# *Cartas al Ebro*

Primera edición, 1940

Queda hecho el depósito
que marca la ley. Copy-
right by *La Casa de Es-
paña en México*

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico
por
Fondo de Cultura Económica
Av. Madero, 32

*BENJAMIN JARNES*

# *CARTAS AL EBRO*

*(Biografía y Crítica)*

BIBLIOTECA DEL
COLEGIO
DE
MEXICO

*LA CASA DE ESPAÑA EN MEXICO*

B.C. 4/4/67

## DEDICATORIA

A Doña María de los Dolores Guzmán, viuda de González.

*REPRESENTA usted para mí, señora, a la madre española más las dotes peculiares del gran pueblo mexicano. Sigo viendo en usted a la gran mujer de España, firme en los reveses, serena ante el dolor, tesonera en su esfuerzo para hacer de sus hijos —viuda desde tan joven— otros tantos excelentes ejemplares de su raza y familia. A quien todavía le sobra cariño para acoger a los demás puesto que, en días de contradicción, yo mismo —y otros españoles— han encontrado en usted tan cordiales simpatías. Para evitar un olvido imperdonable, quiero de nuestro reconocimiento dejar aquí visibles huellas. Que viva nuestra gratitud, al menos tanto como este libro.*

*Del cual debo decirle que viene escribiéndose desde los comienzos de mi vida literaria. Son textos en parte publicados y en parte no, en esta o parecida forma, que pude recoger y recordar después del naufragio bélico en el cual resultaron víctimas tantos manuscritos, tantos libros, tantas revistas, que sin duda hubieran enriquecido estas páginas que hoy pongo en manos de usted, señora. Tal vez le sirvan de algún*

*provecho para conocer la historia literaria de una etapa efervescente de las letras españolas. De las de allí como de las de acá.*

*Un ímpetu rebelde corrió entonces por las filas juveniles de la literatura y de todas las artes. De ese ímpetu dan fe las páginas que siguen, limitadas por una fecha anterior a la del magno conflicto. Son quince años. He aquí una generación de arriscados jóvenes que supieron remover alegremente el campo de las letras, la zona espiritual de España y de estos pueblos de América. Con todos sus errores, con todos sus retozos, con todas sus profanaciones del augusto clasicismo, siempre la creí —y la creo— necesaria para el pleno desarrollo del espíritu español, anquilosado bajo muchos fríos montones de hojarasca retórica.*

*Pero no se asuste, señora: yo fuí el menos rebelde. Comencé... con mi edad de ahora. O poco menos. ¿Nací ya viejo a las letras? No sé. Muchos años de serenidad claustral, muchos años de disciplina de todo orden, me limaron las uñas. Soy de mi generación, pero mi generación sólo en parte me ha formado. Acaso vine formado desde los tiempos de mis grandes amigos: Marcial, los Argensola, Gracián, Goya y el Ebro... Pero la historia literaria de Europa juntó a las lecciones de mis viejos amigos aragoneses, no pocas de sus felices experiencias. Alguna hice mía, otras no. En este libro quedan, de mi aplicación, testimonios diversos que —en el naufragio— escogió el azar, no yo. Quisiera, al menos, señora, que por ellas aprendiese usted a querer a los hombres que entonces cultivaron lo que en definitiva es la España eterna.*

*La Pasión Fría*

1

## *NORIA DE LA EMOCION*

VEO, Carlota, que te has escandalizado ante semejante aluvión de poesía amurallada. Es un escándalo al revés. Mientras las gentes protestan de todos estos *manuales de espumas,* de todas estas *hélices* sin freno, tú alzas la voz contra la respetable décima... Pues, sí, Carlota: como código poético parece haberse implantado el *sistema lírico decimal.* Habrá que comentar el hecho, puesto que tú, desde tu adorable Augusta, me lo ordenas.

Base de todo buen sistema métrico —bien lo sabes— será siempre cierto número de unidades de exacta dimensión, precisas para constituir una unidad del orden superior inmediato. Así, en el orden de la rima. Base de un buen sistema poético será el número de versos necesarios para componer la estrofa-tipo. (Utilicemos el estilo matemático que recomienda el autor de *Cinco minutos de silencio, Tres horas en el Museo del Prado* y otros libros cronométricos.) Según que la base sea dos, tres, cinco o diez; es decir, según que sean dos, tres, cinco, diez, las unidades que exijan otra del orden inmediato superior, el sistema poético se llamará binario, ternario, quinario, decimal... O, más

didácticamente —didascálicamente— aleluya, terceto, quintilla, décima...

Pues la base mejor acreditada, desde Espinel acá, ¿no es la decimal? Por eso, después de algún eclipse, resurge con todo el arisco empaque adquirido en las cuevas de Segismundo. La resurrección es evidente. La fiebre lírica se decide, de nuevo, a revelarse en décimas.

Queda alzado el ábaco en medio del aula por muy acreditados profesores. Diez alambres. Diez filas de bolas. Primera, cuarta y quinta filas: bolas rojas. Segunda y tercera: bolas verdes. Sexta, séptima y décima: bolas amarillas. Octava y novena: bolas moradas. (Cuidado con mezclar de modo deshonesto rimas femeninas o masculinas, linajudas consonantes con modestas asonancias. Ojo al canon. Un pintor diría: "Cuidado con mezclar indecorosamente colores fríos o colores calientes. Ojo al espectro".) Todo, en fin, es aquí un problema de distribución. Algoritmia. Exactitud en el sistema lírico decimal.

Pero es más sensible otra imagen. Tómense diez ladrillos. De ellos, el primero, cuarto y quinto, rojos. El segundo y tercero, verdes. Etcétera. Colóquense los diez ladrillos —ocho sílabas de largo, contado el cascote— uno sobre otro. Ya tenemos la unidad compacta, cerrada, a prueba de ariete, a prueba de todo disparo de guerrilla avanzada. Con diez montones de a diez ladrillos, obtendremos un canto. Con diez cantos, un poema. Con diez poemas, un volumen. Con diez volúmenes, un poeta neoclásico cualquiera. Con diez poetas neoclásicos, una generación literaria retrasada.

En este *Sistema lírico decimal*, la emoción está en los bordes. Es emoción centrípeta, que va del diccionario a la médula del ladrillo; si el ladrillo tiene médula. Nace en los aladares y suele no llegar a ser celdillas craneanas, donde se aloja el foco gris del sentido lírico. El buen peluquero de la décima nada tiene que depurar. Sólo le resta recortar pacientemente los diez mechones.

Porque puede ofrecérsenos la décima como el ejercicio de una larga paciencia. Entonces, Carlota, podremos admitirla generosamente. Pero ¿no es preferible que el paciente construya jaulitas para grillos o se entregue heroicamente al juego de damas? El arte es, ante todo, una larga impaciencia.

Pero recordemos el orden de factores: Si partimos una décima en dos mitades, no obtendremos dos quintillas. Este es uno de los trucos del sistema lírico decimal. Una décima, partida en dos, produce una quintilla, queda por arriba un resto que puede subdividirse en otros dos factores: una cuarteta y un verso huérfano —aquí no podemos llamarle *libre*. Porque la quintilla —véase el Manual— no tolera *los dos últimos pareados*. Así la primera mitad se descompone en una cuarteta útil y en un verso sobrante. O bien, en un primer verso inútil y dos aleluyas.

Es, pues, la décima muy rica en posibilidades métrico-líricas. No en balde es eje de todo un buen sistema. Conviene aclarar este punto, para dejar a nuestros jóvenes poetas bien aleccionados en el uso de la quintilla, la cuarteta y la aleluya: hormas en que muy



BIBLIOTECA DEL COLEGIO DE MEXICO

pronto veremos encerrarse los neoclásicos pies. La quintilla, tan rizada, tan coquetona, tan redondita, es, sobre todos los moldes, muy recomendable. Recordamos siempre aquella dolorida del autor de *El ama.*

*Mejor que un decir artero,*
*llorar mil veces prefiero*
*bellezas que el sol se lleva.*
*¡Virgen de bronce te quiero*
*antes que Venus de nieve!*

Es una quintilla representativa. Todos los días se vende en nuestros mercados de rimas. Esto nos hace pensar que la lírica española no saldrá de su viejo atanor. O de su vieja atarjea, puesto que hemos hablado de ladrillos. La generación siguiente usará la quintilla como arma arrojadiza, como hoy se emplea la décima. Y la siguiente, la aleluya.

Virgen de bronce y Galatea desdeñosa. El *Plus ultra* aselvatizará en un prado florido. Campánulas rosadas, octosílabos azules y el *blanco pie.* No más *Hélices.* No más *Espumas.* No más *deshumanizaciones.* Amararse, humanizarse, metrificarse. Vino viejo en las viejas escudillas. Hay que llegar felizmente a la aleluya. En las angarillas de la aleluya puede cabalgar y retozar bien el ingenio. Al fin, sólo son dos ladrillos para entablillar el pensamiento. Dice, por ejemplo, Antonio Machado:

*La primavera ha venido.*
*Nadie sabe cómo ha sido.*

Aquí los ladrillos son dos alas. Pero no podría volarse con diez. Y entre diez ladrillos inertes, el pensa-

miento queda muy prensado. Menos mal si rezuma un poco de música por los simétricos arambeles de la rima.

"El juguete es la primera iniciación del niño en el arte" —escribió el maestro Baudelaire. Cuando el arte pretende volver a la niñez, debe concedérsele la aleluya, con su inocente rima: lindos juguetes de *a perra chica,* como diría Verlaine y —a mucha distancia— Guillermo de Torre.

Examinemos, en fin, algunos corolarios.

*Primero:* Un número no se altera, aunque se le añadan a la izquierda uno o más ceros. Una estrofa clásica, tampoco, aunque se le añadan uno o más ripios.

*Segundo:* Un verso se hace dos, tres, diez veces más opaco, según le sigan o precedan dos, tres, diez versos geniales.

*Tercero:* La palabra tiene en el verso dos valores. Uno absoluto, que es el número de relaciones íntimas —espirituales— con todas las demás. Otro, relativo, que nace de relaciones o, como diría una burguesita, *relaciones para casarse.* Y estas palabras, en efecto, se casan en la estrofa, es decir, se cierran la puerta de su jaula. Porque la estrofa es un tiránico lecho conyugal.

*Cuarto:* El buen poeta extrae siempre la raíz del verso. El malo lo eleva a la quinta potencia. Y una potencia cualquiera de la unidad seguida de ripios, es menor que la unidad, es la unidad inflada. Venus en el noveno mes de embarazo.

He aquí la noria de la emoción: Cada verso, un ladrillo. Cada diez ladrillos, una estrofa. Poesía amurallada. Belleza que sube del pozo repartida en diez homológos cangilones. Resurrección de estas secas palabras: Hemistiquio. Cesura. Verso cojo. Quinto pie, sexto pie, séptimo pie. Deleite de ser reconocido por las viejas nueve damas de la corte de Apolo. Voluptuosidad de escribir con los antiguos pies...

Y así acaba, Carlota, esta lección de retórica, tan bien hermanada con las ciencias matemáticas. Como aprender viejas retóricas, no es muy difícil, creo que no han de faltar cultivadores de la *décima* en gran escala: no pocos de ellos auténticos poetas.

*(1926)*

## 2

### *PARTITURAS EN HIELO*

TU carta, en efecto, está lamentablemente plagada de *qués*. Y en ella te lamentas de no saber escamotear este *qué* horrible... Voy a intentar un ensayo de total supresión de tan horrible sílaba. De paso te contaré mi entrevista con el director de orquesta, Adam Szpak, estos días nuestro huésped, artista muy digno de su época. De esta época de orden frío...

Verás. También a la batuta —como a la pluma y al pincel— se le había enroscado tenazmente la retórica. Para podarla eran precisas muy finas tijeras, y quizá las de oro más puro sean las de Nikisch, hoy heredadas por Adam Szpak. Pero, en música, la retórica solía venir cubierta con una bella máscara: el virtuosismo. El *virtuoso* musical es el retórico del ritmo, como el seudoimpresionista era el retórico del color. Afán constante del *virtuoso* es el de hacer del arte una fascinadora cadena de primores. Mientras el creador sincero se desgarra silenciosamente la carne para hundir en sí las pupilas y hallar dentro el reflejo del mundo circundante, el *virtuoso* apenas se araña la epidermis. No quiere ver en sí imagen alguna porque prefiere hallar en el arte ciertos fáciles rafagueos, cierta vibración

comunicable a todas las membranas, provocadora del torbellino de aplausos. El *virtuoso* reparte en torno suyo puñados de bengalas, para ocultar bien la ausencia de esa *estrella en la cúpula* —como la llama Adam Szpak.

El *virtuoso,* Carlota, es un sembrador de luciérnagas en un bosque sin luna. Su obra es un caracoleo en derredor de sí mismo, un monótono carrousel de primores, capaces de seducir a la gran multitud. Aunque en su carrousel haya talcos fulgurantes, siempre la interpretación de la obra se inclinará de un costado, y se romperá el equilibrio entre el pensamiento creador y los medios expresivos puestos falsamente en juego. Habrá siempre en un platillo algunos gramos de mercantil impureza. Habrá inútiles injertos y una morosa fruición en contemplar lo advenedizo.

Si puede el artesano gozarse en el hallazgo de un magnífico instrumento, el artista, no. El artista apolo ha de ver cierta limitación por superar, cierta valla por burlar. No vale al artista complacerse en la riqueza del arado, sino en la hondura del surco.

Allá el gran *divo* con sus piruetas de laringe, y el maestro *arrobador de muchedumbres* con todos sus resortes del aplauso. Ellos conocen la llave dorada de la gloria inmediata, apremiante. El buen maestro electriza a su público con el emocionado juego de los brazos temblorosos y el efervescente desequilibrio de sus nervios. Para él la obra es un potro por domar, una amante por rendir, no un mundo de materia vibrante por vencer. Para Adam Szpak —el artista de la pura

sobriedad— la interpretación de una obra es siempre cierto laborioso edificio por construir. En cada obra aprende una nueva lección de *economía del lucimiento,* como él llama, jugueteando, a la delicada precisión de su batuta.

Adam Szpak —el maestro de pálido rostro infantil y ademanes de príncipe del arte— podó ágilmente toda hiedra retórica de su estilo. Le vemos asomar su fino contorno, entre la orquesta, sobre la tarima desnuda... Junta los pies y recoge sus brazos en actitud de replegar energías. Poco a poco, sin avaricia, pero con cautela, las va gastando. No tiene prisa por revelar su emoción musical, le basta con revelar la obra interpretada. No toma la tarima como pedestal, sino por *atelier.* En la ejecución definitiva, debe ser ya casi una sombra de sí mismo. Su trabajo más penoso ya pasó... Adam Szpak realiza su labor sin partitura. No nos sorprende. El mismo se borraría de la orquesta si pudiese dejar allí su espíritu.

Por eso, Carlota, cuando a Szpak se le pregunta por su arte, no nos habla de anhelos, de vehemencias. "Puede un director padecer cuarenta grados de fiebre y producir una obra muy fría" —nos dice sonríendo.

El habla de cimientos, de masas coloreadas, de planos sonoros... Como buen hijo de su tiempo, sustituyó el frenesí por el equilibrio. Es un infatigable ingeniero del ritmo, además de ser un prodigioso catador de sonidos. Concibe la interpretación como una ideal arquitectura.

Nada —me dijo— puede construirse sin tener bien clara percepción del ritmo peculiar de cada frase. Es-

tos son los cimientos. Sin ellos no podrá alzarse el edificio, bloque a bloque, sonido a sonido. Luego es preciso conocer la calidad de los muros, el color de cada plano, la densidad, el valor relativo de cada instrumento en cada instante. Es nada el claro-obscuro, primitiva y trivial fórmula expresiva; es preciso agrupar los sonidos como se agrupan los colores en el lienzo y las frases en el poema; medir los grados de robustez, de emotividad; percibir la intensidad de cada choque. Todo instrumento tiene sus cariños, sus predilecciones. Algunas frases necesitan a veces un instante más para sonar... Por eso, la obra debe ser escuchada, paladeada interiormente. Es preciso saber cómo ha de sonar, y los resortes para hacerla sonar así.

Y, por último, la cúpula, es decir, la expresión. Fijar el contorno puro, diseñar ágilmente el arabesco, huír de toda fruición morosa. Trazar la melodía con el mismo pulso sereno, con la misma vehemencia contenida siempre por su total integridad. Nunca herirla, nunca maltratarla, cifrar en ello toda la gloria. "El gran peligro del intérprete —sigue diciendo Adam Szpak— es maltratar la obra por hacer más saliente la labor propia. Yo admiro fervorosamente a Pablo Casals por ese amor reflejado en sus interpretaciones, por ese miedo a torcer la voluntad del autor."

—Y... ¿además? —le pregunté—. Y Adam Szpak, siempre sonriendo, contesta sencillamente:

—Luego... una estrella en la cúpula.

La voz tímida, dulce, de Adam Szpak se fue animando graciosamente hasta precisar bien su timbre infantil. Vibran las palabras en el aire, ya más caliente al hablar de sus cariños más hondos del arte incomparable de Nikisch, de Chopin, el genuino músico nacional, de las *mazur* de su patria; de Karlowicz, el malogrado creador de los *Cantos eternos,* interpretados en Barcelona; de Liadow, el autor de las lindas *Cajita de música y Saba Jaga;* de Schoemberg, el prodigioso miniaturista musical; de la *Quinta sinfonía,* donde Nikisch agotó las maravillas de su arte...

Luego reparte sus finas sonrisas entre Erik Satie, el genial humorista, y ese *delicioso puente* entre Debussy y Strawinsky: Maurice Ravel.

Se habla de Falla, *casi siempre admirable, por ser casi siempre español.* Y de Albéniz. Y de la música española, *la más rica, la más bella música popular del mundo. Cuando aquí no había músicos* —termina Szpak— *todos acudían a ella, pero Albéniz nos revela la endeblez de todo lo español escrito hasta hoy por extranjeros.*

—¿Y el sentimiento? ¿Y la emoción?

—¡Bah! Han abusado un poco de eso, con pretexto de Haendel, de Bach, de algunos otros. Yo pienso en otras cosas...

Adam Szpak prefiere una justa armonía entre el corazón y el pensamiento, única fusión capaz de producir la obra nueva. Hubo excesivas embriagueces de lirismo. Era tiempo de volver a las fuentes primitivas

de toda pura melodía, como de toda pura armonía. A la serenidad, al equilibrio... Y al estudio. La música exige una labor tan lenta y reflexiva como las demás artes. Debe escoger su gama de sonidos, como la pintura escoge su gama de colores.

Recuerda una frase de Hans von Bulow: "Se debe tener la partitura en la cabeza, no la cabeza en la partitura." Así justifica su desdén por el atril. "Y no se me admire por eso —añade—. Lo hago por pura comodidad. Si algunos críticos lo quieren, colocaré en el atril una partitura cualquiera, vuelta del revés." Y termina, con un mohín de enfado:

—¡Así me dejarán en paz!

¡Deliciosa charla! Vuelve Szpak al tema de la nueva música. Habla de la tendencia moderna a la preciosa miniatura, hacia los lindos juguetes musicales. No se piensa ya en la obra grande, sino en la obra densa. Ahora el gran arte recoge mucho sus contornos. Un sencillo acoplamiento de sonidos tiene ya tanto valor como el tema más profundo, más nutrido de intenciones. Se ha libertado la música del lenguaje estrecho, turbio, de la pasión. Una página sonora bien trazada es admirable como lo es una pizarra repleta de ecuaciones bien ordenadas. Nos basta con la emoción inherente a todo fruto mental bien logrado. La música puede destacar la novedad de un acorde, aparte de todo otro sentido.

La sensibilidad nueva busca bellas sonoridades por sí mismas. La armonía por la armonía. Desdeña los

grandes temas. Si fue desterrada la epopeya, y arrinconado el aparatoso cuadro histórico, también es desterrada la gran sinfonía y desdeñados los motivos *colosales*. Queremos, sencillamente, colores, ritmos, matices...

Al recordar a Szpak alguna maravillosa *catedral* del sonido, duda un instante y prosigue:

—No siempre lo son, aún las más celebradas. En música no suele darse la *catedral* definitiva. Esa *Novena sinfonía,* con su pórtico sublime, con su enorme primera parte. ..¡Tiene otras dos de inferioridad tan abrumadora! No, no se da el definitivo conjunto armónico, la gran *catedral.* En otras, ni ese pórtico... ¡Esa insoportable *Pastoral!* Yo nunca la quise dirigir.

Cada época agota ciertas calidades. No parece preferir ésta lo sublime. Desdeña lo grandioso, lo grandilocuente. ¡Tantas veces halló sólo hinchazón! Prefiere contornos más ceñidos. Ver el último punto de la ágil parábola trazada por la flecha del arte. Ver bien distinto el blanco. No perder proyectiles en ese vago azul donde vuelan todas las inciertas palomas de la retórica... Azul e infinito son ya muy poco para el arte.

Adam Szpak ante la orquesta, en vez de desatar los nudos de su fina sensibilidad, los va apretando, cada vez más alerta. Si hierve dentro de él algún vino generoso de emoción, sabe contener bien las burbujas. Sólo sus manos tiemblan levemente... Podría dar el espectáculo antiguo de un dionisíaco, de un poseído por la fiebre musical. Tan intensamente vibra en el foso de las ondas sonoras. Pero Adam Szpak no quiere



(3184)
5.00
1.75-enc.
D.-

darse en espectáculo. El sube a la tarima a imprimir su dedo en los resortes ya estudiados y previstos. Podría antojársenos un mecánico, si todo en él no le acusase de delicado príncipe del arte.

Alguien ha dicho: "Cuando Pablo Casals interpreta, no existe el violoncello; sólo existe la obra. Tan inmaterial es su arte." También Adam Szpak —ya te lo dije— se borraría alegremente de la tarima, como borra el atril, si pudiese dejar allí su espíritu.

Y ya tienes aquí, buenísima Carlota, realizada la experiencia de escamotear el *qué*.

*(1925)*

## 3

## *FE DE ERRATAS*

ES verdad, Carlota. En mi *Carta a Torres Bodet* se dejó escapar *El estudiante* una tan gran cantidad de erratas que difícilmente habrá podido ser leída y comprendida. En tu obsequio voy a reproducírtela. Dice así:

"Discrepar casi totalmente del contenido de ese artículo, no debe ser obstáculo para saludar su aparición, como se saluda al leal camarada de un equipo opuesto. No suele ser la serenidad característica de las escasas polémicas que aquí y ahí se suscitan. Con todo, preferiría que surgiesen a diario, aun con toda su acritud, a no asistir a ninguna. Por hoy nos limitamos a escuchar alguna vez cierto breve y doctoral zumbido, o a sufrir el irritante picoteo del libelista en píldoras. Vivimos en siesta permanente, con todo el molesto cortejo de mosquitos y abejorros.

"Permítame recordar las líneas esenciales de estos que usted llama *apuntes tomados por José Ortega y Gasset, como resultado de las observaciones emprendidas, con rara atención inteligente, a través de los diversos modos y temperaturas que el arte moderno ha instaurado en Europa.* (Apuntes que tuvieron la eficacia de hacer vacilar a no pocos inseguros de su opi-

nión, haciéndolos caer por fin del lado más mullido, del de la amiga realidad, dócil modelo propicio siempre a una copia fiel. Ya un escritor petrificado señalaba como la más nociva cualidad de Ortega, la de *hacer reaccionar* a sus lectores. Es la opinión de los que gustan hacer del arte una taza de la clásica tila.

"En el sarao de ideas bien relacionadas en sociedad, correctamente vestidas según el maniquí tradicional, se presenta a diario Ortega del brazo de una opinión aventurera. No debe sorprendernos que el coro de las señoras de un ceñudo Ropero, se alborote y pida la expulsión de la descotada advenediza.

"Las señoras y los escritores coleccionistas. Yo divido a mis camaradas en dos clases: coleccionistas y aventureros. Unos acuden siempre al arsenal: su verdad está en el pozo. El aventurero se asoma siempre a la ventana, porque su verdad la trae el viento. Aquellos utilizan la soga, estos, la antena.

"Pero, al menos, por lo que tenía de halagadora para el artista, debió esta teoría ser poco discutible. Se intentaba eliminarlo de la turba, juntarlo con más dignos compañeros en un decoroso estrado, puesto que la multitud espesa se reía de ellos. Hubo resistencias a tan sugestiva selección. A todas las aristocráticas terrazas, prefirieron muchos la plataforma del tranvía. ¡Arte humano, muy humano! —dijeron—. Arte que arranque lágrimas, como aquella sentimental cebolla de que Heine nos habló. Arte que haga vibrar intensamente los bordones cardiacos... Con todo lo demás del notorio panegírico...

"Es buen método el de ensayar la percepción de un ser por sus efectos, y la obra de arte por sus inmediatas resonancias. Pero el choque de las ondas que produjo el arte nuevo, con el aro de muchedumbre, no pudo ser más infortunado. *La masa cocea* —dice Ortega—; es dura. No se deja moldear: rechaza la lima y el cincel. Con la impopularidad del arte nuevo surgen, en consecuencia, dos castas antagónicas. Los de piel inatacable y los de vibrátil epidermis. Los primeros no entienden, los segundos, sí. Pero, *si el arte nuevo no es inteligible para todo el mundo* —sigue Ortega— *quiere decirse que sus resortes no son los genéricamente humanos. No es un arte para los hombres en general, sino para una clase muy particular de hombres que podrán no valer más que los otros, pero que evidentemente son distintos.*

"Es decir, que un goce estético que para la mayoría de los hombres *no es una actitud diversa en esencia de la que habitualmente adopta en el resto de su vida, no puede ser sentido ante la nueva obra de arte.* Luego será preciso apelar a una fruición puramente estética, incompatible con el hecho de intervenir en un juego sentimental, lejano de esa conmoción, de esa *compasión* que sufre el alma sensible a la tortura de los amantes de Teruel. Luego, el arte será tanto más libre, cuanto más lejos se sitúe. *Los grados de alejamiento significan poder de liberación en que objetivamos el suceso real convirtiéndolo en tema de contemplación.*

"Es, pues, cierta fuga de lo humano. Cierta evasión de lo real. No una total fuga, no una total evasión:

cuando el fugitivo salta la frontera, deja de ser fugitivo; no es más que desterrado. Cesa de ser perseguido y se sienta a descansar. Si el arte nuevo estuviese totalmente evadido de lo humano, no sería ya la suya una actitud dinámica, sino de reposo. Y en arte no vale descansar. En arte, ni hoy ni nunca, *debe llegarse*.

"No importa el término *ad quem* —dice Ortega—, sino el término *a quo*. Se trata —insistamos— de una clara intención de evadirse, de un sincero afán de deshumanizarse. Con el logro, cesaría el afán. Magnífico ejemplo nos prestan las escuelas pictóricas que por haberse *totalmente deshumanizado*, dejarán, lógicamente, de hacer arte, por hacer geometría. Si el árbol quiere rozar las nubes, bien está. Si lo hace a costa de ir arrancándose las raíces para montarlas al aire, bien está, pero dejará de ser árbol, para trocarse en un deforme pájaro.

"Es decir que la obra de arte no ha de ser ese *núcleo humano que las musas peinan y pulimentan*. El arte no es *pura cosmética... La percepción de la realidad vívida y la percepción de la forma artística son en principio incompatibles, por seguir una acomodación diferente a nuestro aparato receptor*.

"Es la diferencia entre ver el fanal y ver sólo el muñeco que está bajo el fanal. Copiemos otras frases: *El arte no puede consistir en el contagio... El llanto y la risa son estéticamente fraudes... El poeta empieza donde el hombre acaba... El poeta aumenta el mundo —auctor—, añadiendo a lo real que ya está ahí por sí mismo, un irreal continente*.

"Podríamos transcribir el libro entero. Y, si es difícil hallar conclusiones más diáfanas, también lo es hallar otras tan poco comprendidas. Quiero creer en lecturas precipitadas. Ver la diferencia entre realidad vivida y realidad contemplada, entre realidad humana y realidad artística, es algo de que no puede eximirse ninguna mirada sincera de hoy. Estilizar ¿no fue siempre deformar lo real, desdeñándolo, fijándole nuevos contornos? Estilizar implica deshumanizar. Sólo quien se resigna al estilo común, puede abominar de la deshumanización. Sólo los poco seguros de su vuelo, pueden discutirla. Nada más fácil que no huír. El cobarde no huye, *se queda siempre* —apunta el ingenioso Paul Morand—. *La realidad acecha constantemente al artista para impedir su evasión. ¡Cuánta astucia supone la fuga genial!* —dice Ortega—.

"*Ese triunfo sobre lo humano,* a que usted alude, no es, pues, un triunfo definitivo, sino un constante vencimiento en la *constante lucha* que usted echa de menos. *No hay victoria sin enemigo, y no hay arte sin materia humana que estilizar* —añade usted. Exactamente. ¿Quién habla de suprimirla? Precisamente —ya se anotó— reconocemos que nos acecha siempre, como el león simbólico, *quaerens quem devoret,* buscando a un artista para comérselo, para hacer del pintor, un fotógrafo; del poeta, un cronista. No se trata de suprimir esa lucha, puesto que se fundamenta en ella la calidad substancial del arte verdadero. No sigue el artista las ondulaciones de la realidad, sino que rectifica sus perfiles.

"Y todo a fuerza de vigilias y de ojos limpios y serenos. El arte no es glosa, ni prolongación de la realidad. Puede surgir una densa aventura nada grávida de gérmenes estéticos. La vida más fecunda se limita a ofrecernos, humildemente, un manojo de anécdotas a escoger. Del mismo modo que el diccionario nos abre su gran cofre para que hundamos allí las manos, a capricho.

"*El genio tiene un gran cuidado: ser lo más humano posible*... No recuerdo este pasaje de André Gide, en que usted se apoya, pero releí estos días las deliciosas páginas que el mismo autor dedicó a Marcel Proust en quien la *humanidad* está deliciosamente escamoteada.

"No creo mucho en la simple *humanidad* de los genios. El fruto genial es sobrehumano o infrahumano, según la flecha de la evasión. No es simplemente humano *Don Quijote,* como tampoco lo es *Próspero.* El genio rebasa siempre el nivel de humanidad, cuando no lo olvida totalmente, y se lanza a horadar las altas brumas, como sucede a *Beatriz.* (Excesiva evasión, como la del cubismo. A la palabra *geometría* viene aquí a sustituir la de *teología.*) No pretende el arte nuevo subir a esas zonas, acaso por no surgir el ímpetu genial que rompa el aro ceñido y risueño de su voluntario horizonte.

"Ceñido, porque una excesiva autocrítica le empuja a no perder de vista su patente limitación. Risueño, porque su actitud es de humorismo, fina forma de velar su cansancio.

"Habló usted de *prosélitos,* de *discípulos.* Me parece que ya sólo interesa agrupar en franca, en sincera camaradería, hombres comprensivos, *de claras ideas* —oímos decir al mismo Ortega—, de firme voluntad de ensanchar sus respectivos horizontes mentales, capaces de contestar a una inquietud con otra, no con una palabra consagrada o un brumoso *magister dixit,* ya inadmisible entre nosotros.

"También suele arrojársenos al paso el gran vocablo. *Clasicismo,* la gran mole *Cultura,* con dorada mayúscula y prestigioso adjetivo. Para uno y otra, todo nuestro respeto. Y todo nuestro recelo. Porque ¿quién podrá saber todo lo que encierran esas enormes tinas universales, si después de tantos años de fervorosa atención, aun no hemos logrado averiguar (*apud d'Ors, passim*) *todo lo que puede caber dentro de un minué?*"

Hasta aquí mi carta a Jaime Torres Bodet. Para concluir, he de decirte, Carlota, que el error fundamental ante el ensayo de Ortega y Gasset es este: Lo que sólo es un diagnóstico, se ha tomado —y ¡con qué ceñuda precipitación!— por una receta.

*(1926)*

## 4

## *GENIO E INGENIO*

YA te habrás dado cuenta, amiga mía, de cómo nuestro librito, *El profesor inútil,* suscrita entusiasmos que no merece. Sobre todo, el breve estudio de *Azorín* me ha conmovido... Precisamente llegó el periódico a mis manos, en momentos en que todo, en derredor mío, era tristeza. El artículo del buen amigo se leyó ante el cadáver de mi hermano *Mosén Pedro,* al que enterramos dos horas después. Su ejemplar —el de nuestro librito— allí quedó en aquel pueblecito de Teruel, en manos de otro sacerdote.

Pero tan cariñoso comentario a esos apuntes de novela, ¿no me convida a charlar contigo unos instantes acerca de problema tan hondo como lo es el de la superficialidad? Y no hay aquí, Carlota, intención alguna de hacer saltar la paradoja: se trata del ingenio, si por ingenio entendemos eso que nuestro admirado autor de *Castilla* resume en una frase de su artículo: "Lo ingenioso es lo superficial."

Consideremos despacio la afirmación: El aturdido personaje de *El profesor inútil,* al negar a Campoamor el ingenio, provocó —además— otra muy grata reconvención: la de *Andrenio.* Pero *Andrenio* otor-

gaba a Campoamor un ingenio compatible con la época de las *Doloras,* mientras *Azorín,* menos generoso con el poeta y con el atolondrado *profesor,* hacía radicar precisamente en la abundancia de ingenio la fragilidad del arte de uno y otro. "El ingenio —escribía *Andrenio*—, la agilidad y prontitud del entendimiento, la forma suelta y donairosa, es lo menos discutible en aquel poeta, aunque el ingenio de 1880 no sea el de 1926." Y Campoamor —escribe *Azorín*— "quisiéramos que fuese menos ingenioso, menos fabricador de frases brillantes, paradógicas, donosas." Dice *Andrenio* que Campoamor tenía el ingenio de su época. (Sí, claro, de una época que apenas tenía ingenio.) *Azorín* afirma que Campoamor flaquea precisamente por el costado del ingenio... (No tan claro.)

Difícil empresa es trazar confines entre lo genial y lo ingenioso, discernir cuando una u otra calidad se enseñorea de la obra. (¿Qué será, por ejemplo, casi toda la obra de Quevedo? ¿Genial? ¿Ingeniosa? Y si ingeniosa, ¿será superficial? ¿Epidérmica?) Más difícil es medir su profundidad cuando embarazan al crítico puñados de *donairosos* arabescos. La tal medida nunca puede entonces expresarse en cifras exactas. También la sencilla, la extrema claridad, hace fingir en el agua profundidades nulas... (En uno y otro caso, por la desnudez suma o por el excesivo ropaje, la mirada crítica sufre muchas vacilaciones.)

"Es la agudeza pasto del alma —contestaría nuestro Gracián. Hállanse gustos felices, tan cebados en la delicadeza, tan hechos a las delicias del concepto, que no pasan otra cosa que sutilezas. Son cuerpos vi-

vos sus obras. . .” Pero la vida no puede ser algo superficial. Y estas sutilezas, ¿son otra cosa que ingenio? “Hay ingenios gitanos de agudezas” —continúa Gracián. Hay “ingenios reconcentrados, con fondos de discurrir, con ensenadas de pensar”. También dice: “Genio e ingenio son dos ejes del lucimiento discreto: la Naturaleza los alterna y el arte los realza.” Sí, el ingenio podrá ser un Benjamín en la familia de los genios, pero siempre resultaría hermano suyo. Quizá deba ser el más querido, por ser el más niño, y, en consecuencia, el más travieso.

Lo ingenioso, sustancialmente, no es lo superficial. Mientras lo fuese, iría perdiendo calidades sutiles, para ir pasando a la humilde condición de gracejo, de chiste de *humorada.* Lo ingenioso es siempre fruta madura del espíritu, mientras el chiste suele ser fruta en agraz. Todo ingenio tiene mucho de ingeniero de las ideas, mientras el hombre del chiste es un pobre picapedrero del idioma que apenas si logra arrancar de algún guijarro una efímera chispa.

“El hombre —decía ya el viejo Renán— no tiene señal más decisiva de su nobleza que una cierta sonrisa fina, silenciosa, que acusa en el fondo la más alta filosofía. Un riguroso análisis demostraría que la ironía entra por mucho en todas las creaciones realmente elevadas; y si se escribiese una *Divina comedia* del siglo XIX, sostengo que cabría en ella la ironía.” Me permito añadir que si se escribiese la *Divina comedia* del siglo XX, cabría en ella el humorismo, o no sería la obra genial de su época. La obra maestra, en fin, de este siglo sería fruto del ingenio. Si no resurge el hu-

raño coloso que renuncie totalmente a la grata mezcla que señala Gracián y vuelve la espalda al humorismo... No lo creo probable. ¿Y tú?

Pero acontece que junto al genio surge —ufana— su caricatura, el farsante de buena o mala fe. Y éste no apelará a la sutil ironía o al atolondrado humorismo; apelará nada menos que a la metafísica sublime. Intentará reformar su humanidad al compás de un arpa. Hará de sus *grandes* y *pequeños* poemas muchas lecciones de ética rimada; será "gitano de solemnes frases", en lugar de ser "gitano de agudezas"... Recuérdense las páginas de *La originalidad y el plagio,* donde Valera intentó defender del pecado del hurto al autor de *El tren expreso.* Sabido es que un centenar de frases rutilantes de Víctor Hugo se han hallado incrustadas en la obra opulenta del *ingenioso* don Ramón de Campoamor.

Yo, Carlota, conozco al falso genio en que apenas sabe sonreir. Genio e ingenio, como el señor y el paje, andan siempre enlazados en la guerra y en la paz. Suelen juntarse en la obra de arte en la misma proporción que se juntan en un plato el condimento y la carne. Tan sustancial es para el arte no ofrecernos platos de sola salsa como no ofrecernos carne cruda. En un salvaje concebimos mejor la genialidad que el ingenio.

Pero el ingenio es algo más que condimento. El ingenio puede ser toda la obra, puede al menos, dejar impreso a lo largo de ella el rastro de sus finos dedos. Suele el genio avanzar entre las cosas, mirando hacia lo más profundo en línea recta y altanera, de-

jando a uno y otro lado ricos ademanes inéditos de seres que luego harán su delicioso mohín íntimo al ingenio, como esas lozanas campesinas que bajan la frente al paso del señor y sonríen después al ágil pajecillo que zigzaguea astutamente entre los mesnaderos.

Por eso el ingenio, de aquí y de allí, de este paisaje y de aquel incitante perfil, va nutriendo de bellezas vivas su escarcela. Nadie sabrá, como él, seguir el hilo simpático de una semejanza que pone al habla las ideas más remotas. Nadie como él sabrá acariciar tantos ocultos y voluptuosos escorzos, porque sólo él, paciente, amoroso, sagaz, dará mil vueltas a los vivos poliedros hasta dar con el plano más rico de sugestiones.

"Nace el hombre tan desnudo de noticias en el alma como el cuerpo de plumas" —decía también Gracián—. El hombre y el genio. Pero si el genio avanza audazmente, en la mano la lente de la intuición, descubriendo inesperados panoramas, el ingenio le sigue llevando al hombro su pulido instrumental, preciso para transcribir laboriosamente, en limpias cartulinas, el nuevo panorama. Y cuando la intuición se fatiga y las pupilas del genio apenas recogen ya matices nuevos de las cosas, el ingenio sigue operando agudamente con vislumbres, con leves atisbos. Va recubriendo el cartón de ágiles líneas y colores. Donde no alcanzó el genio a divisar claramente un alto cerro o una honda cañada, el ingenio trazará graciosos alcores y curvas hoces de cristal.

Y es el ingenio quien, sobre el paisaje nuevo, tenderá una red vibrátil entre los retoños blancos de los más enjutos mástiles, para que el oído más lejano escuche inesperadas voces fraternales y cada cosa distribuya en torno sus alegres vibraciones. Por eso parecerá superficial. Realiza hartas veces funciones de topógrafo, de antena de eléctricos mensajes. Opera —a veces con exceso— con las volubles semejanzas de las cosas. Prefiere de ellas su costado más risueño...

Por eso, muchos no le perdonan su aire infantil, de explorador de caprichosas selvas metafóricas, y menos que nadie le perdonan los austeros exploradores del idioma. No le sufren que ante un seco manojo de octavas reales, desenterradas del archivo de un laboratorio artesano, rompa a reir infantilmente, mientras se precipita a atrapar un libre insecto de oro que se contenta con su gota de miel, dejando a los botánicos montones intactos de enfáticas corolas.

Porque sólo el verdadero ingenio sabe resignarse a olvidar. Y muy pocos le agradecen tan feliz olvido. Muy pocos le agradecen que, a costa de parecer somero, renuncie a hundirse en fangos de trivial psicología, en parcelas acotadas por la ciencia. Nadie agradece al pintor nuevo las líneas pesadas, inertes, académicas, que borró antes de ofrecernos el perfil desnudo.

No sé si tendrá o no razón el arte nuevo, ni siquiera si es o no nuevo, pero desdeñarlo en nombre de lo "profundo" es algo muy cruel de lo que el tan admirado *Azorín,* no puede ser capaz. El, mucho menos que nadie, audaz innovador, agudo ingeniero de tan

primorosas arquitecturas de prosa castellana, sutil ingenio español.

En cuanto a Campoamor... Verás, Carlota:

No recuerdo dónde escribió Stendhal —prefiero apoyar en palabras ajenas ciertas afirmaciones—: "Todos los hombres dotados de alguna curiosidad, que han sentido vivamente el imperio de la belleza, hubieran podido llegar a ser artistas... Pero al escultor suele faltarle el talento de cincelar el mármol; al pintor el arte del dibujo; el de versificar al posible poeta. Y cerca de ellos, algunos obreros sin alma triunfan por conocer tales mecanismos"...

Agudo, agudísimo Stendhal, ¡qué bien le reveló —¿verdad?— el siglo xx su triunfante y ejemplar tipo humano: el *homo faber* del pragmatismo, el *chauffer* del conde de Keyserling, de curiosidad espiritual nula, duchos en el manejo del volante, de la estrofa, del retrato, "al que no falta un detalle"!

Ahora bien, el arte español, singularmente el del siglo xix, está lleno de obreros "mecánicos", tan nocivos como los "aficionados" o los efímeros diletantes. Y uno de los más ilustres obreros *mecánicos* de la lírica española, quizá el más laborioso y el más ducho en el manejo de la estrofa, fue, indudablemente, don Ramón de Campoamor.

Prosigo, aún a costa de tu paciencia... Hay claros espíritus que se adelantan a su época; otros se retrasan, doloridos de tener que apartar los ojos de tanta riqueza heredera. Debemos, Carlota, amar a los primeros, respetar a los segundos. Pero hay otra suerte

de espíritus que siguen dócilmente las sinuosas o monótonas trayectorias de su época, la representan con toda fidelidad, la interpretan, la resumen... Y no creo que ciertos lamentables días del lirismo español puedan representarlos nadie con más exactitud que el autor de las *Doloras*.

Campoamor es un fiel cronista, en verso y en prosa, de los últimos años del siglo XIX. Su cuestionario, poético y —¡ay!— filosófico, es copia exacta del programa de sus contemporáneos. Un pecho juvenil que comienza a amar, es para él la más rica fuente de inagotables poemas, sin sospechar nunca que aquello apenas logró ser un trivial suceso fisiológico, tan lejano sustancialmente del lirismo, como puede estarlo el crepúsculo de un cuadro. Si el poema debe estar en el poeta, no en las cosas, Campoamor nunca lo supo. El crepúsculo, el nido, el "pecho de cristal" de una niña, son otros tantos arsenales de poemas hechos, frecuentados por Campoamor.

No hablemos aquí de poemas a medida, porque él, en arte, se viste siempre de bazar. En el Monasterio de Piedra —por citar un ejemplo— sólo pudo ver una pobre anécdota que va rezumando su vulgaridad de plana de sucesos sobre los encajes primorosos del río.

Sorprende tanta ceguera frente al paisaje, frente a los paisajes del espíritu. "Un aficionado a la filosofía" se llama a sí mismo en un lamentable artículo titulado *Los malditos*. Acaso sea esta su pretensión de *metafísico* el máximo delito que obligue a juzgarlo y condenarlo. Léase su *metafísico* discurso de ingreso

en la Academia. Dudo que pueda producirse otro tan pintoresco. En él se propone nada menos que limpiar, fijar y dar esplendor al idioma por medio de la metafísica. Es hermano de aquellos ensayos *pour rire* –*Cervantes y el derecho penal, La medicina y el Quijote*...– que padecían nuestros padres y abuelos. He aquí una frase del memorable discurso:

"Hay una cosa más clara que la luz del día, y es la metafísica... No sólo es la más clara, sino la más fácil de las ciencias." He aquí otra: "No saber metafísica es no saber nada. ¡Sombras de Plinio, Copérnico, Newton y Cuvier! Os pido perdón por mi irreverencia, pero, repito, que no saber metafísica es no saber nada."

El admirado *Azorín* cuya juvenil arremetida contra todos los Campoamores del siglo XIX fue tan gallarda, que las letras españolas aun vibran –y vibrarán mucho tiempo– con la inquietud del audaz tijeretazo asestado al declamatorio *párrafo* de *cola;* nuestro *Azorín,* tan buen amigo de Gracián y de Montaigne, tan lejano de esos *grandes poemas* tan pequeños, y de esos *pequeños poemas* tan difusos, ¿no ha sido demasiado generoso –repito– con don Ramón de Campoamor?

Le ha otorgado el ingenio. Quizá sólo merezca el gracejo. El gracejo es algo así como un ceceo mental, que alguna vez pudo sustituir al ingenio, si Campoamor se hubiese reducido a destilar sus humildes *humoradas* sin invadir los bosques –para él totalmente vírgenes– de la lírica y filosofía... "Un día

—escribe— el señor Canalejas me dirige un ataque kantiano que me causa el dolor de no poderlo entender."

He aquí el *aficionado* sonriendo burlonamente ante la famosa *oscuridad germánica,* tema copioso de regocijados chistes en tantas aulas eclesiásticas y civiles del siglo XIX... y aún del XX. He aquí al representante más cabal de la zafia incomprensión española en una época que ha llegado hasta nosotros. (Valera —alguna vez te he hablado de ello— es culpable de haber aplaudido la obra poética de Campoamor. Valera, escribía: "Me veo en la precisión de rebajar el mérito del autor..." Y el autor era Shakespeare. Y en otro lugar. "Esta poesía es la quintaesencia, el *non plus ultra* del fastidio, el nihilismo del alma..." Y hablaba de Paul Verlaine).

*(1927)*

## 5

## *EL GRAN PASMADO*

ME apresuro, Carlota, a obedecerte. Después de mi carta —no poco apasionada— sobre el inefable Campoamor, debíamos dedicar otra a *Azorín*, sobre todo después de la lectura de su *Félix Vargas*. Este *Azorín* infatigable inicia una tarea de transfiguración de su prosa, de la que pocos artistas españoles han dado, hasta ahora, ejemplo. Autor o dos vertientes, contempla el pasado de nuestras letras con el mismo fervoroso respeto que contempla el futuro. Con el mismo amor lee la *Celestina* que el último libro del último poeta. Y no desdeña ninguna de las dos lecciones, si en el libro más reciente algo puede aprender. Gran lección, pues, la suya: de generosidad, de desprendimiento. De su firme atalaya crítica, no vacila en descender para, al lado del joven más arriscado, buscar en las letras un nuevo cauce expresivo.

Pero tú quieres, buena amiga, que te hable de *Félix Vargas*... Voy a complacerte:

Es *Félix Vargas* —mucho más que otros libros de *Azorín*— voluptuoso. Voluptuosidad, la suya, que suele nacer de la oportuna reiteración de un tema como en las buenas sinfonías. Después de todo, no es *Félix*

*Vargas* una cadena de hechos novelescos, sino cierta orquestación de sensaciones. La mejor música. Alejada de toda zona melodramática. Aunque, a veces, el tema es sólo plástico, es una tenaz superficie blanca, es el parpadeo de una mujer, es un manojo de llaves. El tema se agranda o se abrevia, va y viene, pierde coquetonamente una nota o se prolonga en rizos de corcheas.

Este asomarse gracioso de un tema retozón por las ventanitas de la prosa azoriniana, ya no nos puede sorprender en él. Sus imágenes sabían jugarnos —rapaces traviesos— esa broma. Pero ahora sus mohines tienen un sentido más hondo: jugar con el espacio como juegan con él las imágenes en el cine. El rostro pícaro pasa de infantil a gigantesco; o se fracciona, se abren en él hendiduras por donde irrumpen otros planos, se hace cristal, se hace bruma, para que tras él veamos otros orbes.

*Azorín*, desde su nacimiento a las buenas letras ha vivido siempre en constante estupor: Ramón Gómez de la Serna, al llamarle "gran pasmado", ha sorprendido genialmente esta actitud azoriniana. Vivió siempre *Azorín* en el alero de los grandes peligros; es decir, de las constantes renovaciones. *Azorín* pasa por el mundo —como Charlot por el cabaret— buscando una ideal Georgina, dándose de codazos con los hombres y las obras aferradas al tiempo —éste o aquél— cómodamente instalados, sin peligro alguno, bien acotados los espacios, sus trincheras, desde donde disparan contra el nómada.

Artista en peligro: artista, pues, que realiza —toda su vida— números de fuerza. Estos números siempre se ejecutaron así, en el vacío, en una conmovedora altura sobre racimos de espectadores, en general espíritus arrellanados. Los números de fuerza de todas las artes —Miguel Angel, Debussy, Picasso— siempre se ejecutaron así, en trágica fluctuación del espíritu, con la punta de un pie sobre la realidad. (Aunque, a veces, con cierto gesto dudoso que puede ser despectivo y puede ser utilitario. Porque el pie, mientras ofende, ¿no se apoya?) Dice el mismo *Azorín:* "Fluctuación del espíritu, como en un columpio trágico."

Recuerda, Carlota, nuestras charlas en el pretil. Te decía una tarde que el poeta *Azorín* se complace en el juego antiguo de la elipsis —juego antiguo en él, su reinventor—; en el moderno juego —repito— de escamotear los puentes, de quemar las naves, de eliminar argamasas.

En la prosa de *Azorín* nunca ha habido aglutinantes, sino bloques libremente encajados. Nunca engrudo, sino imán.

Frases en peligro. Seductoras siempre, en consecuencia. Ahora es "como un cuchillito —dice— que va penetrando en todas las sinuosidades"... En la misma página de uno de sus libros, anota:

"Con el instrumental más sencillo y expresivo, tratar de recoger todos los matices."

Con el primor, su teoría. La delicia de este libro es que, sin proponérselo, enseña el arte de escribir

otros semejantes. Que empuja suavemente a escribirlos.

¿Qué, es en fin, este libro *Félix Vargas*?

Pues *Félix Vargas* es una etopeya. ¿Quiere esto decir que en el libro vemos un hombre al desnudo? Pero este hombre es un poeta, y un poeta se mide por su intensidad de vibración, por su capacidad de prenderse a las cosas, por su sabiduría en la elección de matices. Cuando el poeta se hace rico, opulento en estas tres funciones, leer su etopeya no será ver —sencillamente— un hombre al desnudo, será ver cruzarse un mundo en un espíritu, ver juntos en cada momento lírico escorzos de ayer, esguinces de hoy, melodías del pasado engarzadas al vivaz ritmo presente.

*Félix Vargas* —¿podía ser de otro modo?— es el mismo *Azorín,* transfigurado. El héroe de *La voluntad,* pero en estos días. Aquella pasión cálida, convertida en pasión fría. Vuelta a la infancia eterna del arte, desde una vehemente juventud... "Pedazos de ensueños antiguos que de pronto afloran a la conciencia", que pierden súbitamente la edad para brincar a nuestro lado como niños.

¡Cuántos grados, en el termómetro poético, ha subido la sensibilidad azoriniana, al tropezar con un instrumental más fino de expresión! Su *Félix Vargas* nos revela el mecanismo sensitivo de un poeta. Produce el libro la impresión de que el autor ha sacudido su granado orbe de imágenes y todas las cosas han

recobrado agilidad en deliciosos desperezos, en luminosos brincos.

La fina capa de polvo se desprende, los recuerdos pasados se despiertan, giran, voltean, presentan aristas, costados nuevos. Un mismo mundo, un mismo poeta... Pero todo transformado, bruñido, incrementado, abierto de par en par a felices sugestiones. Un rostro, un objeto olvidado recobra de pronto su vibrante, su exacta expresión, una vivaz fisonomía inesperada.

El tiempo se hace elástico, el espacio se esponja, se centuplica. Donde sólo había un recuerdo, se agolpan, superpuestos, interferidos, cien. Donde sólo cabía una anécdota, se entremezclan milagrosamente otras muchas, como los temas en una sinfonía... Y el poeta, siempre en grave peligro, como todo creador ante el caos, se apresura a imponer orden, a agitar vivamente su batuta, a vivificar esos divinos primores inventados por el arte para transformar la materia; el ritmo, la armonía. Y todo con esa claridad —valor tan firme en *Azorín*— que admiramos en él desde sus primeras páginas.

Libros elípticos, sensitivos, armoniosos, estos últimos libros de *Azorín*. ¿No reunían ya estas calidades, los anteriores libros del maestro? Sí, Carlota, pero los recientes han ganado en ímpetu, en audacia, en poder transformador. Antes *Azorín* veía lo mudable desde lo inmutable. Ahora lo ve desde un trapecio.

Las perspectivas —así— se multiplican, se enriquecen. No sólo el mundo gira alrededor del artista,

es el artista el que —así ocurre en el cinema— varía constantemente su foco, su eje, el punto de vista. Antes *Azorín* asistía a desfiles de nubes, ahora se hunde en remolinos. De nubes, de rostros, de esquirlas de ayer, de átomos vibrantes de hoy.

¿Niño? Sí, juegos de eterno niño. Vencedor del tiempo, del espacio, de su propio enemigo, de su más cordial, cordialísimo, enemigo... Porque nuestro más temible enemigo, ¿no es, Carlota, nuestro estilo?

*(1928)*

## 6

### *DE SIGUENZA A BELEN*

QUIERO, Carlota, referirte una entrevista de ayer con Gabriel Miró, otros de los maestros —reconocidos o no— de la actual generación literaria militante. ¿Recuerdas con qué avidez leímos sus *Figuras,* juntos en el mismo diván? Aquel día recordamos la ardiente escena de Paolo y Francesca... Y caímos en el mismo infierno. Pero no fue el libro la causa: el libro de Miró es todo él pasión —artística— fría; nuestro dúo era pasión —humana— febril. El libro bien podía arder —temas vehementes no le faltan—; pero no arde. Abunda en heladas —tanto como admirables— superficies. Nunca vimos un libro *tan divinamente superficial*... Dando, claro es, a la *superficie* su valor más profundo. Su valor exacto de *estampa.*

Entré en casa de Miró, un poco azorado... Hombre de esos que llaman *recoleto,* tal vez podría chocar con mi atolondrado nerviosismo... No fue así. Voy a copiarte un fragmento de la escena, no poco teatral, y ya pública:

"Yo.—Ante todo, ¿qué hacía, dónde estaba usted ahora? ¿En Idumea? ¿En Betania, en Jerusalén?

¿Quiénes eran sus musas? ¿María Magdalena, María Fulgencia, María Cleofé...?

"Miró.—Me abruma usted. Ya lo ve... Estaba con mi editor... El quiere llevarse mi *Libro de Sigüenza,* aumentado. Yo, íba a seguir escribiendo para la *Gaceta*...

"Yo.—¡Para *La Gaceta!* Eso me desarma. ¡Venga, venga ese original para el tercer número! Veámoslo: "El Rey (q. D. g.) se ha servido disponer que..." ¿Qué es esto?

"Miró.—Pues una minuta para la otra *Gaceta.* Para la *de Madrid.* ¿Creía usted que era una *Estampa?* Pues, es una *real orden*... No es ninguna broma. Se trata del Concurso Nacional de Literatura. Temas dedicados a Góngora... ¿Quiere usted algo más serio?

"Yo.—Pero ¿no es usted el autor de *Las figuras?* ¡Dinero para este hombre que pierde su tiempo escribiendo minutas, aunque traten de Góngora. ¿Cómo puede tolerarse esto? ¿Es que no se vende *El obispo leproso?* ¿Y *El libro de mi amigo?* ¿Y esas *Cerezas,* tan sabrosas? ¡Todo se lee tan a gusto!... Miró: la fortuna le ronda. Pronto escribirá usted su última minuta. El oro le sonríe, como le sonríe la gloria.

"Miró.—¿Me sonríe? Pues, no me había dado cuenta... verdad es que el concepto que yo tengo de la gloria... Creo que la gloria consiste en... llegar a no tener nada que hacer.

"Yo.—Confunde usted la gloria con la holgazanería.

"Miró.—No. Con el ocio.

"Yo.—¡Usted, el creador infatigable!

"Miró.—Y lento.

"Yo.—¿Lento, y lleva publicados cerca de veinte volúmenes?

"Miró.—Sí, si... Lo malo es que tengo menos lectores que volúmenes... No es coquetería de autor mimado. Soy un escritor sin público. No tengo talento. Dicen que soy un escritor de sensibilidad; pero el público prefiere el talento... O sus falsificaciones.

"Yo.—¡Qué afán de sutilizar! El talento y la sensibilidad son dos amantes que no pueden reñir. ¿Por qué usted las divorcia?

"Miró.—Riñen, riñen. Y ellos son los que se divorcian de mí. Y, créame, el talento es preciso para levantar ciertos andamios... Yo estoy desnudo de toda mecánica de autor.

"Yo.—¿Por qué no me explica esa desnudez?

"Miró.—Digo que no puedo proveer a mis criaturas de un equipo ideológico aceptable. Cuando tropiezo con un personaje sugestivo, le llamo a formar parte de mi *troupe*. Pero ya no me cuido de él. Me limito a comprarle un kilométrico para que vaya recorriendo los trayectos de la novela. Si se conduce torpemente, si en vez de héroe resulta un pobre diablo, es cosa suya. Sólo me cuido del terreno que pisa. Y del clima que respira.

"Yo.—Ya sé, ya sé. Usted es un tirano. Ha intimado mucho con Herodes. No quisiera ser yo personaje de una novela de usted. Cualquier cerezo me

daría envidia. Acaricia usted con más deleite una palabra que un espíritu... Pero, todo esto, ¿tiene algo que ver con el divorcio? ¿Es que sólo el talento puede mover a los hombres? ¿Es que basta la sensibilidad para mover las cosas? Usted se tortura en vano. Es injusto con *Sigüenza*. Ahí tiene un personaje vivo, auténtico, original. Lleva su kilométrico y su espíritu.

"Miró.—¡Bah! *Sigüenza* es un cobarde espectador.

"Yo.—Es una inteligencia puesta entre el mundo y el lector.

"Miró.—No, una sensibilidad. Una inteligencia frente al pozo de Siquem, no le ofrecería a usted una *estampa*. Le ofrecería una reproducción de diálogo dramático... con todo el repertorio de ideas de la época.

"Yo.—Sí, una bíblica evocación con notas. Pero eso es bueno para un alumno aprovechado de la Facultad de Letras, no para un artista.

"Miró.—Me parece que nos entendemos mal.

"Yo.—Es lo mismo. Vengo a agredirle, a saquearle. No vengo a bosquejar exégesis. Dígame: ¿conoce usted a Papini?

"Miró.—Nunca lo he leído.

"Yo.—Pues se le acusa a usted de tener en su organismo literario unos gramos de papinismo.

"Miró.—Carezco en absoluto de conciencia química: dígaselo a Giménez Caballero. Sí, es cierto que mi editor alemán retarda la publicación de *Las figuras*, porque, a su juicio puede entorpecer su venta

*La historia de Cristo.* Pero esto me parece arbitrario. No sé quién es Papini.

"Yo.—Mire. D'Annunzio había montado en Italia una espléndida perfumería. Para hacerle la competencia, Papini montó enfrente un almacén de abonos animales, y comenzó a vocear su mercancía. Declama como cualquier diputado antiguo de la oposición. Ese es Papini. Pero usted huele a otra cosa. ¡A los naranjales de Levante! Y, en fin, porque el tiempo pasa... ¿Qué hay en esa carpeta que no pierde de vista su editor?... De seguro está ahí encerrado todo el valle del Terebinto... ¡Belén!

"Miró.—Exacto.

"Yo.—¿Y cuándo pone usted la cúpula a ese libro?

"Miró.—No suelo poner cúpulas.

"Yo.—Bien, pero si usted no es arquitecto, será usted hortelano, jardinero, orfebre, amante de sus libros... ¿Cuándo poda usted el último terebinto de ese valle?

"Miró.—Quizá en el invierno de 1927.

"Yo.—Ya lo sabe usted, señor editor. De *Sigüenza* a Belén: he aquí un maravilloso y fértil viaje editorial.

"Miró.—Sí, ríase. Algunos me han preguntado si *El libro de Sigüenza* fue escrito durante mi residencia en esa ciudad episcopal.

"Yo.—¡Nombres, dígame nombres!

"Miró.—Paz a los pobres de espíritu y de noticias. Pero ellos me han hecho perder la fe en todos



BIBLIOTECA DEL COLEGIO DE MEXICO

los que vienen a hablarme de mis libros... No proteste. Haré una excepción a su favor. Creo en usted.

"Yo.—Sepa que en mis tiempos de nómada tropecé con el *Nómada* de usted y lo llevé en la memoria y en la mochila muchos días. El, en mi memoria, se tropezó con Santo Tomás y Escoto, y en mi mochila con unos borceguíes, un cepillo, un diccionario Salvat, dos pañuelos...

"Miró.—Sí, sí, creo en usted.

"Yo.—¿Y *La hija de aquel hombre*? Usted no cumple lo que ofrece.

"Miró.—Prefiero dos tomos de *Años y leguas*. Preparo también una edición de *Del vivir*.

"Yo.—No, no. Eso es darse paseítos al sol. Hace falta la jornada entera, la gran marcha con todos sus cansancios, con todos sus despeñaderos. La novela, la novela grande... Libros como este del *Obispo*, tan henchido, tan rebosante...

"Miró.—Y eso que hubo tijeretazos.

"Yo.—Sí, ya sé que rompió usted un enorme puñado de cuartillas. Infantilmente, Miró. ¿Por qué mutiló usted al *Obispo*? ¿No le bastaba con la lepra? ¿Cómo va a hacer él su visita pastoral por todas las diócesis de Europa?

"Miró.—No hay mutilación ninguna. Desafío a usted a que me señale las cicatrices!

"Yo.—Quizá lo intente. Ahora déjeme lamentar esa precipitación. Usted no ama la gloria.

"Miró.—¡Pero si no la veo!

"Yo.—¡Sensual empedernido! ¿No la tiene usted aquí?... Ahora no la ve, porque la tapa esa real orden que usted proyecta para glorificar a Góngora... Pero, ¿cree usted que la gloria ha de venir como los reyes magos, seguida de una hilera de camellos? La gloria viene solapadamente. ¡Deje usted a los camellos que descarguen su oro a la puerta de los tenderos del arte!

"Miró.—Bien, dejemos ya esa gloria invisible. Realmente no debo quejarme. Sólo me quejo de mí mismo. Cada día siento que es el primer día de mi vida de escritor. Cada cuartilla me parece la primera que escribo. Creen algunos que trabajo dentro de un amable huerto, rodeado de frutales, metido en un cenador... todo porque un libro mío se titula *El huerto provinciano*. Y, ya ve usted, no escribo en un huerto, sino en un potro.

"Yo.—Pues todo lo suyo huele —lo repito— a su delicioso *huerto*.

"Miró.—Hay que echar raíces en un rincón del mundo. Y, desde él, irradiar hasta donde sea posible.

"Yo.—Entonces, espiritualmente, ¿usted no se ha movido de Alicante?

"Miró.—He venido aquí... He pasado por Barcelona. Allí escribí mis *Figuras de la Pasión*.

"Yo.—¡No se le ocurrirían a usted en el Paralelo!...

"Miró.—Su cuna es más lejana. Desde niño leí siempre los *Evangelistas*. Compré los apócrifos, tan

ricos en detalles, tan copiosos. *Las figuras* vivían conmigo, desde la infancia. Y en Barcelona, donde tuve la fortuna de encontrar la gran amistad de Turró y de Pi-Suñer, logré ver por fin fuera de mí el soñado libro.

"Yo.—¿Y en el extranjero? Usted tiene allí muchos amigos.

"Miró.—Hogart traduce todas las *Figuras* que yo vaya produciendo. En Norteamérica ha editado las *Estampas* Alfred P. Knop. Remfry de Kidd edita *El abuelo del rey* y *El obispo leproso*. Kra ha publicado en París mi *Semana Santa*...

"Yo.—En suma: Orihuela será pronto una estación de arte internacional. Y *El obispo* es ya "un libro espléndido, reverberante, recamado de luces y de imágenes, hasta el punto que casi ha de leerse con la mano en visera, amparando los ojos". Ya ve que he leído bien *El Sol* del domingo.

"Miró.—Sí, José Ortega y Gasset me ha subido a la plataforma dominical de su crítica. Yo agradezco hondamente ese honor. Quizá soy el primer novelista español cuyo nombre ha pronunciado desde esa cátedra. Pero... ¿No es un poco duro al definir mi prosa? Le atribuye unas dotes, le niega otras... "¿Qué clase de perfección es ésta —viene a decir— que complace y no subyuga?" Llama *estática* a mi prosa.

"Yo.—Como toda prosa bien cuajada en poema.

"Miró.—Sinceramente, esa *perfección* no me satisface. Lamento que por las dolencias de los míos no

pueda tener el sosiego interior suficiente para agradecer y comentar como merece esta primera crítica de Ortega dedicada a los líricos españoles. Digo *líricos* porque él habla de un lirismo descriptivo...

"Yo.—De su *magnífico* lirismo descriptivo. No escamotee los elogios. Y ¿qué tiene que decir de eso el novelista? Porque, cuando al novelista se le otorga la investidura de poeta, el poeta debe resignarse a perder ciertas calidades menores del novelista.

"Miró.—Es que Ortega, al leer *El obispo,* se detuvo más en los personajes menores. Hubiera preferido que se fijase en Don Alvaro, en Pablo, en María Fulgencia... Habla del "convencionalismo" de mis monjas, y todos sabemos bien que ellas no ven precisamente en el comandante a un arcángel, como los obispos áulicos no veían en Constantino al ángel que venía a anticiparles el goce del reinado de Cristo... Pero, sobre todo, ¿no justificará la pereza de técnica en los autores y de atención en los lectores, afirmar que una prosa de las calidades otorgadas por Ortega, sea tan penosa de leer?

"Yo.—Es que en su prosa, el lector, como las viajeras amigas de Stendhal, llega *a cansarse de admirar.*

"Miró.—¡Bah! Lo lamentable es que, aun contando con Ortega, no podemos conocer la definición de muchos autores españoles. En esto, como en otras muchas cosas, sí que coincido con Ortega. ¿Vamos a esperar la definición que escribe el público, ese público que aun considera el arte como un pasatiempo?"

El resto de la entrevista no tuvo, mi buena amiga, importancia. Unas tazas de té, algún leve chismorreo... Cuando —al día siguiente— le ofrecí el texto de sus confidencias, Miró opuso algunos reparos: hubo que rectificar. He aquí el texto, según él lo aprobó. Me parece muy aleccionador, creo que refleja bien al hombre y al creador de tan lindas *Estampas*.

*(1927)*

## 7

### *PANORAMA CRITICO*

ME pides, Carlota, que describa —someramente— el paisaje actual de las letras de España, especialmente de aquellas hoy en trance de madurar. Quieres, en fin, conocer el verdadero *presente* de nuestras letras... No es fácil, la tarea. Prefiero transcribir en tu obsequio una descripción *oral* —escrita, interpretada por mí— que recogí estos días de boca autorizada, de la de *Andrenio*. Debo añadir que el mismo *Andrenio*, en muy amable carta —no la tengo hoy a mano— ha aplaudido esta interpretación. No es caprichosa, es fiel. Nada añadió, suprimió ni corrigió en mis cuartillas que sometí a su examen. Ningún retoque, ni aun en aquello que pudo nacer de mi particular actitud ante el paisaje... (¡Qué diferente proceder, el de *Andrenio*, al de Gabriel Miró!)

He aquí mi diálogo con *Andrenio*. Un diálogo fingido, como todos... Pero más verdadero que el real:

"Yo.—Va usted a publicar sus obras completas. El primer tomo —*Guiñol*— ya salió de las máquinas. ¿No va usted a incorporar a la literatura española, de un modo serial, definitivo, lo mejor de su espíritu?

Pues es buena ocasión para que nos anticipe usted algo así como un pregón de su valiosa mercancía, ya catalogada y preparada para su facturación, para su plena difusión. Treinta años de pleno enamoramiento de las letras, claro es que arrojarán un espléndido saldo a su favor, en hijos espirituales. Vengo a dar un vistazo a ese balance.

"Andrenio.—Pues ahí lo tiene usted en las cubiertas de *Guiñol.*

"Yo.—Veo que sus libros comprenderán unos veinte volúmenes de unas doscientas ochenta páginas cada uno. Que los divide en cuatro secciones: 1º Novelas, cuentos, diálogos filosóficos y de costumbres. Literatura descriptiva y de viajes. 2º Crítica literaria. 3º Ensayos de literatura, de estética, de historia. 4º Miscelánea de política, sociología, derecho. Veo que aparecerán libros inéditos alternando con los ya publicados...

"Andrenio.—Pero, en su mayor parte, refundidos...

"Yo.—¿Cuántos volúmenes al año?

"Andrenio.—Cuatro o seis, quizá.

"Yo.—¿Títulos de los primeros?

"Andrenio.—*Pen Club, Escollos y Viñetas, Estudios sobre la novela, Novelas y cuentos*...

"Yo.—Y ahora, ya acabado el examen de este balance-programa, ¿por qué no me dice usted unas palabras acerca del momento literario actual? Felizmente ha llegado usted a una cima desde donde puede enjuiciar panorámicamente. Por su edad, por

su carácter de crítico "objetivo", por su situación en nuestras letras... ¿Le alegra o le entristece el panorama?

"Andrenio.—Me inclino al optimismo.

"Yo.—¿Cree usted en los jóvenes?

"Andrenio.—Creo.

"Yo.—¡Virtudes! ¡Defectos! Dígame.

"Andrenio.—Han realizado una bella hazaña: importar el lirismo a la prosa. Así la enriquecieron, la embellecieron. Han introducido en la literatura española —siempre tan enérgica, tan vigorosa, pero por eso mismo un poco ruda— una delicadeza, una finura de matices que puede, efectivamente, ser calificada de *nueva.* Sin que podamos confundirla con otras literaturas de períodos decadentes. Casi siempre, fue la suavidad patrimonio de esas épocas; pero ahora no veo ese peligro. Creo que la nueva literatura adolece de cierto alejandrinismo, que se tortura de sobra por encontrar nuevas sorpresas de estilo; pero creo también que posee una gran amplitud de visión, una manifiesta comprensión de nuestras riquezas tradicionales. Muchos jóvenes de hoy, de positivo talento, están vueltos hacia el pasado. Quizá hay en esta actitud demasiada insistencia.

"Yo.—Sobre todo, me parece exactísima su afirmación acerca de la prosa. Me encanta hablar de ella.

"Andrenio.—La prosa lírica, claro que no es sólo de hoy. Nació con las crónicas. Vino del brazo del ingenio: una sabrosa mezcla de lirismo y de ingenio, eso puede llamarse esta prosa que hoy los jóvenes

prefieren cultivar y que, desde luego, cultivan algunos con gran acierto. Especialmente...

"Yo.—Sin nombres. Gracias, gracias en el de todos. Defectos. ¡Más defectos!

"Andrenio.—Podría decirle que a mucha parte de los jóvenes les sobra dogmatismo. Cierto empaque...

"Yo.—Exacto.

"Andrenio.—Y, en cambio, les falta estructuración.

"Yo.—También exacto. Pero adviértase que vienen de una época en la que fue preciso derruir muchas cosas. En que el *destruccionismo* fue la única tendencia firme. Ese *destruccionismo* que algunos quieren reeditar ahora, ¡después de tantos años! Creo que todo invita a construir, con menos dogmatismo, en efecto, y más comprensión del presente y del pasado. Y con la comprensión, el enamoramiento.

"Andrenio.—No lo duden. Surge un neorromanticismo. Una nueva ola romántica. Con otros temas. Aquellos temas de épocas que pudiéramos llamar *felices*, tal como el prolífico tema del amor, languidecen actualmente, mueren. Es otro romanticismo; nutrido de otras preocupaciones: la económica, la mecanicista... Las luchas sociales nutren la nueva literatura del mundo. La competencia entre la mecánica y la ciencia. Grupos de intelectuales se inclinan del costado de la industria, de la riqueza, del comercio. Un gran amor a la vida provoca reacciones originales ante las cosas, mejor que ante las ideas. Claro es

que todo lleva dentro un gran peligro para la cultura. La selección se producirá más lentamente. Evidentemente, existe el peligro de *americanización* del arte. De una lamentable rebaja en el sentido de veneración a la ciencia, a la literatura.

"Yo.—¡Pautas, pautas! Ramón Pérez de Ayala dice de usted que ha renunciado siempre a la palmeta del dómine. Yo, también lo he dicho, antes de conocer las palabras de Ramón Pérez de Ayala. Me complace haber coincidido. Venga, pues, la lección, ya que no hay miedo a la palmeta.

"Andrenio.—Hay que frenar ese lirismo.

"Yo.—Por mi parte, será frenado.

"Andrenio.—Hay que restaurar en el sentido de la obra difícil.

"Yo.—¿El sentido de aprendizaje permanente? Me parece admirable. Un ejemplo.

"Andrenio.—Paul Valéry.

"Yo.—¡Indiscutible! Encantados todos.

"Andrenio.—Hay que vencer las resistencias de la forma: hacer más fecunda esa delicadeza, esa suavidad de matices de que le hablé. Hay que impregnar de ellas, cautamente, la recia, la dura frase española.

"Yo.—¿Pactar?

"Andrenio.—Armonizar.

"Yo.—Bien. Maestros, ahora. Espíritus cimeros que actúan, que seguirán actuando en la literatura más reciente. Nombres.

"Andrenio.—Ramón del Valle-Inclán.

"Yo.—Con su glosa.

"Andrenio.—Valle-Inclán ha padecido más que nadie la angostura literaria de su nación. En otro país donde la literatura hubiese sido más estimada y recompensada, la talla europea de Valle-Inclán crecería considerablemente. Desde luego la conceptúo superior a Gabriel d'Annunzio —claro es que incluyo a los que figuran en la misma jerarquía literaria y en el mismo tipo de obra. Tiene Valle-Inclán un sentido peculiarísimo del idioma. Como si las palabras le brotasen ya con pátina. Hay, además, una perfecta cohesión en su obra, aunque en algunas etapas de ella se acentúa con más brío una calidad especial; por ejemplo, la de un enjuto y recio humorismo, en los admirables *Esperpentos*.

"Yo.—Otro nombre.

"Andrenio.—Miguel de Unamuno.

"Yo.—Con su glosa.

"Andrenio.—Unamuno da la nota más honda de la actualidad literaria española. Hablo de la más entrañable. Es el auténtico aventurero de las letras, que en otros tiempos —místico y protestante a un mismo tiempo— hubiera sido llevado a la hoguera. Y digo *aventurero*, claro es, en el mejor sentido; no en el de *precipitado* y oportunista, sino en el sentido de la verdadera audacia, de la libertad que llega al sacrificio.

"Yo.—Otro nombre.

"Andrenio.—José Ortega y Gasset.

"Yo.—Con su glosa.

"Andrenio.—José Ortega y Gasset representa hoy en España lo que el conde de Keyserling —precipitado en tantas opiniones— ha hecho constar sagazmente. "Es el más europeo" de los escritores españoles. Representa, pues, un espíritu de conciliación entre la Europa contemporánea y la España de todos los tiempos. Hay en él otros valores: uno de ellos, la perfección de su estilo, la elegante corrección de su verbo. Es, además, un feliz importador de ideas.

"Yo.—Más nombres.

"Andrenio.—No puede olvidarse la influencia de *Azorín,* en perenne inquietud ante el hecho literario. La de Ramón Pérez de Ayala, maestro en el idioma, que ha enriquecido con gallardías mentales de sentido muy profundo. La de Pío Baroja, a quien considero tan original ensayista como excelente novelador. Como un sembrador de ideas, de que están granados sus libros, aun los mismos libros de aventuras. Ideas personales, ideas adventicias. Es un creador de duras plasticidades.

"Yo.—Me duele fatigarle. Pero, dos últimas agresiones —como diría nuestro admirado Juan Moneva y Puyol—, dos últimas preguntas. ¿Y la novela?

"Andrenio.—La novela tiene un gran porvenir. Vive en un período de honda renovación. Se apartó del tipo meramente narrativo, y por el hueco abierto a tanta anécdota extirpada, van entrando otros muchos y buenos contenidos. Cada día le nacen nuevos brotes. Hoy son novela muchas cosas que antes no lo fueron. Acapara los temas actuales de que antes he

hablado, los asimila, los funde, los convierte en materia artística nueva.

"Yo.—El lector español está ahora vuelto hacia el siglo XIX. ¿Quiere decirme su actitud hacia tan zarandeada centuria?

"Andrenio.—En primer lugar, no es centuria; porque el siglo XIX no termina hasta la gran guerra. Hay otros confines para los siglos. Creo que sufre un desdén injusto. Hay que agradecerle muchas cosas; entre otras, el que haya facilitado las mismas armas con las cuales es combatido. España sufrió en él una gran sacudida. Sin ella, nada —ni aun lo poco de que hoy se disfruta— hubiera sido posible. Con todos sus errores, hay muchas cosas que aprender de él.

"Yo.—Gracias por todo. Nada más, querido *Andrenio.*

*(1929)*

# *Pintura y Novela*

## 8

## *TRES ENCRUCIJADAS*

AQUI me tienes, descansando en este jardín de balneario, con su falso lago verde y sus sauces plañideros, con sus barquitas y sus bancos ocultos donde acecha la terrible aventura veraniega... Este parquecillo tan bien dispuesto para sugerir al viajero numerosas ideas de romántica ordenación, me recuerda a Aranjuez. El mismo empeño del hombre por rectificar las inconsciencias de la savia, de la fuente y del sol. El mismo propósito de recortar las melenas a la selva, tan lejana siempre de cualquier intención de agradar a huéspedes bimanos... Ya desde Adán —lo dice claramente la Biblia— fueron cerrados al hombre, en la tierra, los paraísos hechos a su medida. "¡A trabajar!", dijo el Eterno. Y el hombre ha venido trabajando hasta tirar algunas ediciones económicas del gran Edén.

En la lucha con el árbol, el arbusto y la hierba, venció pasajeramente el hombre. Quien nunca venció fue el artista, cuando quiso compartir la victoria del laborioso y minucioso jardinero. Más claro: pintar —por ejemplo— a Aranjuez, es copiar un cuadro. Todo está ya tan bien *construído,* que da pena *reconstruirlo.* Por eso el pintor de parque suele ser un excelente

fotógrafo del parque. Muchos de los cuadros de Rusiñol estaban ya pintados. Gran hallazgo para el que suele cotejar su visión del modelo con la del artista, antes de coleccionar y admirar.

Pero me olvidaba, Carlota, de darte —según dices— algunas noticias acerca del joven de esas caricaturas que tanto te divierten... Sobre todo la de mi nariz. No dejes de ser curiosa —y ejemplar— la trayectoria estética de ese dibujante. Intentaré aquí reproducírtela.

Mientras Rusiñol pintaba, en Aranjuez, ese joven —aún adolescente— comenzó a aprender a pintar. Allí, el artificio pretendía convertirse en arte. Y el aprendiz contemplaba el tránsito. Era como pintar a una mujer recién salida del tocador. Ni una arruga, ni un rizo suelto. El contorno podado, pulido, coquetón del paisaje, iba pasando al lienzo, podado, pulido, coquetón. El gracioso arquito. La estatua. El baile de las sombras... He aquí una primera encrucijada: la del tocador.

La segunda es la del quiosco: la de la *popularidad*.

¡Cómo nos atrae el quiosco, a cuantos —de un modo u otro— queremos inquietar a las gentes! El quiosco es una jaula de pájaros frívolos, generosos, que se dejan contemplar, acariciar por todos los ojos. Cada día se le arrancan muchas alas y se le viste de otras nuevas. Cada semana se desnuda alegremente de todo su plumón abigarrado para dejar crecer nuevo. La jaula canta, incita, sugiere pequeñas aventuras. En torno de ella, hay siempre un turbio jurado que

dicta veredictos de celebridad. Allí se pronuncia la sentencia inapelable y efímera. El juicio popular no se rectifica, se borra. En la ventanita de la jaula se expenden títulos de inmortalidad, a precios reducidos. Grandes rebajas para los proveedores de carne, aun de averiada. La jaula suele convertirse en cierto harén abierto de par en par.

Además del jurado, rodean al quiosco los mercaderes de cierta emoción *de batalla,* tan fácil de expender. Ellos la traen al mercado, diciendo, con aire de resignación:

—Hay que comer.

Y luego añaden:

—¡Porque yo, claro está, hago otras cosas!...

Es cierto. Hay que cumplir los deberes digestivos. El hambre incita a vender todos los derechos de primogenitura y de emoción. Al quiosco se traen unos y otros: el de la primogenitura no sentido y el de la emoción averiada. Pero, la primogenitura que no se siente, no existe. Toda emoción que se gangrena, muere.

Y he aquí que nuestro aprendiz —dubitativo— solía contemplar estos joviales renuevos semanales del quiosco. Revistas, diarios, libros para el *gran público*... Segunda encrucijada. ¿Y la tercera?

El episodio —no lo confundas, Carlota, con el mal llamado *episodio* por los antiguos constructores de películas— es siempre grato. El entremés nos reconcilia hartas veces con los platos abrumadores... y con los dramas geniales. La apostilla es amable de leer

y aun de comentar. Glosa de glosa... Hay autores de apostillas, como los hay de confeccionadores de entremeses. El platillo es lindo, gentil, delicioso. Goza de todas las calidades menores. Disfruta de todos los encantos femeninos del arte.

Y es también arte. Un arte para esperar el pollo asado, o la ternera. A alguna de estas lindas pequeñeces se le llamó *pasillo*. Es cierto. Pasillo para llegar a la gran sala, llena de luz, donde se expone la obra.

La gran historia del mundo, y la menos grande historia de cada pueblo, está salpicada de historietas. Cuando el historiador, gran cronista, cierra la boca, no puede brotar de ella ningún voluntarioso suceso, pero pueden deslizársele los menudos *incidentes*, las lindas historietas. Estos, a veces, forman el libelo, ese libro sin cédula personal que suele sustituir al volumen firmado, garantizado... Nuestro aprendiz ha llegado a ser —así le llaman— *maestro de la historieta*. Ya hace tiempo que desde un mirador de café veía a las historietas cruzar el arroyo. No los tipos, sino las historietas. Los tipos sólo tienen una actitud, y las historietas forman serie. Se sacrifica el tipo a la leyenda. La cabeza ha de estar en los *pies*. Juego peligroso.

Entre las historietas se deslizaba un ejemplar humano, y otro, y otro... Nuestro aprendiz los contemplaba —como siempre— dubitativo. Tercera encrucijada... Pero salió airoso de las tres. En la primera, aprendió su lección de *estructura*, y el ritmo ligero, desenfadado, que ya va perdiendo desenfado y ganando gentileza. Había en sus dibujos huellas de

soñadoras infantinas, perfiles frágiles que ya se van desvaneciendo. Acaso gana en distinción lo que pierde en coquetería. En la segunda encrucijada aprendió su lección de *agilidad*, pasando por la temible *facilidad*. Por las sirenas de la popularidad. Y en la tercera aprendió a transformar, a recrear, a fuerza de ver sucesivos perfiles en los tipos. Se comienza por ver sólo un ademán y se termina por ver el contorno entero, puro... Si la pupila es sana.

Ahora nuestro aprendiz ve y pinta. Olvidará los entremeses, y comenzará, por fin, el gran plato. Frente a los modelos vivos, no aguarda a sorprender en ellos el episodio de una mueca, sino que intuye la substancial historia. La caricatura, también define, pero suele recrearse en lo deforme. Y prefiere definir —esclarecer— a deformar. Su arte fue poco a poco eliminando las líneas imprecisas, y ya cada dibujo es un salto atrás en el camino fácil del cascabel, del rabito, de la florecilla...

¿Su retrato físico? Pues un grano de pimienta en las amables asambleas de un café. Una sola ceja enorme, arco sombrío que ampara el desfile de unos dientes desnudos, de una sonrisa punteada de granitos de sal. Y todo sobre una pequeña humanidad vestida de luto. Un menudo estuche negro para un gran ímpetu de artista. De artista que ya no duda, que ya sortea las tres encrucijadas.

*(1925)*

## 9

### *A LA INTEMPERIE*

AYER, Carlota, me sentí un poco aventurero y me lancé por estos montes en busca de una flor o de un pájaro o de una pastorcilla de esas de Millet... Quise verla rezar el Angelus tan deliciosamente, mientras el rebaño se agrupa en silencioso coro, cuidando de que, por unos instantes, no tintinee ninguna esquila. Yo estoy seguro de que los dóciles corderillos perciben la solemnidad del momento y no interrumpen la paz de esa plegaria tan dulce. Lo más bello de ese cuadro —del cual mis camaradas se sonreirían con su poco de pedantismo "suficiente"— es el silencio en que está envuelto, la bruma quieta que acaba de vibrar con las lentas campanadas.

El campo no tiene pastorcillas de Millet; pero —como en el método Ollendorf— tenía un sarmentoso ermitaño que me hizo pasar buen rato. Cuida de un Santuario, creo que de la Virgen del Mar, distante unos cuantos kilómetros del pueblo, y suele recorrer éste y los del contorno con su capillita al pecho y su buena alforja que, poco a poco, se va llenando de relieves de cocina. Le prometí ir al Santuario, y le dí una peseta. Me pareció un hábil truhán que va

recogiendo céntimo a céntimo la herencia de fe que aun les queda a estos buenos campesinos.

No frunzas el ceño, Carlota. Yo sé que estas herencias, como todas, van agotándose lentamente. Ya ves qué sucedió en la familia ilustre de los Aznar, de la que yo soy el último y más indigno vástago; algo así como un seco apéndice, sin estilo y sin emoción alguna, de una magnífica novela por entregas, empapadas de honor y de toda clase de fervores divinos y humanos, hoy ya cenizas... A menos que tú, milagrosa Carlota, soples en mi alma y halles una chispita de calor. Yo no siento en mí, rescoldo alguno; pero, ya ves que, por fin, me reconozco un alma: Algo te costó convencerme de eso. Ignoré siempre que tuviésemos dentro una cosa de tanta responsabilidad... En fin, puesto que la tengo y tú quieres operar sobre ella, ahí la tienes, desnuda y limpia de moho, libre de todas las trepadoras del pasado y del presente. Es muro blanco y liso, donde puedes escribir lo que quieras.

Ahora pides que en el muro grabe —¿por qué no contentarse con pintar?— estos "saludables ejemplos" de santidad. Yo no puedo grabarlos en mi alma, porque desconozco toda suerte de buriles espirituales. Si el alma es la memoria —yo no sé a punto fijo dónde tengo el alma— no nos cansemos en grabar ahí nada, porque conozco bien mi memoria: no conserva ni un verso, ni las señas de un amigo, ni la hora de una cita. Apenas, por singular excepción, conserva un nombre; Carlota.

Así es que decido escribir la impresión de estas "vidas ejemplares" no en la superficie de mi alma, sino en la superficie de unas cuartillas, más definida ahora para mí, mejor localizada. A la vuelta de mi excursión por el monte —donde apenas hallé un ermitaño ladino y muchos guijarros que me hirieron cruelmente los zapatos— he saludado a una enorme pecadora, María de Egipto, tan difícil de imitar en la primera etapa de su vida como en la segunda. ¡Gran viciosa y gran asceta! Parece ser que estos prodigios de contrición y penitencia necesitan del milagro. Esa chispita oculta sólo puede ser reavivada por una brasa celeste. Así, Carlota, yo desconfío mucho de resucitar. Nadie, fuera de ti, quiso nunca cuidar este fuego interior aquí en la tierra. ¿Cómo exigir eso de arriba, donde tan pocas simpatías debo de tener? Pedir para mí uno de esos pocos milagros escritos en el programa divino, sería una locura.

Y, ahora, mientras el día se me desliza de entre las manos, quisiera, Carlota, describirte el paisaje delicioso en que apenas soy una raquítica figura. Quisiera hablarte de esta cadena de redondas colinas, suave contorno voluptuoso, que me ciñe y me ahoga en una dulce agonía. Graciosos alcores, rudas sierras, más lejanas, límite —allá, en la bruma— para mis ojos cansados, valla que golpean las miradas errantes, muros que sólo puede salvar la fantasía, se cogen ahora de las manos, girando en torno mío. Recios bordes de una copa donde se va posando el vino del ocio soñador... ¡Pero a veces se hunden en la copa unas graves campanadas!

Vibran los cristales del aire heridos por el hondo tañido del Angelus. Flotan las campanadas en la copa, dejando en la tarde un temblor infinito. Allá, en la torre, quedó muda la campana, pero los ecos últimos aun rebotan en las sierras. Y la oración sube, débil nubecilla de incienso. Luego, paso lentamente las cuentas de este vivo rosario, los robustos eslabones de esta cadena. Montañas blancas, vivas sonoras, cuajadas de rebaños. Colinas ondulantes que el pastor desnuda con un grito. Sierras grises, plomizas, rayadas de senderitos innumerables por donde resbalan los rebaños hacia la fresca hondonada.

Verdes montañas hirvientes de semillas, de bulliciosos gérmenes, que harán pronto de cada ladera un amplio y crujiente tapiz de oro. Colinas de mayo, granadas de promesas, vestidas de finas llamaradas verdes... Altozanos ceñidos de chopos, erizados de juncos, coronados de álamos. Cimas fecundas, cuyos pies humedece la rambla, tan acariciadas por los ojos del labriego.

Montañas dormidas. Rojas vertientes, cansadas de brotar espigas en el pasado estio. Suaves laderas, que ya fueron tableros rubios, donde rebrillaba la hoz, serpiente de plata. Montañas color de sangre... El corazón del campo las empapó de la suya. Brotó a borbotones de la herida abierta por el hondo surco que rasgaba la reja. Montañas rojas, tan cansadas de nutrir graneros.

Montañas ocres, laderas pizarrosas, barrancas estériles y amarillas de aliagas, quebraduras donde cre-

cen las margaritas que huellan los rebaños. Colinas desnudas, calvas, donde reluce un limpio guijarro. Montañas grises aromadas de tomillo. Montañas negras, sierras vestidas de pinos de verdor sombrío.

Montañas azules, surcadas por caminos de ensueño, donde acaso se desmorona una ermita olvidada y se resquebraja un cuadro, en otro tiempo ceñido de rosas. Cimas del último confín. Vagas cumbres en una brumosa lejanía. Grupas gigantescas de centauros, desnudos hombros de cíclopes que rozan las nubes.

Montañas violeta, piras del crepúsculo. Colinas de fuego donde se funden esas otras colinas tan efímeras —carmín y naranja— que flotan en el azul. Montañas para el poeta y el visionario, de las que sólo queda un verso también efímero. Montañas irreales, sobre las que se alzan todos los alcázares de la esperanza.

Cierro los ojos y el curvo contorno se espesa y se cierra. Gira la cadena, entre una blanda música de trinos y de viento. Las ágiles montañas, cogidas de las manos, danzan alegremente en torno mío... Cuando despierto, la cadena es ya sólo una informe y negra valla, por donde las estrellas se asoman. Entre la masa sombría que me rodea se yergue la borrosa silueta del campanario, lanza clavada en el corazón de la noche, plegaria muda que asciende desde el templo a la mansión constelada y radiante.

*(1924)*

## 10

### *ANACORETAS*

AYER, Carlota, salí de caza. En primer término cacé un personaje de novela: mosén Camilo. Tú conoces mi predilección por estos anacoretas, sumergidos en una fosca sierra donde todo –hombres y cerros– tiene igual color. Después de leer mi librito *Mosén Pedro,* habrás podido darte cuenta...

Da gozo contemplar a mosén Camilo. Nadie podría asegurar que su sotana es de tal sastre, ni su escopeta es de tal marca, ni sus botas de tal zapatero. Todo lo accesorio está fundido, inmerso en la gran figura de mi viejo amigo. Ni hay diferencia alguna entre el color de su cara y de su ropa, ni es posible distinguir en él una cinta de escapulario de su portafusil. Su cara ha perdido toda blancura y su ropa toda negrura, y se funden ambas en un turbio color gris, ceniciento... El sol y el aire, dueños y señores de la piel y de la sotana de mosén Camilo, han ido en él imprimiendo matices caprichosos, inesperados.

En él son tan interesantes las arrugas de la cara, como las de la sotana. Todas responden a la misma gubia interior. Sólo gasta una sotana, como sólo gasta

una cara, y todo en él es armónico. No lleva uniforme sacerdotal, no va vestido de uniforme, sino que va vestido de... mosén Camilo, sencillamente. El, es un párroco de calidad aparte. Amplió su apostolado a otras especies que no son ya la humana. El, conversa con casi toda la creación... Y, a parte de la creación, la acribilla de perdigones.

Da mosén Camilo tal impresión de vida fuerte y acusada, de vida intensa y fecunda, que yo he sentido miedo, entre estos mis pobres girones de cultura. He sentido miedo de ser sólo un ratoncillo de Ateneo, un triste huroncillo de biblioteca. Mosén Camilo es un envidiable, es un magnífico ejemplar humano, capaz de llenar una novela, si ahora se buscase en las novelas el ejemplar humano.

Humano y divino, porque en todo este buen cura hay una tranquila dignidad de apóstol, junto a una aguda intuición de espíritus. Apenas habla de Dios... He averiguado que las almas llenas de fe, no suelen hablar mucho de su fe. No conciben que nadie pueda vivir sin ella. Sólo los hipócritas —de fe en los labios— lo conciben, y preguntan a los otros por su fe. Cuando mosén Camilo encuentre a un hombre sin fe, no se escandalizará... Pero esconderá ladinamente un cepo... Para él es, a veces, más difícil cazar un pájaro que un hombre.

¿Qué llegamos a cazar? Nada. Tampoco se puso gran empeño, porque en el parador adosado a una ermita andaban preparando una caza doméstica, en previsión de nuestro fracaso. Fuímos tres: mosén Camilo, mosén Jorge y yo. ¡Ah! ¿No conoces a mosén Jorge?

Tengo mucho gusto en presentarte a mi nuevo amigo. Es un haz de sarmientos que remata en una faz huraña o irónica, según la estación. Sobre la cara hay un cerebro que piensa muy bien. Es párroco completamente "rural" por categoría, aunque muy ciudadano por calidad. En las proximidades de su iglesia —esto es muy transcendente— "se libró una gran batalla".

Tu te encogerás de hombros, y me llamarás necio por decirte estas puerilidades... ¡Cómo se ve que no conoces los altos secretos! Precisamente lo de haberse librado allí una gran batalla, es la única excelencia de la parroquia, y si todo en ella es mezquino, esa "batalla" la dignifica, la justifica. Además, hay una anécdota muy bella que me relató mosén Jorge. En el día de la entrega de títulos canónicos, celebrada en el palacio episcopal, iba el Prelado —experto conocedor de toda la comarca— encomiando las producciones o los monumentos de cada pueblo, a cada párroco:

—Tú, vas a Fuentelinda... ¡Oh! Allí tienes unos deliciosos melocotones, unas riquísimas brevas...

Y el buen párroco, al besar la amatista paternal, se relamía ya de gusto ante los huertos sazonados de Fuentelinda.

—Tu parroquia es...

—Torre del Conde San Telmo, E. S.

—¡Ah, sí! Un pueblo muy lindo. El Castillo de San Telmo es una famosa construcción del siglo XIV. Se domina desde allí un magnífico panorama... Yo he subido a aquellas almenas.

Y el nuevo sacerdote se alzaba lleno de emoción ante los anchos paisajes que divisaría desde las almenas de San Telmo.

Cuando le tocó el turno a mosén Jorge, el Prelado le miró lleno de compasión. En la parroquia de mosén Jorge no había nada que mereciera el elogio paternal. Ni melocotones, ni almenas. Era un puñado de casuchas colgado en una vertiente, olvidado entre las breñas. Ni unas ruinas siquiera... Pero el sagaz Prelado reaccionó inmediatamente. Apelaría al pasado... ¿Qué "puñado de tierra" no esconde "una tumba española"? Precisamente allí...

Cuando mosén Jorge se hincó de rodillas ante el Prelado, sintió un poco de rubor. Su parroquia era insignificante...

—Tú, vas a Villavieja... ¡Oh! Es un lugar muy pintoresco. Es, sí, eso sí, pequeñito... Pero muy sano. Allí, precisamente allí, a unos pasos de la iglesia, en un desfiladero, se libró una gran batalla...

Mosén Jorge recogió aquellas heroicas evocaciones con una resignada sonrisa. Toda la riqueza de su parroquia era una fecha gloriosa... Bien, la evocaría diariamente con profunda emoción. Reconstituiría en el sangriento desfiladero, hoy paseo de lagartijas, aquel episodio de la Reconquista...

Cuando me lo contó mosén Jorge, añadió gravemente:

—Ya ve usted, el presente me es hostil, pero el pasado... ¡Oh, el pasado es para mí una fuente de dul-

ces emociones! Si el presente es muy pobre, el pasado es glorioso. Yo vivo ahora en el siglo XIV. Yo vivo rodeado de tizonas y yataganes... Cuando la vida "se me pone triste" —como al poeta—, yo acudo a este desfiladero inmortal, y evoco aquella "gran batalla".

Hay en sus palabras tanta dulzura, que la ironía se le desvanece, se le pierde en los labios, como un granito de sal en un gran vaso de agua de miel. Yo le admiro, silenciosamente. Yo admiro unas vidas tan oscuras, tan olvidadas, que se deslizan por estas breñas donde se va desgarrando poco a poco mi antigua piel de contemplador escéptico.

*(1924)*

## 11

### *UNA NOVELA*

LA temporada de baños se desliza con su aquí habitual –y adorable– cursilería. Los mismos amores, el mismo Casanova del cual ya conoces las hazañas por *Paula y Paulita*. Como los personajes, pues visibles en este monótono escenario, siempre idéntico a sí mismo, no nos ofrecen problemas que estudiar, decidí entenderme con personajes invisibles. Acudiré a mis libros nuevos... Hoy, Carlota, leí esta breve novela que te envío, con otros volúmenes. Me refiero a *El tren blindado número 14-96*. En efecto según me insinuabas, parece ser el libro de estos días: todo el mundo habla de él, todos opinan... También yo voy a opinar.

¿Novela bárbara? No. La creo ya refinada, a pesar de su arriscada, de su lozana juventud. ¿Por qué no situarla en su verdadero paisaje? Lo intentaré.

Una guerrilla avanza y se apodera de la cumbre. Cuando cesa el tiroteo, comienza a tenderse la alambrada, a alzarse la tienda, a construirse el barracón. Arriba se iza la nueva bandera. Pero, no es esto sólo. A la noche, se escucha en el parapeto la primera versión de la hazaña, y mientras el telégrafo transmite la historia, salta de risco en risco la leyenda.

Historia y leyenda nacen al mismo tiempo. Escribimos *cumbre* como pudiéramos escribir *pueblo*. Pasado el torbellino marcial, sobre los mismos despojos y ruinas que arrastró la inundación, comienza a brotar una nueva flora. Primero son unos cardos rojos, unas amarillas aliagas... *El tren blindado número 14-69* ha nacido en pleno alud. Por eso tiene el temblor de una epopeya niña. De un poema bárbaro, sincero, enjuto, cruel.

La ciencia elabora sus teoremas a espaldas de la vida apasionada. Aunque golpee el ariete los muros o vibre el avión sobre las cúpulas, el sabio sigue meditando. No oye nada. El poeta, sí. El poeta asiste a la lucha. Quizá perderá en ella un brazo o un ojo o el mismo corazón. No importa. La inquietud es un habitual clima, como es la serenidad temperatura del sabio. Frecuentemente, el poeta se sienta a escribir en medio del vivac.

Y a una infancia nueva corresponden nuevos balbuceos, nuevas canciones de cuna. Rusia escucha hoy su nuevo cantar de gesta, lee sus primeros nuevos libros heroicos. Pero el mundo es ya muy viejo, y el cantar y la novela han madurado apenas florecido. *El tren blindado*, novela *primitiva* de esta edad de Rusia, es ya —repito— un libro refinado, a pesar de su acre, de su lozana juventud.

Es bueno escribir aladamente, engarzar imágenes en una red de hilos de arena. Pero es mejor escribir de tal modo que el golpe más rudo no pueda quebrantar la frase. Aunque el período se desparrame, cada una seguirá siendo barra de oro o de hierro,

emoción pura o pensamiento puro, o firme enlace de ambos.

Al penetrar en *El tren blindado,* advertimos cierta incoherencia. Ya nos lo avisaba el discreto prologuista. El lector entra en el libro como en una ciudad fabulosa. Caras y paisajes le son desconocidos, quizá hostiles. Pero es preciso seguir andando, atendiendo, orientándose. Luego, nos sorprenderá el guiño de la belleza y todo lo habremos conseguido. El será la llamarada de Damasco que iluminará el resto. En *El tren blindado* acuden a cada paso esos bellos ademanes: durante la lectura fuímos anotando algunos:

"El mar se apoyaba, cansado, en el granito."

Otro: "Reía a carcajadas. Sus largos brazos, como si quisieran coger la risa, saltaban ávidos en el aire".

Otro: "Pasaba un maestro aseado como una pluma sin estrenar".

Otro: "Sobre los cañones, sangre seca, parecida a seda vieja color de vino tinto".

Otro: 'Encogió el vientre, y sus costillas se acusaron debajo de la camisa, como mimbres bajo el fango seco".

Otro: "Es para que se mueva la gente. En reposo se pone mohosa"...

No se espante el timorato lector, si por fortuna se entró por sus dominios este *tren.* No le arrasará nada. El arte lo recibe ya todo arrasado, para hacerlo florecer de nuevo. Es rosa, no explosivo. Cuando el arte hace estallar bombas es porque no supo encender estrellas.

El arte puede enardecer, pero nunca envenenar. Una bella canción que brinca por las trincheras, nunca emponzoña a los soldados, los exalta. No debe crear opiniones, sino provocar temperaturas. Esta no es canción de alegría sino de profunda tristeza. No se asiste a una autopsia cantando un cuplé.

Pues *El tren blindado número 14-69* es la autopsia cruda, espléndida de una sublevación, con su cortejo de magníficos, de bellos horrores. Bellos, porque la belleza es el común denominador de todas las anécdotas que el arte pide prestadas a la historia, para elevarlas al nivel de poema. Tampoco piense el timorato que este *tren* arrastra un cargamento de croquis para un frenético *avance*. Ni croquis, ni pautas. Al terminar la lectura, nos deja el libro una vibración más ruda en el pulso. Nos hemos despedido de unas almas de otro clima a quienes acaso no podemos comprender. Eso es todo.

Ni pidais al libro una palabra de esperanza en una futura *paz social,* como suele ser llamada. "¿Vivirán bien los hombres después de nosotros?" —pregunta un personaje—; y otro contesta: "Eso les toca a ellos".

*El tren blindado número 14-69* corre por un paisaje hecho a medida. Se conoce al mal novelista en que *sus ambientes* —como él los llama—, son comprados en un bazar de ropas hechas. Por eso, a un héroe le estaría muy holgado, lo que a otro le oprime. El buen novelista no sabe pintar *fondos,* sino circunstancias, contornos. En la buena novela, los árboles, los

montes y las nubes, son otros tantos seres vivos enredados en la trama. Lo alejado del personaje vivo, es inútil en la novela. Puede servir para el teatro: al menos para el teatro malo.

"Más allá de las piedras, hacia Oriente, como a una media versta, un pequeño matorral. Más allá de éste, el amarillo terraplén de la vía férrea, semejante a una tumba infinita sin cruces."

Poco tienen que hablar ya los personajes. Por eso, Carlota, el lector de todos los climas puede acercarse a esta novela, confiadamente. Si no comprendió bien el lenguaje de los hombres, la tierra le hablará el idioma universal del más alto lirismo. Confío en que ha de conmoverte. Es una prueba más de la temperatura literaria dominante en estos años: etapa de pasión fría.

*(1926)*

## 12

### *ANGELES Y NIÑOS*

ME complace, Carlota, una de tus últimas preguntas: "¿Quién es esa mujer —Norah— cuyos dibujos aparecen con tanta frecuencia en las revistas juveniles que me envías?" Quiero bosquejar, de ella una breve semblanza. Atiende:

La forma pictórica se engendra a veces en tan sutil materia que pierde el pie y se lanza a todas las deliciosas aventuras del vuelo. Para mantenerla gallardamente en medio del viento, nada mejor que hacerle brotar alas. El ángel fue creado por la fantasía de un pintor muy mal avenido con la materia. Ya nos había dicho la Escritura: "El hombre es poco menos que un ángel"... Pues Norah pensó en que sería bueno preocuparse de ese *poquito menos*... Así, el eje de todo su mundo extraterreno es esa menuda diferencia, es ese *paulo minus ab angelis*. Por eso, en su obra pictórica abundan tanto los niños alados, los ángeles. Y los ángeles sin alas, los niños.

Pero recuérdese bien que si de la piedra al viento corre toda una escala de resistencias, también corre otra escala de sensibilidades. Si los dedos más frágiles escogen la más dócil resistencia, preferir la materia

menos áspera acusará una extrema delicadeza, una agudizada sensibilidad. Aunque también sepamos cuántas veces el pecho varonil prefiere luchar con la materia más huraña, para —con tenacidad de dominador— empujarla al viento, sosteniéndola en alto a fuerza de insuflarle espíritu.

Adelgazar la materia y henchirla de viril energía, he aquí dos modos de mantener la bella forma en la atmósfera enrarecida del arte. Oriente con una extrema fragilidad, logró en arte el fruto que pudo lograr Occidente con sus más duros mármoles.

Mezclado a unos dibujos de Norah —ángeles y niños—, hay aquí, mi buena amiga, uno de esos borriquitos de cartón o de madera de los que ahora lanza Barradas desde su Ateneillo de Hospitalet. Barradas hizo rodar por la tierra de la calle a sus lindos muñecos, los empujó a los bazares de chucherías, les colocó bajo las patas una tablita con ruedas... Para en seguida resucitarlos, injertándoles unas alas. Barradas —que supo ver a Jesús gateando entre los rapazuelos salpicados de lodo del Jiloca— sabe hacer volar a los peludos *plateros* del Llobregat. Norah, más generosa, otorga a su gracioso mundo alado la alta vida del arte sin hacerle pasar por el fuego de ningún río, de ningún arroyo. Pero, barro o espuma, unas y otras formas se elevan con igual encanto.

Se habló de la ternura del arte de Norah Borges, hecho de plumas blancas, ingraves... No era preciso apuntar esa cualidad que tan a manos llenas nos ofrecen las buenas hermanitas de cualquier Asilo-Cuna.

La ternura es una emoción que pertenece al extrarradio del arte. Precisamente lo que destellan estos niños alados de Norah es una saludable impasibilidad, muy lejana de toda turbia irradiación patética.

No, no es tierno el arte de Norah Borges. Acaso será ingenuo, tímido, frágil. Y siempre diáfano. Para fijar sus características —y en esta breve carta no es posible hacerlo exactamente —no temamos restar en vez de sumar. Tenue, escasa vibración. Eliminación de lo pintoresco. Ausencia de anécdotas. Escamoteo de toda complejidad...

Algún espíritu ardiente echaría de menos *la vida.* Porque, después de tantos siglos de vivir y de admirar el arte, pocos saben con gran exactitud dónde la vida acaba y el arte comienza. O dónde ambas se funden. Como tampoco es fácil señalar dónde termina el artesano y principia el artista. No falta quien afirme —Claudel, recientemente— que "el arte y la poesía son la negación de la vida". Por eso, continúa:

"El arte no debe imitar la vida. Ningún arte ha hecho esto. El arte tiene por objeto realizar algo de que la vida sólo nos ofrece bosquejos fragmentarios. El arte y la poesía son la verdadera vida expresiva y dotada de sentidos, en tanto que lo que llamamos vida, la vida cotidiana, sólo es un rudimento; a veces, una caricatura."

Es claro que por un camino sembrado de negaciones puede llegarse a una palmaria afirmación. Por la eliminación de todo lo pintoresco puede llegarse

al enjuto perfil, más allá del cual sólo están los cristalinos esquemas de la geometría.

Pero tú quieres, Carlota, saber qué de ingenuo qué de tímido hay en estos ángeles y niños... Mucho se ha escrito acerca de la ingenuidad en arte. Menos, sobre la timidez. Ambas producen la obra tenue, transparente, clara. Arte de recinto amurallado, de íntima sala, tembloroso ante la idea de salir a la calle. No conoce la gruesa artillería, ni el afilado yatagán. Se defiende con los gases enervantes de la gracia, con el puñalito de juguete de la coquetería.

El arte de Norah no pretende cegar multitudes, ni herir colosos. Desconoce o vuelve la espalda al enemigo, al indiferente. Su obra prefiere acogerse al cálido refugio de los amigos fieles. Cada dibujo de Norah es una melodía para ser ejecutada al piano en ese saloncito silencioso, entre esos buenos amigos. Inquieta pensar en que alguna vez pueda asomarse entre los broncos metales de la orquesta de un museo. Sus claros nimbos infantiles se ennegrecerían con el vaho de espesas incomprensiones.

Ya Ingres escribía que en el piano es donde se saborea, donde se paladea la buena música. Ingres, que huía de los colores opulentos en música y en todo. Le gustaba desnudar un cuadro, como le gustaba desnudar a una mujer. El tema melódico —o pictórico— quedaba allí palpitante, estremecido, sin otro muro en que apoyarse, sin otro rodrigón para su armonioso equilibrio que la fina marcha de la línea, horizonte apenas visible de la forma, punto geométrico de tránsito de la materia inerte a la vida pulpa del arte.

Un poeta —Francisco Luis Bernárdez— quiso fijar en dos versos la precisa calidad de estas formas aladas del arte de Norah. Son —dice— "humanidades sencillas y mansuetas, con la docilidad del agua y también con su hondura luminosa". Los dibujos de Norah representan preferentemente ángeles o niños. Pero, aunque utilizase otros temas, a todas sus figuras les nacerían alas: esa forma de elevarse tan grata a los primitivos.

Alguien la llamó "un alma del cuatrocientos que intenta romper algunos hilos inútiles de la psiquis contemporánea". No creo que el espíritu de Norah se haya retrasado tanto. Es un alma de novecientos capaz de romper muchos hilos tradicionales. Y frente a la madeja de *hilos inútiles* de la atormentada *psiquis contemporánea,* creo que ha preferido el gesto inhibitorio: le ha vuelto la espalda y se ha puesto a jugar en aquella pradera, limpia de ruinas venerables, milagrosamente verde en uno de esos deliciosos rincones del mundo "no condenados por Jehová", por donde salta el fresco arroyo del Edén, de quien sólo Giraudoux conoce ahora el manantial.

Pocos casos de tan exquisita feminidad como el de Norah. Por eso prefiere luchar con la materia más leve, más dócil, con el aire y la seda de un plumón, con la brizna inmaculada que vacila entre quedarse adormecida en brazos del viento y obedecer a la ley implacable que lentamente la empuja hacia la tierra.

Un viejo sacerdote amigo nos demostraba la no existencia de los ángeles. "Son inútiles —decía—; Dios, omnipotente, no necesita de criados ni de juglares"...

Es posible que haya surgido allá arriba algún general licenciamiento: ya los ángeles no recorren las casas asesinando primogénitos y cobrando deudas a Tobías. Pero siempre quedarán residuos de la raza... Por lo menos, sabemos de un ángel que dicta versos a Cocteau. Y de otro que le lleva la mano —dulcemente— a Norah.

Pero antes, Carlota, he aludido a Barradas y a *sus niños*... ¡Qué diferentes niños! Porque los niños de un cuadro pueden ser candorosos: lo que no debe serlo nunca es el pintor. Es preferible que el pintor de niños esté ya de vuelta de la pintura de hombres. Estos pueden servir de escuela: Son más fáciles de pintar, porque llevan en el rostro las pinceladas definitivas. Cada rostro es un resumen: No hay sino verlo y traducirlo al idioma del pincel. Pero el niño es un modelo en blanco. Su carita, todo su contorno, es un trozo de naturaleza viva. Y ¡ay del pintor que ve en el niño algo más que naturaleza viva! Su pintura será trascendental, es decir, lamentablemente candorosa.

Los niños de Barradas no son trascendentales. No piensan... Como no sea en hacer alguna diablura. Nunca meditan. Se contentan con gozar de su infancia. Ni aún ese colofón inútil, que es la moraleja, se lee nunca en las deliciosas historietas infantiles de Barradas. En ellas no se intenta que los niños sean buenos. No hay que pintar a los niños como son... Menos como deben ser. Nada hay que pintar así. Lo primero es cosa del fotógrafo; lo segundo, del *Juanito*.

Esos pálidos niños que apenas ríen, esos *matrículas de honor,* graves y espigados. ¡qué cachetes llevarían de los robustos muchachotes de Barradas recién llegados de Luco de Jiloca! Han querido anticipar a muchos niños esquemáticos la edad de la pedantería. Esos finos adolescentes prematuros, de invernadero, sin sol en la frente, lo saben ya todo, ¡cuando lo delicioso sería que lo ignorasen todo! Se hizo de ellos una delgada entelequia. Se les estilizó tanto que han salido *destilados:* Un extracto de niñez, una exquisita esencia infantil.

Lo abstracto no se pinta ya. Se filosofa... o se desdeña, que es un modo de filosofar. De aquellas abstracciones surgió un delicado hombrecito que sonreirá sutilmente en la tertulia.

Los niños que sorprende Barradas —rapaces de Luco y de Atocha— ya se ve que aquella tarde *hacen novillos.* Tienen aún las mejillas infladas de soplar en *chifletes* de latón. Mejillas de albaricoque maduro, tan frescas, tan lozanas. Es una golosina contemplar a estos niños que nunca inspiran lástima. Porque ya sabe el pintor, que la piedad es el gran disolvente de la blanda ternura, de la fragante admiración. Por eso los niños de Barradas no nos piden lágrimas. Ni siquiera, besos. Sólo piden juguetes.

Y, el primero, Jesús. ¿No queriais humanizarlo? Pues, en lugar de mecerle en una nube grana, entre mofletudos angelotes alados; o en cunitas de paja muy limpia y dorada, entre bestias bonachonas, hacedle

jugar en el suelo, con piedras pintadas y montoncillos de arena. Entonces los demás niños podrán acercarse a El. Si seguís pintando nimbos y estrellitas clavadas en el dintel, si colgais tapices suntuosos en el establo, si rodeais el pesebre de bambalinas y reyes, Jesús seguirá siempre ignorado de los niños.

El Niño nazareno tuvo otra más bella epifanía, que sólo ha visto Barradas: Jesús se deslizó del pesebre al suelo y marchó a jugar con los otros niños... Barradas —antes ya te lo dije— sorprendió a Jesús gateando.

*(1927)*

## 13

## *CENIZA GLORIFICADA*

CON razón te has detenido, Carlota, a admirar esas reproducciones de telas de María Mallo, que ya asoman por nuestras publicaciones de arte. He tenido el placer —de veras hondo— de conocerlas en plena gestación, y me complace ahora comentarlas, en tu obsequio.

Llamas tú a esa pintura: *Glorificación de la ceniza.* Muy linda definición, que voy a comentar. Hay, Carlota, muchas pinturas. Consideremos tres. Una se deleita en resbalar por las cosas. De todo se contenta con la piel. Prefiere juegos de luminosa geometría. Tiene un sentido doblemente *superficial* del mundo. Puede ser grata, decorativa, deliciosa si cae en buenas manos, en buenos pinceles... Hay otra que desgarra la epidermis y pretende describirnos mundos interiores. Prefiere la carne al vivo, rezumante, dolorida, perturbadora por lo que suele llamarse *torbellino pasional.* Pintura al borde del folletín, aunque puede quedarse, sencillamente, en emotiva.

La tercera arranca la piel y carne a las cosas, nos deja el mundo y al hombre en los huesos —porque sabe que basta un hueso para reconstruir una estructura—. Es un arte implacable, porque intenta nada

menos que *definir;* quiero decir fijar sus verdaderos límites al hombre y a las cosas. ¿Aludimos a una pintura *filosófica?* Si llamamos filósofo al que tropieza con las últimas raíces de la vida, puede esta pintura ser llamada así. Puede serlo en principio, no a lo largo de su realización. De una visión profunda del hombre, de un hondo sentido de la vida, puede nacer lo mismo un poema que un cuadro, que un tratado metafísico; pero aquí se habla de fenómenos plásticos, visuales, producidos por los siete manojos de cada rayo de luz; y un cuadro debe ser eso, ante todo, o no es nada.

Ante todo. Porque detrás puede haber muchas cosas. ¿Qué cosas vemos en los últimos cuadros de María Mallo, a nuestro parecer los más considerables de la actual pintura española?

Alguna vez, Carlota, te he repetido esta conmovedora frase de nuestro gran amigo Stendhal: "Miguel Angel es el solo pintor que poseyó a un mismo tiempo la *elevación* y la *ferocidad* necesarias para pintar la Biblia".

Pues María Mallo está pintando la Biblia —y esto no es comparar, es subrayar fenómenos—; María Mallo ha pintado a Job, el Apocalipsis. A Job, no gritando y arrancándose la carne muerta, sino ya limpio y mudo, hecho universal a fuerza de perder localismos semíticos. Con los músculos se ha arrancado el hebreo y la repulsión que produce lo descompuesto. Es un Job *vuelto a componer.* Allí está el hombre. Lo diremos en una lengua muerta. *Ecce Homo.* Un hombre de todos los tiempos y lugares. Un armonioso esque-

ma compuesto de lo más estridente. Unos huesos en su sitio, unos harapos en su punto. Y entre los huesos y harapos, viento. ¿No nos hablan los profetas del viento como lamentable contenido único de nuestra vida? ¿No es la carne y la piel, con todos sus menudos problemas transitorios, un poco de viento que infla un traje? Aquí está. Del traje quedan unos residuos, los suficientes para recordar las formas, el dinamismo huído. Con ellos y los huesos se puede *presentar* no *un* hombre sino *el* hombre, *el* Hombre, con mayúscula. Y, éste, es siempre Job.

Es decir: el hombre caído en la última miseria, en la miseria fundamental, en sí mismo, en su propia definición. María Mallo nos lo *presenta*, que es algo más que representar. En un admirable cuadro, toma un poco de ese viento que es nuestra vida, lo rodea a un palo seco, lo encierra en unos harapos. El viento no pasa, se queda allí inflando —como siempre— los harapos, haciendo vivir en su muerte definitiva a unos despojos de hombre, de bestia, de minerales, de arbustos. El moho, la ceniza, el barro, todos los miserables recuerdos de reinos vitales distintos, se agrupan en estos raros lienzos. Faunas, floras, geologías desmoronadas, se juntan en ellos para dar la mano al despojo superior, al hombre. Légamo, cal, azufre, carbón, humedad, hierros viejos abandonados, humo, polvo... Esos residuos de la vida —los componentes de ella— vuelven a formar organismos bajo la acción esterilizadora del arte. Los cuadros de María Mallo son paisajes esencialmente vivos donde se equilibran elementos muertos *sublimados*...

*Sublimado,* palabra resbaladiza. ¿Por qué no fijarla un poco? ¿Qué es, estrictamente, sublimar? ¿Exaltar? ¿Subir a las nubes?

Todo lo contrario. Bajarlo todo al silencioso laboratorio donde lo aparentemente más duro se disgrega, se volatiliza, vuelve a agruparse según nueva intención, vuelve a condensarse, a adquirir —más limpio— solidez. Sublimar puede ser desinfectar, corroer. Es el sentido de sublimación que prefiere María Mallo.

Con su pintura se ve al hombre como por los rayos X. Así, sabemos qué profundos morbos le corroen, qué piedra fatal va a destruirlo. Se ve al hombre hecho ceniza ambulante. Según es.

Pero —así ocurre frente a los espectáculos más desnudos de la muerte— ante los cuadros de María Mallo se siente con más intensidad la vida. Yo, Carlota, he salido de ellos todo trémulo, como de un capítulo de Isaías. Porque, en esta pintura, vemos también al otro hombre, al de la *sublime* zarabanda apocalíptica donde el hombre se lanza a cabalgar en monstruos.

Son los dos hombres esenciales. Job, de vuelta de todos los placeres de la vida, arrojado brutalmente de ella, transido de recuerdos, abrumado por realidades muertas, desquiciado, hecho girones... y San Juan, intacto, ignorante del deleite, que sólo recostó su cabeza en pechos divinos, hombre sin recuerdos, inhibido del mundo, sumergido en maravillosas anticipaciones del otro...

El encuentro de estos dos sentidos vitales en una faena artística será siempre un gran hallazgo. En los

lienzos últimos —pintura de asceta laico— de María Mallo, no se ha querido huír de lo vivo. Todo lo contrario: se escogió la muerte para desde allí contemplar la vida: presentar la vida ante el fondo más sombrío, para mejor destacarla. Nada es un cuadro sin sensualidad. Ante uno de estos cuadros sentimos realizada una interpretación profunda del supremo realismo humano, de un realismo ya inatacable por el más tremendo *sublimado corrosivo: el tiempo.*

Llevar estos problemas al arte sin perder sentido plástico, sin perder el sentido constructivo, tan ajeno a todo método doctrinal, que exige la pintura, es tarea para pocos. Uno de los escollos era el fatal encuentro con lo que, en general, es llamado *feo.* ¡Tanta ceniza, tanto cieno, tanto moho!...

Pero ¿qué es lo *feo?* ¿Existe para el arte? Para el arte sólo existe la falta de ordenación, la ignorancia de una ley de armonía. Arrojemos unas tablas al suelo. Si esas tablas nos las presta un físico, producirán, al caer, no un estrépito, sino una música.

Del ruido a la sinfonía no va nada. Va, claro es, una batuta. De lo horrible a lo *sublime* hay una escala de crispaciones. No hay otro remedio que conocerla. Ahora bien, María Mallo conoce muy bien el teclado de su arte. Cuando ella nos da esqueletos, no pretende producir un horror, sino una exaltación. Como todo gran arte.

*(1931)*

14

## *PINTURA INFANTIL*

NO es caprichosa, no, Carlota, esta moderna revisión del arte primitivo, esta incursión en la infancia del arte universal. Ni siquiera puede llamarse revisión, puesto que tal vez nunca se había estudiado atentamente. El que los artistas y los críticos hayan resucitado en sus cuadros, en sus esculturas, en sus libros, lo que generalmente se llamó *arte negro,* quizá parcialmente obedecerá a fatiga de los excesos de hoy, pero también, y en primer término, a avidez por descubrir el secreto de los orígenes del arte, nuevo Nilo misterioso cuyas fuentes se pierden en lo más enmarañado del espíritu.

¿Cuándo el arte sólo fue religión? ¿Cuándo comenzó a ser juego? ¿Cuándo pasa de mera actitud mimética a pura actividad artística?

Hombres como Manuel Bartolomé Cossío y José Pijoán, que dedicaron su vida a estos problemas, nos dicen: "Somos incapaces de descubrir en el adulto los albores de esa extraña actividad humana que es el arte". Este enlace mágico con las fuerzas inaprensibles de una vida superior, se nos esconde, se nos escondió siempre. Conocemos etapas, no conocemos verdaderos puntos de partida. Sabemos que una obra

ha pasado a mejor vida, de la real a la del arte; pero ¿quién podrá explicarnos en qué punto se efectuó el transbordo?

Y el solo hecho de haber enunciado estos fundamentales problemas estéticos bastaría para fijar la estatura del libro *Summa Artis* –de Cossío y Pijoán– que estás leyendo. Libro en marcha, tarea penosa, nunca definitiva; porque la trayectoria del arte nunca podrá sernos totalmente revelada, porque nuevos descubrimientos rectificarán siempre etapas y modificarán opiniones; porque nuevos y detenidos estudios harán vacilar las valoraciones más firmemente establecidas. Recordemos el caso del Greco *descubierto,* puede decirse, por Cossío; recordemos el caso de Murillo cuyas cualidades, más escrupulosamente atendidas, no nos merecen ya tantos aplausos.

Una gran sed de verdad artística ha acometido a los más ilustres contempladores de la belleza. Por eso los autores de *Summa Artis* han llegado a decir:

"Hay en el arte primitivo una falta de premeditación, una ausencia de egoismo, en el sentido de carencia de personalidad, que hace la obra del salvaje más sabrosa que la del artista profesional del siglo pasado, incapaz de evitar su ideología particular y hasta empeñado en acentuarla."

Fue el veneno del subjetivismo quien multiplicó la fronda caprichosa tras de la cual, frecuentemente, se escondía una impotencia. Fue el veneno del urgente aplauso –cuando no del dinero– quien hizo subir falsamente la fiebre creadora derramándola por obras de precipitada concepción y realización. El

artista primitivo, en cambio —se nos dice en la *Summa*—, "no tiene, como el hombre moderno, un púbico a quien satisfacer. Le basta con gozar de su representación. Si él ve algo, es cuanto desea. Y quién sabe cuál es el mejor artista, si aquel que se satisface a sí mismo, o el que satisface a los demás. En el primer caso, no hay duda que el artista primitivo es superior al artista moderno". Añádase que gran parte de aquellas obras primitivas son anónimas. ¿Se ha estudiado suficientemente "el anónimo" en el arte?

Alguna vez te hablé de la *postura* del artista contemporáneo frente al público. La hiperexcitación producida por la concurrencia unas veces, por el sentimiento de inferioridad otras, le hace incurrir en gestos personales desaforados. Cuando no logra satisfacer, intenta asustar. Prefiere la brusca sorpresa al lento goce... Es una falsa posición. Ni el placer ético ni el estético se pueden imponer por un violento *ukase*. Y, si alguna vez puede llegarse a lo que Max Jacob llamaba "el triunfo del desorden", tal dictadura será efímera como el resplandor del magnesio.

Observa, Carlota, la trayectoria estética del niño. Comienza el pequeño artista por trazar líneas vacilantes, rayas en cualquier sentido —período de *automatismo gráfico*—. No tarda en hallar correspondencias entre un grupo de rayas con los objetos que la rodean —período de *realismo fortuito*—; y acaba por querer modificar su propia visión, por querer representar *más de lo que puede verse;* por trasladar al papel las cuatro fachadas de una casa, todos los niños de un

corro –período de *realismo intelectual*–. El instinto de imitación se perfecciona; no tardará en asomar el sentido artístico; del juego mimético se pasa al divino juego en el que todas las cosas adquieren nueva vida...

Cada etapa está en el libro señalada con multitud de sabrosos ejemplos. ¿Cuándo una historia –monumental– del arte fue comenzada con garabatos, con *monigotes* de niños? ¿Cuándo se dió tal importancia a un dibujo de bosquímano?

No se establece por ello paralelismo entre los dibujos del niño, y del salvaje. Los del salvaje siguen trayectoria distinta. Comienzan por respetar la tradición, por aferrarse a tipos artísticos anteriores, aunque niños y salvajes terminen por encontrarse en el período llamado de *realismo intelectual,* cuando el salvaje deja de ser hombre primitivo y se convierte en civilizado, es decir cuando su originalidad le empuja a declararse personalidad independiente, creadora de un mundo también desgajado del que lo rodea, más nutrido de sentidos que el mundo circundante.

Porque las formas artísticas –según la expresión hegeliana–, lejos de ser mera apariencia, "encierran más realidad y verdad que las existencias fenoménicas del mundo real". El espíritu –prosigue– atraviesa con más dificultad la dura costra de la naturaleza y de la vida común que las sutiles meninges de una obra artística. El arte es, debe ser, siempre, un limpio fanal para el espíritu.

*(1931)*

## 15

### *DECADENCIA DEL JARDIN*

ME gusta, Carlota, refugiarme en este jardín donde recuerdo –y amplío– a Blas Pascal: Si el hombre –me digo– es una caña que piensa, la mujer es una flor que sonríe. Piropo inocente que... no repito en alta voz, al paso de estas coquetuelas veraneantes. Sospecho que no conocen a Pascal.

La verdad es que ya nos van fatigando tantas ideas políticas infladas, y es grato acercarse al simétrico escaparate de sonrisas que para alivio de caminantes suele tener siempre dispuesto cualquier municipio cuidadoso de la higiene –aún la espiritual– del ciudadano. (No es esto la *vuelta a la naturaleza;* a la plena *naturaleza* no debemos volver nunca; es irse acercando al *Estado* libre del Arte que habrá que defender –queridos jóvenes– contra todo atropello, si queremos que él influya auténticamente como educador y exaltador. Que el arte permanezca en medio de las gentes, pero a la manera de aquellas góticas maravillas medievales, para ejercitar un *derecho de asilo.* O, como la Torre Eiffel, para ensayos de elevación.)

Aquí está el parterre, aquí están las sonrisas geométricamente distribuídas como las muchachas de un *conjunto*. Entre ellas podemos descansar. Nos rodean de todas las edades, desde la fragante y vivaz recién nacida hasta la dorada moribunda. Su tiempo —el breve tiempo de las flores— está subrayado por matices de color, como el tiempo de las mujeres lo está por matices de coquetería y el de los políticos por grados de extremismo. En el principio fue el caos y la explosión turbia, lo incandescente —así se producen los mundos y los caudillos de masas—; al fin, será la suavidad, el oro tenue precursor de otro amarillo, del de los huesos y la muerte.

Porque el pentagrama vital es implacable. Para las flores y para los hombres, para las sonrisas y para los pensamientos... Pero a esta frágil caña pensante que soy yo, fatalmente empujada a verter por escrito cuanto piensa, estas simétricas sonrisas no le dejan descansar. Me piden una ráfaga de viento encapsulado aquí. Menos mal si ese viento, al fluir de la caña, es capaz de arrancarle un poco de música.

Y puedes creerme, Carlota: este jardín apagaría sus sonrisas si pudiera darse cuenta de que está sometido a dos implacables dictaduras. A la del tiempo y a la del jardinero. La primera lo marchita, la segunda lo recorta.

La peor, naturalmente, es la segunda, porque la otra sabrá compensarle cada muerte con una resurrección. La peor es la tiranía del *buen gusto*, porque ese *buen gusto*, no es el de la acacia o del tejo, es el del

empleado municipal; es el *buen gusto* —cuando lo es— de cierta ley de pesas y medidas del *arte del jardinero*. Por esto el jardín apenas llega a ser una obra de arte, porque obedece a leyes que no son de ningún modo las suyas; si ocurriese lo contrario, si el obediente fuese el jardinero y a leyes que no son del jardinero, sino de la naturaleza, el jardín —libre de la segunda dictadura— forjaría sus sonrisas con más sencillez y con más ímpetu. Porque la naturaleza no produce parterres —como una laringe no produce música—, pero quien piense en construir melodías y jardines, debe ante todo pensar en las leyes inapelables que rigen las cuerdas vocales y la botánica.

*Simetría: refugio de la armonía fracasada* —hemos escrito muchas veces—. El jardinero se refugió en la simetría, en la yerta simetría, como todo ignorante de las profundas leyes de lo armónico viviente, de eso que nace en el corazón de los árboles y de los hombres y determina la forma y el sentido de agrupación de unos y otros. Quien no conoce la ley por la que una materia encuentra su epidermis, el punto donde comienza otro ser, apela a formas traídas de fuera, a moldes inflexibles —forjados aparte— que luego aplica a masas dóciles que ya tenían su ley. Cuando falta —en fin— el sentido de armonía, se acude a las tijeras de podar.

En jardinería, en literatura, en política. Si se trata de un jardín, el peligro es menor, porque el mundo no tiembla porque caiga una rama o se redondee un tejo; cuando se trata de un pueblo, el peligro es formidable, porque no puede aplicarse un molde extraño

sobre la humana carne viva sin que algo dentro de ella se encoja y grite.

Un perro a quien le cortan la cola sigue siendo perro —más o menos ridículo—, como el árbol a quien le redondean la copa; pero el hombre que vive sin ley propia se convierte en máquina, en elemento pasivo de un programa de jardinero, déspota *simétrico* que todo lo iguala, que todo lo pone en fila correcta, porque no sabe armonizarlo.

El arte —la alta vida espiritual— se produce no por la aplicación de fórmulas fraguadas al margen de la materia, sino por la obediencia a leyes íntimas de la misma materia. También el arte del jardinero. No nos cansemos de repetirlo: Convertir un ramaje en una esfera es destruir un árbol por enseñar una lección de geometría barata, es *refugiarse* en un cómodo burladero. Un jardín será buen jardín, cuando en él no se advierta más sumisión que la del hombre. Como un Estado no será un buen Estado mientras funcionen en él esquemas, tijeras de podar, ajenos a la sustancia auténtica del pueblo. La ley no puede venir de fuera, sino arrancar de dentro. El gobierno de un jardín y una nación ha de partir del conocimiento de los árboles y de los hombres. Conocimiento de su presente, no de su utópico futuro. Conocimiento de lo que hoy es, con preferencia a lo que —vagamente— debe ser.

Lo que debe ser un pueblo y un jardín, ellos mismos, mientras crecen, lo irán diciendo. Por eso hay que afinar el oído para sentir crecer la hierba y los

afanes de una multitud. He aquí el primer deber de ambos jardineros. El árbol y el hombre son los únicos *dictadores*. Las demás dictaduras sólo pueden explicarse como atropellos a una ley de armonía social, o como una ignorancia de esa ley. Las formas vivas —también las políticas— no deben nacer de un proyecto sino de una evolución. Se puede imponer una contribución, no un sistema político. De otro modo sobrevendría una rápida decadencia. La vida integral no admite dictaduras, como no reconoce utopías.

Partir de lo que existe y elevar de nivel lo que está a mano. Hay un pensamiento de Hegel que quiero repetir: "Aquello que simplemente debe ser, carece de verdad". Hay que arrancar de nuestra propia verdad nacional. Bien puesta en claro, ella *dictará* lo que debe seguir siendo. No traer —para que se contemple— ningún espejo de fuera.

(Pero ya en el parterre —sometido a *dictadura*— se apagaron, con el sol, todas las sonrisas. Abandono la república vegetal y entro en la república de los hombres, de estas cañas hoy tan necesitadas de pensar musicalmente, en armonía.)

*(1931)*

## 16

## *SALONES DE POESIA*

HAS observado bien, Carlota: quizá se repite demasiado la palabra *poesía,* frente a los cuadros de cualquier exposición; había que reservarla para ocasiones excepcionales. Como un poema, en verso o en prosa, como una sinfonía, todo cuadro debe hacernos sentir, tendernos un ala para asirnos de ella y trasladarnos al mundo personal del artista... Pero es necesario que, al mismo tiempo, tenga la virtud de hacernos pensar. En el lienzo —como en la página musical o literaria— hay unas ideas acerca del mundo, de un fragmento del mundo; debe haberlas, y la atención del espectador —pasada la primera sorpresa que a veces nos produce algún primer término detonante del cuadro— se intensifica en ese sentido, *en el de traducción* al idioma del autor, de un misterioso diálogo con las cosas.

Un cuadro es siempre magia, pero es también un organismo. Es una expresión coherente de enlaces entre formas y colores...

O es una frivolidad cromática, cuando no mero decorativismo. Si de un árbol sólo se consideran las ramas con su fronda y con sus pájaros, apenas se comenzó a conocer el árbol. Viene el cierzo y destruye

la dorada y verde pompa, pero el árbol queda en pie, enhiesto el tronco, bien hincadas las raíces. Una forma queda, ahí, desafiando el temporal. Aunque el temporal tronchase el árbol, la forma quedaría intacta en el pensamiento de cuantos la han conocido. Una forma es algo indestructible. Borra de un retrato de Goya todos los colores y aun allí —en esos cuadros de Goya donde nunca se sabe dónde comienza el dibujo— quedará eternamente un hombre, un espíritu, encarcelado en la jaula de sus propias líneas. Haz lo mismo con un cuadro de Rafael, y el cuadro, aunque pierda esplendor mágico, continuará siendo intérprete de un fragmento de mundo.

No hay por qué defender la soberanía de la línea, pero todos sabemos que la línea es el pensamiento del cuadro. Elimina de un poema el pensamiento organizador y quedará un puñado de términos vacíos; desdeña en un cuadro la arquitectura —madre de toda arte plástica— y quedará un haz de intenciones decorativas.

La poesía, si existe, de un cuadro cualquiera podremos sorprenderla en la amorosa labor de traducción de un idioma a otro, del general al personal. El buen poeta no se anda por las ramas. Es siempre *radicalmente* constructivo. Lo demás es quincalla pictórica.

Probablemente el pintor está condenado a no conocer jamás el color definitivo del cielo y del mar pero está obligado a aprender aquel diccionario de que tanto habló Delacroix, el enorme colorista román-

tico. Este diccionario son los organismos vivos —con una u otra vida—; son las formas. En el umbral del arte, aguarda al pintor el texto dificilísimo de la vida frenada, tan rica en ademanes, tan amplia y diversa. Para interpretar, para traducir, es preciso conocer los idiomas. Prohibido pasar al arte sin tener conocimiento de las cosas, siquiera este conocimiento sea alguna vez intuitivo, genial, en uno u otro grado.

Hay que trasplantar una vida de un campo a otro, pero habrá que tener cuidado de que arrastren las raíces un poco de esa tierra esponjosa y húmeda, señal de servidumbre a la primitiva cuna. Gracias al artista, un organismo crece en otro clima, bajo otra luz. El color envuelve el organismo, se funde con él, es algo más que un vestido, es su sangre y su carne... Pero es también el fanal de un espíritu. Como tal, es su siervo. Empañarlo totalmente sería trocar en maniquí lo que debe ser cuerpo vivo.

El color no se da aparte, como una salsa. Si en una tela arrojas un torrente de color, dudo mucho que obtengas un cuadro. Los mismos impresionistas lo supieron bien, por eso su problema fue inventar mágicos fanales para un espíritu que si a veces se perdía bajo los tornasoles, en seguida asomaba cuando era un pintor genial quien lo había escondido. Se arremetió contra el espectador, cegándole con las máximas apariencias; pero aquellos mismos pintores no ignoraban que un cuadro no dura por sus acometidas, por sus sorpresas, sino por sus reposos, por sus vivaces armonías.

La poesía no está encerrada en unos tubos industriales de los que puede pasar caprichosamente al lienzo; la poesía es invención, hallazgo de armonías nuevas entre las cosas o las ideas de las cosas.

Un cuerpo humano vive en relación con el equilibrio de sus fuerzas; lo mismo el cuadro. La poesía está en el cruce de todas ellas, no en cierto flamígero airón. El cuadro es un compuesto orgánico, sujeto a la vida general del mundo por el intermedio de un pintor. El cuadro —cuando verdaderamente es *poético*— principia en un haz de apariencias, pero termina más allá de todo lo transitorio y *aparente*, en el ideal palacio de los eternos valores.

Porque, en fin de cuentas, Carlota, la misión del arte fue siempre interpretar el mundo. Podríamos —como Apollinaire— definir el arte diciendo: *Es la creación de nuevas ilusiones;* pero es preferible decir:

*Arte es un coger un trozo de nuestra vida interior o exterior y lanzarlo a los demás bien embalado en una forma.*

Entiéndase bien, en una forma empapada de sentido. El fragmento del mundo que lanzamos, si quiere lograr un hueco histórico en nuestra propia vida o en la vida general del arte, debe estar en armonía con nuestra concepción del universo. Quiere decir que, en uno u otro grado, el artista —aunque entre nieblas— debe tener del mundo en que vive un concepto previo a la labor que intente realizar. De otro modo su libro —o su cuadro o su música— no representará un fragmento de vida, sino cierta prueba de que supo manejar un instrumento.

Un cuadro —como cualquiera obra de arte— es una actitud personal ante la vida, una reacción humana ante estímulos exteriores o interiores de calidad poética. Porque la poesía, savia que empapa el corazón de todo, es invisible al mero gozador de apariencias; inaccesible, en general, a quien pretende hacerla caprichosamente rezumar.

Pero todo esto lo puedes aprender, Carlota, contemplando los fenómenos artísticos, hoy no poco abundantes. Exposiciones no faltan, conatos de originalidad tampoco. Ni siquiera faltan piedras de escándalo. Jamás la pintura se dió tanta maña para adjudicarse títulos de profundidad, nunca se habló tanto de *poesía* ante los cuadros. El ya manoseado concepto de *juego* va cambiándose por el de *hallazgo poético*. Ya lo sabe el lector: cuando, frente a un cuadro, no sepa a qué atenerse, puede tener por seguro que aquello es *poesía*... Y en este terreno, no cabe la discusión; porque el poeta, como el espíritu, sopla, escribe y pinta como quiere y donde quiere.

El buen espectador que se detiene confuso ante la maravilla que le brindan, se apresura —cada vez más dócil— a certificar su complacencia... Es un placer oscuro, pero un placer. En el cuadro apenas ve zonas de color sabiamente repartidas, divorciadas de ese pequeño mundo —el único— que el espectador conoce; pero el pintor le asegura con toda gravedad que hay otros mundos, otros mundos de los que él —el inventor— tiene la clave... El buen espectador se resigna a aplaudir. No conoce las artes del sofista,

no puede vencerle con sus mismas armas, y se calla. Tiene miedo.

Lo que no sabe es esto: que quien más miedo tiene es el artista. Miedo a la claridad, uno y otro; pero el del segundo es mucho más triste. "El que se sabe profundo se esfuerza por ser claro; el que quisiera parecer profundo a las gentes, se esfuerza por ser oscuro —decía el fosco Nietzsche—. Porque la multitud tiene por profundo todo aquello de lo cual no puede ver el fondo. ¡Es tan tímida, tanto le repugna lanzarse al agua!" Porque, ¿vale acaso la pena de empeñarse en una discusión interminable acerca de la genialidad, si un artista anda escaso de dotes de invención y siente esa enfermedad hoy tan corriente, el miedo a ser claro? El miedo a descubrir su mezquindad le obliga a producir obras confusas, que él llamará pomposamente herméticas, enigmáticas; ¿por qué privarle de ese inofensivo goce? Es preferible considerarlo sibilino a tenerlo por tonto.

La oscuridad es una buena trinchera. Dejemos que cada uno defienda como pueda su vida artística. Pero hagámoslo bien constar: el arte tiene miedo. Es esta una época de arte que nada tiene de heroica, a menos que podamos llamar heroico a un exceso de discrepancia...

Escribía yo cosas parecidas en el prólogo de *Paula y Paulita*. El artista —decía allí— no tiene con qué cubrir su desnudez, y en vista de ello inventa jeroglíficos tatuajes. "Sólo un escritor petrificado puede hablar de audacias en el arte juvenil actual. Los más inteligentes artistas de hoy han caído en esa timidez —gra-

ciosa hermana del miedo— en la que asusta toda ruidosa exhibición." Hay un gran miedo al examen. Miedo que procede —añadía— "de una escasa intimidad con los seres; y esta escasa intimidad sólo puede proceder de una falta de amor, y esta falta de amor sólo puede ser fruto de un menguado conocimiento".

El pintor de hoy —hablo del ingenuamente llamado *demoledor*— pinta sus cuadros, no en vista de una riqueza plástica adquirida en el estudio de las cosas, sino... en vista de otros cuadros.

La nula o mezquina percepción del mundo no puede encender ni una chispa de fervor; por eso el cuadro moderno no suele establecer corrientes simpáticas entre autor y espectador, sino cierto pugilato mental. El cuadro no intenta complacer sino provocar. Cuando más, sorprender.

Alguna vez hemos hablado de los efectos de la estupefacción; pues la estupefacción se utiliza en la pintura como se utiliza para desvalijar un ciudadano. A un falso artista que no puede convencer, que presiente no saber convencer, sólo le queda un camino: asustar.

"Toda época —véanse los *Conceptos fundamentales en la historia del arte,* de Wolfflin— pidió a su arte que fuese claro, y siempre que se dijo de una representación que era oscura, se quiso decir que era defectuosa." También nuestra época pide a su arte claridad, pero no le hacen mucho caso los artistas, seguramente por evitar ostentaciones de su pobreza y timidez. Prefiere el hermetismo, un mundo cerrado, aunque vacío, o poco menos.

El juego de la oscuridad es un bonito juego. ¿Quieren evitar el *trivialismo*? Es posible, pero el *trivialismo* —decía Guyau— es precisamente lo contrario que el realismo. Al evitar el primero debieron caer en el segundo. El poeta, según Goethe, se manifiesta precisamente por la realidad. El verdadero realismo artístico separa lo real de lo trivial, realiza esa magnífica faena de *destrivialización* —se ha llamado de otras muchas maneras— indispensable a la producción artística. Faena que no puede ampararse en las tinieblas, sino llevarse a cabo a plena luz interior, a esa plena luz interior que después ha de envolver —como una atmósfera— el cuadro, la partitura o el libro.

Se trata —bien lo saben nuestros jóvenes pintores— de encontrar "la poesía de las cosas que nos parecen menos poéticas". (La fórmula creen haberla ahora inventado, y ya tiene al menos tantos años como Guyau.) Pero esta operación exige un trato directo con las cosas, además de un inexorable conocimiento de los medios de expresión. Por eso el arte que maneja claramente la verdad de las cosas es más difícil que el que opera con fantasmas.

Tocar un piano no es poner los dedos donde a uno le dé la gana; pintar una tela no es tampoco distribuir caprichosamente en un plano ciertas alusiones embozadas a objetos, o ciertas reminiscencias de sueños, imposibles de coordenar por el espectador, aún por el más... freudiano.

¡Terrible dificultad de ser claro! ¡Cómo vemos entonces nuestra pobreza! ¡Enorme voluptuosidad la

de ser claro! ¡Cómo, entonces, vemos los límites de nuestra pequeña o gran fortuna!

Pero la enorme voluptuosidad de ser claro es concedida a muy pocos, a esos pocos que no temen la luz plena, porque un leal estudio de las cosas les va haciendo profundos. Bajo la transparencia de sus medios de expresión, estos hombres —Goya, Moliére, Pascal, Mozart...— no vacilan en mostrar a las gentes lo más hondo de su espíritu. Son ricos, por eso pueden ser transparentes.

En cambio un pobre artista, con su *ideita* por todo caudal, la esconderá esmeradamente, la guardará en herméticos estuches; si es idea pictórica, procurará que nadie en el cuadro la pueda sorprender. Por eso, hace del cuadro un rompecabezas. Los espectadores mirarán por aquí y por allá, por la derecha y por la izquierda... ¿Dónde estará la idea?

Pregúntalo, Carlota, al mismo pintor. Haz la prueba. Oirás cosas peregrinas, *estupefacientes*. Tendrás —espiritualmente— que levantar los brazos al cielo, mientras el ratero de atención te desvalija.

*(1932)*

# *Micrologías*

## 17

### *SOBRE LA RAZA*

EN efecto, mi buena Carlota, el problema de la raza viene siendo fundamental para todos los países de habla española. No vale escamotearlo. Aunque no faltan quienes prefieran adoptar una actitud gallarda frente a él. Ahí tienes a Fernando Ortiz —ilustre mensajero de la intelectualidad cubana— que ha dicho recientemente, en Madrid, estas sencillas palabras:

—Cultura, no raza.

Pudo asimismo decir:

—¡Presente, no pasado! Propósitos, no recuerdos. Reactivos, no bálsamos. Aire libre, no cadenas. Vitalidad, no anquilosamiento... Etc.

Pedir tales raíces es querer asegurar la futura robustez, la evidente exuberancia del árbol. ¿Se ha llegado a la médula del problema? Si así es, el llamado *hispanoamericanismo* está de enhorabuena. Comienza a meditarse profundamente en él. Ya, en Madrid, esa afirmación provocó muy sabrosos comentarios. Algún periódico hablaba de la *Cultura teológica,* única posible en España, *porque en la turquesa del catolicismo está el arte español, el derecho espa-*

*ñol, la vida de toda España*... Etc. Para este honorable periódico, *cultura* es tanto como seguir uncidos a la carreta de bueyes de San Isidro Labrador. No titubearía en afirmar que las marcas últimas de automóviles españoles están inspiradas en San Isidoro de Sevilla.

El concepto de *raza* se nutre de cadáveres. Por eso, precisamente, lo defiende el hombre de las cavernas. El concepto de *raza* se nutre de materiales históricos casi siempre de derribo, no de sustancias vivas. Por eso lo defienden —en primer término— los que viven, y se limitan a vivir, de lo heredado. Los hijos *de buena familia*. Que en vez de negociar sus talentos, los entierran. Y plantan encima esas *flores naturales* de falsa poesía, regadas opulentamente por la inagotable cretinidad.

Ya ves, Carlota... La raza está ahí, detrás de nosotros, sujetándonos el pie. Como nos lo sujetan todas las fuerzas oscuras de la vida. Esta o la otra raza no puede ser para dos pueblos una gloria común: la raza es un grillete. Remar juntos, haber remado juntos en una galera —en una cuna— no puede conducir a nada que no sea embriagarse también juntos, al llegar al puerto. Lazos de sangre no atan inteligencias, las enturbian. Sólo aquellos que desdeñan —que temen— el libre vuelo del pensamiento, recuerdan enternecidos la doméstica docilidad del corazón.

Ni España ni la América de habla española, si pretenden vivir armónicamente la vida de la inteligencia —única posible entre ambas—, se pueden con-

tentar con hincarse de hinojos ante un tálamo común, muy discutible, además, después de tanto injerto. Una cuna será todo lo *sagrada* que gusten los innumerables devotos de la desusada retórica *entrañable*, pero en nuestro lenguaje de hoy —tan leal como aséptico— una cuna es, sencillamente, una *estación* —la primera— en la sinuosa carretera vital.

Es condenarse a prisión perpetua emocional, acumular ternura inútil sobre una cuna —símbolo de algo animal, primitivo— donde el hombre y la bestia apenas se distinguen. Una cuna es, al fin, un cubil mejor aderezado. Es condenarse a un sacrificio infecundo, amontonar cariños sobre algo tan eventual, tan poco voluntario y querido como una cuna. Mejor es repartirlos entre todas las estaciones del trayecto vital, encauzarlas preferentemente hacia las futuras *estaciones*, que son estímulos; mientras las pasadas suelen no ser sino remordimientos, testimonios lamentables de nuestra endeble calidad de viajeros.

Hablar de *raza* es hablar de algo vegetal, remoto, oscuro, impreciso: concepto que sólo puede satisfacer a la grey impersonal, removida siempre —y únicamente— por razones ajenas a la razón, que *ni siquiera el corazón suele conocer;* que ya no puede satisfacer al considerable número de gentes sólo capaces de ser removidas —en España y en América— por estímulos del espíritu, por el progresivo y armónico refinamiento intelectual, por la cultura.

La verdad es, Carlota, que todo lazo vegetal nos reduce un poco más el horizonte del espíritu. Quizá

sólo una sucesión de oportunos desarraigos pudiera ser capaz de abrirnos plenamente los ojos a la franca serenidad —normalidad— de la mente. A la sed de mutua comprensión, de una mutua comprensión que comienza a ser posible por la comunidad del idioma y acaba —puede acabar— realizándose por la diversidad de pupilas, alertas cada una frente a un aspecto de la riqueza actual —material y del espíritu— de América y de España.

Entre América y España —¿por qué no ahincar bien en esto la atención?— sólo puede existir ya un *amor platónico*. Es decir, esencialmente comprensivo y alto. El instrumento de comprensión es refinado por la cultura en perpetua inquietud. Cultura es eso, no cierta capacidad de exhumación de registros civiles, no cierta sed pertinaz de seguir excavando. Agilidad para instalarse en el rico mundo espiritual de hoy, para atisbar el mundo de mañana, no para remedar a la mujer de Lot.

Y la cuna —*la raza*— es cierta voz doliente que invita al retroceso. La cuna como todo lo que despierta emociones tan impregnadas de animalidad, es la raíz de todas las incomprensiones, porque lo es de todos los partidismos, de todos los odios. Este concepto del *hispanoamericanismo* sólo puede ser aprovechable por el fosilizado cultivador de la España tradicional, por ese acartonado filisteo que lleva los ojos en la nuca.

La tradición sólo puede servirnos de acicate para rectificar sus errores. No como lección, porque la his-

toria nunca fue maestra de nada y menos de la vida. La tradición es un museo donde el espíritu normal copia lo más aprovechable. Y donde el genio lo deforma, y deformándolo, lo recrea, lo inventa.

"La raza —ha dicho Fernando Ortiz— es concepto estático, la cultura lo es dinámico. La raza es un hecho. La cultura es, además, una fuerza."

Exacto. La raza es un hecho. Y no hay por qué tender los brazos hacia un hecho, hacia la afirmación de un poco de historia. Creo más útil movilizar los ímpetus aprovechables de este resto de lo que pudiéramos llamar *emoción hispanoamericana,* hacia la forja de hechos nuevos. De nueva historia. Lo demás sería algo así como pasarnos la vida demostrando la autenticidad de nuestros apellidos. Siempre creí que no podremos llamarnos verdaderamente cultos mientras nuestro primer impulso, al sentir nuestra existencia, no sea avergonzarnos de algún antepasado. O de todos.

En cambio, sí podemos estilizar, refinar cada vez más nuestra máquina mental, cuyo producto es la cultura. Apenas tiene sentido entre América y nosotros, la voz *hermanos.* Más sentido podría tener —repito— la de *amantes platónicos*... Es decir, atraídos, no enlazados, por algo sutil, tampoco muy bien definido, pero siempre de linaje excelso: por la cultura.

Es bien cierto, por otra parte, que en estas disquisiciones sobre la voz *cultura,* muy pocos se dan

exacta cuenta de su verdadera significación. No importa: basta con sentirla vivamente.

"Una cultura puede atraer. Una raza, no" —añade Fernando Ortiz—.

Esta es, creemos, la suprema razón. La raza limita, como todo lo que procede de la carne. La cultura ensancha el mundo del espíritu: único mundo capaz de contenernos juntos, a América y España.

*(1928)*

## 18

### *SOBRE UNA INTIMIDAD*

ESTA tortura de ver siempre claro dentro del propio corazón, Carlota, puede atenuarse al volcar en el papel nuestra desnuda intimidad. La confesión fue siempre medicina. Esta angustia de la sinceridad llega a trocarse en deleite —deleite enfermizo, aunque intenso—, en un vicio secreto y, por serlo así, de los más sabrosos. El diario íntimo de un hombre excepcional, es el fruto de una concatenación de estos goces. Una superación del Narciso. Narciso se veía la piel: eso es muy poco, comparado con verse las entrañas.

La intimidad —y su fruición— es el don más alto concedido al hombre. Cuando un hombre puede encerrarse en el sótano de sí mismo, ya puede darse por bien logrado un espíritu. No hablo del amor al silencio: el ruido más estridente no resta intimidad. No hablo de la soledad: la intimidad resiste todas las presencias, todas las luces. Intimidad es ese recogerse las alas del espíritu para guardar, con mimo, su propio calor. No todas las alas merecen que se vuele hacia ellas; no todas, que les abramos el regazo.

Y precisamente en esas horas de almacenar intimidad, es decir, calor, energía, se están fraguando

los más audaces vuelos. Vuelos de renovación que disciplinan el espíritu para soportar todos los climas.

Porque la intimidad no es cierto depósito de ideas y emociones, susceptible de indefinidas importaciones, es una colmena donde las que

*hoy son flores azules,*
*mañana serán miel.*

Porque el hombre no ha de ser cofre ambulante, sino una sensitiva máquina de devolver en deleite personal el combustible de ideas comunes que hurte de aquí y allá. Un fino aparato de elaborar, de escoger, de pesar, de desdeñar. Y para él, como para todo instrumento de precisión, es preciso un aislador, un fanal, la intimidad.

Inconfundible con la familiaridad. El espíritu capaz de intimidad, no piensa en entablar con las ideas y las cosas, relaciones conyugales: las va abrazando como a amantes. El verdadero espíritu no piensa en almacenar, sino en transformar. En ir y venir, como la abeja. Es la inquietud, es el movimiento quien produce los espíritus. Nunca el reposo. Y toda intimidad está elaborada de inquietudes.

De ahí la fertilidad de estos hombres que no encuentran reposo en el amor, en el arte, en la fe. Hombres que de continuo se imponen una áspera tarea, la duda. (Nada más fácil que creer. *Unusquisque mavult credere quam judicare* —escribía ya el viejo Séneca—.) De aquí la heroica generosidad de estos

hombres cuyos minutos son siempre de tránsito; no del tránsito que pudiéramos llamar *cristiano* —tan cómodo para el creyente, siempre apoyado, fortificado, por la esperanza en un luminoso epílogo de inmarcesible paz—, sino de un tránsito hacia otro, de una a otra inquietud. Hombres cuya vida es una delgada pasarela sin fin, sobre el abismo. Temerosos de la felicidad —la eluden como a su peor enemigo—. Espíritus hirsutos, siempre en pie de guerra ante el resto del orbe.

"Lo que vale más en el hombre es su capacidad de insatisfacción —escribe el maestro José Ortega y Gasset—. Si algo de divino posee, es, precisamente, su divino descontento, especie de amor sin amado, y un como dolor que sentimos en miembros que no tenemos." Insatisfacción de lo que nos rodea, mutilado, imperfecto. Insatisfacción de lo que hay dentro de nosotros, tan por debajo del módulo ideal, de la "norma entrevista".

A un tiempo cruzaron por el mundo estos dos insatisfechos. Stendhal, Benjamín Constant. Stendhal, *el desplazado*. Constant, *el desarraigado*. Vive éste en su siglo, aunque en perpetua lucha con su siglo y consigo. Stendhal no puede luchar, no conocerían sus armas. Como Jesús *no era de este mundo*. Stendhal *no es de ese siglo*.

Lee, Carlota, la preciosa edición del *Diario íntimo* de Benjamín Constant, que ahora nuevamente se publica. Verás cómo ese libro —como *Diario íntimo* escrito por un alma leal a sí misma —deja toda una vida

a la intemperie. Y seguir la línea de uno de esos espíritus insatisfechos, es asistir al más delicioso —y angustioso— espectáculo. "Es preciso tiempo para acostumbrarse a la especie humana", escribía *Adolfo*. Pues este período de aprendizaje, nosotros lo podemos saborear en el *Diario* del autor de *Adolfo*.

Podemos, entre otras cosas, seguirle en su nerviosa marcha a través del espíritu de Goethe, que comienza por repeler a Constant y termina por cautivarle. A través del de Schiller —"casi únicamente poeta"—, a través de su admirado Montesquieu, a través de las mujeres, a través del amor —"Encanto del amor, ¿quién podría pintarte?"—, a través de la vida social —"He comido con un atajo de imbéciles"—, a través de gentes de selección —"Las gentes de espíritu tienen casi tanta monotonía como las bestias"—, a través de la muerte —"He contemplado la muerte sin espanto"—...

Tiempo es este de indiscreción, en editores y en lectores: el mejor tiempo para dar a luz la historia del arte de escribir. Va interesando ya más el andamio que la obra. Mejor. Así se irán desprendiendo doradas escamas, así quedarán muchas médulas al desnudo. Los espíritus atados al tronco, que puedan resistir las flechas, cuya lozana musculatura acaba por fascinar a los verdugos, esos irán quedando firmes, como jalones, en la historia del arte literaria. No los hinchados fantasmas tradicionales, *incapaces de insatisfacción*, ayunos de intimidad. En torno al mismo Benjamín Constant hallaríamos algunos de esos gran-

des artefactos de conmover, instalados en fanales hueros, en cerebros incapaces de dar otra cosa que bengalas, redobles de tambor, fiesta cordial barata.

(Porque hay románticos de escuela y románticos de calidad. No es el romanticismo puro un módulo circunstancial del arte, es un estado del espíritu. Si coinciden la escuela y el estado, como en *Adolfo*, como en Bécquer, la suma será espléndida. Tomado como escuela, suele dar como producto una mala comedia de profundidad, como en tantos Hugos de menor cuantía.)

Benjamín Constant, en quien el adjetivo —esa ventana abierta hacia la vaguedad, por donde la niebla penetra en la frase— es un ceñidor más del pensamiento, no podía sumarse a la grey desmelenada. "A medida que se avanza en edad —escribe, aún muy joven—, la naturaleza parece ser menos charlatana. Recuerdo el tiempo en que yo escuchaba una especie de murmullo que parecía surgir de las plantas, de todo lo que me rodeaba. Era, como si escuchase la vida de la naturaleza. Hoy encuentro ya muy disminuído este murmullo."

Es curioso advertir cómo Benjamín Constant pasa del vago panteismo romántico al más agudo individualismo. Quien escribió: "la soberanía de la ley es un despotismo impersonal" —¡qué sugerencias las de Constant político!—, no podía tampoco soportar las soberanías artísticas en boga: soberanías de la mujer, de un lago, de unas ruinas. Benjamín Constant es esclavo únicamente de su misma individualidad. Inca-

paz de crear más de un personaje, *Adolfo* —es decir, Benjamín Constant— es su única, su admirable aportación al mundo extrarreal.

(Acaso para crear otros seres sea preciso una resignación que los mismos dioses no poseen. Prefirieron siempre crear seres a *imagen y semejanza suya.* Acaso el novelista sólo sea un resignado, un hombre infeliz para quien el mundo concreto existe, y, en ese mundo, seres de toda índole, de los que muchos no accederán a ser *recreados* a imagen y semejanza de nadie, que preferirían abrazarse —como los entes pirandelianos— a un autor capaz de ver el mundo paisaje por paisaje y los hombres tipo a tipo: a un autor que sepa ver los árboles, aunque el bosque en masa se le pierda.) Por eso este *Journal intime,* tan golosamente releído, se nos figura siempre como un magnífico fragmento de *Adolfo,* implacable autopsia novelesca.

Benjamín Constant, hombre sensitivo —dentro de un siglo sentimental, que no supo qué hacer de los sentidos—, de la fina raza de los pensadores, apenas supo nunca *qué quería.* Le han llamado: "Un hombre de rectitud maravillosa de pensamiento y de extraordinaria incertidumbre de conducta." Al hombre del matiz se le llamó siempre inconstante. Los axiomas están puros de toda ondulación. El juez no matiza, aplica la ley. Y el crítico pontifical. Pero el artista, hombre de excepción, opera también por excepciones.

Hace tiempo escribía: "Una vacilación es siempre más significativa que un acto rectilíneo. Las cur-

vas del carácter son las que debe estudiar el buen biógrafo, como las curvas del camino debe conocerlas el buen chofer. No las fáciles rectas que unen puntos extremos, saltándose el tembloroso camino."

Todo en este *Diario* son curvas. Nerviosas. Claras. De una penosa desnudez.

*(1928)*

## 19

### *SOBRE LA VERDAD POETICA*

HOY te hablaré, Carlota, de aquel diálogo —uno de los más famosos de la historia— que sostuvieron en Erfurt, el día dos de octubre de 1808, dos césares, Napoleón y Goethe, acerca de otro césar, del César por excelencia: Julio. Quería Napoleón ver a su ídolo transfigurado en gran héroe de tragedia. Proponía a Goethe ir a París para emprender la gran obra malograda en manos de Voltaire.

"Sería preciso —decía Napoleón— mostrar al mundo hasta qué punto César le hubiera hecho feliz. Cómo hubiera todo acontecido de manera diferente, si se le hubiese dejado tiempo para realizar sus planes tan altos. Venga a París: lo exijo, absolutamente, de usted."

A Goethe —Müller lo cuenta— le preocuparon mucho tiempo estas palabras del emperador. Pensó ir a París. La empresa era tentadora. . Quería el emperador ver utilizado a César como tema de arte, es decir, a su favorito —a su rival ya lejano— reconstruído por Goethe. César visto por Goethe y leído por Napoleón: no puede pedirse más. Pero César acabó por no tener esa fortuna. Goethe, al fin desistió.

¿Presumía el emperador —este emperador que tuvo tiempo para leer siete veces alguno de los libros de su época, tal como el *Werther*— que César hubiera acaso perecido en manos de Goethe, que hubiera *pasado a mejor vida,* al pasar a la del arte? No, no lo presumía. De seguro la esperada ejemplaridad hubiera fracasado. Porque un héroe de libro, de un ilustre libro histórico tal vez puede ser maestro de algo, pero no un héroe de tragedia. En su excursión por el gran país goethiano, César hubiera perdido —y ganado— mucho. Para quien la mera naturaleza no tiene sustancia estética, para quien —como sucede a Goethe— la obra artística es una plena armonía de facultades, no la pintura de un hombre o de un paisaje, César, hecho tema, hubiera tenido que resignarse al sacrificio. Una ley de armonía hubiera de seguro mutilado al héroe y el ejemplo. El fruto de esa obra que Napoleón pedía a Goethe, acaso hubiera sido no un César vehemente subrayado sino un César genialmente traducido.

En el trayecto, César habría perdido buena porción del bagaje, difícil de salvar en las aduanas del arte, aunque hubiera ganado otra —más rica— del equipaje individual de Goethe.

Recuerda, Carlota, el *sacrificio* de Julio César realizado por Bernard Shaw. De César, sólo queda en la obra una divertida *representación* de Bernard Shaw. Goethe hubiera quizá sido menos irreverente, pero más artista: es decir, más verdugo. Lo hubiera profanado menos, pero —implacablemente— lo hubiera *transustanciado* más.

Porque todo gran espectáculo estético ha de ser meditado y construído según una sensibilidad, según un espíritu, sin pedir opiniones a una época, sin contar mucho con el haz de sugestiones de un suceso.

"Toda pintura —decía Leonardo de Vinci— es cosa mental." También lo es todo libro. Como toda sinfonía. Hablaba Napoleón en pleno territorio del sentimiento, en plena zona de instintiva admiración hacia un glorioso antecesor... Hablaba desde un punto de vista ajeno a los del arte. A Schiller no le complace ver morir a su Juana de Arco en lo alto de una pira encendida, y destruye la verdad histórica haciendo morir a la doncella, con menos crueldad, en pleno campo de batalla. Goethe, el gran amigo de Schiller, ¿no hubiera hecho con César algo semejante?

Un mundo estético cualquiera, el artista no lo encuentra sino en el mismo proceso de su elaboración. Proceso que frecuentemente no sigue líneas paralelas al proceso histórico. Es la creación estética un inflexible río que va eliminando despojos, depositando médanos, rectificándose a sí mismo la ruta, abriéndose a sí mismo cauces inesperados.

La vida no puede producir una obra de arte. La vida se queda en la estación inicial del recorrido. Pero es condición precisa en toda obra artística que un tropel de objetos *vivos* —primera etapa— haya invadido al autor, por las puertas, por las ventanas de los sentidos. Una vez dentro, ya el invadido se convierte en sultán. ¡Todo el mundo a filas! En silencio, va ordenando su nuevo lote de sensaciones; por la misma ventana, arroja a la calle lo raquítico, lo

deforme; jerarquiza el resto. A ésta, unas estrellas, a la otra, unos galones. Primero la favorita, luego las menos incitantes.

El creador, entonces —segunda etapa—, subordina, arquitectura su harén. Y, una vez organizado, hay que encontrarle un sentido —tercera etapa—, una expresión, *una representación* del rey absoluto: el hijo.

Es decir:

Tumulto a las puertas de los sentidos. Materia. Dominios generales. Zona común: recolección. Después, orden, organización, ritmo, estructura de las sensaciones. Forma. Zona acotada. Sólo para técnicos, para artífices... Por fin, la representación. Un espíritu se asoma. Expresión. Estilo. Personalidad. Zona específica del artista. Rostro singular del poeta...

La belleza recorre el itinerario. Nada hay en el arte —parodiemos la afirmación escolástica— *quin prius non fuerit in sensu.* Nada que antes no haya pasado por un taller. Nada que no traiga consigo una fisonomía. No la de César, sino la de Goethe. Con todo un bagaje en equilibrio, es decir, en plena armonización. Y entonces, sólo entonces, comenzaremos a leer en la escala de los valores estéticos.

Fue aquello un error de Napoleón. Días antes, Goethe había padecido otro semejante. Explicar a unos oficiales de Artillería, el emplazamiento de los cañones. También hizo sonreir a la ciencia con la famosa "teoría de los colores". Goethe, *en la primera estación* —zona común, de la que se parte para la ciencia, para el arte, para la utilidad doméstica— solía detenerse alborozado. Emprendía viajes no incluídos

en su kilométrico de artista y solía tropezar y divertir a las gentes.

Pero su botín para los viajes de escritor, crecía, se enriquecía sin descanso. Ochenta años de aprovisionamiento de sensaciones.

Esta es una de las admirables lecciones: el culto a los sentidos, con todos sus riesgos y virtudes. Los sentidos son las ventanas del espíritu —según los viejos especialistas—; también son la puerta principal del arte. No entrar por la escalera de servicio: es para los artesanos, para la servidumbre, para la gente menuda que limpia, barre y da brillo, cocina y comadrea. Ni fiarse de los ideales aviones. Prohibida la entrada a todo lo que no llegue por los caminos de la tierra.

Esta es —repito— una de las admirables lecciones de Goethe lamentable explicador del emplazamien- una batería... Pero autor del *Fausto*.

*(1929)*

## 20

## *SOBRE REVISTAS JUVENILES*

PARA la nueva revista juvenil, *Estudiante,* acabo de escribir, Carlota, un breve apunte que quiero aquí copiar. Comienza con estas palabras de Kierkegaard:

"Hay quienes construyen sistemas como esos hombres que se edifican un enorme castillo, para luego vivir, cerca de él, en una granja. Aquellos no viven dentro de sus sistemas, no hacen de ellos su mansión. Pero, en el mundo del espíritu, eso es y será siempre una objeción definitiva. En ese mundo es necesario que los pensamientos de un hombre sean como el recinto donde él se aloja. De otro modo, nada valen."

Las he comentado como sigue:

"Querer construir algo tan nuestro como una obra espiritual y pretender que ella viva aparte de nuestra propia vida, es condenarla a muerte inevitable. Y nuestra vida es todo lo que nos mueve a obrar y todo lo que por nosotros se mueve. Nuestra vida es el espacio y el tiempo en que vivimos, el dinero que gastamos, la mujer que escogemos... Son nuestros odios, nuestros deleites, nuestros afanes. Si —en el terreno del arte— alguna de nuestras obras ha de persistir, comencemos, no sólo por defenderla de la

intemperie, sino por incorporarla a nuestra propia vida.

"Obra nuestra es un libro, un cuadro... Pero puede serlo una revista. La revista es el resultado del pensamiento de un grupo, de las predilecciones de un grupo. Es una forma vital colectiva, mucho más interesante, a veces, que una forma vital individual. Puede serlo más que un libro ya que el libro suele tener mucho de anaquelería, de nicho, de aula impertinente, unipersonal, sin contradicciones. Hay en la revista hervores de zoco donde las ideas se gritan, se traspasan, se adjudican al más rico postor, como esclavas que se someten a quien mejor las adereza y enjoya. O se denigran, se exaltan, se posponen, se consumen...

"Viven. Y mueren, que es también un acto del vivir. La revista cumple un fin social que pocas veces logra realizar el libro. El libro español de calidad suele ser un grito en el desierto; pero aún ese mismo grito algún día eficaz que brota del libro, lo fue mucho más cuando se dió por primera vez en la revista.

"Ceder generosamente a alguien —o a algo— parte de nuestra vida equivale a multiplicarla. Así es —en general— el sacrificio, y hablo del sacrificio porque sin él no podría subsistir ninguna publicación española verdaderamente literaria. Así es la generosidad: una forma superior del egoismo. Que es preciso cultivar y propagar. El hombre generoso suscita interminables ondas, mientras el mezquino estrecha cada

vez más sus propios límites. Si quereis que vuestra vida crezca, prendedla al mayor número posible de obras generosas. Especialmente de obras del espíritu.

"Muchas revistas juveniles se han suscitado en España. Murieron unas, languidecen casi todas *por falta de generosidad.* No suelen faltar medios materiales a sus progenitores, pero sí les falta... la necesidad de crear una vida más amplia, les falta vocación artística, les falta todo eso que no puede surgir del frívolo atolondramiento ni de una repleta caja de caudales. ¿Por qué no decir serenamente que la mayor parte de esas publicaciones sólo fueron hijas de un capricho más del *señorito satisfecho*? (José Ortega y Gasset ha fustigado oportunamente al tipo.)

"Pero el arte nunca fue, nunca podrá ser un capricho más de señoritos satisfechos. El arte —repitamos hasta la afonía que literatura es, no ese *resto* tan vilipendiado, sino *el arte de escribir*— no puede ser algo así como una nueva corbata. El arte debe ser una porción de nuestra propia vida. No tan sólo la de los productores, también la del buen lector o espectador. Y como nadie puede salirse de su vida, tampoco nosotros podemos salirnos de nuestro arte. Si alguna obra acertamos a construir, debemos alojarnos en ella, se trate de una choza o de un palacio; porque de otro modo, desprendida aquella o éste de nosotros, la obra será verdaderamente una de esas inútiles cajitas de cartón donde, en efecto, se guardan los bombones de la frivolidad, del inútil capricho."

*(1930)*

## 21

### *SOBRE EL ESPACIO*

UNO de los modos, Carlota, de destruir algo —un hombre, un libro, un producto cualquiera del arte— es engrandecerlo desaforadamente, desquiciarlo, echarlo fuera de sus propios límites. Por eso no conocemos a nuestros contemporáneos, la obra —en cualquier terreno— de nuestros contemporáneos. Sus amigos la destruyen, desorbitándola. Sólo sus enemigos, al quererlos disminuir, favorecen al hombre y a la obra.

Tiene cada ser sus propios confines, su horizonte propio. Ni éste ni aquellos son elásticos. Al estirarlos se rompen. Vivir es moverse, evolucionar ágilmente dentro de unos límites.

O dicho de otro modo: la cosa —o el hombre— tiene su espacio peculiar, el que puede nutrir con su propia substancia vibrante, iluminar con su personal irradiación. Porque si en un globo se insufla aire excesivo, el globo estalla, y si en un hombre, también. De uno y otro modo queda en un ente arrugado, ridículo. No nos inflemos, pues. Hagamos que no nos inflen.

Pero no me proponía escribirte acerca de la vanidad —vieja asesina del espíritu, espejo turbio que nos

destruye o deforma al romper o borrar nuestros contornos—; me proponía señalar este espléndido tema, poco tenido en cuenta entre los profesionales de la crítica: el tema del espacio, de *nuestro* espacio.

La crítica literaria, de pintura, del arte en general, aun la del hombre y su encadenamiento con los hombres —política, sociología— prefiere, suele preferir caminos fáciles. Cuando intenta *situar* a un hombre o una obra comienza —y a veces termina— por comprar, por repasar lo ya sabido, por revisar mojones, por anudar hitos de referencia. Métodos ingenuos, primitivos. Un cuadro, o un libro, o un hombre serán mejores o peores según su distancia aproximada a Velázquez, a Quevedo, a César. Una mujer será tanto más o tanto menos bella o virtuosa según su careo con Ninón o con María... Es un modo castrense de situar. Por estatura, como en la fila táctica. Y a esto se viene llamando crítica, a este procedimiento muy eficaz para elegir criado o coche; malo, malísimo, para desentrañar el parvo o abundante contenido, para analizar la original estructura de una cosa o de un hombre.

"Fulano será pregonero, porque tiene mejor voz", cuentan que se leía en un papel encontrado en los bolsillos de cierta muy católica reina. El resto le era indiferente. En un concurso de pregoneros basta, para ser elegido, tener la mejor voz. Pero en un concurso de artistas ya no se sabe qué basta, ni quién será capaz de medir las voces: por eso toda clase de concursos literarios y artísticos fracasa. Deben ser suprimidos por incapacidad del tribunal.

No hay diapasón que señale precisamente el tono del espíritu, ni resonadores que exactamente recojan el timbre de una obra, es decir, el estilo. De modo que resulta poco menos que imposible establecer escalas de espíritus como se organizan pelotones de reclutas.

No queda otro recurso que *situar verdaderamente:* tener en cuenta, no escalas —a veces, tarifas— de valores ya acreditados, sino directamente los valores mismos, los nuevos valores con sus confines y su horizonte también nuevo, desconocido. Fijar el espacio que éstos llenan y el que pretenden llenar. Decir cómo llenan el que aparentemente ocupan. Este es el problema.

Se llegaría a deducciones sorprendentes. Una crítica concienzuda daría resultados de este tipo: "La plaza de Cataluña no existe". Ni la Puerta del Sol, que ni es puerta ni es plaza, sino un espacio vacío adonde dan algunas calles. (Que la plaza de Cataluña no existe lo aclara el hecho de que la estén perennemente construyendo, de que se ensaye lo más vario y costoso por darle al fin una estructura.) Han creído algunos que un espacio cualquiera rodeado de casas por todas partes constituía una plaza. Enorme error visual. La plaza no se compone de unas casas y un espacio vacío en medio de ellas, sino de la armonía entre lo edificado y su recíproca distancia, entre la altura de los muros y la amplitud y calidad del suelo.

Guardar las formas, y más que las formas las distancias, éste es el secreto de la vida social como de la vida arquitectónica. Y de todas las vidas. Por eso la

pintura que no sepa guardar las formas es, llegará a ser pronto indeseable. Como lo debió ser el crítico que no supo guardar las distancias, es decir, jerarquizar, aislar, divisar una obra, un autor y examinarlo aparte.

¿Cómo llena un artista su propio espacio que espontáneamente le fué abriendo el resto de los seres, la pista donde debe realizar sus primores, arriesgar sus miembros en faenas ágiles? ¿Cómo lo llena un político, un hombre de mundo, un hombre de ciencia? ¿Cómo lo llena un cuadro, un libro, una construcción cualquiera? Decir esto, expresar esto lealmente, sería un comienzo de verdadera crítica.

Compara la obra con la intención del autor, al autor con el aro peculiar que en torno suyo ha abierto o pretendido abrir. Elimina el vetusto *horror al vacío* —que ahora es, sencillamente, ignorancia del espacio— y llénalo no de inútiles comparaciones sino con la más aproximada estructura y atmósfera del hombre o de la obra. Averigua dónde termina y qué puntos muertos haya en esos misteriosos, en esos ideales contenidos.

Desdeña esas lejanas perspectivas que el artista se finge, borra todos los ensoñados, todos los indecisos derroteros que la obra apunta, todos sus escapes hacia lo que antes se llamaba *el infinito*. (*El infinito* es la última estación de todos los vagabundos del arte.) Desdeña, en fin, todas las intenciones no intentadas, los sueños nunca revelados, los proyectos en perpetuo esbozo. Declara, Carlota, la guerra a todos los puntos suspensivos.

Y proclama el culto al hecho. Al hecho aún el más sencillo, con todos sus tropiezos, con todos sus desfallecimientos, superior a todas las geniales intenciones, *a todas las ilusiones de llenar un espacio mayor*. En las que suelen coincidir todos aquellos que no se sienten alojados en un espacio individual; quiero decir los afiliados a escuelas. La escuela es un recinto común que ahoga toda originalidad cuando no le dispara gallardamente hacia afuera. La escuela —el *ismo*— es un espacio lleno adonde suelen acogerse muchos espíritus vacíos.

Pero me haría falta mucho más espacio, para poder seguirte hablando de él, Carlota.

*(1929)*

## 22

### *SOBRE EL PIROPO*

EL pequeño tema del piropo ha sido desarrollado por los más sesudos tratadistas, Carlota. Yo mismo, en otro tiempo, bosquejé acerca del piropo un estudio –felizmente desaparecido– que hoy pudiera habernos proyectado *alguna luz* –de joven aturdido, naturalmente– sobre la cuestión. Ahora sólo se me ocurre decir esto: que lo más considerable en el piropo a la mujer transeunte, es su absoluta inutilidad. En lo que pocos reparan, ya que suelen desviar su atención hacia problemas éticos y estéticos casi siempre desenfocados.

El verdadero piropo –no se habla aquí del aullido infrahumano que provoca toda hembra apetecible– nunca es inmoral, y puede en ciertos individuos ser bello. Pero es siempre completamente inútil. (A una mujer codiciable le basta un rebrillo de los ojos transeuntes para adivinar el deseo, y si es inteligente prefiere que la claridad de tal deseo no se empañe con ese menudo borrador de poema lleno de faltas de sintaxis que suele ser el piropo.) Suprimámoslo, pues, definitivamente.

E implantemos, en cambio, el piropo a los hombre –y nada torcido se quiera sorprender en esta

rotunda afirmación—; el piropo vehemente, oportuno, largamente meditado; el piropo que electriza y pone en pie a una multitud, ese piropo que transmita a las gentes en un segundo lo que al cerebro le costó elaborar un mes o un año. Ese piropo que puede hacer cambiar el rumbo de la historia de un pueblo o al menos de un grupo.

El buen piropo tiende a producir cierto choque de dispersas vehemencias capaces de juntar su calentura. Un beso puede ser cierto piropo realizado; un voto unánime, popular, es también la realización de otro piropo. Al desbordarse llaman unas veces pasión, otras entusiasmo, según los grados de frenesí. Pero si el beso para nada necesita el piropo, y a veces por él fracasa, el encauzarse las gentes en un claro sentido sí que lo necesita. El piropo auténtico es siempre una invitación. Como toda invitación tiene mucho de piropo. Así vemos que las gentes no acuden si no se sabe piropearlas bien.

El buen cartel es un delicado piropo a los ojos del transeunte. El transeunte acudirá a comprar el jabón o el libro que mejor haya aprendido el arte del piropo. Aprendan los editores. El jabón, el libro o la idea política. Todo el siglo XVIII está lleno del arte de piropear a los grandes. Y todo el siglo XIX, del arte de piropear a los pequeños —aquí decir *grandes y pequeños*, es un modo más rápido de hablar—. De ese arte nació toda la historia de ambos siglos.

El siglo XX está lleno de piropos al dinero. El hombre no cuenta. El valor hombre está depreciado, y como consecuencia el valor hombre se arrincona, se

pierde tras una máquina de calcular. Y con la inhibición se restaña del organismo social la ternura, los turbios estados afectivos; pero se destacan cada vez más los valores minerales. Se llega a una estructura de cartón piedra cuyo único idioma es el idioma de la Bolsa.

Cuando un pueblo llega a este sentido aritmético —y mineral— del grupo; cuando los hombres desdeñan toda liga afectiva, toda ambición común, no tarda en surgir un número que, dando por supuesta una masa no existente, comienza a actuar sobre ella. No hay contacto entre esos *unos* perennemente solitarios; pero se da por realizada en ellos una prieta agrupación. Se llega a inventar un piropo especial, colectivo, que no tendrá larga eficacia porque no existe la verdadera colectividad; se llega a simular, plásticamente, la masa trémula de júbilo ante el piropo rotundo omnipersonal; se llega a inventar una pauta de vida colectiva, en vista de que la colectividad —que se compone de huraños individuos sueltos, es decir, que apenas existe— permanece callada.

Porque a una apariencia de organismo corresponde un falso piropo. Sólo ante el auténtico pueden los hombres agruparse. Y claro es que el auténtico piropo ha de nacer de unos labios auténticos; quiero decir de un hombre verdaderamente guía, como no parece haberlos hoy.

Se invoca la obediencia de las masas, la docilidad de la materia donde se ha de fraguar una nueva religión, una nueva disciplina social; pero no se recuerda

que estos individuos sueltos, capaces de una eficaz agregación, desconfían ya, razonablemente, de todo piropo; que comienzan por decir al falso caudillo, lo que decían a Romain Rolland unos amigos, cuando Romain Rolland agregaba que sólo escribía para la masa:

—¡La masa lo serás tú!

Y acaban por tener razón. Es difícil recibir complacidos una estimulante invitación a convertirse en bloque, a perder su personalidad. Sobre todo cuando no se piensa en mentes que dirijan bien, sino en el vigor, en la audacia aprovechable de las muchedumbres... Es como pensar en los émbolos de una máquina, sin preocuparse del salto de agua. O al contrario

Antes de hablar de grupos, hay que hablar de buenos, de legítimos *agrupadores*. De excelentes *agrupadores* que conozcan el arte de piropear al hombre, el arte de conquistar al hombre. Y puede este piropo ser mudo: en poesía el silencio es muy poco; en música es ya bastante; en política puede serlo todo. Una conducta puede ser el mejor piropo, la mejor invitación a obrar. Pero aquí, en nuestros países, donde el piropo goza de una tradición tan opulenta, es preferible que las lenguas hablen como puedan, que se les deje hablar, que se les deje tomar parte en este concurso de piropos a la masa.

Aunque este piropo comience por ser un insulto. si la masa lo merece, por delitos de indolencia. El insulto es un piropo invertido. Muchos artistas de los

llamados *nuevos* comenzaron a piropear a las gentes valiéndose del insulto. Las gentes reaccionaron igualmente. Sonrieron, comentaron, llegaron algunos a comprar libros, a adquirir los cuadros. Las gentes no resisten al insulto; no resisten al piropo, directo o indirecto.

Sí, sí, es preferible, es necesario conquistar al hombre. La mujer —por tarifa, por contrato, por capricho, por fiebre pasional— es más fácilmente conquistable. El piropo a la mujer es, por tanto, suprimible. Lo que es preciso aprender es el otro piropo, el gran piropo que hace poner en marcha a los hombres.

*(1929)*

## 23

### *SOBRE UN AÑO MENOS*

PRETENDES, Carlota, que te resuma un año que se nos va. Ante todo, ¿cómo poner puertas al año? ¿Cómo averiguar exactamente el día en que un año —hablamos del año espiritual— nace y muere? Resumir el año moribundo de 1929 equivaldría a encerrarlo en un polígono de invisibles lados. Ya es imposible calcular el número de sus días; pero queda además el problema de la intensidad vital de esos días: solución mucho más difícil, porque si el espíritu recorre trayectorias firmes, incapaces de ser burladas, alguna vez puede ser interrumpido su curso con pretexto de contener su audacia o su vehemencia.

De modo que en un mismo año pudo haberse adelantado como diez lo que apenas se adelantó como cinco. Y estas dilaciones no suelen producirse por choques bruscos, por la brutal contradicción. Cuando esto ocurre, el espíritu —como un caudal irrefrenado— brinca por encima del obstáculo y sigue corriendo. Es el desdén lo que actúa, es el silencio en torno a las obras del espíritu; es la escasa afluencia de opiniones, de estímulos, de coyunturas para salir a la

pista los espíritus contrarios: es todo ello lo que actúa como fuerza retardataria del espíritu.

Alguna vez, Carlota, te hablé de cómo algunos espíritus suelen gozar de tan mezquina elasticidad, que una postura continuada los empuja al moho. Al paso que un choque violento pudiera empujarlos a la apasionada genialidad. De aquí el error de entorpecer su libertad de movimientos. O de no entorpecerla de tal modo que la potente reacción supere toda violencia: he aquí al buen revolucionario. Lo demás son caricaturas de rebelde.

Este año espiritual de 1929 —coincida o no con el almanaque— creo que ha sido el más fecundo entre los años que van de siglo: hablo siempre del año 1929 español. Seguramente es el libro el mejor pulsómetro del espíritu, y el libro se produjo y vendió aquí en unos cuantos meses, con más exuberancia que nunca. Seguramente que la curiosidad es su barómetro, y en este año, la curiosidad del lector español —y por lo tanto, en proporcionalidad, su atención— se ha multiplicado hacia todos los diferentes sectores de la cultura. Ha adquirido una masa considerable de ideas importadas. Ha acudido al pensamiento traducido con el mismo fervor que al indígena.

Autor y editor vieron crecer considerablemente su colaborador indispensable: el lector. Se han aumentado las tiradas, se ha intensificado la propaganda del libro. Han surgido saludables competencias, se han removido los escaparates con torrentes de cubiertas audaces, de títulos exóticos y traviesos... Se ha esti-

mulado al indiferente lector a salir de su apatía, y por modos inteligentes, eficaces.

Libros de ciencia, libros de arte. Biografía, viajes, filosofía, ensayismo, novela. La misma política que acaso no pudo evolucionar libremente en la calle, ha podido seguir evolucionando en el libro. Las empresas editoras anotaron cifras aun modestas —es cierto— en el resto de Europa, pero insospechadas dentro de España. ¿Hemos llegado, Carlota, al umbral de una magnífica renovación de la cultura española?

¿Será verdad que hoy, en España, el hombre de letras es algo más que un pobre diablo, de pensamiento, mirada y chalina errantes?

Precisamente porque se llegó a extremos de implacable disciplina, de rudo aprendizaje literario, el arte de escribir —y de pensar— fue dignificado por un buen contingente de jóvenes escritores. El arte de escribir subió de tono. Y de tono colectivo, aunque todavía el escritor no haya llegado en España a constituir plenamente ese poder social a que tiene derecho. Porque si antes la literatura —y aun la producción de libros— era patrimonio del buen tipo medio, del inquieto espíritu de unos pocos cientos de empleados, de profesores, hoy buscan el libro otras gentes de zonas económicas más humildes, tanto como nuevos lectores de más firme posición económica. Unos, quizá los primeros, por placer —es el deleite menos caro—; otros, por snobismo, seguramente, pero del snobismo puede pasarse a la franca atención, a la curiosidad sincera, fuentes del auténtico amor a la vida del espíritu.

No puedo aquí darte cifras, nombres de autores, títulos de obras... Este ligero apunte no lo puedo convertir en catálogo, aunque éste fuese para ti más útil, mucho más fiel. Se correría, por otra parte, el albur de omitir, de mal destacar, de oscurecer, de mal jerarquizar. Por hoy baste con un ingenuo toque de clarín, lleno de optimismo y fe que debes compartir. Fe en el espíritu de España que lentamente va perdiendo su tradicional apego a la momia artística académicamente conservada, a las ideas mohosas, a tantos legendarios vestigios que en otros territorios han sufrido ya tremendas sacudidas.

Fe —también— en el espíritu de la juventud que briosamente comienza a volver la espalda al pasado, a pensar con toda alegría y serenidad en el presente, único modo de elaborar en firme los años que han de venir. Fe en el espíritu de tolerancia y comprensión que va filtrándose entre las gentes que leen, único modo de llegar a una plena armonía de pensamientos y propósitos, a una fértil asimilación de elementos importados.

Porque si el espíritu de una nación no se nutre con sustancias de hoy, la nación dejará de vivir, se trocará en una dorada momia, se encerrará en su respetable vitrina por todos los siglos.

Que esto no nos ocurra. España es algo más que un puñado de Avilas y Toledos, con ser ya por esto maravillosa y venerable. España es algo más que un puñado de libros de mística, de cuentos de pícaros y de memorias de aventureros. España es un haz de

energías poderosas que en gran parte permanecen inéditas.

Aquí el extranjero tiene más, mucho más que contemplar que ruinas de castillos y bandadas de espectros, de esos espectros que rezongan las dudosas glorias de nuestro inútil Cid. Aquí el extranjero tiene algo más que ver y sentir, desde las carreteras hasta los laboratorios. Pasando por el libro, la música y el cuadro españoles, diariamente enriquecidos por su propia genialidad, aumentados con lo más vigoroso del pensamiento europeo.

La vida espiritual española de 1929 ha de comunicar su empuje a los años venideros, ha de ser acrecentada con una labor aun más potente y libre del pensamiento nacional y universal. Esto es lo que espero de él, Carlota.

*(1929)*

## 24

### *SOBRE ORFEO Y ORFEON*

TE escribo, Carlota, rodeado de espuma estrepitosa por todas partes, menos por una senda clara que me conduce siempre a ti. Estoy sentado en un café con música. No es terceto, ni sexteto. Es una banda. ¿Comprendes bien, Carlota, cómo una banda puede remover, en sentido marcial, a un público de café? Como no puede imprimir su ritmo a los pies, lo imprime a las cucharillas...

Después de todo, cuando el café es de mediana calidad, lo mejor es tomarlo con leche. Y cuando ambas sustancias —como ahora— son deficientes, lo mejor es tomarlo con música.

—¿Por qué? —te oigo preguntar.

Porque la música, sin contar otros sentidos profundos, posee dos virtudes hasta hoy nunca o pocas veces subrayadas. Es una, la de apagar ciertos fuegos polémicos que estallan sobre las marmóreas lápidas bajo las cuales sigue enterrando su tiempo el español; y otra, la de añadir a la tan discutible infusión —ahora tan espléndidamente pagada— unos terrones más de azúcar. A veces, una traca de semifusas —traca en el sentido luminoso, no de estrépito— disipa súbitamen-

te, al modo pirotécnico, el humo apretado y acre de una cuestión artística o política que entre nosotros acaba siempre por ser una cuestión personal.

Abierto el espíritu a Beethoven se cierra para Juan Miró. Se eleva el tono; de la llamada *realidad* se pasa al llamado *ensueño*... Sabido es que un concierto, a muchas almas de plomo hace creer que vuelan. En él todos pueden colaborar —místicamente al menos—, porque si no son capaces de llevar el compás con el espíritu, pueden, al menos, llevarlo con el índice.

O con la cucharilla. "Aquella melodía que merezca un coro de cucharillas de café será irremisiblemente gloriosa" —he escrito alguna vez—. Pero, de uno u otro modo, es de esencia de la música la expresión de una filigrana entrañable, sea ésta alguna rebelde crispadura sentimental o una vehemencia clara del instinto; y como todos los asistentes son capaces de gozar de unas u otras sutilezas, el hecho es que la música va poco a poco dominando al auditorio. Y mientras ella habla, calla todo lo demás. Su imperio no tiene fronteras, y aun sus mismos adversarios —los filósofos, los geómetras...— inclinan frecuentemente la cabeza ante la hechicera de idioma universal, venga con látigo de rosas o con dos terrones más de azúcar.

(Sólo el técnico —ese hombre desgraciado que comienza por mirar a la batuta y termina por oir sólo a la batuta—; sólo el técnico está privado del sedoso azote y del terrón melifluo. Preocupado en manosear la rosa, queda incapacitado para olerla. Sólo el técnico, el catador incapaz de embriagarse, es arrojado

fuera del círculo musical. De tanto conocer el engranaje pentagrámico, pierde de vista la ironía de los tresillos, la agilidad de las semicorcheas, la pasmada serenidad de las redondas, la graciosa lentitud de las blancas y las negras. El técnico fue siempre un jarro de agua fría sobre la fogata. En medio de una fiesta vital nos recuerda siempre el código. Y cuando algún momento de la vida se nos presenta como deleite, los recuerdos —placeres menores— huelgan.)

¿Por qué no hacer de los cafés, en vista de que en ellos se suele instalar definitivamente la vida de tantos buenos ciudadanos, talleres de reparación espiritual, de refinería —al menos— sentimental? ¿Por qué, además, no recoger de los cafés, por medio de discos oportunamente, estratégicamente distribuídos, tanta riqueza mental desparramada?

Durante docenas de años, gran parte de jóvenes escritores y pintores españoles ha pintado y hablado en el café sus obras completas. ¿Por qué privar al mundo de ese regalo, perdido tal vez para siempre? En él podrían ser modificadas las orejas y los espíritus. Escribía Diderot en su famosa *Carta sobre los sordos y los mudos.*

"En música, el placer de la sensación depende de una disposición particular no sólo de la oreja, sino de todo el sistema nervioso. Si hay cabezas sonoras, también hay cuerpos que de buena gana llamaría armónicos; hombres en quienes todas las fibras oscilan con tanta prontitud y rapidez, que, bajo la experiencia de los movimientos violentos que les produce la armonía, perciben la posibilidad de movimientos

aun más violentos, y llegan aún a la idea de una música que les haría morir de placer. Entonces su existencia les parece como ligada a una sola fibra tensa que alguna demasiado fuerte vibración puede romper."

La música es quien mejor encubre las redes tendidas al espíritu. Por eso al comienzo de cualquier empresa heroica suele haber un himno místico o guerrero, terrón de azúcar o azote de domador. Porque hay Orfeo y Orfeón. Gentes que siguen calladas y gentes que siguen cantando.

Y de ambas músicas hay ejemplos en nuestros cafés. Hay una música que conduce de un ensueño a otro; hay otra que empujaría del ensueño a la acción si persistiesen sus efectos: esta es la música preferida por los hombres de poca voluntad, puesto que unos recios acordes le bosquejan una más firme. Limpiándole de telarañas el cerebro.

Música de gran calibre, con tambores y trompetas. "El redoble del tambor disipa los pensamientos —escribía Joubert—. Por eso este instrumento es eminentemente militar." Algo así como una arenga instrumentada. No para crear o dispersar melancolías, sino para poner en juego músculos, para empujar un balón o una de esas sencillas ideas ya redondas de tanto rodar por los cafés.

Música épica... y desafinada —bienaventurada la canción que logra hacerse popular, porque de ella serán todas las desafinaciones—. La otra música es

lírica. Por tanto, amante de la sordina, de la penumbra, del tiránico silencio. Son dos tendencias musicales que es preciso respetar; una prefiere acariciar, no romper nunca esa cuerda misteriosa a que se refiere Diderot; otra la sacude bruscamente para arrancar de allí el máximo dinamismo... Cafés de orquesta y cafés de banda. Líricos y épicos. Orfeo y Orfeón.

*(1930)*

## 25

### *SOBRE UNA FRASE*

QUIERO ensartar en tu obsequio, Carlota, unas cuantas frases acerca de otra frase. Es ésta de Víctor Hugo —el gran especialista en frases— y dice así:

"Todo pierde, por turno, la popularidad. Quizá también el pueblo acabe por ser impopular."

Celebremos, Carlota, el primer centenario de estas palabras con cinco minutos de glosa melancólica. La verdad es que una frase sólo es una frase, pero ante el miedo de que pueda llegar a augurio... Porque ¡sería tan triste ver que el pueblo —nuestro pueblo, espléndida cantera de vida espontánea y fértil— perdiese su popularidad! ¡Verle convertido en un huerto sin perfume, en un vino sin alcohol!

Porque entiendo por popularidad cierta atmósfera simpática que algunos hombres, o sus frutos, han logrado irradiar. Se decía: "Murió en olor de santidad". Podría decirse: "Vivió en olor de popularidad". Ser popular es algo que, aun aparentemente a veces desdeñado, todos, en lo más hondo, apetecen. (Porque hay una buena y una mala popularidad... ¿Quién ignora estas cosas?) Ser popular es tanto como existir

socialmente en calidad de excepción —en uno u otro grado, zona o matiz— en calidad de excepción admitida y respetada.

Y, como se dice de individuos, puede esto decirse de los pueblos. ¿Quién duda que el pueblo español alguna vez logró ser uno de los más *populares* del planeta? Supo existir, y obrar como tal pueblo original, al margen de elementos rectores; decidió por sí en conflictos donde el Estado —un Estado abyecto— no sabía decidir; arrojó en la balanza histórica su sangre, su dinero, su vida; se ganó —a espaldas casi siempre del Poder circunstancialmente soberano— su perfil vigoroso y, con él, la popularidad.

Ser popular es, en fin de cuentas, afirmar, justificar su existencia en el mundo, puesto que las gentes la aceptan y la aplauden; es percibir cómo la propia vibración va encerrando en sus ondas a los hombres. Los muros personales son tan densos que raras veces se dejan traspasar por lo que no sea cierto agresivo proyectil...

Pero, a veces, hiende el muro una flecha espiritual. Una onda emotiva empapa la recelosa entraña. Porque si hay una electricidad mental que se propaga, también una fiebre cordial que se contagia. De un modo u otro, el hombre *popular* —con peligros o sin ellos— prolonga su vida en medio de gentes, enlazándola a ellas, arraigando en zonas comunes del pensamiento.

(¿Qué especie de arraigo, qué irradiación es nuestra preferida? Esto podrá discutirse tratándose de in-

dividuos —no se trata de pueblos— porque el pueblo se hace siempre *popular* por contagio afectivo).

Ampliemos la frase, Carlota, con esta observación: "Todo lo que ahora se realiza en el orden político es sólo un puente de lanchas. Sirve para pasar de una a otra orilla, pero no tiene raíces en la corriente de ideas que corre por debajo y arrastró últimamente el viejo puente de piedra de los Borbones."

¿Quién escribió estas palabras? ¿Cuándo? ¿Fue aquí en España y en 1931? No. Víctor Hugo las escribió hace un siglo. También decía:

"Es asombroso ver las criaturas que nacen, ya completamente formadas, en la noche que sigue a una revolución. Hay algo de ésta en el hombre político. Azar e intriga. Grupito y lotería."

Y también:

"¡Qué cosas más raras se ven por la calle al día siguiente de una revolución! En todo momento os están dando con el codo el vicio y la impopularidad representadas por alguien con escarapela tricolor. Muchos se imaginan que la escarapela les esconde la la frente..."

¿Ha pasado un siglo? ¿Hemos pasado los Pirineos? Víctor Hugo podría hoy escribir en nuestros periódicos, sin cambiar una coma de su *Diario de ideas y opiniones de un revolucionario en 1830*. No ha pasado un siglo. Es que ha vuelto a pasar la Historia. La de Francia, la de todos los países. Veamos la de Inglaterra. Aquí está la de Hume, continuador de Guizot, que comienza:

"Grande fue la confusión en Inglaterra después de abolida la dignidad real. Cada ciudadano, por decirlo así, había formado su plan de República, reflejando el mismo ardor para hacerlo prevalecer y aun imponerlo a la fuerza..."

No han pasado dos o tres siglos. Es que —repito— ha vuelto a pasar la Historia. De nuevo el puente de pontones, mientras se forja el de piedra. Ha vuelto a sufrir el pueblo su rudo examen de *popularidad,* su terrible examen de bondad de corazón, de capacidad de ese contagio afectivo que aglutina fuerzas, que conserva —oscilantes, pero firmes— los puentes. Y sería espantoso que en esa reválida de soberano, nuestro pueblo, anduviese ahora entre vacilaciones y torpezas, ignorante de los hombres y de las cosas, alucinado por algunas frentes vacías cuya *escarapela* es cuanto poseen, precipitándose al cruzar el puente, no eliminando a esos hombres que, según la expresión victorhuguesca, nacieron ya creciditos aquella noche memorable, con toda la cartilla aprendida. O a esos otros que —personalmente impopulares— se tapan la frente deshabitada con la providencial escarapela... El pueblo se contagiaría, devendría también impopular, como esos hombres sin documentación que hablan en nombre de él.

Preguntarás, seguramente:

—¿Cómo puede un pueblo llegar a ser *impopular*?

—Pues lo mismo que otro soberano cualquiera. En cuanto, en vez de gobernar, dicte.

Si el pueblo se limita a dividirse en dos grandes y desiguales zonas —gentes que disponen de un fu-

sil y gentes que no disponen de un fusil— cesa entre ellas todo contagio efectivo, toda comunicación simpática, toda popularidad. La fuerza —ésta o aquélla— nunca puede ser *popular*. Sólo puede serlo la gracia. Y la gracia al alimón con la sabiduría, es la máxima fuente de irradiación humana. (Vieja lección que hace unos años quiso dar el autor de *Viviana y Merlín*). Quien no goce de ninguna de estas dos cosas, que apele —rey o Roque— a la ametralladora...

Y con esto queda modestamente celebrado el centenario de una frase.

*(1931)*

## 26

### *SOBRE EL PUBLICO*

EN estas crudas tardes de invierno, Carlota, el espectáculo del sol hace desfilar a las gentes por las anchas avenidas. Se ve que el sol sigue siendo el gran número de la temporada de invierno. La multitud se desentumece, durante unas horas flota en el optimista polvillo de oro; a veces, sentimos que sueña con realidades más altas, con las del arte, por ejemplo. Sale a tomar un poco de sol, ¿por qué no tomar, también, un poco de espíritu?

Unos se desparraman por la feria de libros, otros acuden a oir una conferencia, algunos entran en una salita donde se exponen unos cuadros, unas piedras cinceladas... Esta porción de multitud ¿no habrá elegido la peor cara, la más fosca, del espíritu?

Estas buenas gentes miran, remiran estos cuadros o esculturas, desde aquí y desde allá, sin encontrar un puesto firme de espectador; padecen esa zozobra del que no sabe ser bien alguna cosa; algo así como la inquietud del comensal tímido en un banquete de gala. La verdad es que no sabe si, lo que tiene delante, fue puesto allí para subrayar la ignorancia de quien lo mire o, sencillamente, la de quien lo ha pintado o esculpido. Estas buenas gentes —cuando no tomen a

broma el espectáculo— cuchichearán ante cada cuadro, abrirán mucho los ojos, consultarán el catálogo...

Mientras allá, desde su cumbre enfática, un autor contempla desdeñosamente al público, le adjudica los tradicionales epítetos, los resobadísimos tópicos que el artista viene utilizando en calidad de proyectiles contra la masa anónima.

Porque los lugares comunes acerca del arte suelen repartirse por igual entre autor y espectador. El primero acusa al segundo de incomprensión, mientras el segundo acusa al primero de voluntaria y caprichosa oscuridad. Yo, tercero en discordia, para quien el público existe no como un montón de cerebros obtusos, sino como un elemento más del arte, con quien el arte ha de contar, hoy me veo precisado a defender al público.

¿No conoces la vivienda del esquimal? Parece que se construye una casita de nieve helada, en forma de media naranja, en la que abre una angosta puertecita con objeto de dificultar la entrada de las fieras. No contento con esto, construye fuera una especie de vestíbulo, bajo y estrecho, algo así como un túnel, por donde sólo cabe un hombre arrastrándose y éste de poca estatura, como lo es el esquimal.

El artista contemporáneo, cuando no intenta cerrar herméticamente a los demás el mundillo que acaba de inventar, deja en éste umbrales tan angostos, construye túneles tan difíciles de recorrer, que con frecuencia esos espacios maravillosos se quedan sin visitar. El público se aburre y se va. Cuando no los

toma a risa, les otorga su desdén. No sabe ser espectador y abandona el ruedo.

¿Por qué el artista no quiso retenerlo? ¿No lo retuvo Miguel Angel y Goya? ¿No le fijaban exactamente la distancia, el punto preciso desde el cual debían asistir al espectáculo?

Porque de la obra de arte surgen haces de rayos que convergen en un punto; el espectador desde allí percibe toda la cálida irradiación del pequeño mundo artístico incrustado en el gran mundo real... A este punto de convergencia que no estará marcado a la misma distancia para todos los hombres sino que variará en proporción de cada capacidad receptora, podremos llamarle punto de simpatía.

En ese punto el lienzo o el mármol hacen saltar la chispa si en el lienzo o en el mármol ha puesto un hombre algo más que una helada y aprendida técnica, algo más que una enigmática arbitrariedad. Si la salita está llena de algo más que de una serie de ingeniosos acertijos, el espectador de buena fe, ante este o aquel cuadro, quizá frente a todos ellos, se sentirá interiormente llamado a formar parte de estas porciones de mundo recién dado a luz. Si el artista no ha construído su mundo como el esquimal su choza, el espectador irá acercándose a la obra por zonas de luz cada vez más anchas, hasta llegar al corazón de la nueva maravilla. Una vez aquí no aspira el cronista a que el espectador conozca totalmente el cuadro o la escultura, ha entrado en un mundo cuyos resortes

quizá nunca comprenda. Avaramente, el artífice suele esconder su instrumental y sus recetas.

Pero esto no importa; para sentir el goce artístico no hace falta conocer sus fuentes; acaso lo entorpece el conocerlas demasiado. Para sentir el goce artístico es, en cambio, preciso que el autor lo haya sentido y quiera hacerlo compartir; es preciso que el desbordamiento de vida determinante de la producción artística, presuponga un humano recipiente donde caer. ¿Se concibe un producto sin consumidores?

En el comercio espiritual del arte, ¿quién será tan soberbio que sólo produzca para sí mismo?

Uno de los espíritus más finos de Inglaterra, Catalina Mansfield, decía en junio de 1919:

"Si la poesía moderna nos da una tan pobre satisfacción, es en gran parte, porque no se tiene la certidumbre de que pertenezca a aquél que la ha escrito."

¿No podríamos decir otro tanto de la pintura y de todas las demás artes contemporáneas? Ese foco de simpatía, ese punto de encuentro de dos espíritus —el del autor y el del espectador— ¡qué difícil es encontrarlo en gran parte de nuestras salas de exposiciones! Los cuadros están allí despectivos, narcisistas, a veces en dudoso contacto con la vida profunda del autor, productos de una inquietud periférica, de un deseo efímero, cuando no de una simple concurrencia de vanidades. Los cuadros están allí, muy orgullosos, quizá, de haber resuelto *un problema*

*técnico,* indiferentes a toda expresión vital de un espíritu.

Pudo haberlos pintado otro técnico, puesto que no arrancan de una total y personal armonía humana. No tienen detrás un hombre en plenitud, mucho menos una generosidad ávida de difundirse; ¿cómo habían de ganarse la atención de los hombres? No querían *simpatizar,* solamente querían sorprender, cuando no asustar, no querían producir admiración, muchas veces les bastaba con producir indignación; no invitaban, agredían...

Por eso, Carlota, el espectador de buena fe, que en estas crudas tardes de invierno sale a tomar con un poco de sol un poco de espíritu, vuelve de su paseo con una doble frialdad. Ha visto un mundo en que no se le ha invitado a entrar, un mundo petulante de donde se ve excluído.

*(1931)*

## 27

### *SOBRE LA ENVIDIA*

CON frecuencia, Carlota, he sentido —y has sentido— los efectos de esta dolencia universal de ordinario llamada *envidia.* Pero entiendo que le concedes excesivo alcance... Lo mejor es estudiarla con toda serenidad. Para lo cual, te recomiendo un tratado muy útil de *botánica social:* el libro *L'envie* que acaba de publicar Eugéne Raiga. En él recogió el autor, "con el mayor método posible" un curioso haz de experiencias realizadas durante toda su vida, ya no corta. Libro que podría ser paseado a lo largo de cualquier camino, en la seguridad de que pocos hombres dejarían de ver allí reflejado un poco de sí mismos.

Porque —nos dice el mismo autor— si se pudiesen radiografiar sentimientos y pasiones, como se radiografían huesos, ¡qué pocos hombres podrían ofrecer un esqueleto limpio, anatómicamente puro! Torceduras caprichosas, violencias, al menos un bosquejo de curvas, de desviaciones... Toda la gama de la deformación.

"Tiene su hez cada espíritu" —decía Joubert—. Toda armazón ética está siempre amenazada de he-

rrumbre. A veces la enfermedad es imperceptible, desconocida por el propio enfermo.

Esta herrumbre es la envidia. Nace en silencio, solapadamente. Actúa siempre embozada. Da origen a un haz de fenómenos insospechados... Sus efectos —escribió Taine— son *lejanos y sutiles*. ¿Dónde comienza? ¿Dónde acaba? ¿Qué afortunados espíritus pueden librarse de ella? El morbo ataca sin distinción de clases. En cualquiera podemos ver un *caso*. La envidia comienza en la familia y acaba en la política internacional. Desde la sociedad doméstica a la sociedad de naciones.

¿Por qué? Porque hoy nadie en el mundo disfruta de una valoración definitiva. Cualquier hijo de vecino puede llegar al puesto que sepa ganar y defender, sin que en la mayor parte de los casos le preceda un exacto conocimiento de sus límites: la garantía de muchos valores recién acuñados sólo puede concederla el éxito... La lucha, pues, entre valores es mucho más intensa. No hay tribunal que determine rígidamente —como antaño— el puesto definitivo de los hombres.

"Los privilegios legales han desaparecido —anota Eugéne Raiga—. La conquista de los nuevos privilegios es más dura, pero en ella sólo pueden entrar en juego armas auténticas."

Quiere decir: el hombre no vive ya de reflejos de sus antepasados, debe adquirir luz propia. Y tener conciencia de esa luz para lanzarse a la brega. De la

imprecisa valoración de luces propias, de la injusta valoración de las ajenas, nace la envidia.

He aquí —muy breve— el cuestionario de la envidia: "¿Por qué no podría ocupar yo ese cargo, teniendo las mismas facultades...? ¿Por qué no seré yo el preferido, si reuno mejores condiciones que..?"

Pero sus expresiones son innumerables, limitadas sus consecuencias. A veces opera como saludable reactivo; provoca soluciones justas...

"Sin la cólera y el resentimiento —escribía Diderot—, el débil quedará abandonado sin remedio a la tiranía de los fuertes, y la Naturaleza hubiese agrupado alrededor de alguno de sus violentos hijos un tropel innumerable de esclavos... Las pasiones no son precisamente vicios: son vicios o virtudes, según cómo se utilicen."

Así, la envidia puede engendrar virtudes. Por lo pronto, en el envidiado suscita la modestia, crea estados de humildad. Una modestia de tipo maquiavélico, pero modestia al fin, humildad que puede llegar a ser auténtica. ¡Qué multiforme es el papel social de la envidia! Una terrible calamidad para el que la padece, una prodigiosa varita de virtudes para quien no sufre el contagio.

Habría que inventar la envidia si ya no existiese con tal profusión. Porque, insistamos, ¿no es la modestia —simpática, encantadora virtud social— cierta colección de trucos para ocultar una evidente o presentida superioridad con el fin de hacerla tolerable a nuestros prójimos?

El autor de *L'envie* lo cree así. Necesitamos de la estimación de los demás, por lo menos de su neutralidad amable... La envidia nos alecciona, nos obliga a buscar un método de hablar y obrar que no hiera demasiado el amor propio de las gentes atacadas de envidia. Porque, naturalmente, en lo más hondo y primitivo, todo hombre, Carlota, es un chulo, cuando no es un pobre diablo, de mollera deshabitada. La primer inquilina que admitimos es la soberbia, cuando, —más débiles— no es la vanidad. Pero el mundo nos da en seguida sus lecciones, y pronto hay que admitir otra inquilina: la modestia.

Hemos lanzado a los otros nuestra personalidad como una pelota. Pero esta pelota da en zonas frías, duras, erizadas de envidia, y vuelve a nosotros, perdido su alborozo, acribillada, es decir, repleta de experiencias. Entonces, si el dueño lo es —verdaderamente— de sí mismo, cesará de disparar con violencia y seguirá su juego con una fina sencillez, entre cautelas. ¡Feliz contrarreacción!

La personalidad —lo más insoportable del mundo para el ente envidioso— provoca pasiones, estas pasiones suscitan una sabia estrategia... Porque la modestia no es una virtud natural, es una excelentísima virtud que se adquiere jugando a la pelota, a la pelota de nuestra personalidad. Y, con frecuencia, no nos es dado elegir el frontón.

Insistamos: el hombre, naturalmente, es un matón, cuando no es un subhombre. Es en el juego social donde la matonería se va poco a poco disfrazando,

en un juego social indispensable a quien no se decide a continuar siendo cavernícola. La modestia es una virtud social, inasequible en estratos salvajes, indispensable en zonas cultivadas. Suavizar, redondear las aristas de nuestra personalidad es tarea difícil, áspera, de aguda inteligencia. (No confundirla con la abyección, con la docilidad servil...)

Ya Chamfort aconsejaba acompañar a toda expresión demasiado brillante de nuestra personalidad algunas manchas bien visibles para que nuestros actos *luminosos* pudiesen circular libremente por la historia de los hombres. Arrojar un hueso al prójimo por si le gusta roer. A limpia y clara acción, pasaporte con borrones. Un pegote en la cara de Ninón para que Ninón pueda ser soportada...

En mi librote *Paula y Paulita,* dice un personaje algo así:

"Se necesita emplear buena parte de nuestra inteligencia para hacernos perdonar el resto..."

Dice una frase popular: "Perder de su derecho"... Pues todo, en la sociedad, se mantiene a costa de estas *pérdidas.* No oponer a la envidia virtudes negativas. Contra envidia, generosidad, es decir, cesión, desinterés. Pero no falta de interés, no inhibición. La inhibición, como la neutralidad, es un comienzo de vuelta a las cavernas, una confesión de insociabilidad. No cuenta lo contradictorio, sino lo contrario. Hay que oponer —cautamente— a la envidia, su virtud contraria.

Eugéne Raiga, después de un breve examen de los orígenes de la envidia, redacta su catálogo de fenómenos. La envidia entre los sabios, la envidia entre los artistas, entre los políticos, en la familia, en el ejército, entre los clérigos...

El capítulo dedicado a los poetas es el que nos produce más tristeza. ¡Infelices espíritus atropellándose hoy por una página de las antologías, por un hueco en las futuras bibliotecas! Son los más implacables, porque entre ellos coquetea —invisible y astuta— la inasible entidad llamada gloria. Fingen despreciar el aplauso de las gentes y, al mismo tiempo, se ceban, sañudos, en cualquier cofrade levemente aplaudido. Y la saña no es proporcional a la flaqueza mental del aplaudido, sino al fervor de los aplausos. Porque el mediocre es siempre más respetuoso y preferido. Al fin, no salpica a nadie con su nombre.

Entre poetas —de todas las artes, no sólo entre versistas— la envidia produce fenómenos especiales; uno de ellos es el falso cenobitismo. Por la sola extraña razón de no suscitar aplausos, algún artista se cree genial. Tal vez la razón no es suficiente, pero él la cree suprema. Y, de acuerdo con ella, se declara cenobita y, más tarde, santón.

Convengamos, Carlota, en que una obra no aplaudida puede ser excelente, hasta genial; pero de la falta de aplausos no puede deducirse nada. Un poeta no aplaudido por las gentes —no hablamos aquí de ciertos aplausos domésticos— puede perfectamente ser un tonto... Etc.

Hay en el libro de Raiga otro capítulo, el dedicado a los políticos, de enorme interés. La envidia entre los aspirantes al poder público es tan sañuda como entre los aspirantes a la gloria. Una falange de mediocres cultiva toda clase de cizañas que ahoguen la personalidad. Ante el peligro de que un hombre excepcional suscite el entusiasmo del pueblo, no vacilan en proclamar la soberanía de la mediocridad, en proclamar como nociva toda excepción.

"Prejuicio desastroso", dice el autor. Lo mantienen la ambición y la impotencia. "La nación —continúa— que ya no produce hombres escogidos está condenada a la decadencia y, pronto o tarde, a la ruina." España los ha producido. La ruin envidia ha venido, Carlota, inutilizándolos. He aquí su verdadera tragedia.

*(1932)*

# *Quince Años Después*

*Nuestro arte es provocación, por lo que libera de rutinas y da formas.*

Jean GIRAUDOUX

## *EL ARTE MAGICA DE GIRAUDOUX*

DE muy buena gana te reproduzco aquí fielmente, Carlota, el primer bosquejo de mi confesión de fe literaria", como la llamas, en vista de los fragmentos —que viniste leyendo aquí y allá— de un eternamente inconcluso ensayo sobre Jean Giraudoux. Este bosquejo fué publicado en la revista *Alfar* de la Coruña, en 1924; Nada —ahora— quito ni pongo en él, salvo alguna leve rectificación gramatical.

Puedes creer, mi buena amiga, que en mi vida literaria, de constante aprendiz, es este bosquejo una grata posada y un jalón, un punto de partida del que jamás podría renegar. El bosquejo dice así:

### Las redes luminosas

Desde muy arriba, las miradas del artista y del filósofo sorprenden ya cosas semejantes. Esta vibrátil red de canalillos, túnica sensitiva de nuestro espíritu, ellos la ven temblar sobre todos los seres. Visto desde su atalaya, el mundo es para el arte —como para la filosofía— un peregrino paisaje surcado de nervios invisibles al profano, una gran selva sutilmente enmarañada.

Luego las miradas se reparten. Las del filósofo se pierden en pesquisas subterráneas, buscan las últimas

raicillas de la red innumerable. Pretenden atrapar el cabo para saborear la golosina de tirar del hilo, aun con peligro de destruir la frágil malla.

Las miradas del artista, por aguardar y reproducir esta red tan sugestiva, renuncian a perseguir hilos extremos, se contentan con encerrar en marcos ideales aquellas parcelas donde el fino encaje vibra con más armoniosa intensidad. En lugar de llevarnos hasta esas últimas raíces decoloradas y borradas toscamente en el terruño, nos brindan las ramas tiernas que se entrelazan y besan en el aire.

## Espiral, linea del arte

Marcel Proust y Jean Giraudoux han visto su mundo desde la atalaya del arte y han sorprendido esta vibrátil red de canalillos. Envolviendo nuestro asombro en un suave reproche, admiramos el minucioso esfuerzo —inimitable— de Proust, al percibir y anotar las más finas ramificaciones. Cada página suya es una dulce pero fatigosa excursión por breñales sensitivos. Su inquietud se asomaba a cada laberinto, recogía todas las leyendas de los troncos... Llega a internarnos en esos blancos refugios "donde los hombres se repliegan como esfinges". En una encrucijada, Marcel Proust elegía todos los caminos. A veces, los de la filosofía, menos luminosos.

Jean Giraudoux elige un solo camino, no rectilíneo, sino en espiral, que es la línea más graciosa del arte.

Acaso elige el más fértil en recodos y hondonadas donde suele florecer la sorpresa, el más granado de limpios troncos donde ir clavando las aladas banderitas de sus imágenes: tan numerosas que llegan a empapar de su propio color el aire. Cada ráfaga nos trae luego, no las viejas palpitaciones de un rosal o de un corazón, transidos de perfume lírico, sino la suave llamarada de un color nuevo, de ese color campeón que en cada libro vence al azul cotidiano.

Encantadores laberintos de la prosa de Giraudoux, donde se olvidan siempre las tijeras —el hacha quedó colgada en un roble de las antiguas selvas. No nos servirán de nada. Viene a arañarnos la frente una rama juguetona, y la caricia nos hace cerrar los ojos. Al abrirlos, pasado el estupor, ya se nos tenía oculta una nidada de pájaros que rompen a volar, dejándonos confusos, incapaces de impedir que otra rama, a su vez, nos fustigue.

Al salir de esta red de sorpresas, nos sentimos en franca derrota, perdidas las tijeras de la crítica, fatigados ya los ojos para prender un último rizo de luz que se nos huye, riendo.

Porque Jean Giraudoux ha desflorado la rectilínea virginidad de la luz. Jugaba tanto con los manojos luminosos, haciéndoles seguir rutas de tantas refracciones, que ya la quebrada trayectoria se trocó en una curva ceñida a las ondulaciones de las cosas. Pero la luz atraviesa su caprichoso sendero sin dispersarse nunca, sin producir esas fáciles irisaciones, esos falsos nimbos de las cosas. Puede hallar "Juliette", en medio del campo, el cuerpo desnudo de su novio, Gerard,

sin que la carne —tan fresca, tan lozana— irradie otra luz que la pura luz de la emoción estética.

Y una clara vibración de alegría. El arte debe a Giraudoux un franco retorno a la verdadera alegría. No a la llamada alegría del vivir con sus triviales banquetes de sensualidad y de tedio por corona. No a la pirueta del *clown* enharinado que recibe ruidosas bofetadas y tropieza con escollos previstos. Tampoco a ese gozo de los valles horacianos con su colofón sentimental o el ruidillo de las ranas que punzan los lagos tranquilos como flechitas verdes. Giraudoux nos trae la alegría de una de esas praderas, limpias de ruinas venerables, milagrosamente verdes. "En un terreno no condenado por Jehová" —delicioso olvido divino que se nos revela en la *Priére sur la Tour Eiffel.*

¡Alegría ingenua de esos prados tan fragantes por donde brinca el arroyuelo primitivo del Edén, de quien sólo Giraudoux conoce ahora el manantial!

El estilo de Giraudoux tiene la alegría de ese brazuelo de agua que riñe con los niños en la rambla, escondiéndose entre las piedras o hundiéndose en la arena para surgir aquí y allá, dejando su fina espuma por corola de un guijarro, por collar de un haz de juncos. O es esa luminosa cabellera de agua de las grutas, vivo cristal que convierte las estalactitas del fondo en figuras calientes, en relieves palpitantes.

Relieves tallados mientras fluía la risueña cabellera de agua. Nadie los vió, no existían antes de sumergirse en la fresca luz de la gruta. Los iba forjando Giraudoux, no con arcillas indígenas y ese indispen-

sable soplo del *esprit* vernáculo —ya tan mixtificado por los aluviones cosmopolitas— sino con un poco de barro recogido al azar, en el planeta, y... con su propio espíritu. Barro de tal diafanidad que se duda de su tangible existencia. Pero al arte nuevo le bastan esas maravillosas concreciones de aire, teñidas de humanidad.

Giraudoux no siempre encierra sus luminosas concreciones de aire en moldes humanos. No los necesita para entrelazar en la malla de su prosa su ademán y su voz. Giraudoux creó una especie nueva con las parcelas estéticas de todas las especie visibles e invisibles, zoológicas, o metafísicas, y la dotó de idioma y gesto propio.

Todo, en los libros de Giraudoux —la manzana y el mosquito, el colegial, el aire y la tortuga hablan en el mismo lenguaje metafórico de su creador, bien claro y traducible. Al arroyo se le prohiben los viejos murmullos, al viento sus gemidos ancestrales y a las alondras esos cantos borrosos al alba, sobrantes ya después de haber despertado de su arrobo a la otra Julieta...

Toda indeterminación —refugio del arte poco maduro— es repudiada por Giraudoux. El viento dice claramente lo que quiere, y el arroyo, si a ello se le invita, nos cuenta sus menudas impresiones con toda transparencia. Un ruiseñor, en *Simon le pathetique*, da una nota, una sola y breve nota, sencillamente para anunciarnos que allí, entre las ramas, un ruiseñor, "durante largos intervalos se callaba".

Como ese ruiseñor adorable nos hablan todos esos seres enjaulados en las aéreas mallas del estilo de Giraudoux. Un sagaz anotador de normas nuevas censuraba al pobre pajarillo. "El ruiseñor canta mal", nos decía. Giraudoux, entretanto, "le hacía cantar de otra manera". He aquí la diferencia entre Jean Cocteau y Jean Giraudoux. No sabemos si éste logra inventar una técnica. Sabemos que ha creado un nuevo mundo estético; o, al menos, una nueva lente.

## La balanza en el fiel

En arte hay dos caminos para llegar a la emoción: "el estilo de Haydn y el estilo de Cimarosa" —según la sencilla fórmula stendhaliana; "la armonía sublime y la deliciosa melodía"—.

Giraudoux prefiere "la deliciosa armonía". Sus libros no son viajes, ni aún esa encantadora excursión de *Juliette au pays des hommes*; menos, viajes stendhalianos, como no lo es el vuelo de una mariposa en torno a la luz.

No hay en Giraudoux ese largo —y dulzón— tema melódico, a lo Cimarosa, pero en cada página nos sorprende con un hallazgo de inesperada orquestación.

Y en cada libro nos traza en redor de sí mismo, hecho polo magnético, esas líneas oscilantes, asimétricas, isógonas, por temor a fundirlas en los triviales paralelos. Su gran secreto es la zona precisa donde sus tipos extrahumanos se engendran y comienzan a fijar su contorno. Tal vez los halló en esa altura donde el humo espeso lucha ya con el grana de las nubes,

en ese plano donde aún negrea de humanidad y ya comienza a empaparse de limpio azul. Explorador de las atmósferas del arte, gusta de detenerse en esa linde en que los cohetes se deshacen en polvo polícromo y aun no azotan la frente las turbadoras serpentinas disparadas en la danza de los astros, en esa zona donde ni ciegan las estrellas ni el polvo plebeyo.

En la balanza del arte, si la solemnidad pesa en un platillo, pesa en el otro la vulgaridad.

Giraudoux tiene siempre la balanza en el fiel. Evita el vuelo de las águilas, tan inútil para él como la rueda doméstica de un pavo real. No le atraen las cimas de hielos perpetuos ni los jardinillos de sentimental marquetería.

Prefiere añadir antenas a ese bosque alzado en la zona media donde se cruzan tantas ondas frenéticas o apacibles, pero ya purificados de sus gritos más agudos, de sus más doctorales zumbidos.

El arte desconfía del que pretende volar entre las estrellas como del que gusta de pasear obstinadamente por los suburbios. Quede la vieja angustia de atrapar lo infinito para los buenos visionarios de velador. Allá la lenta caravana teológica recorre a una todas las estaciones —hasta la última, la del Caos— persiguiendo los fugitivos entes metafísicos. Allá los aviones de la ciencia recorren audazmente la indeterminada trayectoria de una hipótesis.

### Una interrogacion

¿Qué hay aquí de bello —preguntaba cierto agrimensor después de escuchar *Ifigenia*—: Sófocles no me demuestra nada.

Giraudoux "tampoco demuestra nada". La vida es para él un magnífico fenómeno estético, de grata contemplación, que él mismo nos hace contemplar desde los miradores de sus libros.

Algo demuestra Giraudoux, no con razones sino con otros fenómenos: Que es posible el arte literaria, un arte literaria, "todo pura literatura". En sus libros, la pluma no canta ni pinta ni construye fantásticos baldaquinos. Sencillamente —y prodigiosamente— escribe. Pocos literatos, como él, "tan literarios".

Y no es ingenuidad recalcar esto. Se tenía un poco desdeñada la literatura-literatura —utilicemos fórmulas corrientes—; y de ello se aprovecharon los beocios para llamar irónicamente "vaga y amena" a la literatura que, según su pomposo y anquilosado juicio, "no demostraba nada".

## Limites provisionales

Sería difícil rotular estas aéreas estructuras de los libros de Giraudoux. Quizá las rechace el grupo laborioso —un poco tiznado— de los novelistas "reproductores" de la realidad. Acaso lo sean también por los ceñudos filósofos.

Porque Giraudoux es un tremendo profanador de las ideas. Este ágil hondero sólo ve en ellas otros tantos guijarros de aristas y colores nuevos, capaces de vibrar en el aire después de bien bruñidos; de trazar graciosas parábolas y caer en grupos armónicos, encendidos por su impulso juvenil.

Giraudoux es un prófugo de esas filas donde todos inscriben sus productos en el registro retórico. El lanza a la calle puñados de capítulos sin bautismo alguno. En casi todos los libros de Giraudoux surge el problema de una clasificación.

Intentemos, siquiera, definir al escritor: Giraudoux es un delicioso barroco de la frase. Es un travieso burlador de las ideas generales. Es un ingenioso escamoteador de su propia cultura. Es un vivaz centinela de sus posibles fruiciones eruditas. Es un vigoroso domador del estilo. Es un raro arquitecto de la imagen. Es un preciosista de la pura emoción.

Pero estos aun no son sino choques musicales de palabras. Sería preciso intentar una huída de esa red fascinadora, hurtarse a esa primera e inevitable presión y avizorar serenamente en la columna silenciosa donde se elaboran los panales nuevos; las formas inesperadas de creación; entrar en esa penumbra sensitiva, donde las membranas se adelgazan y tiemblan con más vehemencia, esperando la vibración más lejana.

Habría que sorprender la actitud de las cosas, su gesto de saludo, de incorporación de la vida transeunte a ese mundo de su peculiar representación donde las membranas se adelgazan y tiemblan con idioma. Y, sobre todo, fijar el instante en que la intuición alerta se debilita o cesa y se inicia o robustece la fantasía; en que la pupila estética se cansa de perseguir los leves latidos de las cosas y fía a las hermanas menores en la escala de percepción la tarea de cubrir de carne y de piel coloreada los organismos sorprendidos en plena y vibrátil desnudez.

Porque hay un momento de cansancio en todo creador, que decide a favor de la memoria o de la fantasía ese dilema tenaz entre la intuición indisciplinada, recreadora, y esas otras facultades reproductoras, acopladoras de fáciles y libres —y más asequibles, elementos—.

En la gran obra de Proust, hay esos momentos de cansancio. Pero Giraudoux, acotador de más breves y acaso más gratas parcelas, puede ver siempre pasar las cosas sin sentir cansancio alguno. El espera —además— a que las cosas le muestren su plano más bello, su arista más fina, su curva más ágil.

No tiene prisa por ver, por agotar. De la danza de los seres aprisiona la actitud más armoniosa: el resto lo desdeña. Giraudoux sabe situarse y escoger.

Luego esa arista o esa curva son el todo de las cosas en las perspectivas de sus libros. En la obra todo nos ofrece su costado preferido... Pero son tan sugestivos los escorzos, se mueve tan grácilmente el grupo en la danza del estilo, que creemos ver en las figuras seres íntegros, además de ingrávidos, tornátiles, luminosos.

## Los engarces inesperados

Podríamos ir precisando un poco la definición: Giraudoux es el más hábil espigador del arte. El nos

ofrece sólo un haz seleccionado de todas las posibilidades estéticas de las cosas. Es un sagaz químico, eliminador de lo menos bello, o, quizá, de lointuído con menos fragancia. Es un agudo geómetra que trenza en la red de sus paisajes las preciosas coordenadas. En Giraudoux, la fantasía apenas amplifica y reconstruye, y la memoria no necesita recordar nada. En él la anécdota tiene calidades de primera piedra; y nadie, al contemplar un monumento, suele recordar las primeras piedras, como el lector de Giraudoux no suele recordar los "argumentos".

Giraudoux es el maestro en la lenta labor constructiva de esas redes maravillosas en que cada idea se engarza con las más remotas afines, cada metáfora con sus amantes más lejanos.

El sabe todos los parentescos de las cosas. El conoce todos los poéticos amores de las ideas y los persigue incansablemente. En su obra los más lejanos amigos se abrazan y los amantes más reñidos se besan. Nadie supo de dónde vinieron, cómo llegaron a su delicioso punto de cita...

Hay gran distancia entre la disciplina germánica y la circulación de la sangre. Pero en *Siegfried et le lemousin*, el emperador y uno de sus hijos se sorprenden en un trance no previsto en el protocolo. El príncipe llega acompañado de una actriz, y todos en traje de baño muy somero. Es difícil acentuar las jerarquías, no llevando los dos hombres más que calzón... Sólo Giraudoux podía resolver este delicado

problema, haciéndonos ver al corazón imperial "latir dos veces más de prisa que el corazón del príncipe".

### Presencia del corazon

A veces, en ese bosque de antenas sensitivas de Giraudoux, llegan ondas más delgadas. Cruza el aire la dulce palpitación de una mujer. Nunca nos hiere el rudo timbre de la vibración carnal: es sólo una voz tenue, un matiz, un perfume. Siempre es mujer, no hembra, la que se anuncia. Y, siempre, mujer apasionada. Es el amor la razón de su vida: por eso las mujeres de Giraudoux aman siempre o sueñan amar. Su juguete, su bombón, es el amor.

*Juliette* —por ejemplo— va detrás de su carnet, no a verificar unas notas, sino a buscar un amor más travieso que el amor tan apacible de su novio. Y, a su vez, las mujeres son la más delicada golosina de esos estuches de sorpresas de Giraudoux. Como de todo, sólo ofrece de ellas un perfil; aunque escoge el más encantador, como de todo.

El sabe gozar en la mujer un nuevo deleite —al menos sabe exprimir mejor su zumo—: el de su tierna fugacidad. "Cada mujer, al acercarnos a ella —nos dice— es sólo la sombra de la mujer deseada".

### Goliat y las mariposas

No acusemos de infantilismo a Giraudoux, porque alguna vez se divierta en cazar mariposas. El es un delicioso asesino de lo desmesurado. Este ágil hon-

dero encuentra siempre el guijarro cristalino, de afiladas aristas, capaz de hundirse en la frente del gigante parlachín, inflador del pensamiento.

Que rezongue el gigantón, mordiendo el polvo. Allá los filisteos le socorran. Fueron ya sacrificadas muchas víctimas graciosas en los altares de lo enorme: que, ahora, ante la gracia se vayan derribando los gigantes.

Sabíamos ya que el arte puede derribar un bosque para labrar un cofrecillo. Hoy ya queremos que ese cofrecillo esté repleto de sorpresas.

Y los gigantes suelen dar pocas sorpresas. Suelen ser "grandes caracteres", de tan enorme bagaje que difícilmente logran brujulear por los recodos de la aventura. Siguen rutas previstas. Avanzan entre la multitud que aplaude, hacia un epílogo rotundo. Cruzan la escena como dioses wagnerianos, arrastrando su densa divinidad. Suelen ser "caracteres sostenidos". Tienen su *leit-motiv*, es decir, su línea recta. Pisan tan recio que abren el paso a esos fangos de psicología doméstica que enturbian tantos libros. A sus burdos zapatos, llaman alas; y a sus zumbidos, pensamientos.

Giraudoux prefiere caracteres más pequeños, más ondulantes. A esos otros graves y "sostenidos" caracteres les halló una solemne utilidad decorativa. En los desfiles de algún libro los convoca para cubrir la carrera. A lo largo de las avenidas del arte deben alzarse esas rígidas estatuas de escayola, tan felizmente pro-

fanadas por las pedradas de los chiquillos y el humorismo de los pájaros.

### Plegaria en la Torre Eiffel

Desde la Acrópolis a la Torre Eiffel, hay tendido un cordón de oro que recorre ágilmente el espíritu viajero de Jean Giraudoux. Ya en la plataforma de la Torre, le hubiera sido fácil hacer desfilar bajo sus pies a la vieja literatura contemporánea, vencida. El prefiere seguir creando otra nueva.

Desde la plataforma de la Torre, él lanza su "plegaria" ingenua como de un hombre que vive "en ese intervalo que separa la creación y el pecado original", como de un hombre "que ha sido exceptuado de la maldición en bloque".

Algún crítico ha dicho que Giraudoux viene a liquidar el realismo del ochocientos. . .

No es preciso liquidar nada. Tal concepto financiero del arte lo desdeña todo creador. Queda para los modestos glosadores. En Giraudoux no hallamos, por fortuna, esos libros sobre libros donde toda luz es periférica, reflejo de lámparas ajenas. En él la llama viene de sí mismo. Y cada página suya es una red de inesperadas interferencias.

Hay cuerpos que emiten, al ser iluminados, colores que la luz incidente no posee. Son sus cuerpos fluorescentes que dan más belleza que reciben. Así el

cerebro creador ante las cosas. En Giraudoux culmina tan prodigiosa característica. Da ciento por uno.

## Postdata en 1939

Han pasado quince años, Carlota: los años —eso dicen— en que una generación se desarrolla y fructifica. Excepcionalmente, más que ninguna otra, esa generación —la de Jean Giraudoux, la mía— ha sido zarandeada, fustigada... ¿Por qué? Por su carácter de risueña y audaz rebeldía. Por su carácter verdaderamente revolucionario. Porque la verdadera revolución es siempre heroica, y el heroismo asusta al cobarde, al mal dotado... Por eso, todos los falsos demoledores la vinieron atacando, hasta llegar a proclamar el estado de estupidez literaria.

Quería —quiere— esa generación elevar el nivel del arte, por los arduos caminos de la inteligencia, por los delgados caminos de la sensibilidad. Quería evitar —como aconsejaba Nietzsche— todas las facilidades... Pero los hombres de nula o roma inteligencia, los hombres de escasa o roma sensibilidad prefirieron —como ellos dicen— "llamar al pan, pan, y al vino..." Sin saber, naturalmente, elevar el pan y el vino —y todo lo demás— a esa zona poética donde supieron elevarlos —desde Safo, desde Homero— los grandes creadores.

Culpaban a esa generación de delitos de frivolidad, de inutilidad... Llegaron a reprocharle su ale-

gría, signo de fortaleza, de gran ánimo... Hoy es Jean Giraudoux, por ejemplo, uno de los hombres más útiles a Francia. Y su mágica prosa —lee, Carlota, *Pleins pouvoirs*— no tiene que renunciar a seducción alguna para ponerse al servicio de los hombres. Porque el poeta es útil para muchas faenas, incluso para la de encauzar inteligencias sin rumbo, para fundir dispersas energías, voluntades.

*(1924-1939)*

# *Indice*

*Dedicatoria* ..... 7

La pasión fría

1. *Noria de la emoción*..... 11
2. *Partituras en hielo*..... 17
3. *Fe de erratas*..... 25
4. *Genio e ingenio*..... 33
5. *El gran pasmado*..... 43
6. *De Sigüenza a Belén*..... 49
7. *Panorama crítico*..... 69

Pintura y novela

8. *Tres encrucijadas*..... 69
9. *A la intemperie*..... 81
10. *Anacoretas* ..... 81
11. *Una novela*..... 87
12. *Angeles y niños*..... 93
13. *Ceniza glorificada*..... 101
14. *Pintura infantil*..... 107
15. *Decadencia del jardín*..... 111
16. *Salones de poesía*..... 117

Micrologías

17. *Sobre la raza*..... 129
18. *Sobre una intimidad*..... 135
19. *Sobre la verdad poética*..... 143

*20. Sobre revistas juveniles* ..... 149
*21. Sobre el espacio* ..... 153
*22. Sobre el piropo* ..... 159
*23. Sobre un año menos* ..... 165
*24. Sobre Orfeo y Orfeón* ..... 171
*25. Sobre una frase* ..... 177
*26. Sobre el público* ..... 183
*27. Sobre la envidia* ..... 189

QUINCE AÑOS DESPUÉS

*El arte mágica de Giraudoux* ..... 199

*Las redes luminosas* ..... 199
*Espiral, línea del arte* ..... 200
*La balanza en el fiel* ..... 204
*Una interrogación* ..... 205
*Límites provisionales* ..... 206
*El infatigable* ..... 208
*Los engarces inesperados* ..... 208
*Presencia del corazón* ..... 210
*Goliat y las mariposas* ..... 210
*Plegaria en la Torre Eiffel* ..... 212
*Postdata en 1939* ..... 213

*Obras del autor*

*Mosen Pedro.* Ensayo biográfico.

*El Profesor Inútil.* Tercera edición. (En breve.)

*El Cantar de Roldán.* Versión castellana.

*Ejercicios.* Notas críticas.

*El Convidado de Papel.* Nueva edición, aumentada.

*Delacroix.* Conferencia.

*Sor Patrocinio, La Monja de las Llagas.* Tercera edición.

*Locura y Muerte de Nadie.* Nueva edición, aumentada. (En prensa.)

*Paula y Paulita.* Novela.

*Salón de Estío.* Novelas breves.

*Viviana y Merlín.* Nueva edición, ornamentada.

*Teoría del Zumbel.* Novela.

*Zumalacarregui, el Caudillo Romántico.* Segunda edición.

*Las Siete Virtudes.* (En elaboración.)

*Escenas junto a la Muerte.* Novela.

*Rúbricas.* Notas críticas.

*Lo Rojo y lo Azul.* Novela.

*Bubu de Montparnasse,* de Ch.—L. Philippe. Traducción y estudio.

*Sobre la Gracia Artística.* Conferencia.

*El Amor en la Novela.* Conferencia.

*Fauna Contemporánea.* Ensayos breves.

*San Alejo.* Biografía libre.

*Castelar, Hombre del Sinaí.*

*Libro de Esther.* Biografía y crítica.

*Discurso a los Holgazanes.* Conferencia.
*Feria del Libro.* Ensayos breves.
*Tántalo.* Novela.
*Doble Agonía de Bécquer.*
*Sala de Espera.* Monodrama.
*Cita de Ensueños.* Figuras del Cinema.
*Don Alvaro o la fuerza del Tino.* Novela breve.
*Discurso a un Combatiente.* Conferencia.
*Viaje a un Diván.* Novela breve.
*Cardenio.* Monodrama.
*La Novia del viento.* Novela. (En prensa.)
*Correo de Ultramar.* Ensayos breves. (En prensa.)
*Su Línea de Fuego.* Novela. (En prensa).
*La Mesa de los Poetas Feos.* Novela escénica. (En prensa.)
*Eufrosina o la Gracia.* Ensayos. (Inédita.)
*La Novia de Otelo.* Monodrama. (Inédita.)

Este libro se acabó de imprimir el día 7 de junio de 1940, en los Talleres de Acción Moderna Mercantil, S. A., en tipos Caledonia de 12 puntos y en papel "Eggshell Book" blanco de 70 libras, al cuidado de Daniel Cosío Villegas y José C. Vázquez.

BIBLIOTECA
INVENTARIO 2015
DANIEL COSIO VILLEGAS

EL COLEGIO DE MEXICO
866.6/J37c
*3 905 0181427 L*