida de Tolstoy se le dio por muerto veinte veces. Ahora la muerte de Gorki parece confirmada; más que los telegramas terminantes, lo hace temer el terrible otoño ruso, que va dejando el país como árbol sin hojas.

Cuando apareció Gorki, hubo un grito de asombro. El viejo Vogüé añadió un apéndice a su *Roman russe*; las traducciones de los cuentos y novelas de Gorki se multiplicaron. Chelkash, Malva, Konovalov, Foma Gordéyev, entraron pronto en el círculo de nuestras amistades literarias. El tipo de vagabundo, la sensación de la angustia, nunca se habían pintado de manera más acabada y punzante. Cuando vimos un retrato de Gorki y Tolstoy juntos, la redonda faz esclava del nuevo escritor al lado de las barbas patriarcales del maestro, creíamos tener ante los ojos al rey y a su heredero jurado.

Luego se nos dijo que no. Otro nombre, el de Antón Chéjov, crecía por momentos, y las nuevas obras de Gorki, las de su destierro en América y en Italia, no tenían la virtud de las primeras. Vuelto a Rusia, se oyó hablar de él, casi exclusivamente, como de un periodista de acción. Ciertos recuerdos infantiles, traducidos no hace mucho tiempo, reavivaron la memoria de los libros que le conquistaron fama repentina.

A éstos hemos de pedir acaso la imagen definitiva del escritor. Los pueblos occidentales, que en años recientes han visto desfilar por sus escenarios mayores una Rusia pintoresca, multicolor, toda ritmo y sensualidad, la buscarían inútilmente en los libros de Gorki, rusos, sin embargo, hasta la médula. Gorki es el poeta de la Rusia parda, la Rusia del andrajo y del vodka; esta otra Rusia de Rimsky-Korsakov, Borodin

y Stravinski, es, sin duda, muy distinta de la que flotaba en los vagos ensueños grises de Konovalov. En el alma rusa combaten sin tregua las visiones de Oriente, concretas, luminosas, y los indefinidos sueños de la estepa sin límites. En el alma de Gorki éstos son los que triunfan.

Por raro contraste, la aspiración indeterminada, el impulso nacido quién sabe de qué profundidades del ser, el terror súbito, sin motivo aparente, los encarna Gorki en personajes que son la verdad misma, y con los que logra la suprema perfección del arte, aquella que sólo puede llamarse creación: la de seres con plena individualidad, representativos, a la vez, de un tipo general humano. Los vagabundos de Gorki, dibujados con trazos incisivos, llevan en sí un alma que no se aquietta en la carne ni se acomoda a la figura exterior. Pinta hombres y ex hombres, como Dostoyevski pintó superhombres. Pero a tales hombres sólo en algunos grabados de Rembrandt se les podría hallar equivalente plástico; nunca se nos ocurriría ver de encontrarlo en Velázquez. Gorki no pasaría nunca por español.

Uno de sus poemas en prosa se denomina *El anunciador de la tormenta*. En cierto modo, él fue como el anunciador de la que hoy se desencadena sobre Rusia. Huyen sus hombres y ex hombres de una sociedad que se desmorona rápidamente. Es, quizá, no el único novelista de la disolución rusa, sino el último de todos. A otros la Rusia nueva, que ya en Gorki, como en Tolstoy y en algunos más, se vislumbra como albor lejano. Porque de la hoguera en que hoy se consume la que fue tierra de los zares, ha de salir, sin duda, otra nueva Rusia, grande y purificada. No puede ser un fuego devastador, ciego y brutal. Más bien parece que en sus entrañas vivas se está fundiendo una estatua del porvenir, y que todos los materiales entran en la fusión, lo mismo el metal grosero de escasa ley que el más fino y delicado; y como el artífice de Italia que, falto de metal que fundir, echó a la masa ardiente sus joyas, Rusia echa sin vacilar en las llamas a sus mejores hijos.

LOS SONETOS CASTELLANOS DE HEREDIA

Una revista llamada a seguir las manifestaciones intelectuales de los países todos de habla española, la *Hispania*, publicación del Institut d'Études Hispaniques de la Universidad de París, acaba de exhumar tres sonetos escritos en nuestra lengua por Heredia "el mozo", por el autor de los maravillosos *Trophées*, libro único dentro de la literatura francesa.

Nacido en Cuba, donde hizo sus primeros estudios, José María de Heredia hubo de trasladarse muy pronto a París, y adoptando la lengua francesa como propia, llegó, en una labor reiteradísima de estudio y pulimento incesante, a componer esa colección de sonetos en que se encierra, con mayor pureza acaso que en los de sus maestros mismos, la fórmula parnasiana.

Es curiosa comprobación la de ver realizada en las segundas figuras, con todo rigor, aquello que las distintas escuelas tuvieron como propio y característico, a la vez que en los espíritus principales la práctica se desborda constantemente de la teoría. ¿Fue verdaderamente Zola más naturalista que Maupassant? ¿Logró, acaso, Leconte de Lisle, puesto a la cabeza del *Parnasse contemporain*, la objetiva serenidad de José María de Heredia?

Con Heredia, mucho se ha repetido, el verso adquiere nueva consistencia. No es mármol esculpido, sino camafeo, joyel, esmalte. El artista concibe en grande, pero ejecuta en pequeño. La misma forma que predilige, el soneto, con sus rígidas leyes, lo confirma. En Heredia es, además, vehículo de sensaciones visuales, preferentemente. Hasta cuando a la vista del alto lecho patriarcal evoca la vida entera del hombre, el dolor y el amor, el nacimiento y la muerte, el sentimiento se entra por los ojos. Hay en Heredia mucho de Gautier, porque Gautier, todo plasticidad, es el eslabón de la cadena romántica a que se prende el parnasianismo —así como Baudelaire es el que se engarza con el simbolismo.

De *Los trofeos* se han traducido al español, con diversa fortuna, todos los sonetos. Antonio de Zayas dio a la imprenta una versión íntegra. Otras anunciaban, en América, Max Henríquez Ureña y Leopoldo Díaz. Para traducir el soneto herediano, fue preciso ensanchar el soneto español. No bastaba la forma concisa encerrada en los catorce endecasílabos tradicionales, aunque ya Lope y Arguijo nos dejaron ejemplos que podríamos llamar “preheredianos”. Para dar todo lo que el francés admitía era necesario no menor verso que el alejandrino, de resonancia próxima a la del original, sin que bastase la descripción o la síntesis de éste, que otros poetas intentaron, perdiendo de vista el carácter propio del soneto, en que cada palabra tiene un valor ornamental, y la ornamentación es cosa sustantiva.

Pues bien: al acudir Heredia a nuestro idioma, no es un soneto análogo a su soneto francés, al de nuestros poetas contemporáneos, el que emplea. Es el soneto tradicional, endecasilábico, saltarín en su ritmo flexible, tan distinto del recio remachar de los alejandrinos franceses. Hay en ellos algún defecto de lengua, como era inevitable en quien tanto tiempo la tuvo abandonada, en el cultivo de otra muy distinta en sus cualidades de esencia; pero aun así, suenan a español, sin duda, los tres sonetos, leídos en la Habana cuando se inauguró, allá en 1907, el monumento a Heredia “el viejo”. Bien será que los leamos aquí:

A JOSÉ MARÍA HEREDIA

I

Desde la Francia, madre bendecida
de la sublime Libertad, que bella
sobre los Mundos de Colón destella en
onda ardiente de pujante vida;

a ti, soldado de coraza ungida
por la virtud, que el combatir no mella,
a ti, creador de la radiante Estrella
de la Isla ardiente por el mar mecida;

a ti, de Cuba campeón glorioso
que no pudiste ver tu venturoso
sueño de amor y de ventura cierto;

con entusiasmo en mi cantar saludo,
de pie, tocando tu vibrante escudo
que es inmortal, porque tu voz no ha muerto.

II

Desde la Francia, madre generosa
de la Belleza y de su luz divina,
cuya diadema de robusta encina
tiene la gracia de viviente rosa;

a ti, pintor de la natura hermosa
de la esplendente América Latina;
a ti, gran Rey de la Oda, peregrina
por tu gallarda fuerza melodiosa;

a ti, cantor del Niágara rugiente,
que diste en versos su tronar al mundo
y el cambiante color iridiscente

de su masa revuelta en lo profundo
del hondo abismo que al mortal espanta,
grande Heredia, otro Heredia aquí te canta.

III

Y abandonando el habla de la Francia
en que dije el valor de mis mayores
al evocar a los Conquistadores
en su viril, magnífica arrogancia;

hoy recuerdo la lengua de mi infancia
 y sueño con sus ritmos y colores
 para hacerte corona con sus flores
 y envolver tu sepulcro en su fragancia.

¡Oh sombra inmensa que la luz admira!
 Yo que cogí de tu heredad la Lira
 y que llevo tu sangre con tu nombre,

perdón si balbuceo tu lenguaje
 al rendir, en mi siglo, este Homenaje
 al gran Poeta con que honraste al hombre.

La resonancia española que estos endecasílabos tienen, se halla también en algunos versos franceses del poeta. Pero no intentó éste nunca —como lo intentó Augusto de Armas, el autor de las *Rimes byzantines*, cubano también de nacimiento— llevar al francés los ritmos españoles. A Heredia no sólo le bastaba, sino que le era indispensable, la disciplina clásica de la lengua en que escribía. Esto puede explicar —a más de la falta de lecturas recientes— el carácter de sus sonetos en lengua española. Lo que haya de español en sus versos franceses, dejando aparte los asuntos de muchos de ellos —los conocidísimos medallones de los conquistadores, las reproducciones del romancero, las poesías más “a la española”, no reunidas en tomo, como algunas que se publicaron después de muerto el poeta, de majas y toreros— está en las cualidades internas, en la visión recortada, precisa, en una sequedad orgullosa, en un ímpetu valeroso, en un ansia de riqueza exterior, semejante al que movía a los aventureros de las carabelas, levantándolos del suelo de la patria, a lanzarse sobre la extensión atlántica ávidos de presa

comme un vol de gerfauts...

TRES HOMBRES

Cuando en 1918, el domingo 13 de octubre, llegó don Benito Pérez Galdós al lugar del homenaje, sostenido por brazos de amigos fieles y por la piedad de todas las miradas, Cavia y Unamuno estaban ya allí: Cavia sentado entre sus más adictos compañeros; Unamuno de pie, entre los grupos que aguardaban, yendo de uno en otro, estrechando manos que se le tendían. Sentáronse después, Cavia a la derecha, Unamuno a la izquierda del glorioso anciano. No faltaba quien viera en ello un símbolo, que se acentuó al hablar Unamuno. Hablaba él, y Galdós, recogido, inmóvil, iba escuchando; Cavia, sin poderse reprimir, tomaba rápidamente alguna nota.

¿No está en estos hombres, completa, la historia de los que hoy pasan de los treinta años y sienten el ansia de llegar a una plenitud de vida nacional, en consonancia con el andar del mundo? Galdós fue el padre que recogió primero todas las palpitaciones de un siglo de luchas que terminó en un derrumbarse de entusiasmos. Aquella España de las Cortes y de las Juntas que bullía en los primeros *Episodios*, aquella España negra vencedora con Doña Perfecta y vencida con Pantoja, volvían a levantarse en el recuerdo de los hombres formados en los libros de Galdós para una libertad, para unos destinos todavía no alcanzados. En Cavia veíamos al espíritu vigilante que desde las hojas efímeras daba avisos perdurables; su españolismo de todos los días, que pudo irritarnos en los momentos de depresión, volvía a alzarse incommovible, minucioso, omnipresente, en la dirección suprema del espíritu nacional y en los pormenores al parecer más mezquinos. Su tarea de enderezar vocablos y desarzonar expresiones subrepticias, multitud de veces, ante la inanidad de las academias oficiales, que acabaron por llamarle a sí, nos hicieron ver en Cavia solo a toda la Academia española. En Unamuno vimos más; Unamuno, por de pronto, nos enseñó a buscarnos a nosotros mismos, y luego quiso que del fondo de nuestro ser sacásemos

una nueva España, digna de aquélla que fue y también digna de la gran república humana. Llenó el lenguaje de palabras nuevas, de conceptos henchidos de sentido. ¿Quién, de cuantos han escrito después, no le debe algo, aunque lo haya vuelto en contra suya?

Unamuno en pie, a la izquierda de Galdós, era como una acción prolongada; Cavia, a la derecha del maestro, sentado, era como un reposo activo; en Galdós toda actividad se santificaba en la quietud de la tarea cumplida. Y así eran aquellos tres hombres unidos en unos mismos vítores, que borran la torpeza oficial que también los unió en un mismo tachón irrespetuoso, un símbolo viviente.

Eran, además, “los que no se habían equivocado”. Desde el principio de la contienda, echaron el peso de sus nombres en la balanza, del lado de la justicia. Todos los que con ellos acertaron, y tal vez algunos más, agrupábanse en derredor de ellos, complacidos en cifrar tan alto su constancia y su fe, a la hora en que los horizontes se aclaran.

Todavía han de venir para la patria momentos agudos en los días que se acercan. Cuando el mundo lucha, no puede haber “paz en la guerra”. Sean cuales fueren los trances de esa liquidación que anuncia y desea el maestro Unamuno, todos los que el domingo se reunieron en derredor de esos tres españoles saben adónde volver los ojos en busca de alto ejemplo. A todos les cumple no contentarse con admirar y aplaudir.

17.X.1918

VOCES DE FLANDES

Con el avance de las tropas que van recuperando, una a una, las ciudades belgas, sale del poder de enemigos, sabe Dios en qué estado, lo que en ellas acumularon los tiempos. Una de las primeras en resucitar ha sido la que Rodenbach llamó Brujas “la muerta”. En su novela famosa —recién traducida al castellano por don Andrés Guilmain—, aquellos canales silenciosos, aquellos místicos beateríos, aquellas casas herméticas, que, para mirar a las calles, usan el espejito llamado “espía”, hasta que logren sumirse otra vez, pasado el tumulto soldadesco que los profanó, en el tranquilo ambiente de los años dichosos, han de ver pasar muchos días. Pero entonces, a las evocaciones de almas que vio el poeta en las cosas, habrá de unirse un recuerdo más punzante, más concreto. Brujas la muerta, en que la muerte vivía, sintió, al resonar de las espuelas teutonas, la presencia de otra muerte que no era sublimación espiritual, sino violencia y martirio. Cuando, dentro de unos años, se lean los versos del poeta:

*Ainsi le long du quai rêve le vieux canal
Où les choses se font l'effet d'être posthumes
Parmi cet au delà de silence et d'oubli...
Mais tout revit quand même en son calme sans pli*

ya no habrá medio de encontrar en ellos la apacible tristeza de antaño. Un sentimiento de opresión, un vagar de espectros sacrificados surgirá en la mente, y, en los turbios canales, quietos otra vez, se realizará la predicción:

Et son eau pacifique est plaine de reproches.

Se quejará Brujas la muerta, porque sólo un lamento cuadra a su fisonomía poética; pero en Lovaina la sabia y en Lieja la industriosa, no será un lamento, sino una imprecación, lo que quede flotando en el aire, lo que lleve el lírico son civil del *beffroi* o la humareda de las fábricas renacidas. También lo ha previsto ya la voz de otro poeta muerto, la de Emilio Verhaeren, en *Las alas rojas de la guerra*. Él, que evocó la Flandes mística de los monjes, la tumultuosa y sensual de las kermesses, la de los talleres y las convulsiones sociales, oyó en sus últimos días ese grito de rencor:

*Ô cri
 Qui retentis, cri
 Si tragique, aujourd'hui
 Tu peux courir immensément, de plaine en plaine.
 Car tu es juste, ô cri,
 Bien que tu sois la haine.*

Ni uno ni otro poeta podrán cantar la victoria cercana. A otros más afortunados les ha de tocar. Pero, ¿quién como Verhaeren hubiera saludado el nacer de una Europa nueva? Él se adelantó a cantarla, cuando creyó que podían vivir unidos lobos y corderos. Ya se ha dado la batida que ha de traer la paz al ható, y ya resuena, sobre los aullidos de la fiera, la palabra de los pastores. ¡Qué bella Europa —esta Europa que no es un continente geográfico, sino una idea— la que Verhaeren anticipó, la que no ha podido llegar a ver realizada! Esos días que están alboreando también se dijera que los presintió la poesía de Flandes: de las hieráticas doncellas de Maeterlinck, que interrogan al futuro, la segunda es la que tiene la visión de ahora:

*Ah! dit la seconde.
 (Elles, vous et nous)
 Ah! dit la seconde,
 C'est le roi qui monte...*

El rey que sube no es sólo el caballeresco monarca-soldado: es otro rey espiritual anhelado por todos, jefe supremo de esa Europa de los días venideros. Un rey, ni ocioso ni tiránico, que gobernará los destinos de los pueblos con el sostén de todos; un rey que acaso tarde en venir, pero a quien la poesía invocará siempre, escrutando el horizonte, como las criaturas del poeta, desde las altas torres de su esperanza. Y nunca como en estos instantes pone mayor anhelo en su grito de alegría:

*Ah! dit la seconde,
C'est le roi qui monte...*

13.X.1918

LA ELEGIA DE LOS LIBROS VIEJOS

Los libros viejos de todos los años, en los consabidos tenderetes de tablas y lona, esperan, hace unas semanas, junto a la verja del Botánico, la mano curiosa que al hojearlos les quite un momento el polvo, aunque sea para dejarlos caer, desencantada, en el montón. Se ha escrito muchas veces la elegía de los libros viejos, ¿por qué no ensayarla una vez más? Si la repetición, que después de todo es un procedimiento literario, está justificada, nunca más que con este motivo, en que todo es repetición; los mismos puestos, los mismos libros, los mismos librerías y compradores, todo un poco más triste, más deslucido, más añejo. Hasta los árboles del noble y frío jardín que se alza detrás empiezan a ponerse el mismo vestido viejo, viejo y magnífico, de todos los años. Un soplo de aire del Guadarrama, unos cuantos chaparrones otoñales, y ese oro viejo perderá su esplendor, y esos libros desaparecerán de allí, a esconderse hasta las ferias callejeras de Pascua. Y dentro de un año volverán, más mancillados aún, a enlazarse con este dorado envejecer del año próximo a deshacerse.

Porque no cabe duda, son los mismos. Todos lo hemos experimentado en alguna ocasión. En nuestras minuciosas pesquisas o en nuestro distraído vagar, de repente nos ha saltado a los ojos el nombre del escritor, el rótulo del libro que tanto tiempo buscamos inútilmente. Al cogerlo, con mano trémula, de esa emoción que nunca se confesará —porque a tanta gente le había de parecer cursi—, hemos saboreado un instante de ventura. Ya es nuestro; en casa está, alineado junto a otros libros predilectos. Pues al año siguiente otra vez lo encontramos en el mismo puesto de feria. ¿No es cierto que lo compramos? Entonces, éste ¿cómo está aquí, si antes no se veía un ejemplar? Y un año y otro año, como sólo a nosotros nos interesaba, lo vemos allí; se ha mojado, se ha vuelto a mojar, se le han desprendido unas hojas, ha pasado del tablero de a dos reales al montón de a tres perras chicas, pero nadie

lo compra, nadie lo quiere. Y su propio hermano, el ejemplar que tenemos en casa, nos parece envejecido también.

Se ha pedido más de una vez la desaparición de estas pobres ferias. Son un desdoro —dicen— para la corte. Ciertamente preferiríamos las maravillas de la feria de Leipzig o ese ocioso deambular cotidiano siguiendo las orillas de un majestuoso río, deteniéndonos ante unas cajas humildes que no quitan espacio a la ciudad, levantando tal vez los ojos para descansar de la busca a un ingenuo celaje, o prendiéndolos a la fuga rápida de un vaporcillo; pero aún están lejanos los tiempos en que los muelles del Manzanares —nombrado por Manzoni a par del gran río germano— puedan emular las glorias bibliográficas de los pretilos del Sena, y más lejos aún la edad de oro que señalaría una feria como la de Leipzig.

¿Qué hacer entre tanto? ¿Relegar esos libros al fondo sempiterno de sus tiendas oscuras? Vale más este aviso anual, que algún día los que deben oírlo acabarán por entender. Las ferias, sórdidas y miserables, son así porque nadie se preocupa de que sean de otro modo. Y no sería difícil, en verdad, conseguir en la corte lugar en que de manera decorosa y permanente, se instalaran esos libros desechados, entre los que alguien busca siempre con renovada ilusión joyas ignoradas, relatos curiosos.

Dentro de pocos días el otoño de Madrid se deshará en lluvia. Ya no estarán los libros en sus tenderetes del Botánico. El viento arrastrará las últimas hojas por el asfaltado paseo. Y no sabrá uno dónde hallar, por ejemplo, a Pío Baroja, que en estos días, revolviendo volúmenes y estampas, inclinada su rubia corpulencia sobre el rimero anónimo, con la esperanza de que surjan entre sus manos unas Memorias de aventurero o una efigie de conspirador, olvida, entre papeletes empolvados, las gratas dulzuras de su retiro de Vera del Bidasoa.

GUILLAUME APOLLINAIRE

Cuando se llamaba escritores raros a Verlaine y a Maeterlinck —no hace muchos años de esto y todavía hay quien se lo llama, por lo menos en nuestro país— el descubrimiento de Guillaume Apollinaire hubiera dado a aquellos críticos la sensación de hallarse ante el habitador de un lejano planeta. Hoy les parece raro y extravagante a los ya familiarizados con Verlaine y Maeterlinck. Tratemos de fijar, en unas cuantas líneas, algunos rasgos de esta fisonomía curiosa que desaparece súbitamente del campo del arte. Herido peligrosamente en la cabeza meses atrás, cuando peleaba como buen soldado de Francia, su cuerpo quebrantado no ha podido resistir a una enfermedad. Muere joven: había nacido en Roma, de padres polacos, en agosto de 1880.

En Guillaume Apollinaire, mejor que en ningún otro escritor de las nuevas generaciones francesas, se define esa aspiración a unir, en una obra total, las experiencias de la vida con las aportaciones de todas las artes. Última, por ahora, de las supervivencias románticas, esa literatura que ha roto o ha querido romper con el pasado y con lo estático del arte para salir en busca de lo dinámico y proyectarse a lo futuro, ha encontrado estrechas todas las formas —como les pasó a los románticos— y las ha hecho estallar. Lo que Apollinaire en literatura, otros lo han realizado en pintura, en escultura, en música. Pero en la liberación de trabas y convencionalismos, llevada a cabo las más de las veces por hombres conscientes y cultos, ha estado también a pique de venirse abajo lo esencial y eterno y sólo se ha salvado en una tabla de humorismo.

Es difícil separar, por ejemplo, en una poesía de Apollinaire, el sentimiento cardinal de las añadiduras y postizos en que se guisa. Fácil es salir del paso diciendo que en sus libros todo es pura broma, y que aun la broma es pesada. No lo creemos así. Apollinaire, y con él otros muchos, llegan a la poesía y encuentran fatigadas las formas tradicionales e indecisas las formas nuevas, moldeadas por el instinto individual y

sólo a él sometidas. Y su espíritu les lleva a los últimos límites; encuentran insuficiente un arte solo, y así como antes se usó cantar con música propia canciones que en las notas se completan y adquieran vida plena, su imaginación plástica se vuelve a formas visibles que realizan por su parte, para los ojos, lo que las letras dicen por la suya. Los *Caligramas* que publicó meses antes de morir, encierran muchas composiciones de ese género tipográfico-literario. Aquí es un corazón, semejante a una llama invertida. Allá el caer de la lluvia en largos hilos llorosos. En otro lado, todo un paisaje o un cielo encendido en constelaciones. O también visiones más dispersas, conceptos más abstractos, expresados por formas casi puramente geométricas.

Representan las composiciones de ese género, con antecedentes en las literaturas clásicas, en Rabelais, en Mallarmé, la extrema izquierda de la poesía de Apollinaire. Otras veces, el versículo que recuerda a Whitman, el verso libre del simbolismo y hasta el verso tradicional de su lengua, son empleados hábilmente por el poeta. No hay en él una exclusividad decidida. En *Calligrammes*, en *Alcools* y sus demás libros, todas las formas aparecen. Las figurativas sólo en *Calligrammes*.

Era Guillaume Apollinaire hombre de vasta cultura. Conocedor de los escritores antiguos —especializado en los eróticos, tradujo nuestra *Lozana andaluza*—, de la técnica y de la estética de las artes plásticas, editó publicaciones curiosas y defendió con ingenio y entusiasmo las más avanzadas tendencias del arte. Hizo para los futuristas italianos algún manifiesto de los más vivos entre su ya copiosa colección. Teorizó, explicó, alabó y defendió el cubismo. Fue amigo de Pablo Ruiz Picasso, que le retrató en sus dos libros poéticos: en *Alcools*, le hizo un retrato ideal, según las más puras teorías cubistas; en *Calligrammes*, un bello retrato vulgar.

Aficionado a libros raros y a doctrinas artísticas temerarias, puso en sus obras, con un lirismo de alta ley, sus curiosidades y sus atrevimientos. Para buscar sugerencias en la impresión misma prescinde de puntos y de comas. Una imagen erótica, tal vez obscena, una incoherencia forzada, una alusión incompleta, no le asustan. Las narraciones que reunió en otros dos tomos, *L'heresiarque & Cie.*, *Le poète assassiné*,

ofrecen análoga libertad. El primero, que estuvo en candidatura para el premio Goncourt, contiene relatos, como el que le da, en parte, título, *El heresiarca*, de gran originalidad; en el segundo hay más movimiento de la vida diaria, de cinematógrafo burlesco, de anécdota flamante. Su pluma hizo desfilar, durante años enteros, por una sección muy amena del *Mercur de France*, los chismes y las figuras extrañas del mundo literario. Para que nada falte en este multiforme escritor, la nota profundamente humana, la que responde a la preocupación del momento vista con luz de eternidad, surge también, cuando menos se la espera, leyéndole con atención. Los versos *À la Santé* escritos cuando fue preso, en 1911, a raíz del rapto de la *Gioconda* en que se le creyó comprometido, son una pequeña *Cárcel de Reading*. Herido en la guerra, que hizo con bravura, en la artillería, conquistando grado de oficial, dijo también palabras de su alma: “Una estrella de sangre me corona para siempre... Y llevo conmigo este ardoroso sufrimiento como el gusano de luz lleva su cuerpo inflamado, como en el corazón del soldado Francia palpita y como el polen perfumado en el corazón de la azucena.”

21.XI.1918

RAMÓN

Aquel poema sobre las cosas que un hombre lleva en el bolsillo que cierto día se le ocurrió a Chesterton, y que no llegó a escribir porque pensó que sería demasiado largo y que el tiempo de las epopeyas había pasado ya, un escritor nuestro está a punto de escribirlo, y lo hará cualquier día que se levante de humor. Ha llevado ya a término diversas fatigas por el estilo. Ved, si no, estos libros que se amontonan hasta una respetable altura: *El libro mudo*, *El rastro*, *Greguerías*, *Senos*, *El circo*, todos sus compañeros de ayer, y estos dos, flamantes, chorreando tinta, de hoy: *Pombo* y *Muestrario*.

Chorreando tinta, sin metáfora. La oscura portada de *Pombo* —obra de un sutil dibujante, Romero Calvet— no se apartará de vuestras manos sin dejaros, además de su espíritu, algo de su negra materialidad. Es comunicativa, como toda emoción. Os tendréis que limpiar las manos, como os limpiaríais una lágrima. Y acaso con el libro, después de leerlo, os ocurra algo semejante. Sólo que esta emoción cae por dentro, y, por más que os empeñéis, no podréis enjuagarla.

Pombo, la vieja botillería de la calle de Carretas, con su abolengo y su melancolía, es —;no lo sospecháis vosotras, familias burguesas que consumís, por tradición familiar, los témpanos ingentes de los “arlequines”; ni vosotros, ancianos venerables que hacéis aún confianza de nostalgias a los acreditados sorbetes de arroz!—; es un plantel de ingenios, es nuestra *Closerie des Lilas*. Si fuerais allí el sábado por la noche —ya sé que sólo vais por la tarde el domingo, y rara vez entre semana—, protestaríais contra una “peña” bulliciosa que acapara una de las galerías de catacumba que forman el café, o la sagrada cripta, como sus acaparadores lo llaman.

Si un Diablo Cojuelo levantase, como en la contraportada de Romero Calvet, la techumbre y los pisos superiores del inmueble, veríais, apenas se disipara la masa de humo que hace irrespirable el

ámbito, unas caras de mozos, no todas pálidas por el trasnochar y la vida azarosa. Distinguiríais, entre ellos, a uno más pequeño, robusto, con patillas de compañero de Torrijos y complexión de futbolista, con una pipa eterna en los labios, productora en gran escala de aquel humo que la noche no logró disipar.

Aquél es Ramón, el *manager* y sumo sacerdote de Pombo. En sus libros recientes, el apellido que ostenta, y que todos conocen, Gómez de la Serna, se agazapa a los pies del nombre agrandado, como el mote en el escudo de armas. ¿Por qué? Él lo sabrá; quizá estén las razones de ello en los recónditos archivos de su heráldica personalísima; quizá sea sólo que al verso formado por el nombre y los apellidos de todo escritor —heroico o elegiaco, grotesco o satírico—, prefiera la iniciación germinal del pie métrico formado por estas dos sílabas, breve y larga, Ramón.

Ramón, pues, y no ya Gómez de la Serna, maestro en la noble arte de la “greguería”, es el que se aparecerá a vuestros ojos. La greguería, él la ha definido y estudiado con minuciosidad; no es cosa de copiar aquí sus palabras. Para los lectores no iniciados diremos, con todo, que la greguería no es invención de... Gómez de la Serna —evitemos, por una vez, el Ramón consonante—. Greguería es un verso de Virgilio, y greguería es aquello de “El toro, que era un perro...”. Son greguerías una *Historia natural*, de Jules Renard, y una *Soledad*, de Góngora. Sobre todo, no pidáis la definición al *Diccionario de la Academia*, que os podrá definir el conjunto de los libros de Ramón, pero de ninguna manera, en singular, la gracia alada de estas diez líneas, comparable a una *uta* japonesa, ni la punzante crueldad de aquellas dos, que recuerdan el espíritu de los más terribles epigramas de Marcial, ni la plasticidad evidente de esas otras, recortadas, concretas, terminantes como una punta seca.

Todo lo hallaréis en estos libros; no los terminaréis nunca, no los abandonaréis nunca; hoy os irritarán, para encantaros mañana. Y en pocos minutos, sin volver la hoja, encontraréis, acaso, después de treinta líneas que nada os dicen, lo que habéis buscado inútilmente en centenares de libros.

Ramón es uno hasta el aislamiento y es vario hasta la dispersión. De lo que es puede dar idea el *Muestrario* que ha recogido para la Biblioteca Nueva. Pero es un *Muestrario* que da tanta idea de él como podía darla otro totalmente distinto. Casi nos ha entrado la sospecha de que, por un capricho editorial y tipográfico, cada ejemplar de este libro es diferente de los demás. No son, propiamente, sus *Páginas selectas*, ni *Las tres mil mejores greguerías*. Son unas cuantas que han caído ahí como podían haber caído otras, y no por ello tienen interés menor.

El hombre que ha desmenuzado en partículas *El circo* y *El rastro*, *Pombo* y su propia alma, anotando al minuto sus imágenes, sus sensaciones, sus pensamientos y hasta la moneda falsa y subrepticia de todas estas cosas, es capaz, créalo Chesterton, de escribir la epopeya de los objetos que un hombre lleva en los bolsillos; y ese poema, escrito por el Valmiki de Pombo, sería, sin duda, caudaloso como un *Ramayana* y un *Mahabharata* juntos. No, no ha pasado la edad de las grandes epopeyas, y aquí tenemos quien puede realizarlas, quien las ha realizado ya. Y si el gran humorista inglés lo encontraba todo en sus bolsillos, todo menos el billete del ferrocarril, nuestro Ramón es capaz, no ya de encontrar su billete, por difícil que se crea, sino de ceñirse a él como asunto de un vasto poema épico en infinidad de *slokas*. ¡Quién sabe si la idea le será grata y un día de éstos nos enviará el primer tomo de la epopeya del billete de ferrocarril!...

24.XII.1918

LÍRICOS PORTUGUESES

Dos hermanos raras veces van juntos por la vida. Sus aficiones y sus gustos les llevan, a éste, por aquí; al otro, por allá. Cuando por ventura se reúnen, nadie más acorde con un hermano que el otro hermano; parece como si entonces formaran una dúplice entidad superior, anulándose en ella. Pero en el correr de los días, ¿qué tienen de común? Para unos hermanos Álvarez Quintero que veáis por el mundo, ¿cuántos hallaréis del tipo opuesto, aunque los una cierto interés distinto del puro afecto fraternal, una colaboración literaria, una participación en la misma empresa mercantil! A los hermanos que van juntos, bien se les conoce; basta ver a uno de ellos para que, sin mirar a su lado, pueda jurarse que allí está el que no hemos visto aún. En cambio, de este amigo tan íntimo nuestro, cuando nos dicen un día: Su hermano Tal..., pensamos: ¡Ah! ... Pero ¿tenía un hermano?

Las letras de España y las de Portugal son como estos hermanos, desprendido el uno del otro. Nos los hemos imaginado así: el uno es un hidalgo rectilíneo y severo, enamorado de su casona de recio escudo de piedra, rico en cuarteles, muy dado a devociones y rezos, o, para entretenerse, a devanear lances heroicos de guerra y conquista; muy apegado a lo suyo, nada curioso de lo ajeno y en grave peligro, cuando asome la vejez, de casarse con la criada; el otro, mozalbete novelero y cantarín, a estrechas en el rancio solar, se lanza un día por esos mares, dejándose una novia en tierra; se asoma a los cuatro rincones del mundo, es voluble, enamorado; pero sabe que al retorno el amor fiel le aguarda, conservándole intacto el tesoro de la ilusión primera.

Basta leer las *Características de la literatura portuguesa*, tal como las ha concretado un escritor lusitano, Fidelino de Figueiredo, para comprender que Portugal recogió la parte de herencia que España no había hecho suya; las dos literaturas se complementan: allí la lírica, aquí la novela y el teatro. Hicieron las particiones como hermanos bien aveni-

dos. Luego se separaron, y ahora casi nunca se ven: cada cual tiene sus intereses, sus amistades, sus preocupaciones.

Nada más desconocido, en efecto, que la literatura portuguesa para un español. Para los de ayer, empezaba y acababa en Camoens; para los de hoy, se resume en Eça de Queiroz. Y sin embargo, ya en el espíritu clasicista de Menéndez Pelayo, mozo, influían las estrofas horacianas de Filinto, y en Valera se despertaba la curiosidad por las imitaciones de la epopeya popular forjadas por Garrett, y en Rubén Darío dominaba la técnica de Eugenio de Castro, con mayor fuerza que la de los franceses, y Miguel de Unamuno, inclinándose desde su rectoría de Salamanca sobre el vecino país, venía ayer a hablarnos de Camilo Castello-Branco, de Guerra Junqueiro y de Teixeira de Pascoaes.

Iban, poco a poco, sonando en España esos nombres que debían sernos familiares. Y he aquí que hace algún tiempo un poeta distinguido, don Fernando Maristany, que ha intentado plegar la lengua española a la interpretación de la poesía de pueblos muy distintos, ofreció, en un haz, al público de nuestra habla cien poesías, escogidas entre las mejores portuguesas, con las cuales intentaba darnos una impresión de conjunto, una visión reconcentrada de aquella lírica opulenta. Como traductor, pone todo empeño en conservar el giro, el acento, la estrofa de los originales. Démosle gracias por no haber evitado tal o cual lusitanismo que a un transcriptor atormentado por escrúpulos de otra suerte le hubiera parecido intolerable, y en él es, justamente, la esencia de la poesía. Alabémosle también por haber hallado, en el señor Ribera-Rovira, un prologuista cumplido. Buen conocedor de aquella literatura, a la que ha consagrado, en catalán, libros muy estimables, realiza en su estudio lo que el autor esperaba de él: una breve síntesis ideológica del movimiento poético lusitano.

Prologuista y traductor detiéndense complacidos en las novísimas tendencias. No falta, acaso, ningún nombre importante, y en este libro, que se abre con el rey don Diniz, figuran poetas de hoy muy jóvenes. El maestro de todos, Teixeira de Pascoaes, obtiene consideración especial.

Su nacionalismo espiritualista, esa vaga religiosidad, ese anhelo de vida eterna que se concentran en la palabra *saudade*, dan a cada poesía suya una atmósfera cálida, vaporosa, poblada de sombras. No le pidáis evocaciones precisas, versos de pintor. Es todo espíritu, todo música; música temblorosa de órgano en que sirve de melodía esa mágica *saudade*, “recuerdo de alguna cosa con deseo de ella”. Por aquí nos asomaremos, españoles, al alma hermana de Portugal, que late apasionadamente tan cerca de nosotros. No podemos, no debemos ignorarla.

31.III.1919

ARTE DE MUJER

Colette es la chiquilla terrible a quien todo se le consiente. Sus atrevimientos son gracias: hay que tomarla tal como es, o dejarla. No aconsejaremos a nadie esto último, ni acaso le sería posible sustraerse al complejo sentir, curiosidad, asombro, tal vez un poco de azoramiento, que precede a la aceptación gustosa, a la fruición exquisita de algún libro suyo, una vez comenzado.

En todos los de Colette, desde aquellos firmados con Willy —con el pobre Willy, lamentable después como un astro apagado—, vemos esbozarse más que en otros, y eso que no faltan en la literatura femenina de Francia ejemplos significativos, algo nuevo en el campo de la literatura, después de tantos siglos: el advenimiento de la mujer.

Para nadie es un secreto que las mujeres han escrito siempre como los hombres. La frase de don Juan Nicasio Gallego referente a la Avellaneda: “¡Es mucho hombre esta mujer!”, tiene un alcance universal, aunque se quiebre, o poco menos, en la particularidad de su caso, porque la Avellaneda fue, en efecto, la mujer más mujer de cuantas han escrito en lengua española. Pero lo que hay en ella de femenino es preciso ir desenredándolo poco a poco, separándolo de la ganga retórica común a todos los escritores de su tiempo, hombres y mujeres. Y no sólo las españolas son así: novelistas, poetisas, educadoras, han pensado como los hombres, a imitación de los hombres. La queja de tórtola viuda de Vittoria Colonna, el ansia amorosa de Luisa Labbé o de Marcelina Desbordes-Valmore, la propia rebeldía de George Sand, piden acentos prestados al vocabulario masculino. Madama de Sévigné, en su tono voluble de mujer de sociedad, Selma Lagerlöf, en sus delicadezas maternas, apenas inician algo femenino. Todas ellas son Amazonas, y salen a combatir armadas de lanza y broquel, protegida la cabeza por el casco imponente, recias y musculosas como los guerreros mismos. Y el tipo de la mujer no está en la Amazona de los escultores griegos, sino en su desnuda Afrodita de oro.

No queremos decir que la diosa de Gnido se nos aparezca en persona a través de las páginas de Colette, tomándola como tipo de estas escritoras nuevas, entre las cuales no hacen desairado papel algunas hispanoamericanas. Pero nunca la hemos sentido tan próxima.

Mitsou, después de *L'ingénue libertine*, de *Lenvers du music-hall*, de *La vagabonde*, de *L'entrave*, novelas que tenían mucho de autobiografía, viene a ser, en su sencillez aparente, en su construcción sólida, en lo esencial, en lo fino, en lo matizado de la palabra, un compendio de lo mejor que había en aquéllas. Es, sin duda, menos movida, y, a pesar de ello, resulta más sutil, más inaprehensible. Figuraos... figuraos el *Adolfo* escrito por una mujer.

Ya está lanzada la frase, y al verla escrita la juzgamos exagerada. No es el *Adolfo*, pero es "algo así". Quizá falta tiempo, y para que la novela femenina llegue a ese punto es necesario atreverse más todavía, y esperar. No es Afrodita de oro la que vemos salir de entre las gasas y las lentejuelas de un *music-hall*; pero hay en ella tanto de la diosa, que llega a sobrecogernos.

Colette ha estudiado, en algunos libros suyos, los oscuros sentimientos de los animales. Al hablar de sí, y no ha hecho otra cosa en sus novelas, ha procurado hacer palpar su vida con la espontaneidad del puro instinto animal. Ha sabido ponerse más allá, o más acá, del pudor. Y esto, no sólo en lo que sugiere la acepción usual de la palabra, sino en su más amplio sentido, extendiéndola a todas las manifestaciones de la vida, sin restringirla, como suele hacerse, a lo erótico.

He aquí un grave inconveniente para los lectores del tipo ordinario, lo que más les desconcierta y sobresalta. Sin embargo, en ello está lo nuevo y lo fuerte del arte de Colette. La desnudez, en su sentido literal, en lo que toca al amor físico, no es cualidad imprescindible en la que hemos llamado, personificándola, Afrodita de oro. Pero es el paso más difícil, y Colette lo ha dado sin vacilar. Ha sabido verlo con ojos nuevos: con ojos de mujer.

La segunda mitad de *Mitsou*, las escenas de la alcoba y las cartas finales, son lo más hondo, lo más serio, lo más clásico de Colette.

MENTALIDADES ESPAÑOLAS

Si el lector abre ingenuamente este libro del señor Saldaña: *Mentalidades españolas: I. Miguel de Unamuno*, y se figura que ha de responder a su título, chasco se lleva. Para que no hubiese lugar a duda, otro sería el título adecuado a su contenido: “Mentalidades españolas: Quintiliano Saldaña.” Expresado así, nadie podría llamarse a engaño; pero habrá que confesar que sería mucho menos interesante.

Los que busquen un estudio acerca de la personalidad de Unamuno y de su significación en las letras españolas, y se encuentren, en cambio, con un libelo, no disimularán su desagrado. Lejos de nosotros la idea de que Unamuno está por encima de toda crítica; ni Unamuno ni nadie. Pero quien haya de acometer la empresa, procure hallarse debidamente preparado para rematarla. No se exige a quien la intente un nombre literario, una categoría; antes al contrario, con ese nombre y esa categoría puede salir de su empeño, si antes era desconocido. Sólo se le ha de pedir que guarde un elemental respeto a quien critica, siquiera hasta que haya demostrado que no lo merece, y que en la exposición sea fiel a la verdad.

Unamuno es hoy, en opinión de muchos, la figura más considerable de nuestra literatura; aun los que no opinan así, le reconocen cualidades insignes; fuera de España, se le traduce y se le estima como a pocos escritores castellanos. Verdad es que para mucha gente, y en especial para un buen golpe de la fauna literaria ambulante, Unamuno es lo más insoportable que puede haber en el mundo; es un “hombre raro”. Un hombre que viste de un modo particular —muy alejado de la moda en que cada uno trata de “distinguirse”—; que hace vida concentrada, afectiva; que escribe cartas, y que, en momentos de agitación pública, no teme decir aquello que a los más les irrita; en suma: un “hombre raro”.

Para el señor Saldaña también. En la primera página de su libro dice:

Entretanto, analicemos... Antes tomemos la clave. Es el Sr. Unamuno escritor de esos a quienes el vulgo califica de “raros”. Esto quiere decir que la clave de su inteligencia no es, acaso, la psicológica, la normal, la que se cobija en la ley.

El señor Saldaña sabrá lo que quiere decir eso de que “la clave de su inteligencia no es la psicológica”, etcétera. Las páginas que siguen a la primera están destinadas a probarlo; pero, después de leer el libro, nos encontramos en la misma duda.

Dos partes, divididas en capítulos breves, forman el libro del señor Saldaña: en la primera, se pretende estudiar a Unamuno como “hombre de letras”; en la segunda, como “pensador”. Como hombre de letras, es Unamuno para su crítico —vencemos la tentación de poner la interrogante entre paréntesis, que tanto prodiga él en sus páginas—, un hombre atacado de hiperestesia del yo, contradictorio, desconocedor de la lengua, menospreciador de la gramática, falto de estilo. Algo le reconoce, sin embargo, a última hora; que se nos dispense la cita:

Tiene ingenio dialéctico —si bien de ingenuo procedimiento, ya fichado— en la paradoja: no conoce demasadamente la ironía; pero es humorista, si bien chabacano; es algo, y aun mucho, místico; siempre es pedagogo. No le falta sino saber escribir. De todo, o casi todo, tiene, a no ser de literato. Es un equívoco de literato, porque pica de todo en letras. No es un literato: es un “picaletas”.

Satisfecho de este rasgo ingenioso, pasa el señor Saldaña a anadar a Unamuno considerándole como pensador. Como pensador... Unamuno apenas sabe alemán. Esto parece absurdo, pero es el señor Saldaña quien lo dice, y no tiene reparo en alegar, para probarlo, entre algunos descuidos, otros evidentemente achacables a erratas de imprenta. Si vale el procedimiento, ¿cómo no ha corregido sus pruebas con todo cuidado el señor Saldaña? Porque, sin necesidad de acudir a su alemán, en su francés hay faltas no siempre disculpables por ese motivo. Por ejemplo: ¿a quién más que al señor Saldaña se le ocurrirá

decir que es “francés puro” esta frase: “*je ne veux pas faire aucun portrait*”, o esta otra: “*c’est par cela que*”, o un maravilloso “*celui qui haise ne peut pas comprendre*”, que aparece en la página 154? Para demostrar que el señor Unamuno desconoce el alemán, no era necesario que el señor Saldaña nos revelase su desconocimiento del francés.

Tampoco Unamuno es un pensador, porque no ha hecho “nada positivo y nada social”. Es un “mira al mundo”; y ya es algo esto, siempre para el señor Saldaña, porque

tal vez, visto y revisto el mundo, logre saber algo de él que aún no se supo, y si lo dice reflexivamente —no reflejamente, como ahora—, le tendremos por un pensador. Ahora que nunca será un sabio, etcétera.

Para sabio el señor Saldaña. ¡Hay que ver cómo va llevando a Unamuno de una a otra ciencia, sin ahorrarse largas citas de autoridades, que, por lo visto, conoce al dedillo, y cómo le va cogiendo en el renuncio! Pero ¿no desmaya un poco nuestro entusiasmo cuando vemos que el señor Saldaña ni siquiera sabe contar las sílabas de un verso? Según su sistema de tener por ilícitas las sinalefas que no ocurran dentro de una palabra (es decir, las que se efectúan entre la terminación en vocal de una y el comienzo en vocal de la siguiente), dos versos de Jorge Manrique, citados a cada mometo,

Recuerde el alma dormida,
avive el seso y despierte...

estos dos versos, aunque nosotros los teníamos por octosílabos, tienen nueve sílabas el primero, y diez el segundo. Quien lo dude, acuda al libro del señor Saldaña, página 51, y podrá convencerse de que Jorge Manrique no sabía versificar.

Tampoco es Cervantes paradigma de hablistas, aunque, como las *cocottes*, trueque los auxiliares: he aquí lo que dice el señor Saldaña en el texto y en una nota de su página 81; y gracias que nos sale con los consabidos italianismos y demás simplezas. Entre otros paradigmas

de menor entidad, ahí tenemos al señor Saldaña. Si Unamuno escribe “Era que me sentía mareado y oprimido”, aquí está él corrigiéndole (página 80): “En español decimos simplemente, elegantemente, castizamente: ‘Me sentía...’, o bien: ‘He aquí que me sentía...’”

Ninguna de las citas hechas hasta ahora da clara muestra de lo que es el señor Saldaña como escritor. Busquemos una en que se retrate: no ha de sernos difícil. En la página 40:

El Sr. Unamuno ha pretendido ser poeta... ¡Poeta!... Hay dos cuestiones. Si un espíritu cristalizado en romboedro, que tiene por perfiles aristas; duro, insensible, dominesco, contradictorio, puede ser a un tiempo delicado, exquisito, espiritual, como es la virgen y madre Poesía...; suave y blando, cual es mozo y galán Verso... Si la espina puede brotar flores; si el fundidor acertara a plegar elegantemente la seda...

No hemos truncado la cita: el párrafo termina en esos puntos suspensivos.

Ahora bien, a esta prosa, ¿qué calificativo se le puede aplicar? El señor Saldaña, para quien las lenguas vivas no tienen secretos, nos enseña la palabra inglesa que corresponde: es el adjetivo *shoddy*. “Aclaremos que *shoddy* —escribe el señor Saldaña, página 112—, en inglés, significa ‘cursi’.”

El Sol, 20.X.1919

RUBÉN DARÍO Y ESPAÑA

Cuando en las *Cartas americanas* le dijo Valera a Rubén Darío: “Los versos de usted se parecen a los versos españoles de otros autores, y no por eso dejan de ser originales; no recuerdan a ningún poeta español, ni antiguo ni de nuestros días”, no tenía otro elemento de juicio que las silvas o los romances de *Azul*. El “galicismo mental” que le reprocha, fue, con otros galicismos de palabra, que en *Azul* no hacían más que asomar la cabeza, lo que nuestros intratables casticistas nunca le perdonaron.

Por otra parte Rodó, ya en el umbral del estudio que sirve de prólogo a *Prosas profanas*, sienta una afirmación: “Indudablemente, Rubén Darío no es el poeta de América.”

Uno y otro quisieran más de lo humanamente posible. No ve la causa Valera de esa desviación de la cultura española, ya iniciada en América, de que Rubén Darío es y no puede menos de ser uno de los campeones, no por un propósito determinado, por una enemiga que no existe, sino porque, contra la opinión de Valera, expresada al final de su artículo, el pensamiento español en aquellos tristes años que precedieron inmediatamente a la catástrofe se había agazapado en minucias locales y regionales, perdiendo contacto con el mundo. Al aislamiento político del país correspondía el escaso interés por las corrientes dominantes en el mundo espiritual, actitud que todavía sirve de bandera entre nosotros a ciertos elementos, cada vez más reducidos. América, ligada a la vieja metrópoli por el idioma, no podía estarlo ya por otra sugestión; la luz venía de otra parte.

Ese desprendimiento lo marca Darío en su punto máximo con un párrafo de las “palabras liminares” de *Prosas profanas*:

El abuelo español de barba blanca me señala una serie de retratos ilustres: —Éste, me dice, es el gran don Miguel de Cervantes Saavedra, genio y manco; éste es Lope de Vega, éste es Garcilaso, éste es Quintana—. Yo le

pregunto por el noble Gracián, por Teresa la Santa, por el bravo Góngora y el más fuerte de todos, don Francisco de Quevedo y Villegas. Después exclamo: ¡Shakespeare! ¡Dante! ¡Hugo!... (Y en mi interior: ¡Verlaine...!). Luego, al despedirme: —Abuelo, preciso es decíroslo: mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París.

No, Rubén, no es eso. Esta profesión de hombre universal, porque no es otra cosa, nunca puede excluir al “abuelo español”. Si él hace menos caso de algunos raros ingenios, de ciertos agudos poetas, que de otros dotados de más sonoros nombres, ello nada significa. El abuelo español, de quien te despidas como hijo calavera, a quien no se deja salir de noche, para irte por el ancho mundo en busca de todos los amores y de todas las rimas, tiene su vieja casona y le gusta como está: profanación sería, en opinión suya, querer añadirle un piso.

Pero, al dejar al abuelo, te encontraste con los hermanos; aquí, confíesalo, anudaste aquellas fraternales relaciones con ingenios floridos y mozalbetes impetuosos que aprendieron de ti todo lo que necesitaban aprender, como el hermano del pródigo en la parábola de Gide.



Dos libros en prosa marcan, en Rubén Darío, la evolución de su concepto de España. Uno está formado por cartas a *La Nación*, que van de diciembre de 1898 a abril de 1900: *España contemporánea*. El otro, publicado en 1904, es *Tierras solares*. En el primero, su España está llena de hombres, de figuras sociales, de “aproximaciones hispano-americanas”; hay en el libro mucho de revista. Las propias frases de entusiasmo suenan a normas oficiales: “Porque si ya no es la antigua poderosa, la dominadora imperial, amarla el doble, y si está herida, tender a ella mucho más.” Y sigue, luego, un símil de las estaciones del año... ¿A qué transcribirlo? En *Tierras solares*, pertenece a España la primera mitad del libro, y el Madrid que llenaba todo el anterior está ausente. Es libro de viaje y paisaje, de almas vistas en sus caracteres eternos, porque el poeta no tuvo vagar para quedarse y ver cómo deformaban el primer gesto espontáneo las tristes repeticiones cotidianas.

Son, además de Barcelona, las capitales andaluzas: Málaga, Granada, Sevilla, Córdoba, las evocadas aquí. Y, en los versos de un poeta amigo, se le declara “la tristeza andaluza”.

Todavía, andando los años, descubrirá Darío el jugoso encanto de Asturias, y las islas de oro del Mediterráneo le traerán, entre rumor de pinos, el recuerdo de Ulises. La España que en *España contemporánea* era un espectáculo, en *Tierras solares* es una amistad. Versos de los *Cantos de vida y esperanza*, de *El canto errante*, la sellan y cifran para siempre.

Cuando, al fin de su vida, de paso para Buenos Aires, el Ateneo de Madrid le dedica una fiesta, bien sabe que no le son necesarias nuevas demostraciones de amistad; y dejando que sus libros hablen por él, cuando se levanta lee estos versos, cálidos aún, que hablan de sus luchas y de su fortaleza, que son como su profesión de fe; los lee con aquella voz lenta, grave, cortada, tímida, que recuerdan cuantos le conocieron en esos años:

Todo lo que enigmático destino
ponga de duro, o ponga de contrario,
al paso del poeta peregrino;

 flecha de tenebroso sagitario,
insulto de sayón o golpe rudo,
caída en el camino del Calvario

 lo resiste quien lleva por escudo,
tranquilo y fuerte en la gloria del día
y con el sueño azul en la cabeza,
la devoción de la alta Poesía
y de Nuestra Señora la Belleza.

Además, Rubén Darío, entre la de tu tierra y la de París, encontraste la de España, la del amor. Ya ves si estabas equivocado cuando escribías aquello de *Prosas profanas* y también cuando, en la *Divagación*, imaginabas un

...Amor lleno de sol, amor de España,
 amor lleno de púrpuras y oros;
 amor que da el clavel, la flor extraña
 regada con la sangre de los toros;

flor de gitanas, flor que amor recela,
 amor de sangre y luz, pasiones locas;
 flor que trasciende a clavo y a canela,
 roja cual las heridas y las bocas.

Fue un amor de España, y no fue así. Como tú mismo lo has contado, no cabe indiscreción. Te lo encontraste al lado un día, ingenuo y humilde, “casi inconsciente”, “sin comprender”. Y, por lo que cuentas, vemos que esa *bonne chanson* que te removía el alma, quisiste gozarla tú solo y no la pusiste nunca en rimas.

Ya ves que no son claveles, ni especias, sino un perfume rústico lo que en él encontraste:

La ternura y el huso,
 con el grano de trigo y
 la copa de vino.

También aquí, en estos versos que han corrido póstumos por las hojas diarias de España y América, se ve la distancia entre el espectáculo —claveles, clavo y canela— y el calor hogareño.

Mucho diste a España, Rubén, pero es que mucho hallaste en ella: este grave sentimiento que te llevó de la mano por la vida y que tú quisiste que te acompañara

hacia la fuente de noche y de olvido.

Ya ves, Rubén Darío, lo que te guardaban los aposentos destartalados de la casona del abuelo español.

LA CAVERNA DEL HUMORISMO

Se comprende muy bien que la Universidad de Lezo, velando por su reputación científica, hasta hoy incommovible, haya guardado inédita la Memoria del Doctor Guezurtegui, recientemente extractada por Pío Baroja. Encargado de relatar su viaje a la caverna-museo de Humour-Point, el Doctor Guezurtegui, “hombre de espíritu subterráneo y subversivo”, aficionado a mistificaciones y entelequias, no se contrajo a escribir lo que se le pedía, ya en una relación clara y objetiva de cuanto en aquellos pasajes pudo ver y oír, ya en un tratado serio con divisiones, subdivisiones, apartados, clasificaciones, nomenclaturas y apéndices, todo ello registrado en el indispensable índice alfabético. Escribió, al parecer, cuanto se le pasaba por las mientes, tuviera o no relación con la especialidad del museo, y, como es natural, el claustro de la vieja universidad vasca no llegó a darse por enterado. Agradecemos, pues, al señor Baroja la publicación de este detenido extracto, que desde luego daríamos por feliz y puntual si no se nos ocurriesen ciertas dudas; aquí nos proponemos aclararlas en lo posible, a la vista de todos.

Es la primera si, al numerar las cuartillas para enviarlas al establecimiento tipográfico, no habrá sufrido el señor Baroja una confusión, no remediada más tarde. Parece, en efecto, que, con los párrafos evidentemente tomados del Doctor Guezurtegui, se hayan ido a mezclar otros pertenecientes a una obra distinta, quizá a una novela, que el señor Baroja tuviese entre manos. Ocasiones hay en que el lector duda si el que habla es uno u otro.

En segundo lugar, esa desmadejada lista de los individuos que acompañaban al sabio de Lezo en su expedición, nos induce a otra duda; ya dice el manuscrito que la lista en sí no tiene gran importancia, pero no sabemos a ciencia cierta si se da como índice de autoridades, relación de testigos o reparto de personajes, muchos de ellos no sólo mudos, sino escénicamente inéditos, a semejanza de aquel aficionado

de la anécdota, que se vestía de punta en blanco, según los documentos más fidedignos, para gritar entre bastidores, al final de un acto: “¡Arma, arma! ¡Guerra, guerra!”.

Otra duda nos asalta con mayor ahínco. Héla aquí: después de leídas las 352 páginas útiles de que consta el libro, ¿sabemos o no lo que es el humorismo, cuándo nació, por qué vino al mundo, cómo se manifiesta? Si se nos pidiese una contestación categórica, tendríamos que decir: no lo sabemos. Mas, por fortuna, no hay quien nos pida esa contestación categórica.

Hay, sin embargo, en el libro, ameno y sugestivo desde la primera hasta la última página, elementos de sobra para excitar el pensamiento y llevarle a construir por sí mismo la teoría que en él buscó inútilmente. Ahora bien, al lado de esos elementos hay otros sin más objeto al parecer que el de una falsa indicación de pista. Vemos, a través de esas páginas, al Humorismo, campeón adornado de todas las buenas cualidades, sin miedo y sin tacha, en combate singular con un adversario cuyos atractivos más vistosos vienen a ser una peluca rizada, un yelmo de guardarropía o unas flores de trapo: con la Retórica. Nunca lo hubiésemos creído. ¿Humorismo y Retórica en lucha? Comprendemos perfectamente, en este mundo devorador, una lucha entre carnívoros y vegetarianos o, limitándola más todavía, entre partidarios del pollo y secuaces de la ternera. Lo que de ningún modo nos hubiésemos imaginado nunca, es el más leve rozamiento entre los incondicionales de una vianda cualquiera y los defensores del tenedor. Porque la retórica no puede ser más que el tenedor, y la necesita el lírico tanto como el humorista; todo el que escribe, la necesita de igual modo. Cuando el señor Baroja dice, por ejemplo “el dominio de la retórica”, “el campo del humorismo”, echa mano —¡quién lo creyera!— de una denigrada figura retórica. Y su libro, si algo es, en último resultado, es un tratado retórico.

No nos parece mal que lo sea. Ni nos parece mal que lo sea en forma fragmentaria. Ni mucho menos, las observaciones anotadas aquí y allá nos parecen inoportunas. Antes bien, coleccionándolas, sistematizándolas un poco —trabajo en que podría entender, con su

reconocida competencia, una comisión de claustrales de Lezo—, nos encontraríamos con un “ideario” del doctor Guezurtegui, que, expresado en forma aguda, vivaz, aforística a veces, por Pío Baroja, podría formar un tomito encuadernable en cretona, para llevarlo en el bolsillo y regalárselo a los muchachos, que quizá no hallarían en él más que un consejo —consejo, no precepto—: el consabido “no te encumbres, que toda afectación es mala”.

Los que ya no fuesen muchachos, verían en él algo más. Una *summa* de las ideas literarias predominantes en el pequeño mundo español a principios del siglo xx: un desdén por lo “literario”, un supersticioso culto a lo “científico”; de un lado, el individuo, abrazado a la vida; de otro, la masa, de rodillas ante la retórica; un héroe en primera persona —o a lo más en segunda— y un coro impersonal, a quien el héroe increpa.

No quiere decir esto que las ideas de Pío Baroja —es decir, del doctor Guezurtegui— sean hoy aceptadas por todos; antes bien, están llamadas a mover escándalo. Su defensa novelescofilosófica del humorismo viene a ser, en fin de cuentas, una exposición de preferencias y gustos, de esos gustos acerca de los cuales se ha escrito todo lo que anda escrito por el mundo. Y, entre ellos, el humorismo en sí queda olvidado.

El momento en que, a nuestro parecer, se acerca más *La caverna del humorismo* a la definición esencial del que considera tema suyo, es aquel en que habla de la duda. El trágico, Sófocles, Racine, Calderón, no duda jamás. El lírico, el novelista, el satírico no dudan. El humorista, siempre: duda de una idea moral o de un principio filosófico, de una forma bella o de una verdad demostrada, de un sentimiento personal o de un tópico corriente; duda sin tomar partido, siempre a punto de sostener el contrario. Pero en cuanto a procedimientos no tiene uno propio y exclusivo; lo mismo puede adoptar forma de tratado científico —esa forma que el doctor Guezurtegui no quiso emplear—, que de narración novelesca, la predilecta hasta aquí de Pío Baroja, a quien debemos tantos libros llenos de vida.

Él compara este suyo con una más o menos vistosa cometa que se remontará o no, según encuentre o no encuentre viento propicio; no quiere que se lo acaparen los “cometólogos influyentes”. Pero ¿quién lo acapara? Viento y cometa salen de un mismo esfuerzo creador. Los que miran a Pío Baroja atareado en largar cuerda a su aparato, levantan después los ojos, lo ven balancearse vistoso, pero indeciso, en un cielo anubarrado, y más de una vez lo pierden de vista.

2.I.1920

ESPAÑA Y GALDÓS

Muere Galdós en uno de los más graves momentos de crisis nacional. Postrado en sus últimos meses por el mal invencible y los años, todavía su mano encontró fuerza para poner su nombre glorioso al pie de un documento en que se pide la rectificación de una tropelía. No podía hacer más. Su voz, nunca apagada en los momentos de tensión civil, tan frecuentes en los tiempos aun no cumplidos, está callada para siempre. Pero no ha mucho resonó desde el tablado de sus triunfos en una obra más, fruto de su ancianidad laboriosa, para decir, por boca de uno de sus personajes, unas palabras que, refiriéndose a *Santa Juana de Castilla*, a la Reina Loca, parecían retratar a la España de hoy, de este hoy que empezó muchos años atrás y que todavía no atardece: “Su único desacierto consiste en no darse cuenta y razón del paso del tiempo.”

De ese hoy ha sido Galdós conciencia y acicate. En su obra no puede verse tan sólo un reflejo vivaz hecho a fuerza de arte, con la intuición que da el genio, de toda una época; existe en sus páginas también un anhelo más alto, que va parándose y cobrando fuerza ya en el intento de un héroe, ya en el sueño de un loco, ya en el ímpetu, ciego lo mismo que la fe, de un pueblo en revuelta. Si una denominación general pudiera recoger el espíritu animador de esta obra, el que se desborda del puro interés literario, sería quizá alguna por el estilo de ésta: los orígenes de la España futura.

Por desgracia, en aquellas creaciones suyas, levantadas sobre cimientos de historia patria, cada final de época está señalado por un derrumbe. Los *Episodios nacionales* van de Trafalgar a la víspera de Cavite y Santiago. La hoguera patriótica de comienzos del siglo y las luchas por la libertad, contra absolutistas y facciosos, la romántica pugna por un régimen más amplio, las nuevas esperanzas de una monarquía joven, pasan por estos libros amados, cada uno de los cuales es un latido del corazón de España, para deshacerse muy pronto en

catástrofe. Éste fue el triste sino de Galdós, nacido para cantar victorias; pero su ánimo generoso, su potencia constructora, levantaron, en esas otras ficciones novelescas, tan empapadas, no en la historia, sino en la realidad de España, un vasto edificio de los que no se arruinan a cada momento. En las “novelas contemporáneas” y en el teatro, que no es esencialmente distinto de ellas, está la filosofía de todo Galdós, y a esa luz los mismos *Episodios* adquieren su significado trascendental de creencia en una España mejor, cuyos precursores han lanzado su grito, han blandido su espada en una lucha que, si aún no ha llegado a su término, de ningún modo puede ser estéril.

Porque también hay una continua batalla, más fuerte todavía, si se quiere, en las *Novelas* que en los *Episodios*. Es una batalla entre las fuerzas oscuras que asedian al hombre en la relación con sus semejantes, en el hogar y hasta en lo íntimo del pensamiento. ¡De qué modo ha sabido encarnarlas Galdós en figuras inolvidables! Hoy decimos Pantoja, como se decía Tartufo. No es Pantoja un equivalente español del personaje de Molière, sino un tipo de la misma familia, pero en todo diverso. Tartufo es un farsante; Pantoja, no. Mucho se ha combatido a Galdós en España por caracteres como éste, tan abundantes en su obra entera. En ella, los sentimientos de días lejanos, convertidos en secas fórmulas, extienden sus tentáculos para ahogar los espontáneos impulsos, las nuevas creencias, nacidos con la transformación de los tiempos. Vencidos o vencedores, los héroes de Galdós se hallan siempre cara a cara con ese espectro anacrónico; porque la sociedad en que viven, como la reina Doña Juana, no se da cuenta y razón del paso del tiempo.

Que esa sociedad es la española en que hemos nacido, nadie lo podrá desmentir. Ni una mayor comodidad en el vivir —si acaso existe— ni un contacto meramente exterior con el mundo son argumentos en contra. A cada instante el hombre de hoy tropieza, en lo moral o en lo jurídico, en lo artístico o en lo económico, con uno de esos fantasmas. Le mandan no creer en ellos, unas veces el patriotismo, otras veces la religión, otras, y son acaso las más de temer, el “buen tono”. Pues bien, no; a los héroes de Galdós, ese “buen tono”

les tiene sin cuidado. Rompen toda la red de convencionalismos que los envuelve y proclaman su verdad de amor, su libertad de conciencia, más fuerte que la costumbre y la ley. Y esto lo hacen, merced al arte del novelista, como seres vivos, que logran, en el recuerdo, más existencia real que los mismos seres vivos. Cuando olvidemos a los más de nuestros compañeros de estudios, a los más de los hombres con quienes tuvimos trato y comercio, todavía hemos de recordar el nombre y la fisonomía que prestamos a unos personajes vistos sólo por unas horas a través de las trescientas páginas de uno de estos libros, porque supieron hablarnos al corazón y al entendimiento. Este arte no es exclusivo, sin duda, de nuestro gran novelista; pero ¡cuán pocos escritores logran, como él, llevar al recuerdo de los demás hombres a los hijos de su experiencia y de su dolor!

El día 5 de enero de 1920 fue enterrado Galdós. La muchedumbre, en desorden agravado por la ineptitud edilicia, animó las calles por donde pasaba el cortejo. Caía la tarde cuando éste se dispersó. Muy escasos coches, bastantes grupos a pie, continuaron por el arduo camino del cementerio, en la hora inquieta y desapacible. Cuando el cadáver fue bajado a la fosa, cerraba la noche y empezaba a iluminarse Madrid, a lo lejos. La vuelta a las calles, a las conversaciones, a los hogares, soliviantados por la expectación infantil de los Reyes Magos, traía de nuevo a la mente el recuerdo de Galdós; pero ya no era el Galdós combatiente, apasionado, profeta de “un mundo que nace”, sino ese otro Galdós tan nuestro, tan íntimo, que supo dar estado de arte a toda la humilde vida cotidiana y poner en sus libros tanto amor a estas cosas eternas: el trabajo del hombre, la gracia de la mujer, la risa del niño.

8.I.1920

RAMÓN LÓPEZ VELARDE

Murió en México, el 19 de junio último, a los treinta y tres años. Había impreso dos libros poéticos: *La sangre devota*, en 1916, y *Zozobra*, en 1919. Deja inédita una serie de poemas en prosa: *El minuterero*.

Ramón López Velarde, como se le ve en esos libros, y en los cámenes últimos, harto curiosos, que publica la prensa de su país, supo elaborar, en apretados versos de curvatura gongorina, unos cuantos temas del vivir de hoy, en ese tono ambiguo que se cierne sobre unas alas irónicas sin disimular desolaciones íntimas: voz del que canta en la oscuridad para ahuyentar el miedo y del que pone en el cantar la decisión que por dentro le falta.

Son, en este sentido, reveladores, los versos de *Suave patria*, su última poesía. Le cortan “un gajo a la epopeya”; y nunca en las pintorescas evocaciones palpitantes de realidad transfigurada en un arte exaltado que evoca modernas escenografías, latió un más fino amor filial que en esta “suave patria”, no coronada de laureles, ni plantada con apostura militar; no es imponente, majestuosa de esa manera:

Patria: tu superficie es el maíz,
tus minas el palacio del Rey de Oros,
y tu cielo las garzas en desliz
y el relámpago verde de los loros.

Los dos breves “actos” de este poema, con su promedio y su intermedio, atestiguan que López Velarde, en el momento de morir, estaba llegando a una manera totalmente suya, iniciada, por atisbos, en sus libros primeros; una manera que mirarían con agrado Góngora y Jules Laforgue y Julio Herrera Reissig, desde el cielo de los poetas, y en la que reconocerían parentesco, aquí en la tierra de los hombres, Díaz Mirón, Leopoldo Lugones y Luis Carlos López.

Índice, IX.1921

VERLAINE EN CASTELLANO

Una casa editorial española ha emprendido la publicación de las obras completas de Paul Verlaine en lengua castellana. Cuatro tomos se han impreso ya.

Llevan a cabo esta traducción varios escritores, entre los cuales el autor de estas líneas ha tomado sobre sí una parte, y no leve, de la tarea. Y he aquí una primera objeción: ¿cómo va a lograrse por diversas manos esa unidad de tono que, a la larga, caracteriza a un escritor, así sea de los más versátiles? Un solo traductor para un solo autor sería lo perfecto. Pero la magnitud de la obra lo hace imposible. Por mucha devoción que inspire un modelo, rara vez llegaría la admiración de un apasionado hasta el punto de sacrificársele por entero. Y menos hoy. La inquietud de la vida literaria, la facilidad de difusión del libro, se oponen a algo corriente en otras épocas. Hay, sí, traductores profesionales; mas con ellos no valen gustos. Hoy sería extraordinario caso el de un escritor que consagra la existencia a traducir a Virgilio, a Horacio, a Plutarco, a Cicerón, encerrando en esos pequeños mundos los límites del mundo propio. Y no hay, por otra parte, editor capaz de una espera tan larga como la vida de un hombre, si piensa hallar en el mercado acogida favorable a las obras que, en virtud de un contrato, han venido a ser suyas.

Son necesarias, pues, varias manos. Veinte tomos seguidos no los traduce nadie, como no sea un traductor profesional. Y la mayor desgracia que le podría ocurrir a Verlaine sería ésta: caer en manos de quien le tradujese a destajo.

Antes de ahora, diversos poetas españoles habían intentado poner en nuestro idioma algo de Verlaine. Una muestra de tales esfuerzos, coronados por mayor o menor fortuna, puede verse en el tomito correspondiente de la colección titulada "Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas", que ve la luz en Barcelona. Y no está ahí todo. Pero

son ya esas páginas como un museo verlainiano menor; junto a ellas, la colección de obras completas ha de tener, con toda amplitud, la misma cualidad de museo.

Entre aquí ahora el problema de si se puede traducir a Verlaine y la consideración de la utilidad que pueda tener una traducción verlainiana. ¿Se puede traducir a los poetas, en general? A esta pregunta, cien veces formulada, suele contestar la teoría diciendo que no; pero la práctica se empeña en contestar que sí. La negativa, si se fundamenta, como lo hace Croce, en razones estéticas, no puede limitarse a la traducción de la poesía, aunque en ella se hagan más patentes y abultadas, si no consideramos como poesía toda obra de literatura, aun escrita en prosa. Pero no suele fundarse en razones de estética, sino en abusos de la práctica. “No es posible traducir al Dante: vean lo que hizo el conde de Cheste.” A quien esto diga, lo primero, habría que vencerle de que el conde de Cheste no “tradujo” al Dante. El mismo Croce, a pesar de todas sus razones, ha traducido —y en verso, y no siempre bien— un centenar de poesías de Goethe, excusándose, previa reafirmación de su teoría, con el “deseo de acariciar la poesía que nos ha procurado placer”, y sacando por premio, además del íntimo gusto, una más próxima consideración de la estructura íntima de la poesía goethiana, “tocando casi con la mano su admirable solidez”.

No es una admirable solidez la que tocarán con la mano los poetas españoles que ahora se han dado a traducir a Verlaine. Es una infinita gracia vaporosa, un polvillo dorado en unas alas levísimas, que, al menor descuido, se ajan y deslucen. Es una poesía difícil de acariciar, y por lo mismo tanto más atractiva. Pero ¿es imposible dar de ella algún trasunto en castellano?

Años atrás, un verlainiano de buena cepa, Manuel Machado, vertió el *Choix de poésies*, en prosa, so color de un sagrado respeto. Pero allí no estaba Verlaine. A Verlaine, genio díscolo y libre de todos los respetos humanos, le hubiera hecho gracia ese respeto, que, de un tirón, le dejaba desnudo: desnudo de sus galas impalpables de Ariel y de sus sórdidos harapos de Calibán. En cambio, Verlaine estaba en muchas estrofas que, siendo originales de Manuel Machado por el espíritu,

eran verlainianas a veces por el tema, y más aún por la música —por la música que pedía Verlaine “*avant toute chose*”—. ¿Quién no recuerda en *Alma*, en *El mal poema*, en cualquier libro de Manuel Machado, estrofas de puro abolengo verlainiano? Por él, y antes por Rubén Darío, cantor del “liróforo celeste”, y luego por otros poetas preclaros de España y de América, se ha hecho posible en castellano una traducción versificada de Verlaine.

No caeremos en el error inocente de llamar perfecta a la que hoy se nos da. Son evidentes, en los tomos publicados, y, para el que esto escribe, en algún tomo futuro, algunos defectos; pero no más que los inherentes a toda obra humana, y muchos menos, ciertamente, de los corrientes en trabajos de esta índole.

He aquí los *Poemas saturnianos*, por obra de Emilio Carrère; he aquí las *Fiestas galantes* y las *Romanzas sin palabras*, por Luis Fernández Ardavín; he aquí *Los poetas malditos*, por Mauricio Bacarisse.

Emilio Carrère ha dejado pasar ráfagas “saturnianas” por sus versos originales. Bien elegido está, por él o por quien se lo haya encomendado, este tomo, en que el poeta francés sigue cuanto es posible, sin pérdida de su propio temperamento, a Baudelaire, primer padre espiritual de esa larga familia en que está el poeta español; familia de hijos pródigos que se van por el mundo detrás de una quimera, anhelantes de leerle en los ojos el misterio; de una esfinge, devoradora para quien no sea Edipo o Baudelaire. Con fidelidad a las formas rítmicas —que todos los poetas colaboradores en la traducción verlainiana se han impuesto—, traduce Carrère los *Poemas saturnianos*, y alcanza en ellos a realizar en fina equivalencia española muchas inspiraciones del poeta francés, y en particular las más concretas y objetivas. (Por ejemplo, las “Aguafuertes”, muchos “Caprichos”).

Luis Fernández Ardavín es poeta de tipo muy distinto al de la cohorte verlainiana. Hondamente realista, a la manera española, pone siempre en sus versos, aunque emprenda metros no muy acostumbrados, un eco tradicional. Y precisamente él se ha encargado del Verlaine más frágil, del más “siglo xviii”, al traducir esos dos libros ligeros en que Verlaine echó a pelear la poesía con la pintura y con la música

y logró sacar incólume su fino Pegaso. No nos parece un defecto el empleo del asonante a que Ardavín acude frecuentemente. Las estrofillas francesas, de versos casi siempre cortos, no le deben, por lo general, su encanto a la rima. Para comprenderlo, basta comparar estas poesías de Verlaine con las de Banville, que les son afines. Ya no eran, además, los tiempos en que Verlaine cantaba “*et je hais toujours... la rime assonante*”; se acercaban, en cambio, los de “*O qui dira les torts de la Rime!*”. El asonante no es contrario a la naturaleza de la poesía verlainiana, aunque no sea usual en francés. Esas estrofillas que antes dijimos, con unos consonantes bien engastados, sonarían más fuertemente en español que en su lengua original; amortiguadas por el asonante, ganan en suavidad y sutileza. No falta en la traducción de Ardavín algún error interpretativo. Se echan de menos las poesías finales de las *Romanzas*, seis o siete, que, por un error de ajuste, no han entrado en el libro; y bien quisiéramos verlas en él, a cambio de ciertas inoportunas notas complementarias.

En *Los poetas malditos* traduce Mauricio Bacarisse no sólo a Verlaine, sino los versos de aquellos otros poetas, compañeros de “maldición”, que, como es sabido, aduce Verlaine en sus famosos retratos. La prosa de Verlaine, personalísima a veces, no es cosa esencial. En Bacarisse conserva bien su acento. Y, lo que es más importante, poetas como Rimbaud y Mallarmé, Corbière y la Desbordes-Valmore no pierden el suyo en estas versiones, que, por momentos, tocan a la perfección. Todo el que conozca la rara estructura de los originales, tan desemejantes entre sí, podrá apreciar en su justo valor el esfuerzo del joven poeta que da muestra con él de muy valiosas cualidades técnicas en auxilio de una clara agudeza interpretativa.

Con estos tres tomos puede ya España aspirar a un puesto importante en la extensísima bibliografía verlainiana universal; son buen indicio de la marcha general de esa obra, emprendida con buena voluntad y entusiasmo. En los pueblos de habla española podrán, gracias a ella, acercarse a Verlaine muchos hombres para quienes el original, dígame lo que se quiera, es muy poco accesible. Aunque sólo fuera como una “introducción a la obra de Verlaine” para lectores de nuestro idioma,

ya tendríamos algo que alabar. Pero también, si los traductores ponen su empeño en no decir sino lo que Verlaine ha dicho, si logran pasar por la puerta estrecha, y no toman el atajo o dan el rodeo, la poesía castellana podrá envanecerse con una conquista más y habrá aprendido a decir algo que hasta ahora no ha dicho.

El Sol, 29.XII.1921

EL POETA PAUL VALÉRY EN LA CAPITAL DE ESPAÑA

Todas las primaveras traen a la atmósfera intelectual de Madrid grandes aves de paso. Se percibe el batir de sus alas: se siente cómo su corpulencia rasga el aire quieto al volar: se las oye cantar un momento. Todas las primaveras, los conferenciantes franceses, portugueses, ingleses vienen a resumir, ante un auditorio que es casi siempre el mismo, sus ideas acerca de un punto de discusión o investigación, y en una sola tarde, o en corta serie de ellas, los enterados del asunto ven recogerse en la persona viva del conferenciante los resplandores de su inteligencia que antes les llegaron dispersos en el libro, en la revista, en la referencia indirecta.

Este año hemos visto llegar un ave maravillosa: un poeta. Para ciertos espíritus de su país, el Poeta. Suele compararse a los poetas con los pájaros. Rubén Darío, en cuyo emblema nobiliario campea un cisne, reunió, en un verso sonriente, a los bulbules y a los papemores. Bulbul, o dicho de más llana y occidental manera, rui señor, todo poeta puede aspirar a serlo. He aquí que nuestro visitante de ahora más que simple bulbul es un ave rara y magnífica.

¿Serán así los papemores? Su canto no es, como el del bulbul, melodía y ardor: es la música cifrada por el misterio.

Misterio no es, precisamente, oscuridad, sino dificultad. El pájaro de la selva wagneriana dice en su canción cosas claras y concretas. Si sólo Sigfrido las entiende, es porque sólo él ha sido capaz de llevar a cabo la proeza. Toda obra inteligente está como defendida por un dragón que es preciso matar. O, si el símil es demasiado imponente, salgamos de Wagner y pensemos en un misterio religioso, oscuro y aun absurdo para el que carece de fe, mas, para el creyente, libre de toda oscuridad, pues lo trae a evidencia el impulso mismo de amor en que la religiosidad consiste.

Erraría quien por estas indicaciones o por los comentarios, ya tan voluminosos como la obra misma del poeta, o más aun, que va susci-

tando en su patria y fuera de ella Paul Valéry, pensara encontrar en los libros de éste una filosofía en verso, se forjara la idea de un Bergson que encomendara sus pensamientos no a la fluidez de una leve prosa, sino al ritmo y a la rima. Quien como Valéry es hombre de espíritu lúcido, no puede equivocarse tan plenamente que, intentando hacer filosofía, diese en la poesía.

Su concepto del conocimiento como una posición central, de la que arrancan los varios caminos, igualmente posibles, de la inteligencia, expresada en su *Introducción al Método de Leonardo de Vinci*, supone, desde luego, unidad de concepto y diversidad de aplicación, esto es, necesidad de escoger camino: y Paul Valéry ha escogido resueltamente el de la poesía.

Tiene la suya, repartida en dos cuadernos de escaso volumen, el *Álbum de versos antiguos y Charmes* —que vacilamos en llamar “Encantamientos” o con palabra que responda al sentido etimológico de “carmina”—, y entre ambos cuadernos, dominada por el poema “La joven Parca”, una fisonomía inconfundible. El verso cristalino, clásicamente terso, pero matizado de manera muy nueva y prodigiosa, le sirve al poeta para su constante meditación en el fluir de la vida espiritual, para el análisis de su propia virtud poética: poesía toda replegada sobre sí misma, en cuyas profundidades la muerte y la inmortalidad viven eterno combate: poesía de recogimiento, nacida del silencio, en que se siente *chaque parole dans toute sa force, pou l'avoir indéfiniment attendue*, en que

*Chaque atome de silence
Est la chance d'un fruit mûr.*

Pero este artículo no pretende ser una exposición más de la poesía de Valéry, que no puede hacerse a la ligera; aspira tan sólo a ser una crónica de la estancia en Madrid de este poeta admirable y a recoger alguna impresión personal.

Paul Valéry no lee sus conferencias. Escritas quizás del todo, los papeles yacen sobre la mesa en que se apoya con ambas manos, calado

el monóculo, descansando el cuerpo sobre una pierna, mientras la otra, cruzada con ella, toca el suelo la punta del pie. Valéry habla de manera abundante, fluida, en tono de conversación, sin rebuscar sus expresiones, que salen llenas de distinción natural. Cuando tiene que leer, el monóculo se cambia por unos lentes con montura de carey, abandonados sobre la mesa apenas termina la lectura, y la leve contracción muscular que apresa de nuevo el monóculo añade un poco de tirantez al gesto. Bajo de estatura, gris el recio bigote y el cabello abundante, nervioso y vivaz en el ademán, rápido de palabra, que algunos oídos poco avezados al son del idioma extranjero no consiguen retener como cumple, visto de tres cuartos, el mentón, un tanto saliente, que corta en línea recta la curva de la cara, es su rasgo más característico. En la conversación, ocurrente y afable, amigo de la anécdota, ausencia total de conceptos sibilinos o de inflexiones magistrales: un hombre encantador.

¿De qué ha hablado Paul Valéry? En la Sociedad de Conferencias, podríamos decir que ha explicado su árbol genealógico. *Baudelaire et sa posterité*: así se enunciaba el tema. La originalidad de Baudelaire, nacido en tiempo de grandes poetas que parecían haber esquilado todos los campos; su clasicismo, definido por la coexistencia, en un mismo espíritu, de las facultades críticas y de los dones poéticos; la revelación de su propia personalidad, merced al oportuno descubrimiento de Edgar Poe; y por aquí una mirada hacia las raíces del árbol genealógico, antes de pasar a las ramas, a la descendencia, repartida en tres grandes cortes: el sentimental de Verlaine, el sensual de Rimbaud y el intelectual de Mallarmé.

La línea que nos interesaba, a sus oyentes, quedaba, pues, determinada con toda precisión: Poe, Baudelaire, Mallarmé... Nosotros añadíamos: Valéry. Al desprendimiento de Mallarmé, Valéry añade todavía desprendimiento. Mallarmé está aún envuelto en música, intenta aún competir con la música. Valéry, celoso de su pureza, no admite la sugestión musical. Sólo en metáfora se puede hablar de música, con respecto a él. Lo que se llama música del verso también es metáfora, tan importante, es cierto, pero no más que el dibujo de la composición

tipográfica en la página impresa. Un nuevo paso hacia la poesía pura, hacia la poesía desprendida de todo lo que es ajeno a la poesía, o, sin serle ajeno, puede ser por igual de otro arte. Todo esto que Valéry no decía ni aun insinuaba, iba desprendiéndose de la disertación en que Baudelaire se llevó lo más del tiempo, captada por las estrofas de “*La mort des amants*”, de “*Le balcon*”, de “*Recueillement*”, dichos de modo inolvidable.

En el Instituto Francés habló de *L'esprit de la Pléiade*, a propósito de la próxima celebración del centenario de Ronsard, que está llamado a borrar por completo el *enfin Malherbe vint* de Boileau.

Ronsard tiene ya toda la consideración literaria y aun popular que merece: quizá le falte todavía la consideración “oficial” con que ha de salir de éste su cuarto centenario, en el cual se intenta definirle como el representante más genuino de las cualidades de la poesía francesa. En otra ocasión quien esto escribe dibujó un paralelo entre la poesía italiana (Ariosto), la castellana (Góngora) y la francesa (Ronsard) a propósito de cierto soneto, uno entre tantos, cuyo tema italiano trataban a su manera el español y el francés. Nada más revelador que el comparar piezas a primera vista tan semejantes.

Paul Valéry, más que en Ronsard y en su obra de poeta, se fijó en su segunda conferencia en el papel representado en Francia por la pléyade en que fue astro dominante, con Du Bellay, Baïf, Remy Belleau, Dorat, Jodelle y Pontus de Tyard. No sólo significa para él la introducción del Renacimiento y el fin del medioevalismo, sino la inauguración, el preludio y como el compendio de la literatura francesa toda.

Iniciada con propósitos humanísticos, universalistas —la imitación de los antiguos y la de los maestros italianos— la obra de la generación en que se destaca la Pléyade, como la más brillante constelación en un cielo estivo, vuélvese luego a sentimientos locales, nacionalistas, como diríamos hoy. Los mismos que escribían poemas en latín dejaron casi como manifiesto de escuela ese admirable librito de Du Bellay, que se llama *Defensa e ilustración de la lengua francesa*. Ellos crean el sentimiento de importancia nacional de la literatura y la discusión de sus principios es precursora de las disputas ulteriores de antiguos y moder-

nos, de la libertad y las reglas, de la forma y el fondo, de clásicos y románticos que son como la fisiología de la literatura francesa. Ellos crean también un sentimiento de modernidad que, para Paul Valéry, no reside en el tiempo, sino en un conjunto de creencias, vida, costumbres, filosofía, cultura. Los de la Pléyade, hombres del Renacimiento, dan a Francia su primera modernidad, en un movimiento global, como el que dio modernidad a la Roma de los emperadores y a la Alejandría de los Ptolomeos. Lo que en la Edad Media era vida interior —apunta Valéry— en el Renacimiento se hace vida intelectual, aunque siga en el tipo Edad Media para mayor riqueza de la humanidad; pero en términos generales, el filósofo sustituye al místico.

De este modo un escritor francés de hoy, una de las mentes más sutiles y penetrantes de la época actual, ve en aquel grupo de escritores, en cuya amistad juvenil se inició, como en la de ciertos grupos cuya influencia ha pesado mucho en la literatura francesa reciente, una transformación literaria, “Si hoy volviera al mundo Leonardo de Vinci —decía Valéry— lo que él viera no había de extrañarle como algo imprevisto: únicamente encontraría codificaciones de lo que él soñó.” Si volviera Ronsard vería, al cabo de cuatrocientos años, recomenzar la misma disputa entre novedad y tradición. Disputa no inútil, pues gracias a ella se acentúa el viejo tesoro y se exploran los territorios nuevos: marca del perpetuo flujo y reflujo que es la vida del mar y también la vida del espíritu.

Paul Valéry, fuera de sus dos conferencias, se ha puesto en contacto con muchos hombres de letras, que le seguían a distancia, admiradores de su arte, y que ahora tienen para este hombre de espíritu exquisito, de vida digna y recatada, ajena a todas las sugerencias del éxito fácil y de la popularidad halagadora, una cariñosa devoción personal. En sus paseos por Madrid, en sus ratos de charla, dando vueltas en el aire al monóculo cuyo negro cordón se arrollaba al índice, en las sobremesas anecdóticas, su distinción y su atractivo iban creciendo de día en día. El toquecillo irónico de su sonrisa es principalmente un correctivo de su cordialidad.

Al salir el tren que le conducía a Barcelona, hechas ya las despedidas, estrechadas todas las manos, como el convoy se retrasara unos instantes en avanzar, supo llenarlos de sencilla efusión sonriente, abriendo su “guía de la conversación” española para dar testimonio de los progresos de su pronunciación con la lectura de algunas frases “útiles para el viajero”:

—Este paisaje es de todo punto admirable. ¿Ves aquellas encinas? Pues ¿y los chopos que señalan el curso del río?...

La Nación, V.1924

ANDRENIO, CRÍTICO Y ENSAYISTA

De los tres estudios que contiene el nuevo libro de don Eduardo Gómez de Baquero —“El renacimiento de la novela española en el siglo XIX” (que da título al conjunto), “El ensayo y los ensayistas contemporáneos”, “La enseñanza de la literatura”—, podrían salir, sin más que dar a cada una de las partes el desarrollo de que es susceptible, sendos volúmenes de páginas muy nutridas. Tenemos en cambio un tomo de lectura rápida y buena doctrina, de materia condensada, reducida voluntariamente a ofrecer a quien lea los puntos de mira, las indicaciones fundamentales que mejor pueden orientar el gusto propio y contribuir a la formación de un juicio desapasionado.

Ésta es una característica de las más importantes en la obra crítica de Andrenio, y para ello se requiere, a más de la cumplida información y del gusto certero que cuantos le han leído reconocen en él, ciertas finas cualidades de hombre de mundo, que hace valedero su parecer más que por las afirmaciones dogmáticas y por las corroboraciones eruditas, merced a una cierta gracia de persuasión que jamás le abandona y es principal distintivo de su autoridad.

En las páginas de *El Sol* se leen a menudo sus comentarios vivaces, que pasan con toda agilidad del campo de la literatura al más embarazado y espinoso de la política, de la observación de los hechos sociales a la consideración de las más altas normas de pensamiento y de conducta. Estos escritos suyos, por su misma variedad, hacen de él una figura muy señalada entre los *ensayistas* a que consagra uno de los estudios, acaso el más sugestivo de su nueva obra.

Hemos indicado ya los asuntos que este libro trata. Conviene decir, además, que los trata en forma de conferencias, y que de estas conferencias, la de los novelistas y la de los ensayistas, han sido compuestas para públicos extranjeros: la primera se pronunció en uno de los actos organizados por la sección española de la Feria Internacional del Libro,

celebrada en Florencia el año 1922, y la segunda en la Sala de la Sociedad Geográfica de Lisboa.

Por esta razón el crítico, al tratar de un asunto español, había de limitarse todavía más que si se hubiera dirigido a un público español también. Tanto es así que, al publicar su obra, ha estimado oportuno agregar al grupo de ensayistas que analizó primeramente un nuevo grupo, que por cierto no agota la materia. La índole misma de estos trabajos, en que la experiencia no se extiende, sino que se reconcentra en lo esencial, impone al crítico un arduo deber: el de escoger, esto es, el de omitir. La obra del crítico acentúa así su carácter de ensayo.

El estudio de la novela no se limita, para responder en todo a su título, a los autores del siglo XIX. Como la novela española del siglo XX no es un hecho aislado, sino que representa el punto más interesante de la evolución de ese género en nuestra literatura, que tanto ha contribuido a enriquecerlo, Andrenio la sitúa, oportunamente, resumiendo las aportaciones nacionales desde los orígenes y pasando luego a los escritores que, hallándose hoy en plena producción, han conseguido mayor autoridad y fama. Entra, pues, en un terreno de actualidad, y aquí es precisamente donde mejor advertimos su discreción y tacto, no sin que tengamos que echar de menos entre los novelistas estudiados a un Gabriel Miró, como entre los ensayistas a un Luis Bello y no a un Eduardo Gómez de Baquero; el autor, como es natural, no habla de sí pero ya hablan por él, y con suma elocuencia, estos ensayos. A todo el libro, por otra parte, pueden aplicarse las palabras que suenan en el apéndice al estudio de los ensayistas: “Mi galería no es completa. Lo sé, lo he dicho y he de repetirlo. Se formó para presentar a un público extranjero un grupo de principales figuras sobre las cuales vierte su viva luz la actualidad. En ella faltan retratos, sin duda, pero me vanaglorio de que no sobra ninguno.”

La misma fluidez e imprecisión del género *ensayo* da mayor atractivo y novedad a la conferencia lisbonense. “Cosa inacabada, boceto o bosquejo”; interpretación personal, exteriorización del espectáculo interior; a la vista está lo inseguro de los intentos para definir el ensayo. Género fronterizo con todos los demás, voto particular en todo tema especulativo, todas las formas le son asequibles, aun el verso. En Inglaterra,

emporio del ensayo, hay piezas tan famosas como el *Ensayo sobre el hombre* y el *Ensayo sobre la crítica*, de Pope, escritas en verso. Suele decirse que no son ensayos, sino poemas, pero tal vez sin razones convincentes. La amplitud del género *ensayo* que mejor se limita por exclusión, como género discursivo, que no es principalmente narrativo, dramático, lírico u oratorio, aunque de todo ello suele participar, no ha de encerrarse en vallas de pura forma como las que separan la prosa del verso.

Entre las figuras españolas, muy hábilmente trazadas por Andrenio, vemos perfilarse algunas cuyos ensayos corresponden exactamente a la palabra *artículo*. “En el siglo XIX —dice—, Larra es un ensayista condensado.” Pues bien: los ensayos condensados de Larra se han llamado siempre artículos. Surge aquí algo que conviene aclarar. La palabra *artículo*, como la palabra *ensayo*, tampoco define cualidades ni limita campos. Ningún tema le es ajeno, como ocurre con el ensayo. Ahora bien; suelen ciertos escritores de hoy mostrar tanto apego por la palabra ensayo como desamor por la palabra artículo, y no deja de haber en ello parte de razón. Un artículo puramente informativo, lleno de utilidad por sus datos prácticos, no puede llamarse ensayo; en cambio, todo ensayo asume condición de artículo, sin perder nada de su valor personal, en cuanto entra a formar parte de un todo complejo y heterogéneo como es el periódico. Entre las causas que han promovido el incremento del ensayo en España señala Gómez de Baquero, muy atinadamente, “el desarrollo extraordinario del periodismo, el sinnúmero de diarios y revistas que estimulan la producción de escritos breves, dotados de algún adorno literario que pueda hacerlos de fácil y grata lectura”.

El ensayo, pues, viene a dar denominación literaria al escrito, difundido hoy preferentemente gracias a la prensa periódica, en que se discurre, a la ligera o a fondo, pues no son la inconsistencia y la levedad condiciones esenciales suyas, sobre un tema de cualquier naturaleza que sea. Descarta únicamente en el periodismo la mera labor informativa, que tiene de por sí otros méritos, otros propósitos y otras dificultades. No se ha de significar con la distinción entre *ensayo* y *artículo* aprecio o desestima. No sería posible, con una de aquellas antítesis campoamorinas como la de cierta humorada:

La niña es la mujer que respetamos,
y la mujer la niña que engañamos;

no sería posible afrontar la diferencia entre ensayo y artículo diciendo que artículo es el ensayo que desdeñamos y ensayo el artículo que respetamos. Algunos de los ensayistas estudiados por Andrenio son en verdad periodistas, nada menos que periodistas. Sus ensayos, que prolongan su vida en el libro, nacen en el periódico y al ritmo de la actualidad, ondulante y diversa como el hombre mismo, según lo veía el padre del *ensayo* Miguel de Montaigne: nacen como artículos, pero ya con alcurnia de ensayos.

Lo sugestivo del tema nos ha llevado detrás de una de las partes del libro de Andrenio, con abandono de las otras dos. Las opiniones sobre la enseñanza de la literatura, para la que pide, con preferencia a los resúmenes eruditos, el trabajo sobre los textos vivos y la colaboración constante entre profesor y alumnos, merecen ser muy tomadas en consideración ahora que tanto se habla de nuevos planes educativos. En cuanto a la novela, nadie como el autor de *Novelas y novelistas*, o de tantos estudios particulares aún no recogidos en tomo, para trazar, en sucinto panorama, su historia y vicisitudes, pese a lo frondoso de la materia y a lo dificultoso de la tarea cuando se tocan los momentos actuales. Suele compararse al crítico con el anatómico y no con el cirujano. Pero cuando la crítica no se ejerce sobre un autor de otros tiempos, sino sobre un contemporáneo, es decir, sobre la carne viva, ¡qué habilidad de mano no se requiere para operar sin dolor o reducir éste al indispensable! Maestro en tan difícil arte podemos llamar a Eduardo Gómez de Baquero. Pocos son los que alcanzan, con su acierto, su tino; y aun, para que nada se eche de menos en su autoridad, alguna que otra vez detonan, en honor suyo, esos huecos estampidos con que una vanidad súbitamente deshinchada quiere significar una protesta y sólo hace ver la vaciedad propia.

LA VIDA DE UN SALVAJE

León Bazalgette, en su libro sobre Walt Whitman, compañero de su traducción francesa de las *Hojas de hierba*, que tanto influjo ha tenido en el desarrollo de la moderna poesía de Francia, trazó de manera acabada un retrato palpitante del gran poeta de la democracia americana; ahora, en otro gran escritor de América ha encontrado, mejor que tema, héroe para un nuevo libro.

Henry David Thoreau, nacido en 1817 (el mismo año que nuestros Zorrilla y Campoamor) y muerto en 1862, es el autor de *Walden*, obra que tiene su lugar marcado en las colecciones literarias que se imprimen tanto en Inglaterra como en los Estados Unidos. Pero es ante todo un hombre; hombre singular, ejemplar muy raro en la especie, digno de ser tenido en cuenta, pese a su apartamiento esquivo, y capaz de salir con bien de un análisis minucioso como el que se hace de su vida ahora, en un tomo de compacta lectura y, antes, en las páginas vivas del diario que llevó cuidadosamente hasta los últimos años de su existencia y que fue cantera de donde salieron sus escritos de revista y la materia organizada en sus obras.

Un héroe, pues León Bazalgette le hace vivir en sus páginas, urdidas estrechamente sobre la confesión escrita, sobre la prosa del propio Thoreau, trasladada a un sabroso francés popular, lleno de cordialidad varonil en sus giros, enteramente a tono con la tranquila gesta que relata.

Como héroe, Thoreau no puede ser, en rigor, propuesto como dechado a la imitación de los hombres. Y a la verdad, ningún héroe debe ser imitado. La lección más eficaz que se saca de una vida heroica es la voluntad de heroísmo, no la hazaña en sí. Los imitadores de Alejandro o de Napoleón han solido quedarse en caricatura. Cuando más han logrado asumir el heroísmo pragmático del deportista, o sea la voluntad del esfuerzo inmediato. Heroísmo no puede ser imitación, sino fidelidad inquebrantable al propio espíritu, diferente en cada hombre.

Henry Thoreau fue, como le llama Bazalgette en la portada de su libro, un salvaje: *Henry Thoreau sauvage*. Todo su empeño se cifró en vivir la vida natural, libre de ataduras sociales. Era hijo de un comerciante poco afortunado de Concord, que logró un mediano pasar dedicándose a la fabricación de lápices. Su hijo le ayudó durante toda la vida. Hizo estudios nada brillantes, aunque sin duda muy sólidos, en Harvard. Cuando años después le preguntaban por su profesión, contestaba humorísticamente con la pura verdad:

No tengo un oficio; tengo una porción de ellos. Voy a enumeraros unas cuantas cabezas del monstruo: soy maestro de escuela, preceptor, agrimensor, jardinero, labrador, pintor (quiero decir pintor de paredes), fabricante de lápices, fabricante de papel de vidrio, escritor y rimador a ratos perdidos.

Claro está que ni aun en broma se puede contar como profesión la verdadera profesión del autor de *Walden*: la profesión de salvaje. Salvaje consciente, por desvío de la mentira social.

Walden se llama así por el lugar de los bosques natales, a orillas de un estanque recóndito, en que Thoreau tuvo su vivienda durante más de dos años, en una casa construida por él mismo, abierta a quien quisiese entrar; Henry David no se aburría porque no holgaba. Como los padres del yerno, estaba en constante oración aquel hombre que había declarado en público su voluntad de no ser considerado como miembro de ninguna corporación a la que no se hubiera expresamente adherido ni la Iglesia ni la sociedad misma. Pero su oración consistía en tener la mente libre y las manos ocupadas, ya en el trabajo de la tierra, en la preparación de los alimentos que le sustentaban, en la confección de los enseres necesarios para su vida, ya en escribir, hoja tras hoja, su diario íntimo, el que Bazalgette compara al libro de caja de un comerciante; sólo que los asientos de este hijo de comerciantes modestos son muy distintos en calidad a los que hacían en la tiendecita oscura su padre y su abuelo.

La estancia en Walden sólo es un episodio de esta vida, cortada a los cuarenta y cinco años por el filo de una herencia morbosa, el episodio en que el salvaje se vuelve sedentario. Porque lo más de su vida son las cami-

natas, al parecer sin motivo, o las expediciones fluviales en barca de propia construcción, como la relatada en el primer libro que dio, sin éxito ninguno, a la imprenta. Thoreau, que conservó durante toda su vida las maneras toscas y la rusticidad del vestir, forjaba y trabajaba su prosa con sumo anhelo de exactitud. No fía la expresión espontánea sino al papel volante que le sirve para redactar su diario: un recordatorio de la sensación que luego, saboreada y depurada, llegará a fijarse en toda su fuerza.

Nada es Thoreau en menor grado que un contemplador de paisajes. Bazalgette, al pintarle saliendo al campo en compañía de Emerson, su amigo entrañable, aunque la amistad se enfriara después, observa que al aire libre el filósofo que escribió *Naturaleza* estaba como en visita, mientras que el autor de *Walden* se sentía en su casa. Toda la naturaleza se le entra por los poros, y cuando habla de ella —y apenas habla de otra cosa, si no es de sí, parte también de la naturaleza—, su palabra sale unguida de inesperado vigor. Tiene la percepción aguda, la sensibilidad sin desgaste que sólo un salvaje puede alcanzar.

Diríase que sólo para comunicar lo comunicable de su experiencia sensual —constante deliquio amoroso de un hombre absolutamente casto—, sólo para comunicarla, dio a su mente el cultivo oportuno y exquisito, no por exquisito más esmerado que la labor manual con que hacía producir al campo las legumbres necesarias para su vida.

Vagabundo, amigo de conocer la verdad de la tierra y acomodarse a sus mandatos y gozar de sus dones, llevó a la sociedad el mismo espíritu intransigente con la ficción y el apaño. Un día es el incidente semifestivo de su encarcelamiento por falta de pago de la contribución ciudadana. Otro, ya en lo último de su vida, la defensa valerosa de un caído a quien casi todos abandonan: la defensa de John Brown, condenado a muerte, cuya ventura desatentada y áspero sacrificio desató la guerra que Bazalgette llama “la guerra santa, la guerra civil”; la guerra en que se ventilaba la cuestión de la esclavitud.

Al comenzar la guerra ya estaba Thoreau herido de muerte por el mal hereditario. Los meses últimos del andarín infatigable son de quietud y reclusión. Poco a poco se muere entre las cuatro paredes de su casa un hombre que parecía llamado a disolverse, como Ariel, en el aire,

a dar un espíritu en comunión a la naturaleza, a devolverle, más bien íntegramente, lo que de ella había tomado en las horas plenas del vivir.

León Bazalgette ha tratado su asunto con amorosa prolijidad. Sin aparato erudito, ha sacado a nueva vida al hombre, absorbiendo el espíritu de la obra. Para novela, está de más el estricto cuidado por la exactitud del dato; para estudio crítico, sobra la efusión desbordante por todas las páginas. Es una vida de hombre contada por otro hombre que no sabría hablar fríamente de aquél, porque ha andado en compañía suya, siquiera sea con la imaginación, oyéndole hablar y sintiendo los corazones al unísono, leguas y leguas.

El Sol, 5.IX.1924

LOS POETAS JÓVENES DE ESPAÑA

Todavía no está hecha en España y ya apunta en francés la antología de la nueva lírica española, gracias a un número de la revista parisiense *Intentions*, presidido por los colores nacionales, que asoman esta vez, no en el bravo acorde que grita en la cubierta de los *Episodios* galdosianos, sino matizados en la fina prosa de mi gran amigo Valery Larbaud, a quien deben nuestras letras, en el vecino país, no ya una labor erudita de universitario ni tampoco una “propaganda”, sino, lo que vale mil veces más, una simpatía.

No hay, con todo, que tener por completo y “exhaustivo” el panorama de la actual poesía de España que se recorra en el cuaderno de *Intentions*. Dejando aparte los prosistas, cuantos poetas figuran en sus páginas bien dignos son de tal honra; pero entre los ausentes también los hay merecedores de la consideración que a éstos se dispensa. Un número de revista apenas puede hacer más. Trátase de un libro y ya señalaríamos como defecto grave ciertas omisiones, no sólo la de aquellos poetas de fisonomía y técnica más clara y marcadamente tradicional, como, por ejemplo, Ramón de Basterra, Rafael Sánchez Mazas, Joaquín Montaner, Luis Fernández Ardavín, ni la de los extremistas que corren la aventura del ensayo lírico sin el tacto seguro de un Gerardo Diego o la levedad de materia de un Juan Chabás, aquí admitidos, sino la de poetas que corresponden plenamente a la firme posición media —es decir, a la madurez—, de los demás citados: la omisión de un José Moreno Villa, de un Juan José Domenchina, de un León Felipe.

Aún es pronto para el intento de señalar otras características que no sean las individuales. El grupo, sin embargo, tuerce los rumbos poéticos desde los mares familiares de la expresión realista hacia esos pasos difíciles que desembocan en los otros mares libres, donde todo es novedad y esfuerzo, donde hay aún que ir nombrando las islas y los continentes en que la quilla tropieza y donde la brújula de la poesía

tradicional, vuelta loca, no sabe hallar el Norte. Poesía que reclama una sensibilidad no estrenada aún, o un intelecto pronto a soltar los tranquilos andadores de la lógica cotidiana.

Dificultades son todas estas que se oponen al paso de la nueva falange en nombre de lo acostumbrado, siempre más cómodo, con toda clase de razones, con razones, inclusive, de peso, como las que se apoyan en la eterna novedad de una técnica al servicio de un esfuerzo inteligente. Mas en literatura nada de lo que de veras ha llegado a ser se anula ante lo nuevo que llega. Sus realizaciones son *a joy for ever*, alegría para siempre.

En último término, la obra de los poetas jóvenes de España significa el ponerse a tono con la poesía universal. Con imitación o sin ella. Es necesario desechar cada vez más vigorosamente la idea de una “moda” en literatura. El hombre se va acercando más al hombre de día en día. Todos los progresos materiales le sirven por igual, sea cual fuere su patria. ¿No ha de sentir lo mismo en uno que en otro país todos los cambios en el gusto, las mudanzas de temperatura en la sensibilidad humana?

Los poetas de hoy no se contentan por lo general con la evocación sencilla de lo poético, no acceden a suscitar emociones fáciles. Si yerran o no, con el tiempo ha de verse. Exigen un esfuerzo análogo al suyo en la comprensión de quien lea, mientras no se haya llegado a una comunicación más íntima que en parte lo ahorre, es decir, mientras no se haya hecho una costumbre, establecido una familiaridad entre autor y lector. Aunque lo mejor sería que nunca llegara a establecerse tal familiaridad, a sentarse tal costumbre. Los más quieren ser sentidos antes que comprendidos: anhelan que su poesía sea como un bien, antes gozado que analizado. La actitud antigua, es decir, la de los poetas que gustaban a las generaciones inmediatamente anteriores, hacía simultáneos el goce y la comprensión muchas veces porque no había mucho que comprender en lo que expresaban. Mas no siempre los de ahora andan por sendas de oscuridad en que es menester lazarillo. En bastantes de ellos lo que se advierte es un desdén por las galas admitidas y lucidas antaño, que en vez de complicar su expresión la despoja del usado artificio.

Tres poetas nuevos de los que figuran en *Intentions* van a decirnos su palabra. Son, los tres, figuras de primer orden en la poesía de ahora, muy diversos entre sí, por su formación y por su manera.

He aquí a Federico García Lorca, muchacho moreno, con cara de campesino andaluz, hombre de sentidos despiertos, en perpetua comunicación con las cosas. Música y pueblo, éstos son sus dominios. Todo se le vuelve música y se manifiesta en él siguiendo una vena popular. Haría del cantar de la tierra un purísimo *lied*. Sus manos, que se van espontáneas a las teclas, de las que saben desprender las más sutiles melodías, en cuanto forjan el verso diríase que lo hacen al son de una invisible guitarra, a la que viniesen, como a la lira de Mallarmé en el grabado de Rops, las manos de la naturaleza a arrancar sus notas. Véase, de su *Libro de poemas* una “Balada del agua del mar”:

El mar
sonríe a lo lejos,
dientes de espuma,
labios de cielo.

¿Qué vendes, oh joven turbia
con los senos al aire?

—Vendo, señor, el agua
de los mares.

¿Qué llevas, oh negro joven,
mezclado con tu sangre?

—Llevo, señor, el agua
de los mares.

¿Esas lágrimas salobres
de dónde vienen, madre?



—Lloro, señor, el agua
de los mares.

¿Corazón, y esta amargura
sería, de dónde nace?

—¡Amarga mucho el agua
de los mares!

El mar
sonríe a lo lejos,
dientes de espuma,
labios de cielo.

En una serie titulada “Secretos” asoma tal vez el de su arte, en los versillos, inéditos acaso, que titula “Pan”:

¡Ved qué locura!
Los cuernos de Pan
se han vuelto alas
y como una mariposa
enorme
vuela por su selva
de fuego:
¡ved qué locura!

No siguen los versos la disposición frecuente en la poesía popular andaluza, como suele verse en los de ambos Machados, pero el espíritu de esa poesía empapa la de Federico García Lorca, que llega a penetraciones incalculables en el poema del “Cante jondo” que prepara. He aquí el alma de un cantar andaluz, convertida en sustancia dramática, con todas sus cuerdas vibrantes, las del instrumento músico, las de la garganta del “cantaor”, las del corazón angustiado del oyente:

Muerto se quedó en la calle
 con un puñal en el pecho;
 no le conocía nadie.

¡Cómo sangraba el farol, madre!
 ¡Cómo sangraba el farolito
 de la calle!

Era madrugada fría.
 Alguien
 pudo asomarse a sus ojos
 abiertos como dos mares.

Que muerto se quedó en la calle
 que con un puñal en el pecho
 y que no le conocía nadie.

Pedro Salinas, autor de *Presagios*, afirma su humanidad integral. Yo no vería inconveniente en dar a su libro un título peligroso, que en él no resultaría vano: “Hombre”:

Suelo. Nada más.
 Suelo. Nada menos.
 Y que te baste con eso.
 Porque en el suelo los pies hincados,
 en los pies el torso derecho,
 en el torso la testa firme,
 y allá, al socaire de la frente,
 la idea pura y en la idea pura
 el mañana, la llave
 —mañana— de lo eterno.
 Suelo. Ni más ni menos.
 Y que te baste con eso.

Un sentirse vivir, en perpetuo gozo de cuerpo y de alma, en perpetuo sufrir y en perpetuo anhelar, sacude los versos varoniles de Pedro Salinas. La ternura en ellos se expresa en palabras escuetas, y más bien

por el ademán invisible que acompaña la quebrada cadencia de su poesía. Una emoción dominada, y por lo mismo más punzante, le asiste en la contemplación de la vida. Del alma de los otros seres, del corazón del paisaje, de su mismo pensamiento salen las saetas que van a clavarse temblando, en su pecho. Un lírico que, sin quejas ni exclamaciones, deja ver su herida.

Su verso, sin rima o asonantado con una equilibrada libertad, de ritmo fluente, deja sentir las disciplinas clásicas despojadas de imitación. Unos pocos sonetos mantienen de manera cabal, no obstante la sugestión de la forma, esa distancia.



Jorge Guillén, nacido en la vieja Castilla —en Valladolid, patria de Zorrilla, de Núñez de Arce y de otros ingenios que lograron fama en el XIX— presta su verso de corte clásico purísimo a las sugestiones de una organización poética maravillosa, ennoblecedora de todo asunto; sus maestros, Mallarmé y Valéry, le han encaminado a Góngora. ¡Plena edad de oro de España! El primor formal de nuestro XVII revive en sus evocaciones de un sentir totalmente actual:

El cielo, de color ya casi abstracto,
 confina, aunque ideal, con la arboleda.
 ¿Qué fue de aquel azul de aquella seda?
 Lo gris relaja el árbol ya inexacto

La manera de blandir el verso, el gusto en el adjetivar, renuevan elegancias de antaño. En esta décima —la décima, metro español insigne tan venido a menos— el sonido hace pensar en Calderón (y quizá en Herrera y Reissig, brote asimismo de la gran familia gongorina)¹:

¹ Permítaseme una breve rectificación a ciertas palabras de don Vicente A. Salaverri, cuya labor, en la parte que me es conocida, estimo en mucho. En un artículo suyo publicado en *La Nación* del 14 de diciembre, que ahora llega a mis manos, acerca de Herrera y Reissig, escribe: “Guillén, a quien considera Jules Supervielle como el poeta joven con más talento que tiene España, imita de un modo ostensible al artífice de *Las Pascuas del Tiempo*. Lo ha escrito Díez-Canedo, en este mismo diario, no hace mucho.”

¡Tierno canto de la frente
batida por tanta onda!
La palma presume monda
la calavera inminente.
Si la tez dice que miente
el tacto en ese barrunto
porque a un gran primor en punto,
ápice de su matiz,
conduce la piel feliz,
palpa el hueso ya difunto.

Nadie ha logrado, entre los nuevos poetas, acomodar como Jorge Guillén el sentir nuevo a la expresión rítmica de más ilustre abolengo en nuestra poesía. Ésta, en él, no sigue caminos de facilidad. Llena de posibilidades, abierta, como la copa del pino que dicta al poeta su lección, en uno de sus cármes más significativos, “a todas las celestes inminencias”, la poesía de Jorge Guillén, no recogida aún en tomo, dispersa en pocas revistas no siempre accesibles, no ha caído en la usual confusión de lo castizo con lo académico. No toma sus aguas en el gran depósito de la ciudad, abierto para la sed de todos; las prefiere cristalinas y corrientes, en el manantial mismo.

La Nación, 5.X.1924

Yo no creo haber dicho tal cosa, porque no la creo exacta. Tengo entendido que Jorge Guillén ha practicado muy poco a Herrera y Reissig (cuya lectura, por otra parte, en nada le dañaría, teniendo ya formada su personalidad); lo que dije fue que el sonido de algunas décimas de Guillén “hace pensar en Calderón y quizá en Herrera y Reissig, brote asimismo de la gran familia gongorina”. En Góngora está el secreto, que muy bien pudo llegar a Herrera, aunque éste no estudiara directamente al poeta de Córdoba. [Nota de Enrique Díez-Canedo publicada en algún número posterior de *La Nación*.]

EL SIMBOLISMO DEL CLAUSTRO DE SILOS

De Burgos se sale siempre hacia arriba. La cabeza de Castilla, la vieja capital, cortada por el avaro cauce del Arlanzón, está en una suave hondonada, en un repliegue de aquella gran llanura que veía ensancharse el Cid ante su caballo a cada nuevo combate.

Yendo de Burgos a Silos se encuentra el monasterio benedictino más importante de España, refugio, desde 1880, de los monjes franceses, que restauraron y dieron nuevo lustre, convirtiéndola por fin en casa española, aunque afiliada a la de Solesmes, a la antigua fundación monástica, restaurada primeramente por el varón religioso, bajo cuya advocación es hoy conocida, por Santo Domingo, su abad desde 1041 hasta que murió en aquel monasterio, en 1073.

La antigua diligencia o el coche privado hacían, pocos años ha, temible el viaje de muchas horas por caminos nada apetecibles, muy mejorados hoy y recorridos en breve tiempo por los automóviles. Se puede salir de Burgos sin madrugar y estar almorzando a la hora ordinaria en el refectorio del convento.

Ya el viaje, en sí, es emocionante. Las altas arboledas que dan severo porte aristocrático al paisaje burgalés prestan custodia al viajero durante varios kilómetros. Se pasa por el palacio de Saldañuela, morada de una favorita real, conocido por el vulgo con un sobrenombre hartamente irrespetuoso. Se dejan a la mano derecha las canteras de Hontoria, de donde salieron dos catedrales, la de Burgos y la de Osuna, y cuando la tierra empieza a quebrarse y el paisaje a enrojecer se hace alto en las ruinas de San Pedro de Arlanza. Un agua roja corre por entre unas tierras rojas. Todo es adusto, bravío, enérgico. Se piensa en el puñado de hombres que en los días originarios del condado de Castilla salían de aquellos breñales para “ganarse el pan”. Unas derruidas capillas en las que se han descubierto, picadas, grandes pinturas persas, parecen allí escondidas, lejos del mundo. Se pasa un puente en Covarrubias, vetusta ciu-

dad llena de carácter, en la que duerme un archivo, vela una torre y vaga el recuerdo de una reina. Luego se sale de la historia y se entra en una soledad campestre, y de pronto, entre el haz de casas acogidas a su amparo, sin llamativa silueta, sin moles imponentes, sin soberbia ninguna, aparece el monasterio.

Un día en Silos es fecundo en impresiones memorables. La tradición benedictina, de que han brotado magníficas flores, tiene hoy allí un vivo foco. No hay temor de que los buenos frailes, como ocurre en otros conventos insignes de España, le metan a uno horas enteras en el gabinete de física o en el de historia natural. Un buen acompañante le hará ver, en el archivo, maravillosos códigos, aunque mucho se dispersó en tiempos ya lejanos. No le entretendrá con relatos de milagros y prodigios, como si todo ello lo hubiera dicho ya en sus estrofas de “cuaderna vía” el narrador de la vida de Santo Domingo, Gonzalo de Berceo, de cuyas obras se guarda en aquellos plúteos una copia manuscrita del siglo XVIII que hace autoridad, perdidos los originales. Un comentario discreto, complemento de la generosa hospitalidad, que nada rehúsa, que todo lo franquea liberalmente, satisface al curioso y orienta al poco enterado.

Rige hoy como abad mitrado el monasterio de Silos un español, joven todavía, el R. P. Luciano Serrano, investigador incansable, a quien se deben importantísimos estudios históricos. Y para los curiosos de arte, en la maravilla única del claustro, está la palabra fluida, la sonrisa insinuante, la mirada vivaz del P. Ramiro de Pinedo.

El P. Pinedo, que conserva de su vida en el siglo estrecha amistad con artistas y escritores, hoy, quietas en la calma conventual sus energías juveniles, no tiene mejores amigos que unos follajes irreales y unos monstruos quiméricos a los que hace hablar y emitir conceptos de piadosa ejemplaridad, si sus interpretaciones son fieles.

Sabido es que el claustro románico de Silos, comenzado en vida del santo fundador cuyo cenotafio se alza en una de sus galerías, tiene, entre todos los de su estilo, carácter muy peculiar. Para el historiador Émile Bertaux, colaborador, en la parte española, de la gran *Historia*

del arte publicada en París bajo la dirección de M. André Michel, los capiteles de Silos tienen “extrañeza única”. “El estilo de estas esculturas —añade— nada tiene de europeo.”

Era Émile Bertaux, muerto durante la guerra —y reemplazado luego en la colaboración de aquel libro por un buen conocedor de España, M. Pierre Paris—, era, digo, hombre de vasto saber, certero sentido histórico y copiosa información; contaba, además, con el auxilio de los eruditos peninsulares, no siempre dispuestos a favorecerse entre sí. Las páginas que dedica a Silos tienen, no obstante aquella declaración de singularidad, la tendencia de ver en el admirable claustro una manifestación de arte derivado del arte francés, y sólo distinto por la mano de obra.

La abadía de Silos —refiere— poseía, en tiempos de Santo Domingo, esclavos musulmanes. Uno de ellos es quien ornó con filigranas el enorme cáliz de plata sobredorada que se conserva en el tesoro del monasterio y en cuyo pie, por debajo, está grabada una inscripción con el nombre del santo abad. Otros esclavos decorarían los capiteles del claustro, en que hay uno con el epitafio del santo mismo. Su papel se limitó a esculpir hojarasca y animales. Otros escultores trabajaron en la decoración del claustro de Silos a su lado o con ellos.

Entra luego Bertaux en la comparación con las esculturas provenzales, y su estudio emprende otro camino, para afiliar a una escuela el monumento español. Los que oían las explicaciones sutiles del P. Pinedo, resultado de sus coloquios de años con la piedra esculpida, llegaban a prescindir de antecedentes y semejanzas. Leídas ahora sus observaciones, tal como las ha expuesto en su *Ensayo sobre el simbolismo religioso en las construcciones eclesiásticas de la Edad Media*, recién impreso en edición limitada, requieren algún comentario. Pero, ante todo, cabe afirmar que las páginas escritas son menos sugestivas que la palabra hablada del religioso benedictino. Le faltan a su estilo cualidades literarias que suplan al modelado que el gesto da a la viva voz, la aclaración inmediata, la

corrección espontánea, la luz repentina que, al hablar, vierte sobre su tema. Nada más atractivo, no obstante, que esta lectura.

Hombre de mucho saber, parece animado por un prejuicio nacionalista cuando contradice opiniones muy divulgadas y generalmente admitidas en historia del arte.

No esperéis os digamos —escribe— que la escultura religiosa medioeval nació en la Borgoña y que la recibimos nosotros por la Aquitania; muy al contrario, tenemos la evidencia que nació en España y salió a Francia por Cataluña en el siglo IX, volviendo a entrar en nuestra patria a fines del XII, muy otra de la que había salido: muy degenerada.

En la base del arte español estaban el de los visigodos, alumnos de los bizantinos, y el de los árabes, traído de Oriente. Por de pronto, en los códices miniados —y esto se ha visto muy claramente en una reciente exposición celebrada en Madrid— la influencia de España es considerable.

En arquitectura, el razonamiento del P. Pinedo no es decisivo por falta de pruebas. No ya en lo constructivo, que ofrece, por el contrario, pruebas adversas, sino en la decoración arquitectónica se ve la personalidad de España, pero no su independencia. Bertaux parece estar en lo cierto cuando halla poco o nada “europeos” los capiteles de Silos. No hay en ellos influencia derivada de Europa; pero tampoco de ellos pasa a Europa influencia alguna.

Lo más nuevo y feliz en los estudios del P. Pinedo es la declaración del simbolismo encerrado en la piedra, la “lectura” de los capiteles. Para el citado Bertaux están, simplemente,

cubiertos por un verdadero hormiguero de monstruos adosados o afrontados, de dos en dos: Arpías con cabeza de mujer, chacales, águilas que devoran cuadrúpedos. Multitud de animales y seres fantásticos, salidos evidentemente de un mismo taller escultórico, pululan en la mayor parte

de los capiteles que coronan las columnatas de los lados norte y este del claustro; largo desfile de animales y monstruos de Oriente, entrelazados de manera que al pronto parece inextricable y resueltos siempre en arabescos simétricamente trazados de dos en dos.

Para nuestro monje en esos capiteles no hay mera y desalada fantasía, puro sentimiento ornamental, manifestado por medio de fórmulas orientales, sino que es el acoplamiento de la imaginación oriental, en sus formas y elementos usuales, a la expresión de algo profundamente cristiano, a

instruir o levantar el corazón de los monjes que en el claustro trabajaban, sirviéndoles de solaz a los ojos, recordándoles, al mismo tiempo, aquellas frases de los salmos que diariamente recitaban, y podían ayudarles más a sobrellevar las austeridades de la vida religiosa.

La fantasía, pues, viene a convertirse en intérprete y servidora del pensamiento devoto. Cada figura de piedra es un símbolo, cada detalle una amonestación, que el obrero traduce por medio de la imaginería con que está familiarizado. Por ejemplo, en algún capitel aparece el *hom* oriental, el árbol de la vida. La alusión de las Sagradas Escrituras y los Santos Padres, tan frecuente, al árbol, toma cuerpo en la antigua representación que de los caldeo-asirios pasa a los persas y a los árabes.

El árbol de la vida, en nuestra decoración —dice el P. Pinedo— ha tomado la forma árabe, con algunas modificaciones; el árbol situado en el centro del capitel, extiende dos ramas en forma de cruz que aprisionan a los animales o trasgos que le adoran, a la altura del cuello; estas ramas, formando graciosas curvas, dan hojas de las que, naciendo ramas más pequeñas, volviendo a encurvarse, suben por encima de la cabeza de los animales a resolverse en piñas o racimos de uvas, que forman la voluta de los capiteles; debajo de estas dos ramas nacen otras dos, que encurvándose ligeramente bajan a aprisionar a los animales por las patas delanteras, subiendo luego a la altura de los cimacios en elegantes curvas, para resolverse en hojas en el mismo

sitio en que las otras nacen; el tallo central en ese mismo punto se eleva ligeramente, resolviéndose en una flor de cuatro pétalos muy grandes.

El árbol de la vida, u *hom*, flanqueado por animales que le adoran, es en las teogonías orientales símbolo del Dios Creador. Los libros sagrados del cristianismo comparan a Cristo con un árbol, del que nace una flor de cuatro pétalos y que produce cuatro tallos que son los Evangelios; las figuras de animales en adoración son siempre simbólicas, mas no con una significación constante, sino, pudiéramos decir, con un valor “de posición”, ya que, según el texto que comentamos, “pueden significar al mismo tiempo vicios o virtudes, seres bienhechores o dañinos; ello depende de la orientación, del tamaño de los mismos con relación a las demás figuras, etc.”

Va estudiando el P. Pinedo en sus capiteles la colocación según los puntos cardinales, la hoja vegetal, el *hom*, los leones y las plantas espinosas, las aves, las sirenas o arpías, los trasgos, y confrontando la significación de cada figura simbólica con textos de los salmos de los Santos Padres, de los Profetas que en todo les corresponden. Aunque a veces la aplicación se sutaliza en extremo, el convencimiento no tarda en apoderarse del ánimo y nos mueve a ver en las piedras esculpidas un sentido y una exhortación, aparte del deleite que la pura labor artística trae consigo. Y ya no sabemos ver en el capitel de las sirenas a otros seres que a las propias Sirin y Alconost que en las teogonías del Oriente ruso

se encuentran a las puertas del cielo, y cuando un bienaventurado entra cantan, la una, canciones alegres, canciones tristes la otra... Su voz es tan hermosa que el mortal que la oye en vida muere de placer: he aquí por qué se les representa con un áspid que fluye de sus bocas [...],

tradicón eslava que tiene enlace con otra coránica del Mirach, relato muy familiar a los comentaristas árabe-hispanos, en el que pudo tener origen cierta interpolación en un texto atribuido sin fundamento a Melitón, obispo de Sardes, conservado en Silos en un códice del siglo XI: dos ángeles, uno de justicia, otro de iniquidad, que salen al

encuentro del alma cuando ésta abandona el cuerpo humano, y su alegría o tristeza, según el destino del alma.

El más bello claustro románico español se anima y espiritualiza en estas interpretaciones. La piedra no es ya filigrana de arte, trabajada a veces con la técnica precisa y exigente del metal y otras con el valor decorativo de los tejidos coptos o persas. Así le nacen alas.

La Nación, 25.I.1925

EL PAÍS DONDE FLORECE LA POESÍA

Kennst du das Land...? ¿Conoces el país donde florece la poesía? Yo te diré donde está, para que tu imaginación no trabaje en vano: se llama, vulgarmente, los Estados Unidos.

Si Juan Ramón Jiménez, como es buen poeta, tuviese la técnica del incendiario o el arrepentimiento no le hubiera acometido a última hora, quizá no hubiese hoy tantos poetas en los Estados Unidos. En 1916 hizo una tentativa inútil en el Author's Club de Nueva York al encontrarse con más poetas de los que esperaba:

Creí siempre que en Nueva York pudiera no haber poetas. Lo que no sospechaba es que hubiese tantos poetas malos, ni un tugurio como éste, tan seco y polvoriento como nuestro Ateneo madrileño, a pesar de estar en un piso quince, casi a la altura del Parnaso [...].

Sigue un párrafo que alude a los socios —“señores de décima clase”—, lo cual supone, por lo menos, la existencia de otras nueve, y luego la revelación del propósito fallido:

[...] He cogido de la fumadora un cigarrillo y, encendiéndolo, lo he echado en un rincón, sobre la alfombra, a ver si el fuego se levanta y deja, en vez de este Club de escoria, un alto hueco fresco y hondo, con estrellas claras, en el cielo limpio de la noche de abril.

Conste, pues, que si en Nueva York florece la poesía —y en todos los *United States*— de manera exuberante no es por culpa de Juan Ramón Jiménez, el cual se propuso, nueve años ha, limpiar un poco de malezas el terreno. Pero Alá es más sabio, como dicen *Las mil y una noches*.

El Author's Club ha de ser una de esas sociedades que algunas veces me ha descrito incisivamente Pedro Henríquez Ureña. Se leen

poesías, y una vez leídas empieza la discusión: la propiedad del término, el ritmo, la rima o la falta de rima; nada queda por desmenuzar. Caldéase poco a poco la sala, y en el termómetro del debate, la columna del mercurio sube de pronto hasta el denuesto. Hacen versos —y los discuten— hombres y mujeres. Quizá las mujeres llevan mayoría. Pedro Henríquez me refirió algunos pintorescos pormenores que no he de traer aquí, ahora que estoy recordando nuestras conversaciones, ante el montón de revistas, frescas aún, que otro amigo me trae. Algunas de ellas han de haber publicado ya otros números, pues los que tengo llevan, por lo general, fecha de noviembre o diciembre de 1924. Pero hay muchas trimestrales, y no pierdo la esperanza de que en los Estados Unidos, como en España ocurre, las revistas, y en particular las de poetas mozos, no se caractericen por una puntualidad rabiosa. Considero, pues, corrientes y vigentes la mayoría de estos números que tengo delante en abigarrado conjunto.

Casi todas estas revistas salen a la palestra con noble atavío tipográfico. Las que no salen así, acaban por ponerse a la moda. Ya veremos algún ejemplo palpable. Lo mejor será hojearlas, una tras otra, en orden aproximadamente cronológico. Y antes convendrá un poco de historia. No respondo de la minuciosa exactitud. Otros colmarán mis lagunas y corregirán mis yerros.

Basta ver una antología angloamericana, por ejemplo, la de Stedman, en que predominan los poetas del período victoriano —del que en América corresponde cronológica e ideológicamente al inglés denominado así—, para convencerse de que en los Estados Unidos solo hay casi tantos poetas como en todas las repúblicas hispanoamericanas juntas. Pero en ese tiempo no existe todavía lo que se llama el *movement*.

Éste comienza cuando la poesía americana empieza a sentir pujos de independencia, no en las individualidades aisladas, sino como cuerpo y estado literario aparte. No se comprende, en lo político, un libertador solitario. En literatura, sí. El George Washington de las letras americanas se llama Walt Whitman; es decir, un extraño personaje, aún, para mucha gente. Su sombra, sin embargo, se proyecta sobre todo el parnaso angloamericano; en los influidos y en los rebeldes, en los libres y

en los tradicionales. Walt Whitman no es todavía el *movement*; mas el *movement* sin él no hubiera existido.

Demos un salto, de la mano de un guía que presume de enterado: en 1909 se funda la Poetry Society of America. Sus boletines mensuales encienden los primeros fuegos. Los grandes magazines de interés general se abren cada vez más a la poesía. Señálase especialmente el *Current Opinion*. En adelante no hay gran magazine sin su cohorte de poetas. Ahora mismo *The American Mercury*, que se destaca entre mi montón por su más recia corporeidad y por el verde intenso de su cubierta —como si todo el verde sobrante en las olas atlánticas se hubiera condensado para teñir la cubierta del *London Mercury*, a quien se parece mucho su casi tocayo de ultramar—, ahora mismo se abre con un artículo de Henry J. Ford —¿quién osaría disputarle el primer puesto?— y con un poema de Louis Untermeyer, poeta e historiador del *movement*. Estamos en la esfera de penetración, pero nos interesa más el territorio de soberanía exclusiva.

Desde 1912 hay una revista sólo de poetas. Se llama, como es natural, *Poetry*. Se imprime en Chicago. Es obra del esfuerzo de una mujer, miss Harriet Monroe. Un lema de Whitman, por demás expresivo, campea en la cubierta: “*To have great poets —there must be great audiences too.*” *Poetry* se propuso crear los grandes auditorios... y los grandes poetas. Reveló a Rabindranath Tagore. Concede anualmente varios premios. Según el número de noviembre último, que tengo a la vista, el premio Helen Haire Levinson, de doscientos dólares, se ha otorgado a una poetisa de fama —historiadora también del *movement*—, a miss Amy Lowell. Hay otros premios, de cien dólares, y entre los poetas premiados figuran los mejores de hoy: Carl Sandburg, Vachel Lindsay, Edgar Lee Masters, Robert Frost, E. A. Robinson, Wallace Stevens, Alfred Kreyborg, Lola Ridge, moderados y descabellados. Tales recompensas suelen concederse por elección entre los poemas publicados en la revista. No hay en ella más prosa que la de unas notas críticas finales, la breve indicación acerca de la personalidad de los colaboradores de cada número y la prosa que involuntariamente acarrear algunos versos.

Poetry es de tono muy amplio. No se abre, con todo, al simple experimento. Para eso estaba alguna revista de grupo, como *Others*, que ya no existe, de Alfred Kreymborg. En cambio, *The Little Review* le parecerá al sencillo lector de nuestro país, si llega a ver un número de los de ahora, todo un campo de experimentación, si antes no le parece una broma pura. *Poetry* conserva su tamaño inicial, tamaño que podríamos llamar de bolsillo; sólo ha dado más compostura decorativa a su cubierta, con un Pegaso que galopa entre nubes a todo remar de cascos y de alas. *The Little Review*, en cambio, está desconocida.

Busco entre mis papeles antiguos unos números, y doy con varios pertenecientes al volumen V (1918-1919). Mal papel, verde cubierta sin estilo; mas, dentro, un *nob* oriental-occidental de Yeats, prosas y versos de May Sinclair, de John Rodker, de Sherwood Anderson, de T. S. Eliot, y unos resplandecientes capítulos del *Ulysses* de James Joyce. Ahora, *The Little Review* ya no es pequeña más que en el título. Sigue teniendo colaboración europea abundante, y al frente de ella, como entonces, figura, con Margaret Anderson, Ezra Pound, espíritu multiforme y sugestivo, de la familia de los Apollinaire y de los Picasso.

The Little Review no es revista exclusivamente poética, pero la poesía logra en ella ancho espacio. Las cubiertas cambian de dibujo y color de número a número. Copiosas ilustraciones tiradas aparte; en un "Exiles Number", de la primavera de 1923 (así llamado porque su colaboración es toda de residentes en Europa), se encuentran entre las ilustraciones cuatro pinturas muy curiosas del español Joan Miró, reproducidas en fotograbado.

He aquí ahora *Contemporary Verse*, de octubre. Es el número 4 del volumen XVIII. Se publica en Filadelfia, dirigida por Charles Wharton Stork, poeta y traductor de poetas suecos. En el tipo de *Poetry*, es más conservadora; no en vano tiene a su frente un hombre. Esto no impide que, de quince colaboradores que llenan sus páginas, ocho sean mujeres. La proporción no es tan aterradora. En otras revistas lo es más.

¿Qué es *The Quill*? Una revistita "remotamente alusiva al 'pueblo' de Greenwich". Prosa, música, dibujos, un plano de Greenwich (esperamos que su relación con el 'pueblo' será exacta y no remota). Humo-

rismo fácil. Remota conexión, también, con el *movement*. La revista va ya por el número 4 del tomo XV.

The Lyric West, de Los Ángeles, California, tiene a su frente un hombre y una mujer (Roy Towner Thompson y Grace Atherton Dennen) y es más joven. El número de octubre da comienzo al tomo IV. Es de puro tipo *Poetry*. Faltan los nombres famosos.

En Guadalajara de México se imprime otra revista de igual aspecto: *Palms*, exclusivamente en inglés. Sus versos aparecen anónimos, relativamente. A la cabeza del número va una nómina de autores. Hay que adivinar qué nombre corresponde a cada poesía. El número siguiente aclara el problema. *Palms* ofrece un premio muy singular: diez dólares, ofrecidos por el doctor G. E. Purnell, para la mejor poesía de un nativo de Maryland que se publique en esas páginas. No es mero capricho: el donante “desea descubrir si ha quedado en Maryland algo del espíritu de Poe”. Entre los que presiden la revista, un nombre conocido: Witter Bynner. Otro de estirpe española, mexicano sin duda: Agustín Basave.

La mejor respuesta a la pregunta del Dr. Purnell la encontramos tal vez en la crítica hecha por *The Evening Citizen* de Glasgow (Escocia) a propósito de otra revista poética de Baltimore, *Interludes*, que, en su número 4 (octubre-noviembre-diciembre de 1924), se felicita de haber puesto feliz remate a su año primero.

Maryland —dice el diario escocés— ha de ser un nido de ruiseñores; de los cuarenta y un poemas que contiene [el segundo número de *Interludes*], no hay uno en que no se eche de ver una real perfección técnica y un verdadero sentimiento poético. Muchas poesías se apartan decididamente de lo convencional, y los experimentos de formas y metros nuevos son muy afortunados. La composición más distinguida es de Lillian Caroline Canfield. Su obra ha de ser conocida en su país; pero si no lo es aún, estoy seguro de que lo será...

La muestra de la poesía de miss Canfield que nos da a conocer nuestro número no nos permite contradecir a su panegirista.

Interludes anuncia otras revistas que no han llegado a nosotros: *L'Alouette*, de Malden, Massachusetts, y *The Poets Seroll*, de Howe, Oklahoma. Esta última está terminante: “No aceptará versos libres para su publicación.” Además, ofrece consejo gratuito para el perfeccionamiento técnico. Y esto es casi una originalidad. Las más de estas revistas se ofrecen a criticar los versos que se les sometan mediante un estipendio. El ejemplo está a mano: el director de *Interludes*, Mr. William James Price (cuyo apellido equivale ya a un manifiesto), anuncia:

Análisis pericial y crítica constructiva a 5 centavos por verso; derechos mínimos, un dólar. Pasando de cien versos, a 4 centavos; revisiones, a 7 centavos por verso. Manuscritos mecanográficos, a 2 centavos por verso, incluyendo copia en carbón.

Esto, ya lo hemos indicado, no es una extravagancia de Mr. Price. Lo hacen muchos, y en Inglaterra también. Es, si se quiere, una interpretación económica de la poesía, propia de países en que esta arte florece.

Aún nos quedan revistas por examinar. Pero *The Circle* (asimismo de Baltimore; Maryland es, decididamente, un nido de ruiseñores), apenas ofrece características notables en comparación con sus colegas, y está todavía en su primer año, como los cuadernos trimestrales de *Four* (Los Ángeles, California), así llamados porque sus colaboradores son cuatro y se jactan de haberse creado, en su corta vida,

cierto auditorio dispuesto a considerar la poesía como restauradora de las fuerzas de lo bello y a la vez como Arte tan profunda, que toda tentativa para divorciarla de los elementos de la vida no haría sino detener la pulsación de la vida misma.

Tenemos todavía delante un cuaderno rojo de 1924; pero esta revista de Woodstock, Ulster, N. Y. —que, sin duda, cambiará de título anualmente—, no es de pura poesía. Waldo Frank, Isidor Schneider,

Ezra Pound, el dibujante Gropper, le dan peso y sustancia. Los versos son de Yoor Winters e importan menos.

El auditorio no puede ser más extenso. Aunque muchas de estas revistas mueran jóvenes, por cada una que muere nacen dos. Puede surgir el gran poeta invocado por Whitman. Acaso haya surgido ya. En Sandburg y en Masters, en Lindsay y en Frost, oímos, a ratos, la voz de un gran poeta.

R. de O., III.1925

PARA UNA REVISIÓN DE DON JUAN VALERA

Han pasado ya algunos meses sobre la hora del centenario de don Juan Valera y aún siguen los homenajes. Centenario de poca resonancia popular. Unas fiestas académicas, en el momento oportuno. Un inevitable proyecto de monumento. Para llevarlo a cabo es para lo que se ha decidido ahora la celebración de la fiesta teatral que motiva este comentario.

No se trataba, en la fiesta, de presentar a Valera como lo que nunca fue en opinión propia, como autor de teatro. Únicamente pretendíase ver, con un público asegurado y atraído más que por la curiosidad del estreno, por los compromisos sociales, cómo sonaban en escena los diálogos que Valera llamó sus “tentativas dramáticas”.

De éstas, que son tres, *La venganza de Atahualpa*, *Asclepigenia* y *Lo mejor del tesoro*, se eligió la primera, como más rica en sustancia dramática. *Asclepigenia*, mucho más ingeniosa, con su tono de diálogo filosófico, es casi célebre y se ha leído mucho. *Lo mejor del tesoro* es una zarzuela de asunto oriental, versificada con gracejo y sin estro. De las tres piezas fue la única que Valera escribió con destino al teatro; pero, como la “oda a la posteridad” del poeta francés, no llegó a su destino. La leí años ha, y de su lectura sólo recuerdo una acotación que dice, poco más o menos (cito de memoria): “La actriz a quien está encomendado el papel de Sita procurará parecer lo más joven, bonita y candorosa que pueda y sepa.”

Ahora he vuelto a leer, antes de asistir a la representación, *La venganza de Atahualpa*, y no me arrepiento: aun declaro que, sin la previa lectura, hubiera formado tal vez juicio erróneo acerca de la producción dramática de Valera. Luego de haberla leído he encontrado en ella calidades que sugieren las tan alabadas en el *Teatro de Clara Gazul* escrito en francés por Próspero Mérimée.

Tanto Valera como Mérimée escriben sin pensar directamente en la posible representación de su obra. (Conocido es el éxito reciente en Francia de alguna de las obras de Mérimée, de *La carroza del Santí-*

simo.) El escritor francés tiene mayor libertad de expresión: trata asuntos exóticos y su travesura o su pasión llevan bien el atavío pintoresco. El español está más cohibido: se anega, por decirlo así, en casticismo.

Su asunto, sin embargo, tiene gran envergadura trágica: el espíritu del Inca Atahualpa, despojado por los compañeros de Pizarro, que luego le dan muerte, flota sobre la acción como una amenazadora fatalidad. Los dos conquistadores vuelven, con riquezas procedentes de aquel rescate, a su tierra de Extremadura. Pero el oro está maldito y de nada les aprovecha. Muere el uno a manos del otro porque éste no le cumple la palabra de darle a su hermana por esposa. Y el matador cae luego herido por el hombre que la hermana del muerto eligió, cuando, sola y en abandono, la requirió de amores y la sedujo.

Planta bien Valera sus personajes. Los dos conquistadores, Bartolomé de Rivera y Francisco de Cuéllar, son dos aguiluchos capaces de toda violencia: ya ricos, quieren señorío y honor. El uno, antes de emprender la aventura, fue poco menos que un rufián y no vaciló en dejar a su hermana a la mezquina custodia de una pariente liviana a quien él había enamorado y despojado. El otro sería por el estilo; pero el amor por la hermana de su compañero ponía una nota clara en su alma. Son dos caracteres estudiados con sagacidad y contruidos sólidamente, con muy certeros matices.

No menos atinado es el personaje de don Fernando, el enamorado de Laura de Rivera: proscrito por el Emperador, como rebelde a su autoridad, por haber tomado partido a favor de las libertades castellanas en las guerras de los Comuneros, no puede darse a conocer ni a la mujer que adora, mientras no le llega la gracia que su mismo amor le mueve a solicitar.

El perdón y la unión pública de los enamorados viene a desencadenar la catástrofe en que mueren los rapaces opresores de Atahualpa: y todavía tiene espacio el autor para trazar en tres siluetas de mujer tres bellos apuntes de carácter, el de la seducida inocente, el de la mala guardadora, que interviene además en el sangriento desenlace y tampoco sobrevive, y el de la noble dama, opuesta al matrimonio de don Fernando, su hijo, por sospecha contra la mujer que éste ama y conquistada al fin por su rectitud y encanto.

La lectura deja una impresión que acaso persiste en la simple referencia. La representación es otra cosa. Está desarrollada en largos diálogos, apartes y monólogos enteramente apartados de la rapidez y nerviosidad que hoy se exige en el teatro.

No hay que achacarlo sólo al tiempo en que se escribió, sino más bien a que se escribió fuera de tiempo. En 1835, escrito en verso, hubiera podido ser un *Don Álvaro*. En 1878, fecha en que se compuso, ya no se escribían dramas románticos, ni Valera, con su clara fisonomía de hombre del siglo XVIII y su clasicismo de humanista, era capaz de lanzarse por un neo-romanticismo como el que iba a dar gloria a don José Echegaray. Aquello —y además el propósito de no hacer, propiamente, “teatro”— malogró las posibilidades escénicas de *La venganza de Atahualpa*.

Pero no las malogró del todo. Aun faltándole a sus diálogos el sonido inconfundible de la palabra viva, aun estando excesivamente “escritos”, para los gustos que hoy imperan, un auditorio culto, en un teatro pequeño, y con actores inteligentes, pueden lograr una honda impresión. Pero ¡ahí es nada! Los actores inteligentes buscan el gran público, para resolver, como es natural, el problema de la vida: el teatro tiende a ser cada vez más grande: y el auditorio se divierte con el chiste palabrero y el donaire procaz, o con la escenita sentimental en que la música lejana sustituye al claro de luna. *La venganza de Atahualpa* ha venido, teatralmente, demasiado tarde a un mundo demasiado viejo.

Dejémosla, pues, en el libro. Yo declaro que el tiempo no mengua en nada mi devoción por la obra de don Juan Valera. Cuando digo “devoción” no pretendo significar que comparta todos sus juicios ni tome sobre mí sus antipatías y sus predilecciones: tampoco que me parezca el más sublime dechado propuesto a la humana admiración, ni siquiera con respecto a sus propios días. Quiero decir que encuentro exacta correspondencia entre lo que sé del hombre y lo que veo de él en la obra: y ello con una suma de cualidades nobles bastante para contrarrestar, en mi espíritu, lo que juzgo menos puro o más lastimado por el tiempo en los escritos del autor de *Pepita Jiménez*.

NUEVA VISITA A D'ANNUNZIO

[...] *Vedi*

che l'armi e i polsi eran di buone tempre.

La Tregua, Laudi, III.

Al cabo de los años volvemos a llamar a la puerta de Gabriel d'Annunzio. Es una triple puerta, con algo infernal y algo celeste. Puerta de oro, puerta de cuerno, puerta de marfil. Hay que pasarlas todas para llegar al íntimo recinto y oír cantar en el patio secreto las aguas vivas. Hay, tal vez, que reñir descomunal batalla con un dragón antes de ganar las puertas; un dragón para el que nunca se forjó arma bastante aguda, mas, en cambio, huye ante el conjuro. Tantas dificultades a muchos les arredran. Los de mal temple vuélvense atrás con un escarnio en la boca. Los más acomodaticios se contentan con haberle visto desde afuera, sin molestia y sin riesgo de entrar.

Si hay escritor, es decir, criatura de oficio, que en estos días se halle en potencia de disolverse en un mito futuro, éste es el hombre que, saliendo de su tierra de Abruzzos, llegó a tener tantas almas, que parecen demasiadas para un hombre solo. Y llegó, además, a saber que las tenía.

Aquí, en el imponente volumen primero de *Le faville del maglio*, que se llama, d'annunzianescamente, *Il venturiero senza ventura e altri studii del vivere inimitabile*, invitándonos, con aire de reto, a esta nueva visita, lo deja consignado en el comienzo de su prosa más larga y atrevida, la que cierra el tomo, libro de confesión orgullosa, si vale la antítesis; o, por si ésta no vale, vaya otra: libro de retórica íntima.

Dice así la declaración: “*Quante ho io anime? E tutte compiute, come se per dar compiutezza a ciascuna io abbia consunta una lunghissima vita in cimenti in ardimenti in paragoni in contemplazioni*”.

Esto se escribe en octubre de 1907, “*dopo le calende*”. De aquellas calendas a estos *idus* han pasado mil cosas. El aventurero ha pro-

bado la aventura, la desventura, la ventura. Ha estrenado almas todavía intactas. Aún se dispone a volar de continente a continente, a cambiar de constelaciones para confrontar su estrella, rutilante en todo parangón, con las del otro hemisferio.

De d'Annunzio no se puede hablar como se hablaría de cualquiera, ni aun buscándole, entre todas esas almas, la más asequible y corriente. En cuantos han acometido el intento se ve pronto el error. Apartan los ojos de él, como de la cabeza de Medusa, y ni aun se atreven a buscar el reflejo en el pozo. Inventan, en cambio, un fantasma, a veces un polichinela grotesco, y le llaman d'Annunzio. Como si fuera el mar, le echan en cara la imagen de los barcos que lo cruzan, y gritan que no es el mar, sino una galería de barcos retratados en agua.

Le ha ocurrido ya, en vida, lo que a tantos escritores después de muertos: dar con el desdén, casi con el olvido, entre los hombres de letras, y recuperar de pronto su rango; ser, más que un valor en ponderación, una suma de valores sucesivos; marcar los límites del campo: los que le huían en uno, se encontraban con él en el otro.

Bien podría ser que en d'Annunzio estuviese, no, como se ha dicho, toda la literatura italiana de hoy, sino toda la literatura de nuestro tiempo, de su tiempo. Es como un centímano; cincuenta manos para dar, cincuenta para recoger. Monstruo de avidez para devorarlo todo: monstruo de generosidad para darlo todo: pero monstruo al fin, aunque sólo sea por el tamaño: ballena descomunal, no se la puede izar a bordo sin haberla previamente descuartizado.

Vamos a la nueva visita con los recuerdos de ayer. A nuestro entusiasmo juvenil le pareció un bazar, el más maravilloso bazar de Aladino & Cía., con las riquezas de los cuatro puntos cardinales en escaparates, anaqueles y mostradores. Nos encantaba su pregón, pero, como chiquillos, estábamos a punto de creer que todo aquello era función de magia y arte de prestidigitación, prodigio y embaucamiento.

Y al entrar de nuevo en la casa de la triple puerta vuelven a desplegarse ante nuestros ojos aquellos tejidos de hada, en parábolas de prestigio oriental, con asuntos del Evangelio vistos desde el otro lado, trocada su sencillez majestuosa en profusión y magnificencia; encon-

tramos otra vez aquellas piedras duras esculpidas, aquellas placas forjadas, aquellos deslumbradores esmaltes de un Renacimiento que para cerrar su ciclo quizá estaba esperando el poder de este verbo, la fuerza interjeccional de esta palabra, trabajada por la mente como la materia por el instrumento material.

Mas ahora, delante del artífice, no sentimos ya aquel maravillado asombro que se teñía de incredulidad juvenil. Es, más bien, un temor, una inquietud, un malestar; para decirlo todo, un deseo de que la visita se acabe y el sortilegio deje de obrar, porque ahora nos parece todo posible, inminente, pronto a ser defendido con garras y puños, sellado con sangre.

Si d'Annunzio intenta persuadirnos de que es un arcángel de tierra esmaltada en un relieve de Lucas o Andrés de la Robbia, como le decía, en el dormitorio del colegio, un compañero suyo, de tal modo lo conseguirá, que nos dispondremos a jurarlo por las palabras de la salutación a María. Si toda su soberbia se destapa en las prosas “más bellas, variadas, ricas y atrevidas” del libro de sus memorias, del libro de sus secretos, mejor, que ahora emprende publicar bajo la advocación de las Gracias —y Aglaya, por de pronto, tiene ya a sus pies las 653 páginas del tomo primero, ofrenda copiosísima en que se advierte la opulencia del donador—, lejos de darnos que reír nos hará estremecer, porque bien nos consta “*che l'armi e i polsi eran di buone tempre*”.

En el Tartarín de Alfonso Daudet dialogan y pactan Tartarín-Quijote y Tartarín-Sancho. He aquí un nuevo Tartarín, si queréis; pero un Tartarín heroico, dentro del cual Tartarín-Quijote cobra el esfuerzo de un Amadís. Éste es el pacto, ésta es la hazaña. ¡Quien haya hecho más, o tanto siquiera, que se ría!

Hay héroes que nada escribieron y, lo que es peor, héroes que escribieron cosas inútiles. La singularidad de d'Annunzio consiste en haber sacado su literatura y su heroísmo de la misma cantera, en dar con el uno el equivalente de la otra.

La portada del libro secreto que ahora publica, y en la que quiere trazar una *Laus mei* que se añade, completándola, a su previa *Laus vitae*, no deja de recalcar el mayor timbre de orgullo personal, su proeza guerrera, comparándola a este comparecer de su espíritu desnudo, en desnudez sin

molestia; propósito harto más intrincado y difícil que el de la conquista y el vuelo. Pero con la misma altivez se enorgullece ante la “Clarisa de Ultramar”, ante la trabajadora americana que convierte el yeso muerto en piedra antigua, en madera antigua, en marfil antiguo, en bronce antiguo, al mostrarle su mano de trabajador con el signo palpable: “*il mio dito medio difformato dall’ uso assiduo della penna, un solco liscio e un rilievo calloso*”.

Este orgullo de obrero, de artesano, que se va a extender en otro libro, el *Comento d’un fabro perfetto e d’un perfetto maestro di lima* —si las Gracias le ayudan y las Parcas se lo consienten— es, en Gabriel d’Annunzio, el signo de punzón que garantiza el metal. No basta el corazón solo para tentar la aventura; hacen falta los compañeros decididos, las armas obedientes, la ocasión acechada y aferrada en el momento oportuno; pero el corazón también hace falta.

Lo sabe el hombre de combate, y muchas veces lo olvida; lo sabe el hombre de pluma, y a menudo lo olvida también; es más: trata de erigir su olvido en teoría. Basta el corazón; es decir, basta el sentimiento, el ingenio, la ironía. El arte lo deforma todo. Basta la espontaneidad. La lección de d’Annunzio dice que no basta.

No basta si se quiere apurar un alma, si se dispone, sobre todo, de muchas almas que apurar. D’Annunzio tiene muchas almas “*e tutte compiute*”. He aquí el gran secreto: si no fuese verdad, ya habría grandeza en la aspiración. Pero es el secreto que se puede revelar sin peligro, porque nadie ha de robarlo, nadie ha de convertirlo en provecho propio. El secreto de d’Annunzio es, en suma, el secreto de don Juan. Don Juan no triunfa por más fuerte ni por más arriesgado. Triunfa porque pone en la aventura toda el alma y porque tiene muchas almas que poner. Sus mujeres ponen también toda el alma, la única. Sus rivales tampoco tienen almas de repuesto. Mas en don Juan, fuerza de la naturaleza, el secreto lo es también para él, y cuando se lanza a un empeño, no sabe cuánto pone. Gabriel d’Annunzio sí lo sabe, y sólo por esto es inferior a don Juan. Pero don Juan no escribió libros ni llevó a cabo empresas de guerra. No se puede ser fuerza de la naturaleza y hacer, además, cosas reservadas a los mortales.

VÍCE IMPUNI, LA LECTURE...

La lectura, vicio impune. La expresión que sirve de título a Valery Larbaud está en uno de los poemas en prosa de Logan Pearsall Smith, que ahora traduce al castellano, cerca de su autor, mi amigo el escritor argentino Irazusta. Valery Larbaud, lector, descubre, tras este título, unas cuantas riquezas de su “dominio inglés”. Unas cuantas, no todas. Faltan aquí ciertos perfiles de poetas, los que va trasladando en prosa o rima su amigo Morel. Falta, sobre todo, su gran descubrimiento, el irlandés James Joyce. Faltan, acaso, tesoros más íntimos, de los que ni aun tenemos sospecha. ¿Quién se atrevería a negar la posibilidad de que los haya? Nadie, después de haber leído el capítulo primero o prólogo, que, rotulado como todo el volumen, va analizando el vicio de la lectura con la agudeza, con la implacable penetración que parecía propia de los manuales para confesores, en que la conjetura se resuelve dentro de la sima de cada pecado, como el rayo de un reflector en el horizonte sospechoso, en tiempo de guerra.

He aquí un ensayo que abre a maravilla este “dominio inglés”. El país de Montaigne puede dar, sin duda, ejemplares magníficos del género que tan bien prendió en otro clima. Este ensayo de Larbaud tiene hasta la sugestión de un título inglés, que el autor no emplea ni dice sino en su idioma. Es un *Reader's Progress* alegórico, lo mismo que el viaje de Bunyan.

Traza Valery Larbaud en esas páginas, que, desde luego, estimo de las más bellas por él escritas, dejando a salvo las de pura creación novelesca, el camino del lector, desde el grupo escolar en que su vocación secreta principia a manifestarse, hasta el estado de perfección a que se llega después de haber rechazado todas las tentaciones, como se llega al Bodhisatva. Última y más fuerte de las tentaciones: la de hacerse escritor. Por fortuna, el autor de *Amants, heureux amants...*, cayó hace tiempo vencido, sin más fuerza que la necesaria para señalar el riesgo a los que aún se consideren perfectibles.

Entre los vicios nacionales, no es el apuntado por Larbaud uno de los más arraigados, ni en estos tiempos tampoco de los más impunes. Habría que traducir este capítulo, insistiendo mucho en lo de vicio, para ver si prendía. Algunas imágenes son particularmente felices, y pueden ayudar mucho al efecto. Aquella, por ejemplo, que, refiriéndose al lector que, distraído ya en lecturas ajenas a las materias de su examen inminente, fracasa o logra salir a trompicones, dice: “Ha descuidado, por su pasión, los intereses materiales, como el enamorado contrae deudas por una mujer.” ¡Arriesgado símil para un estudiante español, capaz de encontrar en él una sugestión nueva a costa de privarse de una lectura obligada, la del libro de texto!

El amor al libro no está entre nosotros tan desarrollado que no nos maraville este estudio de una pasión, en que, poco a poco, el protagonista va deshaciéndose de los personajes episódicos, para quedarse a solas con la amada, en la escena capital.

¡Hermosa, respetable pasión; y útil: tus desvelos edifican y conservan unas arquitas de Noé literarias, en que tantas obras llenas de juicio, consuelo y alegría atravesaron y han de atravesar los diluvios de la Historia!

Si alguien hizo aquí la experiencia, en los párrafos de Valery Larbaud irá reconociendo, una a una, sus sensaciones. Pero sería mejor que los meditaran los inexpertos. Este “viaje del lector” podría ser para ellos tan estimulante como para un muchacho lo es el relato de un explorador de tierras africanas, con la diferencia de que, para ir al centro del África, se requiere valor y esfuerzo, aunque las sorpresas que guarde sean quizá menos amargas que las de ciertas lecturas, emprendidas como por juego.

El dominio inglés de Valery Larbaud, puesto bajo el patronato de Voltaire, primer viajero francés por las letras británicas, con precursores que no pasan del siglo xvii, tiene ahora por titulares a Henley y Patmore, a Walt Whitman, a Francis Thompson, a Thomas Hardy, al irlandés James Stephens, a Wells, Conrad y Bennett. Unos grandes trasatlánticos, como Wells, y unas pequeñas arcas de Noé, como Henley,

surcan su mar. Naves de todo porte y calado, desde el vapor de palos, que es Whitman, hasta el bajel de ensueño, botado en el Tiberiades, que es Thompson, se cruzan con ellos. Todos cambian señales, enarbolando sus banderas de colores.

Valery Larbaud tiene, además, otro dominio. Varias regiones de él han sido señaladas ya por el vigía desde las revistas francesas. Algunos autores nuestros le son deudores de una simpatía cordial, de algún análisis que quizá les haya hecho ver más claro dentro de sí mismos. Este gran lector, que, vencedor del vicio impune, se lanzó a escribir, sin olvidarlo del todo —como el mozalbete que en Voltaire, colocado entre dos matronas, que son el Placer y la Virtud, se va con ésta, pero no sin dar un beso a la otra—, nos debe ahora su “dominio español”.

El Sol, 24.VI.1925

TRADUCTORES ESPAÑOLES DE POESÍA EXTRANJERA

Desacreditada por el abuso, la traducción poética no suele reunir actualmente sufragios de aceptación corriente. Se la considera como una deformación de los originales, y, en el mejor caso, como una variación original sobre un tema ajeno.

Hay, efectivamente, una discusión siempre abierta en cuanto a la posibilidad de traducir poesía. ¿No está la poesía verdadera en el milagroso equilibrio que mantiene juntas a las palabras del inspirado que por primera vez las miró, y que un cambio cualquiera lo perturba y deshace? Raro será que, representando las palabras una idea, a la que dan todo su mágico atractivo de música y color, encuentre la idea en otro idioma su equivalente imponderable en las palabras que den con exactitud el sentido.

Considerada así, la traducción poética tiene que ser una recreación, y el trabajo que exija ha de ser contrario a la espontaneidad, que se supone primaria condición lírica. Pero la espontaneidad es de la idea y no de la forma. La forma, como de obra artística, es reflexiva y lenta. Una de las confusiones más graves que pueden darse es la de espontaneidad e improvisación. No se improvisa una estatua, un cuadro, una sinfonía. Tampoco un poema. Aun los que se tienen por improvisados emanan de un trabajo de elaboración subconsciente, muy largo quizá. Espontaneidad es captura pronta de la genuina idea poética, expresada luego reflexivamente con la suma fidelidad: hallazgo de las palabras propias.

Un modelo en otra lengua que la del poeta puede hacer las veces de inspiración, y el trabajo en su versión lírica vendrá a ser una manera de elaboración, más condicionada. De aquí que el buen traductor haya de ser poeta con capacidad receptora, poeta comprensivo, crítico, en cierto modo: la fidelidad a la propia idea se convierte en fidelidad al dechado.

Ahora bien: ¿es posible esta fidelidad? La práctica nos dice que hay, en todas las lenguas, excelentes versiones. Los que para traducir a un poeta prefieren la prosa al verso, dan por admitido que algo se ha de sacrificar y pretenden que una versión en que se pierde el ritmo y se guarda la letra es preferible a otra que pierde la letra y no es fiel al ritmo. Ésta es una verdad, pero con el abuso como argumento. Cuando sea posible una versión que respete la letra y el ritmo en el mismo grado que la prosa de un idioma respeta el verso del que intenta traducir, aquel argumento cae por su pie.

La cuestión está en decidir si el verso puede reproducirse, pasando de un idioma a otro. Y parece que hay dos medios: el de la transcripción, como en ciertas poesías de lenguas afines, y el de la recreación, único eficaz entre lenguas desemejantes. Para el primero basta una determinada habilidad. El segundo requiere mayor tino y sólida capacidad crítica.

La cuestión no se resuelve con decir que se ha de traducir en prosa. Una traducción en prosa es un auxilio para la comprensión del sentido del original, y las versiones interlineales, en este caso, son las preferibles. Aunque se cite el ejemplo de Mallarmé traduciendo a Poe en prosa francesa: en primer lugar, la poesía francesa, en tiempos de Mallarmé, era hartó poco flexible; en segundo lugar, ¿no sostuvo el propio Mallarmé la inexistencia de la prosa?

Cabalmente con un modelo de Mallarmé hizo un escritor hispanoamericano, mi amigo Alfonso Reyes, una experiencia ejemplar. Tradujo el “Abanico de Mlle. Mallarmé”, primero literalmente en prosa; luego dio a su versión ritmo análogo al del original; por fin ordenó sus palabras para lograr los consonantes que reprodujeran la rima. Pues bien: cada una de estas versiones aproximaba más la suya al texto francés, dando en color y música lo que se desviaba del sentido estrechamente literal.

Esto se logra merced a un estudio inteligente, en que se dilucide bien cuáles son las formas esenciales de una poesía y cuáles las accidentales, las de mera elaboración. Aquéllas son inalterables; éstas se pueden modificar, y para que la modificación sea feliz se requiere, en

el poeta que traduce, un gusto certero. No se le puede exigir a nadie que traduzca, pero si traduce, habrá de tener en cuenta consideraciones análogas a las formuladas aquí.



De hecho la literatura española moderna registra algunas importantes traducciones en verso. La pasada generación tuvo en Teodoro Llorente un intérprete que solía dar a sus modelos vestidura española, convencido de la imposibilidad de acometer la tarea de buscar equivalentes formales. Sus traslados eran como narraciones de poesías ajenas. Valen lo que vale su verso, lleno de tersura e incapaz de concentración.

En la generación actual no faltan, como digo, los traductores. Sin embargo, al buscar para la antología de la moderna poesía francesa, que recopilé y en parte traduje con mi amigo Fernando Fortún, las versiones aprovechables, poco encontré de mano española, ya publicado con anterioridad, que conviniera a mi propósito. Más me sirvieron las traducciones de algunos poetas hispanoamericanos.

Con todo, en *Las flores del mal*, interpretadas por Eduardo Marquina, y en *Los trofeos*, traducidos por Antonio de Zayas, escogí las muestras que habían de representar en aquel libro a Baudelaire y Heredia.

Zayas, al traducir a Heredia, lo vuelve aún más rígido. Las sonoridades españolas de este poeta parnasiano acentúan la calidad de dureza con que están labrados los sonetos franceses. En último término, son las mismas virtudes, exageradas, las que resplandecen en la versión del duque de Amalfi. Zayas ha traducido también a dos poetas suecos: Snoilsky y Gripenberg. Ha tenido presentes los originales —e hizo su labor cuando tenía cargo diplomático en Suecia—, pero quién sabe con qué ayuda. Por de pronto, las poesías de Snoilsky, traducidas en cuartetas, son sonetos en el original.

Marquina presta a Baudelaire su verbo cálido, mas su expresión no sigue la palabra precisa del original. Es un Baudelaire menos profundo, más elocuente. Algunas piezas, sin embargo, conservan el atractivo capcioso, que es su encanto más nuevo. Mejor se adapta la manera de Marquina a la fisonomía de Guerra Junqueiro, de quien ha traducido,

nada menos, cinco volúmenes. El gran poeta portugués tiene mucho de oratorio y mucho de familiar; y en ambas notas ha logrado Marquina sus mejores inspiraciones propias.

Francisco Villaespesa ha traducido, muy bien, a Eugenio de Castro. Muy bien, a pesar de que, cuando la transcripción no es corriente, la mano se le desliza. Un tomo, *Salomé*, que no corresponde por entero al así titulado en portugués, y otro, *La sombra del cuadrante*, son los que ha publicado hasta hoy. Hay asimismo versiones suyas de Antonio Nobre, Pascoli y d'Annunzio. Miguel Pelayo ha traducido a Castro. Miguel Romero Martínez es autor de una espléndida versión de Leopardi, en gran parte inédita aún.

La publicación de las obras de Verlaine por una casa madrileña puso en contacto con la poesía del "Pauvre Lélian" a un grupo de poetas que ha desempeñado la tarea con resultados desiguales. Emilio Carrère ha traducido los *Poemas saturnianos* y las *Canciones para ella* (de él se han publicado asimismo, en revistas, muchas versiones de Samain), y, sobre todo en el primer tomo, ha dado bien la fisonomía de un poeta cuyo "saturnismo" ha influido tan directamente en su poesía original. Menos afortunada es la traducción de las *Fiestas galantes* y las *Romanzas sin palabras*, por Luis Fernández Ardavín; pero se trata de los más vaporosos poemas verlainianos, y la sustitución, en general, del asonante español por el consonante francés no es importuna. Verlaine tendió muchas veces al asonante, inusitado en francés hasta los tiempos más recientes. Mauricio Bacarisse, en *Antaño y ayer (Jadis et naguère)*, y en las composiciones citadas en *Los poetas malditos*, alcanza verdaderas realizaciones. Le ha correspondido lo más artificioso, lo de técnica más complicada. Bacarisse, excelente versificador, era uno de los pocos que podían habérselas con tal poesía.

Y aquí, por haberme arriesgado a interpretar dos libros verlainianos: *Sagesse* y *La bonne chanson* —y por otras muchas traducciones de diversos poetas y literaturas de que soy responsable—, podría yo hablar de mí mismo; pero las generalidades puestas al frente de este artículo indican cuál fue mi intención; las más de esas versiones o transcripciones han sido hechas por mí como tema de estudio, para penetrar bien

la estructura íntima de los autores que iba leyendo. En cuanto al resultado, no soy yo lo suficientemente imparcial para emitir juicio.

Casi todos los poetas de hoy han dado versiones sueltas: Unamuno, Jiménez, Manuel Machado, Pérez de Ayala. Especializado como traductor sólo se encuentra a Fernando Maristany, muerto en 1924, después de una labor que, en diez años, llena unos cuantos volúmenes.

Maristany traduce todos los idiomas. Sus ramilletes de cien poesías (...“cien mejores”) recopilados en las antologías inglesas que llevan ese título, le dan cinco tomos —francés, inglés, portugués, alemán, italiano— que luego se completan al reunirse en un abultado *Florilegio*, con algunas muestras líricas de los poetas griegos y latinos, y, aparte, con traducciones del gallego y del catalán, con una antología general de poetas franceses, con un tomito de Teixeira de Pascoaes y con muchas versiones sueltas en los cuadernitos de poetas extranjeros editados en Barcelona por su iniciativa, que recogen la obra dispersa de muchos intérpretes españoles y americanos.

Se le ve a gusto en los ingleses, en los alemanes modernos, en los portugueses. Mas no siempre sus interpretaciones son exactas ni sus equivalencias de forma son felices. En particular los sonetos italianos, que no conservan el orden de consonancias o las cambian por el asonante, producen efecto ingrato, porque no salvan la gran dificultad de las lenguas afines, que lo son también por su poética.

Su misma formación tardía le da ánimo para acometer ciertas empresas que, más reflexivamente, a una mano más hecha a modular el verso, le hubieran asustado, y de las que él sale en ocasiones con toda soltura. Entre sus primeros libros —una colección de versiones varias: *Poesías excelsas (breves) de los grandes poetas* y *Las cien mejores poesías líricas de la lengua francesa*— y los últimos, las poesías clásicas del *Florilegio*, en que le ayudaron personas versadas en el conocimiento del griego y el latín, y las poesías alemanas (el tomo italiano, posterior, lo hizo, sin duda, para completar la serie), se nota evidente progreso técnico.

EL HOMBRE DE LA PAMPA

El hombre de la pampa no podía tardar en hacer su viaje a las letras españolas. Su autor, el poeta francés Jules Supervielle, nacido en Montevideo, y en constante práctica y comunicación con el habla española, le dio, como a toda su obra, vestidura francesa. Otro uruguayo, el poeta Juan Parra del Riego —de quien se alaba mucho una oda deportiva, el “Polirritmo de Gradín, jugador de fútbol”—, le ha cortado un traje español, en que Juan Fernández y Guanamirú, “el hombre de la Pampa”, se mueve con soltura, pero sin la elegancia de su vestir primitivo.

Éste es el primer libro en prosa de Supervielle, cuyas poesías (*Poèmes*, 1919; *Débarcadères*, 1922) le habían conquistado un puesto de honor en la falange de la más reciente poesía francesa.

No hay que perder de vista la cualidad de poeta, predominante en Supervielle, para la cabal inteligencia de su *El hombre de la pampa*; ni tampoco, por ventura, forjarse, a fuerza de tenerlo presente, la imagen tradicional del poeta: sentimiento, claro de luna, etc., etc. La poesía de Supervielle no desdeña nada; pero esos antiguos materiales no tiranizan jamás sobre su palabra recia, inteligente, irónica.

Nosotros, los españoles, queremos que todo se haga sobre cimientos de realidad: pero no concebimos la realidad sin la verosimilitud. Un hombre que, de buenas a primeras, construye en las llanuras pecuarias de su país un volcán, y luego lo desmonta y se lo trae a tierra europea en sus maletas —aunque en verdad, lo que se traiga sea una imaginaria reducción de ese volcán, llamado Futuro, que conversa con su creador por medio de perfumes—, corre peligro de encallar en los bajos de nuestra pasión por lo verosímil.

Sobre todo, después del capítulo primero, en que hay, si no una descripción —eso no—, una visión de la pampa, un “desierto de cuernos”, en que la novedad de la imagen no destruye la línea natural para recrearla según principios en todo arbitrarios. Por muy humorista que

un autor sea —y a Supervielle le reconoce esta cualidad, desde la portada, su editor, al incluir su tomo en la serie que lleva el desdichadísimo título de “Colección de Los Guasones”— un lector español desconfiará siempre del que no llame al pan pan y al vino vino.

Quiero con lo dicho señalar los riesgos que corre *El hombre de la pampa* al pasar de su francés nativo a su adoptivo español. Y así como digo una cosa, digo otra: no se puede avanzar un paso en la lectura de este libro sin quedarse admirado ante la prolija invención de metáforas, ante la fertilísima imaginación de episodios, ante la ágil captación de sugerencias nacidas del hecho que se narra o de las palabras que la narración emplea.

Éstos son los caminos por donde viene *El hombre de la pampa* de una voluntaria inverosimilitud a una exacta y preciosa realidad. Creo que se ha recordado alguna vez ante la novela de Supervielle al Chesterton de *El hombre que fue jueves* y al Valery Larbaud de *A. O. Barnabooth*. Por de pronto, el arte del escritor es totalmente diverso. Después, en Chesterton, la aventura fantástica tiene a cada momento una explicación natural, y en Larbaud, la experiencia vital del multimillonario americano se efectúa con relación a seres de consistencia humana. En el relato de Supervielle la aventura y la humanidad se manifiestan libres, fragmentadas y en combinación tan caprichosa, al parecer, como la de los trocitos multicolores en el caleidoscopio.

Se puede buscar un hilo conductor: dar, por ejemplo, al Juan Fernández y Guanamirú la representación de todo un mundo continental en que los impulsos se declaran en forma exagerada, excesiva: considerarle como la mezcla y suma de ciertas cualidades muy desarrolladas entre los pueblos hispanoamericanos: ver en Lina del Alba, la parisiense, una personificación del atractivo francés, sobre todo cuando la vemos con “un traje muy acertadamente ilustrado de 89 manchas de color, como el que enseña la República Francesa cuando pasa con su vestido de departamentos”. Pero así tendríamos sólo un hilo conductor, al que haríamos mal en dar demasiada consistencia.

Preferible es que gocemos, sin más, la cabalgada por la pampa, tras el capataz Don Innumerable, enmascarado para embromar, por Car-

navales, a las familias que ocupan los ranchos, distantes leguas entre sí; la inauguración y el traslado del volcán; el encuentro con la sirena en el vapor; las vicisitudes de la estancia en Europa, hasta el estallido final en la plaza de la Concordia, dejándonos llevar por esta fantasía despierta en que se columpian las historias que el hombre de hoy cuenta al niño de ayer, “ensueño y realidad, farsa, angustia”, como se dice en la breve declaración que abre el libro.

Unas estrofas de *Poèmes* parece que dicen también, con mucha anticipación (ya anoté antes la fecha de ese libro), algo alusivo:

*Mais voici venir les Créoles
D'une Amérique d'hyperbole
Que mon beau loisir bariole*

*Je n'ai peint aucun pays,
Ni deterré nul Pompéï
Et mon esprit n'a obéi
Que à Poesie et Fantaisie...*

El cuento de *El hombre de la pampa* no puede ser más divertido; es la historia de un americano hiperbólico, y tiene mucho de cuento de hadas. Sus hadas son hadas bellas y benéficas: Poesía y Fantasía.

El Sol, 15.VII.1925

JOSÉ CONRAD

José Conrad, o, para darle su verdadero nombre, José Conrado Korzeniowski, nacido en Polonia en 1857, muerto aún no hace un año, está considerado hoy como uno de los más grandes novelistas de estos tiempos. Su fama grande es todavía reciente. Desde que, en 1895, publicó su primera novela, precisamente *La locura de Almayer* —elegida por la casa editorial Montaner y Simón para comenzar la traducción castellana de sus obras, juntamente con otra de las más celebradas—, ha producido incesantemente, casi a tomo por año; su lengua de adopción, el inglés, llegó a dominarla por entero. Aun los que han echado de menos en sus libros la soltura que es difícil exigir de un extranjero, se han rendido, por fin, al arte del narrador.

No es pertinente hablar, con respecto a Conrad, de “galas de estilo”. Conrad no intenta embellecer sus observaciones, sus recuerdos, pidiendo a las palabras otra cosa que la impresión escueta, la severidad misma del sentimiento. Un estilo varonil, que quizá dé antes la sensación del desaliño que la del excesivo afeitado, pero que va derecho al asunto y se mantiene muy bien en las traducciones, tal vez porque su fuerza no está en la elección, sino en la colocación del vocablo; no en la habilidad del retoque, sino en la valentía de la pincelada.

El caso de Conrad es curioso en extremo. Su familia sufre, en la patria, las persecuciones de que el dominio ruso hacía víctimas a los polacos. Expatriado a los diez y siete años, Conrad entró en la marina mercante francesa, pasando, en 1878, a la inglesa, sin conocer todavía el idioma en que había de escribir con el tiempo. No faltaban tradiciones literarias en su familia. El padre fue poeta y traductor de Shakespeare y los románticos franceses. Pero Conrad, entregado a la vida del marino, parece que no tuvo pensamiento de hacer literatura hasta mucho más tarde.

Sin duda su falta de precocidad se suple con su segura madurez, adquirida en el trato de las gentes más diversas, en la visión de las tie-

rras más apartadas entre sí, en la familiaridad con el peligro y la aventura que su existencia de marino hubo de proporcionarle.

Treinta y ocho años tenía cuando vio impresa su obra inicial. No hubo de tener vacilaciones en cuanto a la elección de lengua: desprendido en la adolescencia de su patria, empleando a diario un habla tan enérgica y sencilla de construcción como el inglés, no cabía la duda. Su reciente boga en Francia ha dado tema a ciertas divagaciones encaminadas a sugerir la idea de que pudo Conrad escribir en francés, y aun efectivamente pensó en ello. Es positivo que conocía el francés desde la infancia, que lo escribía, en cartas particulares, muy correctamente, y que se interesó de manera activa en la versión francesa de sus obras. El caso es que eligió el inglés, si puede hablarse de elección de lengua en la creación literaria, en que el asunto determina la forma, y no al contrario, y la forma sale de las posibilidades de la lengua que se trabaja.

Caso análogo al de Conrad es el de José María de Heredia, el cubano, que eligió por lengua propia el francés materno, y no el español del padre. Pero al genio refinado, todo evocación de otros tiempos esencia de cultura, de Heredia, corresponde una lengua tan elaborada como la francesa de modo perfecto. Y al áspero, severo genio de Conrad parece que el francés le hubiera servido peor que el habla de navegantes aprendida en su diario vivir.

Conrad, eslavo de raza e inglés de expresión, junta dos maneras diversas, cuyo enlace, a juzgar por los resultados en él visibles, no puede ser más feliz. La facilidad de observación, la diversidad de escenarios a que la literatura inglesa es tan dada, se encuentra de pronto con un espíritu capaz de las profundidades analíticas que asombran en los escritores eslavos.

Los tomos de recuerdos de su vida publicados por Conrad nos dan muchas veces indicaciones vivas que hallamos después convertidas en materia novelesca por sus relatos. No a la manera usual, explicativa de éstos por aquélla, sino con anterioridad a la novela misma. Así por ejemplo, los personajes de *The Arrow of Gold* (*La flecha de oro*, narración de la guerra carlista), publicada en 1919, aparecen ya en los recuerdos personales de *The Mirror of the Sea* (*El espejo del mar*), publicados en 1906.

Como se ha hecho la carta de sus viajes, y el mapa de su mundo novelesco, se podría hacer la lista de los seres vivos que han sido modelo de sus personajes. Sin embargo, el realismo de Conrad no pasa de ahí. Sus análisis psicológicos, presentados en las novelas más que por razonamientos del novelista por los hechos de sus criaturas, y sus fábulas dramáticas, y a veces melodramáticas, en que se dan con la mayor agudeza las más extremadas sensaciones, sacan del rango de escritor realista a Conrad, elevándole a una categoría de creador literario en quien la verdad y la ficción, la observación y la imaginación, se equilibran, se completan, se corrigen mutuamente.

Con *La locura de Almayer* y *Alma rusa*, título dado por el traductor a la novela en dos tomos titulada en inglés *Under Western Eyes*, comienza, según hemos dicho, la publicación de las obras completas de Conrad en lengua castellana. El segundo de estos libros lleva una extensa introducción biográfica y crítica de don Juan Estelrich, en que se pueden hallar cuantos datos hagan falta acerca del autor. La fama de éste crece de día en día. No se le puede desconocer. Seguramente en España hallará un público extenso, si la traducción corresponde siempre a la fisonomía del original.

El Sol, 22.VII.1925

CUENTOS POPULARES DE CHINA

La musa lejana de estos *Cuentos populares de China*, como sus hermanas del país negro y de tierras del Nilo, sabe reparar los inconvenientes de la lejanía con su excelsa condición de musa. Tiempo y distancia, las dos pavorosas lejanías, nada pueden contra las musas; ésta, de ojos oblicuos y tez amarillenta, cuerpo exiguo y menudos, atormentados pies, si hemos de imaginárnosla, poco más o menos, en la vestidura mortal que le corresponde, viene a la vez de la distancia y del tiempo, y, sin embargo, nos parece tan de ahora y tan nuestra, que la recibimos sin estupor y la hacemos sentar entre nosotros con deleite.

Puestos a escucharla, advertimos entre los dejos extraños de su voz muchas cadencias que nos son familiares. Erraríamos si creyéramos que precisamente en eso que nos revela un parentesco más próximo del que al pronto auguramos reside su gracia más penetrante.

No es sólo una transmisora de la narración que va de labio en labio y pasa de oído a oído, narración forzosamente simplificada en extremo que el niño puede retener casi con las mismas palabras —palabras tan fijas y rituales que, si no las oye siempre como la primera vez, el niño se enfurruña y se da por burlado—. Es, también, una dama leída, que tiene sus libros de antaño, llenos de nombres heroicos y de maravillas descabelladas. Si, oyéndola, nos propusiéramos acudir a sus “fuentes”, con ayuda de un buen especialista, que no han de faltar, como no faltan guías para la arriesgada ascensión al más peligroso ventisquero, quizá veríamos que se embrolla un poco, tomando de aquí y de allá sus episodios y colgándole al uno lo que el otro hizo. Pero de estas contaminaciones y enredos, como el ingenio de la musa sea vivo, brota un mayor encanto.

Es, en resumen, la musa china de estos *Cuentos populares*, ya los tome de la tradición oral ya de la tradición literaria, deliciosa en lo sencillo y fértil en lo complicado. Hechizo doble que casa muy bien con el doble

atractivo que se le encuentra y que consiste tanto en el aderezo de lo que nos es conocido como en el prestigio de lo que, por extraño, nos pasma.

Oigámosla hablar. Nos cuenta la historia del *Agua grande*:

Entonces empezó a llover. La lluvia bajaba del cielo cada vez con más fuerza. Finalmente no eran ya gotas sueltas sino una corriente que lo inundaba todo. Pasó un perro arrastrado por el agua, y le salvaron metiéndolo en el barco. A poco llegó un par de ratones con sus crías que chillaban de miedo y los salvaron también. El agua llegaba ya a los tejados de las casas. En un tejado había un gato encogido, que maullaba lastimosamente; lo recogieron también en el barco. El agua subía cada vez más y llegaba a las copas de los árboles. Sobre un árbol había un cuervo que movía las alas y graznaba. Lo recogieron también. Finalmente llegó volando un enjambre de abejas. Los animalitos estaban completamente mojados y apenas podían volar. También dejaron a las abejas que entrasen en el barco. Por último apareció un hombre de pelo negro, flotando por encima de las olas. El niño dijo: —Madre, vamos a salvarle también. —La madre no quería. —La abuela nos ha dicho que no salvemos a ninguna cabeza negra. —Pero el niño insistió: —Vamos a salvar al hombre. Me da compasión, y no puedo ver cómo se lo llevan las aguas. —Salvaron también al hombre.

El hombre, claro está, es el que echa a perder el negocio, porque apenas decrecidas las aguas busca manera de perder ante el juez a sus salvadores; gracias a los animalitos socorridos la virtud logra recompensa.

Como se ve hay en la historia un sentido de fábula moral no diverso del de aquella de Androcles y el león, recordada por Montaigne y por Bernard Shaw, que la rebozan en sus peculiares ingredientes. Pues la musa del pueblo chino fue nada menos que a buscar para condimento de su fábula una leyenda de donde salió la tradición geológica que nosotros llamamos del diluvio universal, con su arca de Noé y todo.

¿Y la manera de sacar una leyenda celeste del giro de las estaciones y la conjunción de los astros, como se ve en el delicioso cuento de *El boyero y la hilandera*, que no parece escrito, sino hablado en una alta

terrazza, en una noche quieta de verano sin luna, entre el parpadear de millares de estrellas, relucientes como ojos de niños, y, astros más próximos, el brillar de las cabezas de dos agujones cruzados en aspa a través del moño de la narradora?

Pues *Los espíritus de las flores*, en que un sabio recibe la visita de un tropel de damiselas que van en busca de sus diez y ocho tías, personificación de los espíritus del viento, más que sugestión de reminiscencias ¿no traen consigo casi el escenario de un ballet, para que, a falta de “los cinco” rusos, le ponga música uno de “los seis” franceses, o los seis juntos, si esa tía suya personificadora del viento que los dispersó volviera a juntarlos? (Y si un ballet ya no os gusta, oh jugadores de mahjong, ved aquí encarnado en parte vuestro pasatiempo.)

Los amigos de la literatura clásica, no desdeñosa de sus platos picares, no dejarán de hacer comparaciones entre *Fidelidad (Dchuang Dsi y su mujer)* y el cuento aquel de la matrona de Éfeso que anda en Petronio, con su sal y pimienta. La pimienta —bueno es anotarlo— no entra en la confección del plato chino; le basta, para ser sabroso, su sorna inocente, en que no entra ni la gota de amargo zumo que puso John Millington Synge en sus escenas irlandesas de *La sombra de la cañada*.

Ningún cuento, empero, más frondoso, recargado de peripecias, llevado del comienzo al final con mayor ímpetu que *El mono Sun Wu Kung*. Las brevísimas notas de origen puestas al final de cada relato (que no suplen la falta de una introducción general) avisan, con respecto a ésta, el cruce de gran número de motivos mitológicos. Sun Wu Kung no sólo es un mono, sino que es de piedra. ¿Cómo va a componérselas para ser igual a los inmortales? Su camino no es el del justo medio enseñado por Confucio. Tiene, en grotesco, algo de Hércules y algo de Prometeo. Si no fuera porque al fin queda, más que vencido y encadenado a una montaña, domesticado a la palabra, pudiéramos decir, la caricatura, que le alcanza a él, parecería apuntar a Buda, a Confucio y a Lao-tsé, nada menos, o a la organización jerárquica del Imperio, repetida en la inflexible organización por categorías de los seres celestes e infernales.

Ni faltan, siendo este cuento el más chino de todos, reminiscencias de temas occidentales. Las transformaciones de Sun Wu Kung y

de Yong Oerlang en su lucha recuerdan a Ovidio y a Dante; y más a Dante que a Ovidio.

Chè due nature mai a fronte fronte
 Non trasmutò, si ch'ambo e due le forme
 A cambiar lor materia fosser pronte.

(Pero a mí, en particular, más que esas transformaciones épicas, las de Sun Wu Kung y su antagonista me recuerdan las transformaciones líricas de Magalí y su enamorado en el poema de Mistral:

...Mai iéu m'envau dins la mar bloundo
 Me faire anguielo de roucas.
 —O Magali, se tu te fas

Lou péis de l'oundo,
 léu lou pescaire ma farai,
 Te pescarai!)

Este poderío de sugestión, en que el cuento busca por aliados de sus héroes y de sus peripecias los recuerdos que otros héroes y otras peripecias han dejado en el que lee o escucha, es uno de sus atractivos mayores y se cumple a maravilla en el nuevo tomo de la colección "Musas lejanas". Poderío de sugestión que se realiza lo mismo en el más letrado que en el más ingenuo de los lectores. El Cid —prescindiendo aquí de lo histórico— nació en la leyenda barbudo y sesudo, flor de heroísmo práctico; el poeta que luego inventó la leyenda de un mozo impertinente y temerario, bien supo lo que se hacía al llamarle Rodrigo e identificarle con el conquistador de Valencia. Basta un nombre sonoro para llenar de prestigio una serie de hechos insignificantes o absurdos; basta un hecho señalado para verter sobre el que lo repite el resplandor del que lo acometió primero. Los cuentistas tradicionales saben esto bien y parte de su ingenio consiste en el arte de la mezcla. Todas las musas, aun las más lejanas, cuando no son como las nueve hijas de Mnemosine, tienen a la Memoria por madrina.

LE NAVIRE D'ARGENT

Una revista no es un libro, por muchas páginas que tenga. Pero *El navío de plata* ha llegado ya al puerto de los cuatro números que le constituyen libro, y libro hartamente voluminoso, de 463 páginas numeradas, más algunos grabados aparte; primer tomo al que es de esperar que sigan otros muchos, si el navío puede más que las sirtes y escollos opuestos en estos tormentosos días a toda libre navegación.

Lo manda una gentil capitana, Mlle. Adrienne Monnier. Este nombre dice mucho a los buenos aficionados a la literatura francesa, que cuando están en París saben dónde encontrar los libros gloriosos del ayer inmediato, aún no recibidos en los manuales divulgadores en que la fama vocinglera encarama, como diría nuestro fray Luis de León, lo que, si no condena, pone al menos en entredicho la verdad, una y mudable, como hecha que está en parte por un ingrediente sujeto a grandes alternativas: el gusto.

Libros gloriosos de ayer y libros gloriosos de mañana, casi secretos hoy, buscados por los que saben —lejos de las grandes tiradas, antes al contrario, en el recato, lleno de atractivo, de las ediciones limitadísimas, numeradas y, por añadidura, costosas.

Mlle. Adrienne Monnier, capitana del *Navío de Plata* y musalibrera de la orilla izquierda del Sena, con establecimiento abierto en una de las tranquilas calles que desembocan en la plazoleta del Odeón, donde el busto de Émile Augier da la bienvenida a los que se acercan al pórtico del segundo teatro subvencionado de Francia, ha hecho de su librería un lugar poco menos que religioso. Ella misma, en uno de los poemas que ha publicado con el título *La figure*, en edición, por supuesto, muy restringida, apunta la comparación.

*Comme la religieuse ancienne
 Qui trouvait en elle sa règle
 Et qui, aidée par ses compagnes,
 Etablissait une maison
 Moitié ferme et moitié couvent,
 J'ai fait ainsi ma Librairie.*

Es grato verse acogido por mademoiselle Monnier, blanca y rubia, en el recinto colmado de libros insignes, que quizá sólo allí puede hojear la avidez del que no logra poseerlos. Por aquellas piezas desfilan los hombres más significados, que empiezan ya a tener consideración de maestros. Una primera colección de cuadernos, edición de la casa, ya completa, junta a Claudel con Valéry, a Duhamel con Larbaud, a Luc Durtain con Francis Thompson.

Primera convocatoria, reducida pero brillante. A la segunda acuden los mismos laureados en la primera y algunos más. Esta segunda convocatoria registra los nombres que forman el rol del *Navío de Plata*.

Abre el primer número un artículo de Valery Larbaud titulado, en francés, pero a la manera española, "París de Francia". Este gracioso giro español y el nombre del fiel amigo de nuestras letras disponen favorablemente el ánimo del lector compatriota nuestro, que hallará, en ese mismo primer número, versos de Supervielle, el poeta francés del Uruguay, y, en el tercero, prosa de Ramón Fernández, el ensayista francés de México, uno de los espíritus más lúcidos de la nueva generación literaria.

Predomina, sin embargo, en este tomo la corriente de aproximación inglesa. Todas las "páginas" que forman la parte antológica retrospectiva, puesta al final de cada número, y separada de la parte antológica nueva, que da su personalidad a la revista, por la sección de crítica y comentario, son de autores ingleses. Un número entero, el cuarto, se dedica a William Blake, el visionario que ha venido a ganar, en el concepto de los escritores del día, una consideración que no le tuvo la era victoriana. Además, en todos los números, una bibliografía de la literatura inglesa traducida al francés da buena pauta a los estudios de este género.

La crítica adopta en *El Navío de Plata* una disposición peculiar. La revista —dos veces fiel a esta denominación— elige los libros que le interesan y, de las reseñas publicadas en diarios o en otras revistas, recorta y ofrece, acaso en contradicción, los juicios más autorizados.

Así va *El Navío de Plata* abriéndose camino, con un criterio de selección y un espíritu de novedad nunca chillona. Su primer tomo cumple perfectamente el programa inicial. Esperemos la continuación en que la literatura española encontrará, sin duda, a bordo de este cómodo bajel, amistosa acogida. Ya ha de tener reservados sus camarotes.

El Sol, 24.IX.1925

LEER ENTRE LÍNEAS O LOS VELOS DE LA VERDAD

Como Salomé cuando pedía al patriarca la cabeza del hombre de oración, cuyas imprecaciones le llenaban de espanto, y para ello desplegaba todo su arte de seducción, dejando entrever su incitante cuerpo desnudo bajo los matices de los siete velos, así hoy, la verdad, sin pedir la cabeza de nadie, se muestra en rápidos vislumbres a través de los velos en que, unas veces por gusto y otras por necesidad, tiene que envolverse.

Me sugiere esta comparación los comentarios que he tenido repetidamente que oír estos días, a propósito de la temporada teatral que se va inaugurando. Los que me hacen la honra de leer las glosas que yo escribo, con mayor o menor rapidez, al margen de la actualidad teatral, suelen comunicarme sus impresiones después de confrontar mi modesto parecer con el suyo propio, asistiendo a una representación.

Unos me dicen —saben los cielos con qué profunda gratitud les escucho—: Efectivamente, es lo que usted decía; en algún pormenor acaso no estamos conformes, pero en general, yo hubiera escrito lo mismo que ha escrito usted.

Otros, viniendo a decir lo mismo, varían un poco las dosis de benevolencia y de discrepancia. Sí, tiene usted razón, eso es. Pero les trata usted con demasiada bondad. A usted hay que leerle entre líneas.

(Los que no están conformes con lo que opino, no me lo suelen manifestar. Ésos se callan y lo hablan entre sí, o intentan, si son contemplativos, buscarme polémica.)

Yo me quedo con lo de “leer entre líneas” y pienso que es verdad; pero pienso, igualmente, que no sólo a mí, sino a todo el que escribe sobre algo palpitante hay que leerle entre líneas, sea cual fuere su modo de expresión.

Nada, al parecer, más impersonal y objetivo que los partes de guerra. Nada, tampoco, escrito por principio con mayor tacto para que ni

un concepto susceptible de alarmar a los propensos a alarmarse venga a deslizarse en sus cláusulas. Nada, por fin, más abonado para que los hechos revistan su más favorable cariz; hasta cierta inexactitud, exigida, dicen, por razones de patriotismo, con ánimo de levantar los espíritus pusilánimes, parece, en esas comunicaciones, si no legítima en todo momento, siempre explicable.

Pues bien; yo declaro que ningún relato de corresponsal, pasado por la censura; más aún, ninguna impresión directa, referida sin ambages por el amigo que vuelve del campo de batalla, me deja ver la verdad como el parte oficial más optimista, si conozco el arte de leer entre líneas.

No me refiero, para hablar así, a la actualidad rabiosa, a la que nos hiere en todas las fibras de la sensibilidad, sino a las experiencias ya más depuradas de tiempos todavía recientes. La cantidad de pasión que los partes de guerra movían en los países neutrales, durante el más arduo periodo de la guerra europea, originábase, precisamente, en el contraste de dos documentos que dejaban entrever, desde puntos de vista contrarios, una sola verdad. Cuando no tenemos sino un punto de vista, sin adversario ideológico enfrente, nuestra composición de lugar es más lenta, pero también más segura.

Eso mismo ocurre en otras actividades en que los intereses puestos en juego no son tan de vida o muerte. Viniendo ya a lo que motiva estas consideraciones, al teatro, yo juzgo que, no sólo una persona decidida a reflejar, con la sinceridad de sus opiniones, la realidad de los hechos teatrales, sino las personas —acaso existan— que, por uno u otro interés, y casi siempre por un interés noble, por un sentimiento de hidalguía, por temor a perjudicar o deseo de favorecer, se avienen a desfigurar un tanto los acontecimientos o a enfocar sus juicios de modo que viertan sobre ellos la luz más propicia, dicen, para el que sepa leer, la verdad meridiana.

Entendámonos: para el que sepa leer. Para el que vea, en la letra escrita, el signo del pensamiento inefable. Para el que lea y entienda, no para el que, en lo leído, vea sólo la forma de las letras y el sonido de los vocablos. Para el núcleo de gentes capaces de formar un público,

distinto de la masa, que se conmueve, sí, pero únicamente por impresiones elementales.

Pues bien: un hombre del público que ha estado en el teatro y busca una reseña de la obra por él escuchada para confrontarla con su propio criterio, si va a caer sobre una información parcial, en pugna con su parecer, será posible que se irrite, en el primer ímpetu; si lo medita un poco y pesa las palabras, sobre todo si tiene costumbre de leer a un crítico determinado, su segunda impresión será más clarividente. Todos, cada cual a su manera, dicen la verdad.

Claro que la manera es muy importante. Pero hasta el más descarado remendón, que con retazos pequeños de verdad urde una gran mentira, deja tales cabos sueltos, zurce con tan largas puntadas, que se ve al trasluz o por los agujeros aquello mismo que pretendían disimular sus razones.

Todo el que escribe lo que piensa, aunque sea para decir lo contrario de lo que sienta, va eligiendo sus palabras con el mayor tino de que es capaz y con tanta mayor cautela cuanto menor sea la correspondencia de la verdad verdadera que entrevé a la verdad fingida que se empeña en forjar. Y hoy, cuando tanta importancia se da a lo inconsciente o a lo subconsciente, no va a ser un escrito, trazado muy a menudo al calor de la impresión primera —en términos generales, si la formula su entendimiento dotado de cultura y avezado a concretar sus razones con rapidez—, donde las palabras, con su sentido literal, cierran el coto del pensamiento. Los grafólogos dicen que, en todo lo que uno escribe, va dejando, sin querer, la huella de su ser íntimo, el vestigio de sus movimientos de alma. Cuando el moro Tarfe escribe un papel “con tanta cólera y rabia”, los desgarrones causados por la pluma, aunque otra cosa no fuera, revelarían al moro Zaide la agitación en que fue escrito el reto. Si, no ya un hombre irritado, sino el escritor normal, reposadamente, sentado a su mesa, con sus libros de consulta al alcance de la mano, deja en la cuartilla, como sus pensamientos para el lector, su fisonomía profunda, formada por los sentimientos más sutiles, en libre juego descuidado, para el grafólogo, ¿cómo no se ha de ir retratando su íntimo pensar en lo que es mil veces más vivo que las curvas de la letra, en la palabra organizada?

Harían mal los lectores en creer en que se les exige un esfuerzo de interpretación incompatible con el pronto y quizá saboreado placer de enterarse. Sólo se les pide un poco de atención. La atención que se le debe al que habla no se le puede negar al que escribe. Y el pago de la atención es la verdad, acaso no del todo desnuda y patente, sino, lo que no es poco, incitante y sugestiva, como el cuerpo de Salomé a través de sus velos, rojos o negros, azules o de color rosa.

La Voz, 9.X.1925

DE PROUST A SALINAS

Giménez Caballero hablaba aquí el otro día de Pedro Salinas como traductor de Proust. La obra personal de Salinas se ha acrecentado ahora con un tomo narrativo original que inicia una nueva colección literaria de la *Revista de Occidente*. *Víspera del gozo* es, entre los libros de prosa debidos a las más recientes promociones de nuestras letras, uno de los más bellos y significativos. Con él toma su autor, entre los prosistas, puesto equivalente al que entre los poetas le dio su libro *Presagios*.

Me figuro que, a primera vista, se advertirá en el autor de *Víspera del gozo* una determinada influencia formal de Marcel Proust como cualidad saliente de su libro. Si no hubiera en él más que eso, siempre merecería un comentario; porque Proust, con su prosa aparentemente digresiva, ha creado un instrumento apto sobremanera para la expresión apurada de un moderno sentir que gusta de volver sobre sí mismo, recrearse en sus propios titubeos, anheloso de esclarecer todos sus trances y etapas.

Su complicación, puesto que la complicación existe, se parece, si acaso, a la de un geométrico laberinto en que el autor, lejos de aspirar, desde la entrada, a la más directa y fácil salida, goza en seguir las atractivas calles que le invitan a desviarse del término a que está cierto de llegar, porque no ha perdido la orientación, o porque tiene en sus manos el invisible hilo de Ariadna que le ayudará a salir en cuanto de veras se lo proponga.

Pedro Salinas, al acomodar sus narraciones a ciertas exterioridades enseñadas por Proust, no hace sino buscar para ellas la vestidura apropiada a las sensaciones que intenta expresar, íntimamente suyas, como lo advertirá todo buen gustador literario, sin más que fijarse en el acento, en la vibración personal que, desde los primeros compases, levanta cada relato.

Pero lo que es excepcional en Proust, lleno de incisos y proposiciones secundarias, en sus párrafos largos, tan poco usuales en las letras

francesas, es, en castellano, cosa natural y corriente. La novedad está en sostenerlo, no con pura música verbal, sino con aportaciones enriquecedoras del sentido, con matices de expresión significativos de matices de pensamiento y, en último término, con economía de palabras, porque no haya ninguna inútil, aunque sean muchas.

Vispera del gozo es, en primer lugar, un libro denso, en que el relato breve adquiere una solidez y un interés profundo que no suele tener en sus manifestaciones habituales.

También será conveniente no dejarse engañar por este artificio, que, a primera vista, reduce toda la peripecia de cada relato a un prólogo o comienzo de acción. *Vispera del gozo* se llama el libro, y sus diversas partes nos dan puros análisis de un anticipo de sensación, de un devaneo mental que la realidad subsiguiente, el hecho sencillo, que es término natural del relato, aquieta o desmorona.

Aquellos análisis dan los verdaderos episodios, las etapas dramáticas del asunto que llega por ellos a su solución dolorosa o feliz. Vemos en una de estas narraciones (“Mundo cerrado”) al protagonista dirigirse en un vagón de ferrocarril a cierta población para él desconocida, donde le espera, casada, una mujer a la que conoció soltera y que vive en su recuerdo por una sucesión de imágenes correspondientes a los días de su primer conocimiento. Vemos al protagonista de otra narración (“Aurora de verdad”) esperar en el museo a otra mujer, cuya imagen se le ofrece por fragmentos, en vislumbres rápidas, todas de ella, y todas inasequibles en conjunto, en la mujer real que acude a la cita.

Este sentimiento de la espera, esta sugestión de una realidad presentida y su confrontación con la verdadera realidad viene a ser clave y resorte de todos estos relatos, escritos con mano tan sensible que se la ve pararse a cada palpitación y escoger, de pronto, la palabra eficaz sin equivocarse.

Lejos de perder tiempo en informar a los lectores del estado civil de sus personajes, en darles a conocer la topografía de una ciudad, en describirles un paisaje o razonar un ambiente, Salinas, en *Vispera del gozo*, lo incorpora todo al ímpetu de su narración, lo funde en el sentimiento del personaje, e ilumina al uno por el otro. En “Mundo cerrado”, por

ejemplo, hay una transfusión entre el libro que, sin abrir, descansa en el asiento del tren, junto al viajero, y el paisaje que van leyendo sus ojos, conseguida con tal tino, que no parece sino que el libro abandonado toma desquite de la naturaleza usurpadora de su interés imponiéndole sus propios caracteres.

Y, además, a fuerza de declararse independiente de lo pintoresco adjetivo, llega Salinas, en ciertos momentos, a caracterizaciones de tan sorprendente verdad como la nueva sensación de Sevilla que en otro de los relatos se impone como algo totalmente inédito y evidente desde el primer instante: ¡Cuán lejos la Sevilla costumbrista de cromo, de esta Sevilla esencial que, al correr de un automóvil —y antes de que corra, al arrancar de una calle estrecha, sin lugar para dos—, se manifiesta, aun en deformaciones rápidas y aspectos momentáneos!

Con todo su aire cosmopolita, europeo, señalado por las novedades de la prosa y por las diversas alusiones a personas y lugares, he aquí un libro español, puramente español. Un libro español como el que buscamos sin cesar y sólo hallamos en contadísimos volúmenes de antaño y de hoy: un libro en que España sea no una región de color, sabor y olor locales, sino un pueblo del universo.

El Sol, 16.VI.1926

ANTONIO MACHADO EN LA ACADEMIA

Ha estado unos días, lleva ya una temporada de estar la Academia Española en el punto más visible de nuestra actualidad. Primero por la atribución de varios sillones, dos vacantes y seis de nueva creación, a representantes de las varias lenguas que se hablan en la Península; después por las elecciones, reñidísimas, que han dejado fuera de la docta corporación a algún político muy notorio y, según se susurra, no por imposición pero sí por amistoso consejo de quien se siente capaz de darlos aunque no se le pidan; últimamente por la votación del Premio Fastenrath, que ha ido a un novelista joven, frente a dos prestigios no por cierto académicos, el de Gabriel Miró y el de Wenceslao Fernández Flórez.

Y, sin corresponder en nada a la Academia, la designación de obras para el Premio Nacional de Literatura —repartido, como se sabe, desigualmente entre Ramón Pérez de Ayala, Concha Espina y el mencionado Fernández Flórez, por este orden con respecto a la cuantía de la recompensa— ha suscitado asimismo el comentario de todos y la atención de un público que no suele apasionarse demasiado por las cuestiones de literatura o de política literaria.

Hasta se han hecho las frases de rigor. El hecho de figurar al mismo tiempo en varios episodios de esta animación primaveral de nuestras letras el nombre de Fernández Flórez, ingeniosísimo escritor que cuenta con muy fieles adeptos, ha dado pie a una de ellas.

—Esto es un carnaval —se decía.

—Carnaval y batalla de Fernández Flórez.

Se ha producido el caso, según malas lenguas en el mundillo académico, de que, proclamadas las candidaturas, algunos votos que han favorecido al premiado fueron no para él sino contra el adversario más temible. Y, por otra parte, la entrada del conde de Gimeno en la real Academia, ganándole la elección a Altamira —tan academizable que a

muchos no bien informados les ha llegado a extrañar el verle de candidato, pues le tenían ya por veterano en la Academia— viene a probar que esa especie de veto tan traído y llevado en los corrillos no iba, si existió, contra los políticos en general. Sólo por hombre político ha entrado en la Academia Española el conde de Gimeno, que era ya, desde hace años, académico de Medicina.

Ahora está completa la corporación y sólo falta que se decidan a entrar algunos remisos, como Benavente, Cajal, Vázquez de Mella, y todos los recién nombrados, regionales o no.

Con respecto a los regionales no ha dejado de llamar la atención el hecho de haberse excluido un habla provincial que tiene su curiosa literatura, el bable. Y en cuanto a la extrañeza de ver ingresar en la corporación, a quien está encomendada la ilustración y defensa de la lengua española, a cultivadores de lenguas distintas, como el catalán y el vasco, no tiene, en verdad, ninguna razón de ser. Si la Academia necesita hombres de ciencia y especialistas en disciplinas diversas, con mayor motivo le interesará el poder aconsejarse con hombres que tengan hondo conocimiento de las hablas regionales cuya coexistencia con la lengua oficial en dilatadas comarcas ha de determinar, forzosamente, mutuos y constantes influjos.



Entre tantas peleas e intrigas, un acontecimiento casi inesperado ha venido a producirse, con alabanza de todos: el ingreso de Antonio Machado, elegido para uno de los sillones vacantes.

Su nombre no sonaba en candidatura, cuando los defensores de la del político que ha quedado excluido tenían enfrente grupos que preconizaban las de puros hombres de letras como Ramón Pérez de Ayala, Eduardo Marquina y Gabriel Miró. Parece que alguna de éstas hubiera sido vista con agrado en las alturas. Mas la Academia, que no por estar compuesta de grandes varones (la mayoría de los cuales, si tiene algo que peinar, peina nobles y abundantísimas canas) deja de tener enfurruños infantiles, percatada de ello, en vista de que no podía hacer del todo su voluntad, decidió buscar por otra parte. Y entonces fue cuando,

si es verdad lo que se cuenta, el maestro Azorín tuvo la inspiración de lanzar un nombre *au dessus de la mêlée*, el de Antonio Machado.

Antonio Machado, profesor en una capital de provincia cercana a Madrid, Segovia, viene con frecuencia a la Corte. No a exhibirse; poeta de los *Campos de Castilla*, se aparta, gustoso, del mundanal ruido. Nunca le falta en Madrid un rincón en donde apurar, sin que le vea nadie, un vaso de cerveza dorada. Pero no es que se oculte. Va, naturalmente, a la soledad, el poeta de las *Soledades*, como a su mejor, pero no su única amiga. Por el contrario, es afable, cordial en su habla desprovista de afeites urbanos, poco dado a cumplidos, mas, por otro lado, incapaz de convertir lo que es su propio gusto en actitud para la galería.

Para ir a la Academia no ha tenido que solicitarlo; le ha bastado aceptar. Probablemente de otra manera no hubiera ido; y, de seguro, no se le ha pasado por las mientes la negativa. Con él va a la Academia la poesía triunfante ya en todos los terrenos menos en el académico precisamente. Al hacer, tiempo ha, en estas mismas páginas, un recuento de los académicos autores de versos, vine a probar que, por poeta, sólo tenía asiento en el concurso Manuel de Sandoval, cuya retórica es, en todo, “muy siglo XIX”.

Machado, que combatió con sus versos, al iniciarse la nueva etapa, por una poética de que son ejemplos de los más altos su tersa versificación y ese penetrante sentido de lo natural, de lo popular, quintaesenciado en los versos más seguros de su tiempo, viene a ser “muy antiguo y muy moderno” a la vez, no un remedador de posturas sino el vástago en quien resurgen naturalmente los más típicos ademanes y gestos de los antepasados, sin menoscabar su pleno acomodo con el sentir del día.

No será posible ver en él a un precursor de las más arriesgadas piruetas líricas. Cabalmente su arte es todo lo contrario de una pirueta. Es arte que sabe callarse, renunciar, contenerse, limitarse; que no hace gala de robustez ni de atrevimiento. El cantor de los *Campos de Castilla* no es un atleta; es algo más sencillo y más difícil: un prócer.

Además, académico sin farrago, será acaso el primero cuyas obras completas puedan leerse cómodamente en el espacio de una tarde. En dos tomos, *Poesías completas* y *Nuevas canciones*, está todo él. Y, además, en dos dramas: *Desdichas de la fortuna*, o *Julianillo Valcárcel* y *Juan*

de Mañara. Pero de estos dos dramas la mitad por lo menos es de su hermano y colaborador, Manuel Machado.



La colaboración de los hermanos Machado ha traído al teatro poético español una nota que es, en cierto modo, nueva. Casi todo el moderno teatro español en verso (sin excluir, en parte, el de Eduardo Marquina, que últimamente ha dado una afortunada vuelta en sus obras de inspiración popular a un más profundo sentido de lo dramático), es romántico de abolengo. En mi opinión, los hermanos Machado, saltando por encima del romanticismo, van a enlazar su obra con la del siglo de oro en su manera más estricta.

La misma disciplina, la misma economía de su verso —holgada y señorial en Antonio, elegantemente caprichosa en Manuel, saturada en ambos de aroma folklórico— da a sus escenas algo que suple con creces el grito que impresiona a la muchedumbre, la tirada pintoresca que interrumpe verdaderamente la acción. Alguna escena del *Juan de Mañara*, obra que se estrenó el 17 de marzo, con éxito muy vivo, por la compañía del Reina Victoria —Josefina Díaz de Artigas y Santiago Artigas—, es, para mí, la más bella de cuantas se han escrito modernamente en obras de este género.

Juan de Mañara es un descendiente de aquella familia de que salió el fundador del Hospital de la Caridad de Sevilla, uno de los trasuntos vivos de Don Juan, enamorado invencible que, de pronto, se siente tocado de la gracia divina. Llega a casa de un pariente suyo, a quien desea vender una propiedad para salir a correr mundo, tras una mujer, tras la mujer de cada día. Pero en la casa se encuentra con otra mujer, su prima Beatriz, con la que cambió de niño un beso. Ella va a ser monja; el amor fulminante lo dispone de otra manera.

BEATRIZ ¿Es el amor?
 JUAN Sí... ¡Valor!
 BEATRIZ Es un poder infernal.
 JUAN Divino. Es gloria...

- BEATRIZ Es dolor.
- JUAN Divino placer que toca en dolor. Es la merced suprema y la sed más loca...
- BEATRIZ ¡Juan!
- JUAN Porque es sed de otra boca que tiene la misma sed.
- BEATRIZ Juan...
- JUAN Beatriz...
- BEATRIZ Mira que no soy yo como esas mujeres en que tu gusto buscó la mujer. Mira que yo me muero si no me quieres.

Juan, sin embargo, huye, arrastrado por Elvira, su genio maléfico, y Beatriz se va tras ellos, sin hacer caso de su reputación. Los halla en París. Defiende su amor con la punta de un cuchillo. Y aquí termina el drama; porque el acto siguiente, el último, nos muestra un Juan de Mañara, esposo ya de Beatriz, transformado en apóstol de caridad y encendido en divino amor dentro del cual caben los dos amores de mujer, el de la destinada a Dios, que por él siente el latido del amor humano, y el de la mujer empecatada que se redime en la pureza de un sentimiento desconocido. Brusco paso del drama, acentuado vigorosamente en el acto segundo, a la alegoría, que deja en la sombra, aunque sea en una sombra transparente y sugestiva, como la de los cuadros de Rembrandt, el proceso de la conversión espiritual de Juan de Mañara.

La parte de Antonio y la de Manuel no es fácil de distinguir en el drama. Los conocedores, sin embargo, se aventurarían a señalar, en determinados pasajes, un solo nombre. Pero están los dos poetas perfectamente fundidos, y el "aire de familia" que es compatible con la diversidad de sus inspiraciones, sirve con todo vigor al indispensable principio de unidad.

El éxito no ha influido para nada en la elección académica; pero lo que la Academia no sospechaba es que, al elegir a Antonio Machado, elegía académico y medio, en vez de uno solo, pues con él entrará en la más alta corporación de las letras españolas algo de otro poeta, su hermano.

NACIONALISMO E HISPANISMO

Entra de lleno el nuevo libro de don Eduardo Gómez de Baquero en el género ensayo, que ha compartido con la crítica las preferencias del ilustre escritor. Uno de sus capítulos se refiere, por cierto, a “La prosa periodística y el ensayo”, y en él se reconoce que el género —tratado con visible desdén por los clasificadores atropellados, que empiezan por discutirle hasta el nombre— “enriquece la literatura, con la aportación de temas intelectuales, y que, por su espontaneidad y por la libertad de sus métodos, favorece los hallazgos del pensamiento”. No cabría mejor demostración de estas palabras, si necesaria fuese, que la lectura del nuevo libro. Los ocho capítulos que lo forman tocan puntos muy diversos, mas unidos todos por un propósito común: el de analizar aspectos contemporáneos de la vida intelectual española. Uno de los más amplios nos ofrece un cuadro de conjunto de las letras españolas actuales. En casi todos los demás prevalece el tema literario.

No se le escapan al autor los peligros del ensayo, que considera “como una lírica de las ideas”, y, entre todos, el de ser “como una elegante escuela de sofistas”. Pero al preferirlo siente su dignidad, de igual modo que al practicarlo se la confiere.

Muchas veces la crítica o la sátira creen dar en el blanco más certeramente de lo que alcanzan. El que niega el ensayo suele negar tan sólo la obra de un escritor que quiere pasar por ensayista. Esto, en el caso de que su negación tenga más fundamento que un simple desahogo, sin otra consecuencia que mostrar la incomprensión propia; pero este caso no tiene interés, ni se debe confundir la guerra literaria con la literatura.

Los ensayos que Gómez de Baquero reúne en su libro nos presentan a consideración unos cuantos temas hispánicos, con los atractivos de estilo que son peculiares del escritor y que podríamos resumir en las palabras elegancia y claridad, haciendo de la segunda atributo de

la primera, y señalando, como manera de conseguir la claridad, una inmediata explicación de términos que no deje la menor sombra en lo explicado. Andrenio no teme, en este anhelo de claridad, entrar en desarrollos que algunos lectores pudieran considerar superfluos. Cualidad de su ingenio es la de no limitarse al campo de los entendidos, con desdén del público general, que más necesita de su asistencia. La indiscutible autoridad de que goza legítimamente Baquero entre el público español, y que en nada menoscaba su agudeza de crítico y hombre de pensamiento, estriba sobre todo en que se hace entender sin exigir otro esfuerzo de colaboración por parte de sus lectores que el juego natural de las facultades intelectivas y nunca una preparación determinada. Si su tema es difícil, él dará, con sus puntos de mira, los pormenores indispensables para penetrarlo.

Uno de los temas que desarrolla es particularmente difícil, no por abstruso o erizado de cuestiones técnicas, sino por lo contrario, más bien por plantearse en términos de vaguedad irreductibles casi a factores concretos. Es el que da pie al ensayo en que toma su título principal el volumen: el tema del hispanoamericanismo.

“Va siendo un lugar común —recuerda, para comenzar, Andrenio— que el hispanoamericanismo debe dejar atrás las expansiones retóricas y penetrar resueltamente en el campo de la práctica.” Todos están conformes en esto. Pero conviene examinar si en las llamadas “expansiones retóricas” no hay ya algo práctico y positivo, y advertir también que la llamada “práctica” es cosa tan inconcreta que, una vez sabido en qué consistía, tendríamos el problema resuelto.

Evidentemente, la incontinencia literaria en odas y discursos, más que perjudicial, ha sido vana cuando las odas eran ruines y los discursos incapaces de competir ni aun con los fuegos artificiales. Una oda magnífica, un discurso de importancia, son hechos positivos, partes de esa práctica fantasmagórica que todos anhelamos. Cuando Rubén Darío escribió sus “Ínclitas razas ubérrimas...”, citadas por Baquero, el hispanoamericanismo dio un paso, que bien puede compensar de tantos Juegos Florales y Fiestas de la Raza, que serían ridículos si no fueran inexistentes.

No es que haya llegado el momento de poner fin a toda manifestación literaria y empezar a tratar en común asuntos de derecho, de ingeniería, de economía y de comercio. El interés enturbiaría mucho estas cuestiones, y no por ello hay que renunciar a tratarlas. No hay que renunciar a nada, ni a lo que parece inmediatamente práctico. Entre los países nacidos de una misma sangre, ya con ideales propios y destinos divergentes, con aspiraciones dispares y dificultades muy diversas, no cabe interdependencia ni vale pensar en otros lazos de amor que los sencillos lazos llamados, entre individuos, de amistad. Y la amistad entre individuos no se funda esencialmente en lo "práctico". Dos asociados no son necesariamente dos amigos. La amistad exige la mutua estima, el mutuo respeto; mas por encima de todo, el conocimiento íntimo.

Muchos españoles se quejan de que América no nos conoce. Muchos americanos podrían quejarse igualmente de que España no los conoce. Gómez de Baquero ve el ideal del hispanoamericanismo en una aspiración desinteresada que haga del mundo en que suena el habla nuestra algo semejante a lo que fue el mundo heleno. Pero ¿cómo llegar a esta unidad de tipo superior? Tanto valdría preguntar cuál es la mejor receta para tener veinte o cien años. La unidad del mundo hispano es tan cierta y fatal para quien la espera como la fecha en que los veinte o los cien años han de cumplirse. Más difícil sería determinar su futuro centro. A mi juicio, los puros valores históricos (quiero decir los del pasado) no lo determinan, ni se puede reducir la cuestión a una competencia simplista entre Madrid y Buenos Aires. Un país no puede vivir a la sombra de su historia; ha de hacerla día por día. El camino mejor para España está en España misma. Que aumente su peso espiritual o material en el mundo y los pueblos afines gravitarán hacia ella.

LA TRADUCCIÓN COMO ARTE Y COMO PRÁCTICA

El Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, organismo dependiente de la Sociedad de las Naciones, que tiene su sede en París, bajo la presidencia de M. Julien Luchaire, entre las cuestiones que continuamente estudia, trabaja por llegar, en lo posible, a un acuerdo en materia de traducciones, que asegure a todos los países no sólo el respeto a las leyes de propiedad intelectual, sino, principalmente, la difusión del pensamiento genuino con que cada uno contribuye a la cultura de la humanidad.

Unas sesiones celebradas dos años ha en el Palais Royal dejaron sentada una serie de puntos que ahora trata de precisar más una información que se está ultimando.

Trátase de reunir, pero esto ha de ser obra de más tiempo, informes que permitan saber, a una simple ojeada, qué autores representativos de una literatura están traducidos a otra; con lo cual se echarán de ver las faltas y será fácil acudir al remedio. Una colección de autores hispanoamericanos traducidos primeramente al francés y más tarde a otras lenguas, se ha planeado ya, con el acuerdo y consejo de distintas personalidades americanas, francesas y españolas, no como labor de aquel instituto, pero sí como algo a que él podría prestar su apoyo y valimiento.

Mas no se concretó a esto solo la obra de aquellas sesiones, ni a ello ha de concretarse la información en marcha. Cuestiones de estética, acerca de la posibilidad o no posibilidad de la traducción; de método; de elección de libros y traductores; de legislación en la materia: todo ello entra en el plan de trabajos.

Los pueblos de habla española traducen mucho para estar en contacto con la diversidad del pensamiento contemporáneo. A ellos les interesan, pues, particularmente, las cuestiones propuestas. Algunas he de examinar aquí, desde mi punto de mira español, que no es distinto del hispanoamericano en la mayoría de sus aspectos.

Creo firmemente en la posibilidad de la traducción. Todo gran escritor se ve traducido, no sólo por los que se aplican a reproducir el texto de sus obras en la propia lengua, sino por los que sienten su influjo. Traducir equivale a entregar. Se entrega al conocimiento, al estudio, a las discusiones, a la curiosidad de todos el pensamiento de un escritor, lo mismo si se reproduce con palabras de un idioma lo que él dijo en otro, que si se interpretan sus ideas exponiéndolas, comentándolas y aun contradiciéndolas.

En una obra literaria existe, sin embargo, una parte que no es traducible: hay que admitirlo desde el comienzo. Un cuadro traducido por el grabado, aunque sea por los procedimientos más perfectos, conserva siempre algo que no pasa a la reproducción. Lo mismo ocurre en la obra escrita. Pero así fuese la más desprovista de materia narrativa, la más ligada al sonido y valor de las palabras elegidas, con independencia de su significado, siempre se podría recrear en otro idioma la sensación que trata de dar.

Un traductor escrupuloso debe discernir qué partes del original ha de conservar en absoluto la traducción y abstenerse de traducir si no ve modo de conservarlas. Ha de distinguir también lo que puede sustituir a las partes no esenciales que no haga falta conservar absolutamente.

Tal es, por ejemplo, el caso de un giro dialectal en la obra que se traduce. ¿Hay que reflejarlo con un giro dialectal del lenguaje del traductor, o es matiz desdeñable? A mi parecer, no puede darse respuesta categórica en este punto. Las circunstancias han de dictarla, quizá diferente para cada caso. A veces bastará un vago giro popular, pero siempre se ha de saber que algo se sacrifica. Traducir es siempre sacrificar; pero no ha de sacrificarse nada esencial.

Otro ejemplo: la traducción de una poesía, de una obra en verso. La traducción en prosa significa siempre algo, y algo que es sustantivo en el original. Pero ¿no sacrifica más todavía la traducción en verso? Necesariamente, no. He aquí el caso típico de lo que se expresa con la palabra recreación. Por el hecho de que existan muy malas traducciones en verso, no se ha de pensar que las traducciones en verso son siempre malas. La amplitud que modernamente ha alcanzado en todos los idiomas el arte poético hace menos imponente el empeño.



Pero ¿qué libros se han de traducir? En España, bien puede afirmarse que se traducen, más o menos pronto, casi todos los libros franceses de que se habla más o menos bien. No se puede afirmar que haya lo que se llama con justo título una selección. Un editor cualquiera gestiona los derechos y da el libro a cualquiera para que lo traduzca. Se hallan a veces traducciones aceptables de libros que no lo son, y, más frecuentemente, traducciones inadmisibles de buenos libros. Estas últimas producen, además, un pernicioso efecto de otro orden: su existencia impide la de una buena traducción. Las más de las casas editoras carecen de director literario y nadie revisa las traducciones. El conocimiento del francés, por parte de los traductores, y aun la práctica del oficio de escribir en lengua castellana, suelen ser deficientísimos.

Por añadidura, se traduce del francés no sólo literatura francesa sino también libros procedentes de otros idiomas. Esto ocurre cada vez en menor escala, es verdad, y hoy se suelen traducir directamente obras alemanas e inglesas. En cuanto a los libros rusos, de tan buen mercado en nuestra lengua, aunque a veces se adelantan a la traducción en francés, suelen tener dos traductores, uno de los cuales ignora el ruso y el otro no siempre domina el castellano. Se advierte la superioridad de las traducciones del alemán y del inglés sobre las del francés en general y aun sobre las traducciones del italiano y del portugués; y esto ocurre porque las lenguas latinas, mucho más asequibles, parecen prestarse a la traducción sin estudio especial, por simple adivinación, y así sale ello; mientras que las otras lenguas requieren trabajo reiterado. El peligro está en que traduzca quien, conociéndolas bien, no esté familiarizado con el español. De todo esto podrían citarse ejemplos muy tristes, aunque, a ratos, divertidísimos.

En el tiempo antiguo se consagraba a la traducción de un autor o de un libro determinado mucho tiempo, años quizá, tal vez toda la vida. Quién traducía, por el placer de estar en comunicación directa con el autor admirado, a Virgilio, a Horacio, a Séneca. Hoy ya no se traduce por placer y el oficio de traductor no es productivo. Por bien

pagada que sea una versión, no compensa el esfuerzo que exige, si ha de estar hecha con cuidado. Hay que trabajar muy de prisa, traducir demasiadas cosas, no siempre interesantes, para obtener mediano rendimiento.

No existe, pues, verdadera selección en cuanto a libros ni en cuanto a traductores. Los más de los libros que deben traducirse —los franceses en especial— se traducen; pero a la vez que otros muchos cuya traducción es enteramente superflua.

Esto, por lo que toca a la literatura contemporánea. En lo referente a autores clásicos y escritores consagrados del siglo XIX hay las traducciones antiguas, no siempre asequibles en librería, y reimpressiones modernas o nuevas versiones, principalmente en las colecciones populares que se venden a módico precio. Pero aun aguarda nuestra lengua, no ya las versiones de autores modernos, completas, anotadas, hechas sobre los textos mejores, sino la colección de los clásicos de Grecia y Roma emprendida con este criterio, a ejemplo de las existentes ya en otros países, y aun de la que se lleva a cabo en el nuestro, sólo que en lengua catalana.

Los autores castellanos más representativos están traducidos, y muy bien, por regla general, a las principales lenguas y a varias menos difundidas. El *Quijote*, el *Romancero*, una selección del teatro del siglo XVII, algunos místicos, la novela picaresca, *La Celestina*, andan en todas las lenguas. De los modernos quizá no se haya difundido tanto como debiera el conocimiento de Galdós, no ya por sus *Episodios*, sino por sus novelas contemporáneas; pero quizá no es ahora el momento más favorable para su traducción, ya que una parte de la opinión literaria española le es adversa. Los escritores vivos encuentran mayores facilidades para la difusión; aun los más jóvenes hallan eco en las revistas extranjeras, que prestan a las literaturas de todo el mundo una atención como no se había jamás conocido.

Las traducciones recientes suelen ser más escrupulosas que las antiguas. Empiezan por ser traducciones, no arreglos. La adaptación sólo es admisible cuando un escritor, con elementos ajenos, hace obra propia: lo que hizo Shakespeare con los *novellieri* de Italia; lo que hicieron

Corneille y Molière con los dramáticos españoles del siglo de oro. Si la expresión “genio del idioma” tiene algún sentido, no es, ciertamente, el que se le da cuando lo emplean como tapadera de sus libertades, que son únicamente comodidad y pereza, determinados traductores. Los franceses antiguos eran muy dados a este arte de los arreglos:

Las adaptaciones, para serlo —decía Novalis—, requieren espíritu poético superior; si no, caen fácilmente en la mascarada con el Homero yámbico de Burger, el Homero de Pope, y, en general, todas las traducciones francesas.

Hoy muestran más escrúpulo, se acercan a los originales y no los atraen violentamente a sí.

Los métodos modernos son éstos, y son muy preferibles a los antiguos. A las traducciones de d’Ablancourt se les llamó *belles infidèles*, y lo mismo se podría llamar a otras muchas. Hoy la mejor cualidad de la belleza es la fidelidad. Fidelidad que no es sólo apego a la letra, sino, ante todo, respeto a la composición y esmero en trasladar todo lo trasladable. Grabado, si se quiere, pero grabado que conserva, si no los colores del original, sus valores mismos en equivalencia lo más cercana que sea posible.

La Nación, 16.VI.1929

ALFONSO REYES, HISTORIADOR DE LO INMEDIATO

Un libro más de Alfonso Reyes no es nunca “un libro más”. De todos los suyos pueden sacarse enseñanzas, y existe tal cohesión entre los mayores y los menores, entre los de una época y otra de su producción literaria, que en ellos parece darse, una vez más, lo que a propósito de la obra cumplida de algunos escritores se ha señalado: que tomados aparte, sus libros son fragmentos de una sola, cuya unidad sólo el tiempo aclara y manifiesta. “Fragmentos de una confesión general”, dijo el gran poeta alemán de los suyos. En éstos del mexicano casi podemos ver otro tanto, así se trate de temas íntimos como de trabajos de divulgación, como lo son algunos de los reunidos en el volumen recién dado a las prensas con el título *Pasado inmediato y otros ensayos*. Aquí se nos confiesa Alfonso Reyes en sus principios y en sus predilecciones, en sus tareas de oficio literario y en sus amistades, ganadas en la práctica de éste, recordando a los maestros y a los compañeros de ruta, fijando con unos cuantos rasgos vivos imágenes de transeúntes fugaces o fisonomías de perdurable recuerdo.

En uno de estos capítulos, “El reverso de un libro”, Alfonso Reyes habla, al parecer, más de sí, explicándonos la formación de los que forman otro libro anterior publicado por la Casa de España en México. Pero, en realidad, no es sólo el interés que tendría la génesis de aquellos trabajos lo que en éste a primera lectura nos atrae: el subtítulo, *Memorias literarias*, es más expresivo. Son, en efecto, memorias de un tiempo apenas ido, y en sus breves apartados se encuentran curiosos pormenores de la vida intelectual en distintos medios, aquéllos por los que el autor hubo de pasar, abriendo bien los ojos, y atento, a la vez que a sus labores y estudios, a los hombres con quien guardaba contacto diario. Yo dudo que puedan encontrarse en parte alguna semblanzas mejores de eruditos como Francisco A. de Icaza —“heredero de la deslumbrante tradición del General Vicente Riva Palacio, figura de renacentista en

quien revivían y bullían juntas las mejores maneras del Madrid literario a través de todas las épocas”, — o como Raymond Foulché-Delbosc, que en la *Revue Hispanique* roturó tantas tierras aún sin cultivo en los campos fecundos de las letras españolas y americanas; semblanzas mejor trazadas, digo, que las que se animan con calidades de retrato magistral en “El reverso de un libro”. Improvisaciones humorísticas olvidadas o casi desconocidas, de autores olvidados o desconocidos también; pero, en ocasiones, de personajes que han logrado suma popularidad (por ejemplo, alguna de Paul Morand) amenizan el texto de Alfonso Reyes, ya de suyo inteligente e incitador a la lectura seguida.

Otro de los trabajos, llamado “De poesía hispanoamericana”, no conocido hasta ahora en su texto original, y escrito para ser publicado en inglés, nos da más de lo que promete. Es el boceto de un cuadro al que no le falta más que llenar de color, apurar de dibujo, paisaje y figuras, para tener un tratado completo de lo que aquí se esboza en pocas páginas, que nos aportan una idea clara y total del movimiento poético en el continente americano, entre los países de habla española. Huyendo de la acumulación de nombres y citas, a que un “panorama” de esta clase siempre se halla expuesto, el autor ha preferido señalar tendencias, comunes o particulares, e ir destacando las figuras esenciales, a sabiendas de los que omite, no por desdén, sino para reducirse a los términos que se propuso. Un solo reparo se le podría oponer: el de haberse ceñido a lo rigurosamente contemporáneo, desde los tiempos del Modernismo, movimiento en que “la literatura hispanoamericana cobra verdadero relieve y logra conquistar su sitio en el sol”. Nos hacemos la ilusión de un panorama tan vasto que se extendiera, con la misma exactitud y economía, a los tiempos todos de las letras americanas: ¡cuán útil sería para la generalidad de los lectores, solicitados más urgentemente por otras disciplinas, un prontuario concebido y realizado así! Ya en éste, dentro de sus límites, hallarán lo indispensable para estar, como quien dice, “al día”, en materia tan importante para la cultura general. Pero si Alfonso Reyes se quedó en nuestra época, fue porque todo su libro tiene este interés; por algo se llama el *Pasado inmediato*, título que si designa más especialmente el estudio inicial y

más extenso, bien pudiera decirse pensado para todo el volumen. Y aun ciertos otros capítulos de él, como los consagrados a Justo Sierra, a Genaro Estrada, a Luis G. Urbina, pueden considerarse como desarrollos de aquel estudio principal.

¡El pasado inmediato! Los historiadores que miran al pasado lo ven casi siempre en lejanía, remoto; los cronistas no solían mirar al pasado, sino al presente, anotando día por día las adquisiciones de saber y experiencia. El pasado inmediato, lo que ya no es hoy y apenas se está volviendo ayer, es más difícil y oscuro, se presta más a confusión por inconscientes pretericiones o descuidos de la suerte, por involuntarios partidismos. Urge, sin embargo, reunir cuantos testimonios puedan encontrarse del “pasado inmediato” para, con ellos, fijar el carácter de una época que, estando viva en nuestro recuerdo, o en potencia de confrontarse con el recuerdo de otros en quien puedan persistir con mayor detalle, serán, dentro de poco, pasado oscuro. ¿Qué influencia pudieron tener en las generaciones recientes figuras de las cuales apenas queda sino el nombre? ¿Cuáles fueron los contemporáneos menos favorecidos por la gloria de aquellos hombres cuyo resplandor aun nos ofusca a través de los días?

El movimiento de personajes de toda importancia que le sirve a Alfonso Reyes para darnos, en ese estudio, una imagen viva del México de hace pocos años, con sus aspiraciones y sus realizaciones, con sus métodos y sus tanteos, nos da un acabado modelo de lo que es historia de unos tiempos quizá menos palpitantes para el lector que aquéllos de los grandes imperios, trazados por la elocuencia del historiador a la antigua o rastreados por el cúmulo de observaciones, despojo de documentos empolvados y minucioso papeleteo del historiador a la moderna. El que haya pertenecido a los tiempos evocados en ese estudio por Alfonso Reyes, y mejor todavía, el joven que sólo ha visto sus resultados y conocido de fama o por lectura, es decir, parcialmente, a sus hombres, o al extranjero, para quien el juego de influjos y reacciones es difícil de establecer, ateniéndose como se ven las meras obras realizadas, hallarán aquí una clave que les iluminará de pronto la época entera. La lectura de este estudio es, a mi parecer, indispensable, para entender

como es debido una de las fases más próximas a nosotros —una fase “inmediata”— del espíritu mexicano; y todavía más: para ver con qué arte de selección, con qué fuerza intuitiva un escritor puede resucitar un tiempo del cual aun quedan testimonios vivientes que podrán tener también por su parte una imagen vivaz del “pasado inmediato”, pero que no han llegado a darle forma escrita, capaz, como la que nos ofrece este libro, de añadir formas y perfiles a nuestra curiosidad de hombres civilizados, capaces de sentir con plenitud el tiempo reciente, viéndolo, no como vaga memoria, sino en su realidad histórica.

ÍNDICE DE FUENTES*

PRIMERA SERIE: 1915-1920

- El maestro, pp. 9-13.
Leyendo a Azorín, pp. 13-17.
El poeta de nuestros días, pp. 39-43.
Maeterlink en Madrid, pp. 43-46.
Joaquín Dicenta, pp. 46-52.
José Enrique Rodó, pp. 50-52.
Un escritor y unos críticos, pp. 52-57.
Léon Bloy, pp. 57-61.
Los Reyes Magos, pp. 65-67.
El oro extanjero y la literatura francesa, pp. 70-75.
Judith Gautier, pp. 80-83.
“Meterse con”, pp. 84-86.
Un romance fronterizo, pp. 86-88.
La estatua, pp. 93-95.
El planeta chino, pp. 95-98.
El 98 ante las urnas, pp. 98-101.
Góngora el desconocido, pp. 104-107.
Interview con mademoiselle Bilitis, pp. 107-110.
El pasajero, pp. 118-121.
Marquina menor, pp. 121-123.
El primer “Isidro”, pp. 124-125.
El eterno d’Annunzio, pp. 156-162.
La supuesta muerte de Máximo, pp. 162-164.
Los sonetos castellanos de Heredia, pp. 173-177.

* Para todos los artículos, menos el último, la fuente es: Enrique Díez-Canedo, *Conversaciones literarias*, 3 tomos, en *Obras de Enrique Díez-Canedo*, Joaquín Mortiz, México, 1964.

- Tres hombres, pp. 178-180.
 Voces de Flandes, pp. 180-182.
 La elegía de los libros viejos, pp. 182-185.
 Guillaume Apollinaire, pp. 185-188.
 Ramón, pp. 194-198.
 Líricos portugueses, pp. 198-201.
 Arte de mujer, pp. 210-212.
 Mentalidades españolas, pp. 225-229.
 Rubén Darío y España, pp. 229-234.
 La caverna del humorismo, pp. 234-238.
 España y Galdós, pp. 238-242.

SEGUNDA SERIE: 1920-1924

- Ramón López Velarde, pp. 58-59.
 Verlaine en castellano, pp. 77-82.

TERCERA SERIE: 1924-1930

- El poeta Paul Valéry en la capital de España, pp. 9-15.
 Andrenio, crítico y ensayista, pp. 15-21.
 La vida de un salvaje, pp. 21-25.
 Los poetas jóvenes de España, pp. 25-33.
 El simbolismo del claustro de Silos, pp. 38-45.
 El país donde florece la poesía, pp. 59-67.
 Para una revisión de don Juan Valera, pp. 70-74.
 Nueva visita a d'Annunzio, pp. 81-86.
Vice impuni, la lecture, pp. 86-89.
 Traductores españoles de poesía extranjera, pp. 89-96.
El hombre de la pampa, pp. 108-111.
 José Conrad, pp. 111-114.
 Cuentos populares de China, pp. 118-123.

Le navire d'argent, pp. 127-130.

Leer entre líneas o los velos de la verdad, pp. 130-134.

De Proust a Salinas, pp. 165-165.

Antonio Machado en la Academia, pp. 186-192.

Nacionalismo e hispanismo, pp. 197-201.

La traducción como arte y como práctica, pp. 235-241.

ANEXO

“*Pasado inmediato* de Alfonso Reyes”, *Letras de México*, año v,
vol. II, núm. 10, 15 de octubre de 1941, p. 4.

Conversaciones literarias. Antología

se terminó de imprimir en septiembre de 2008
en los talleres de Reproducciones y Materiales, S.A. de C.V.
Presidentes 189-A, Col. Portales, 03300 México, D.F.
Tipografía y formación: El Atril Tipográfico, S.A. de C.V.
Portada: Irma Eugenia Alva Valencia.
Cuidó la edición la Dirección de Publicaciones
de El Colegio de México.

El escritor Enrique Díez-Canedo hizo de la conversación un género literario, no sólo porque según testimonios de muchos contemporáneos suyos la practicaba refinadamente en la vida diaria sino porque, ya por escrito, la volvió una manera de rendir culto a la amistad y al gusto estético, reuniendo en ellas tanto el testimonio personal como la intuición de la lectura al correr de las páginas, tanto el señalamiento crítico como la anécdota, en un sabroso guiso que atrae e invita a frecuentar y a profundizar en esa charla. En este libro encontrará el lector una selección de las *Conversaciones literarias*, seleccionadas y prologadas por Adolfo Castañón, desde las primeras publicadas, allá por la segunda década del siglo xx, hasta las últimas que publicó. Este libro es una manera de rendir homenaje al escritor transterrado, vinculado a El Colegio de México en sus primeros años, y una manera de conmemorar los 70 años de la fundación de nuestra institución, en 1938, como La Casa de España.

