

CUADERNOS

HISPANOAMERICANOS



M A D R I D
M A R Z O 1961

135

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista Mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M-3.875-1958

FUNDADOR

PEDRO LAIN ENTRALGO

DIRECTOR

LUIS ROSALES

SUBDIRECTOR

JOSE MARIA SOUVIRON

SECRETARIO

FERNANDO MURILLO RUBIERA

135

DIRECCION, ADMINISTRACIÓN

Y SECRETARÍA

Avda. de los Reyes Católicos.

Instituto de Cultura Hispánica.

Teléfono 2440600

M A D R I D

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS solicita especialmente sus colaboraciones y se mantiene correspondencia sobre trabajos que se le envían espontáneamente. Su contenido puede reproducirse en su totalidad o en fragmentos, siempre que se indique la procedencia. La Dirección de la Revista no se identifica con las opiniones que los autores expresen en sus trabajos respectivos.

RELACION DE CORRESPONSALES DEL EXTRANJERO

Eisa Argentina, S. A. Araoz, 864. *Buenos Aires* (Argentina).—Gisbert & Cía. "Librería La Universitaria". Casilla, 195. *La Paz* (Bolivia).—D. Fernando Chingaglia. Rúa Teodoro Da Silva, 907. *Río de Janeiro*, Grajaú (Brasil).—Unión Comercial del Caribe. Carrera 43, núm. 36-30. *Barranquilla* (Colombia).—Librería Hispania. Carrera 7.ª, núm. 19-49. *Bogotá* (Colombia).—D. Carlos Climent. Unión Distribuidora de Ediciones. Calle 14, núm. 3-33. *Calí* (Colombia).—Don Pedro J. Duarte. Selecciones. Maracaibo, núm. 47-52. *Medellín* (Colombia).—Librería López. Avda. Central. *San José* (Costa Rica).—Don Oscar A. Madiedo. Presidente Zayas, 407. *La Habana* (Cuba).—Distribuidora Gral. de Publicaciones. Galería Imperio, 255. *Santiago de Chile* (Rep. de Chile).—Instituto Americano del Libro. Escofet Hnos. Arzobispo Nouel, 86. *Ciudad Trujillo* (Rep. Dominicana).—Selecciones. Agencia Publicaciones. Aguirre, 717, entre Bocaya y Francisco García Avilés. *Guayaquil* (Ecuador).—Selecciones. Agencia Publicaciones. Venezuela, 589, y Sucre esq. *Quito* (Ecuador).—Roig Spanish Books. 576, Sixth Avenue. *New York* 11, N. Y. (USA).—Librería Cultural Salvadoreña, S. A. Edificio Veiga. 2.ª Avd. Sur y 6.ª Calle Oriente (frente al Banco Hipotecario). *San Salvador* (Rep. El Salvador).—Don Manuel Peláez. P. O. Box, 2224. *Manila* (Filipinas).—Librería Internacional Ortodoxa. 7.ª Avenida, 12. D. *Guatemala* (Rep. Guatemala).—Don Leopoldo de León Ovalle. 4.ª Calle (Calvario), frente a Telecomunicaciones. *Quezaltenango* (Rep. Guatemala).—Establecimiento Comercial de don Jesús M. Castañeda. *La Ceiba* (Honduras).—P.P. Paulinas. Casa Cural. Apartado, núm. 2. *San Pedro de Sula* (Honduras).—Librería "La Idea". Apartado Postal, 227. *Tegucigalpa* (Honduras).—Librería Font. Apartado 166. *Guadalajara* (México).—Eisa Mexicana, S. A. Justo Sierra, 52. *México, D. F.* (México).—Don Ramiro Ramírez V. Agencia de Publicaciones. *Managua* (Nicaragua).—Don Agustín Tijerino. *Chinandega* (Nicaragua).—Don José Menéndez. Agencia Internacional de Publicaciones. Pl. de Arango, 3. *Panamá* (Rep. de Panamá).—Don Carlos Henning. Librería Universal. 14 de Mayo, 209. *Asunción* (Paraguay).—Don José Muñoz R. Jirón. Ayacucho, 154. *Lima* (Perú).—Don Matías Photo Shop. 200 Fortaleza St. P. O. Box, 1.463. *San Juan* (Puerto Rico).—Eisa Uruguay, S. A. Obligado, 1.314. *Montevideo* (Uruguay).—Distribuidora Continental. Ferrenquín a la Cruz, 175. *Caracas* (Venezuela).—Distribuidora Continental. *Maracaibo* (Venezuela).—Conwa Grossevertrieb GMBH. Danziger Strasse 35a. *Hamburg* 1 (Alemania).—W. E. Saarbach. Ausland-Zeitungshandel. Gereonstrasse, 25-29. *Köln* 1, Postfach (Alemania).—Agence et Messageries de la Presse. Rue de Persil, 14 a 22. *Bruselas* (Bélgica).—Librairie des Editions Espagnoles. 72, rue de Seine. *París* (Francia).—Librairie Mollat. 15 rue Vital Carles. *Bordeaux* (Francia).—Agencia Internacional de Livraria e Publicações. Rua San Nicolau, 119. *Lisboa* (Portugal).—Stanley, Newsagent Confectioner. 14 Leinster Street (STH.). *Dublin* (Irlanda).

ADMINISTRACION EN ESPAÑA

Avda. Reyes Católicos (Ciudad Universitaria)

Teléfono 2440600

M A D R I D

Precio del ejemplar	20 pesetas.
Suscripción anual... ..	190 pesetas.

Gráficas VALERA, S. A.—Libertad, 20.—Teléfono 2215865.—Madrid.



ARTE Y PENSAMIENTO

TRAYECTORIA DE LA CULTURA PORTUGUESA

POR

CARLOS EDUARDO BASTOS DE SOVERAL

La materia que vamos a desarrollar aquí posee una oportunidad especial. Ahora mismo se percibe el estruendo de la polémica de cíclopes que entre sí mantienen Américo Castro y Sánchez-Albornoz en torno a la entelequia de España. A la par que éstos, aunque miembros de otras generaciones, Laín Entralgo, Calvo Serer, Carlos París, de alguna manera Aranguren, Gaya Nuño, Rof Carballo, García-Sabell, etcétera, debaten una urgente problemática, donde la más radical interrogante concierne a la existencia o inexistencia de un problema español. De hecho, desde Ganivet —o, genéricamente, desde la Generación del 98— no ha perdido dinamismo la labor de una aclaración intelectual de lo que es España, o incluso de cuáles, cuántos y cómo son los aspectos que integran una entidad ampliamente peninsular proyectada hacia todos los rincones del universo. Es un anhelo que empuja intelectivamente las mentes más egregias y las voluntades más limpias. La cuestión está ahí, en fin, en el aire, constituyendo un tópico-clave de esta coyuntura española.

Dentro de las coincidencias e isocronías que imponen determinadas formas generales de pensar y de sentir, algo semejante está ocurriendo entre nosotros portugueses. A lo largo de los últimos años sentimos crecer la urgencia de una honda dilucidación de lo que es Portugal —su tierra, su gente, su cultura. Círculos intelectuales de muy opuestos signos ideológicos llevan como denominador común la acuciante necesidad de una visión más que espectral de su país en este momento portugués—. La situación no es enteramente nueva. Se trata, más bien, de una emergencia. Similarmente a lo que hemos inculcado para España, afrontamos la realidad y el dictamen de un quehacer mental que viene desarrollándose desde hace un siglo, cual un río cuyo cauce se enseña unas veces al aire libre y otras se disimula bajo la tierra. Los románticos —Garrett y Herculano delante—, con su intervencionismo carismático, han sido los primeros en enfrentarse con él, a partir de lo que el grupo de los Vencidos de la Vida, y luego los del Integralismo Lusitano, Renascença, Seara Nova, para tan solo citar a éstos, han perfilado, como cíclicamente, la cuestión de lo que es, significa, puede y vale la cultura portuguesa. Hace poco más de un año, Agostinho da Silva, que desde un socialismo a media jornada

entre Rousseau y Marx se ha convertido al catolicismo, publicó un libro, *Reflexão*, donde se busca una caracterización de Portugal en sus decisivas afinidades con Galicia. Por esa misma fecha dábamos nosotros, en la Universidad de Santiago, la clase inaugural de un Curso de Portugués, cuyo tema, "Cualidad historiográfica de la literatura portuguesa" (1), se casa con el propósito más y más dilatado de aprehender lo que, dentro de un ceñido juego de vocación y circunstancia, es indicativo de una *quidditas* lusíada. El libro que en Belo Horizonte redactaba Agostinho da Silva hallaba su réplica en nuestro escrito, y seguramente otros muchos producidos en la faja occidental de la Península. La concomitancia de intereses en escritores que ignoran mutuamente el calendario de sus respectivos trabajos literarios es sobradamente demostrativa de que un determinado magma de ideas y cuidados se inscribe en el orden del día. No daba la casualidad que unos cuantos estuviésemos en una misma fecha dedicados a una misma problemática; daba, sí, la necesidad —permitan la expresión— de que eso fuera así. Todo lo que señalamos, y también, por otra parte, el rumor que hace meses continuamente advertimos con respecto a las relaciones entre lo de aquende y lo de allende el Miño, nos ha inducido a traeros esta tarde un atisbo de la historia cultural portuguesa, que nos permita sacar una definición del sentido de ésta —definición que incluso admitimos grata para las mentes de un *hinterland* gallego—. En este paisaje nace el Miño, y el Miño es el primer contorno de Portugal; un contorno acuático, cual conviene a un país cuya condición es eminentemente dinámica. Así que los lucenses entenderán como nadie —connaturalmente— los planteamientos implicados en las consideraciones que siguen.

Toda trayectoria cultural puede ser considerada una sucesión de contactos, comunicaciones, relaciones, con diferentes o reiteradas matrices; matrices de las que mana un norte cultural, e incluso existencial. Tales relaciones son otras tantas experiencias en el exacto sentido etimológico de momentos de peligro, hondo peligro, para la sustancialidad de una cultura o de aquello que la soporta —un genio nacional, un contorno natural, una voluntad colectiva—. Todas las culturas pasan, más o menos estremecidamente (no hay murallas que valgan), por esos trances de agónica experiencia, como quien dice de parto de una nueva etapa del proceso que van desarrollando. Pero mientras en unas se muestra desde un principio una como rígida autotonía que las vuelve señeras y poco porosas a lo nuevo y a lo dife-

(1) Publicado en estos *Cuadernos*, 116-117. Agosto-septiembre 1959.

rente, que son coexpresiones de lo ajeno, nacen otras dotadas de una complexión elástica, un no quebradizo, pero sí plástico, organismo que las lleva, sin pérdida de una intención genesiaca, a salirse airosamente de todas las aventuras culturales, y a asumir con adecuación suma todo lo ajeno. Obvio resultará que en este juego de contrastes, cuando hablamos de plasticidad de un organismo, por eso mismo no quebradizo, de asunción de lo nuevo y lo diferente, de superación creadora de todas las aventuras consumadas al contacto de sucesivas matrices culturales, estamos pensando en la cultura portuguesa. Es un hecho común a todos los casos nacionales europeos, o a ellos como a nadie, esto de un plural y multimodo encuentro con sucesivas fuentes de cultura y de vida. Pero lo cierto es que hay unas naturalezas colectivas, pluridotadas para el entendimiento y aceptación de lo nuevo, unas complexiones alcibiádicas que en su íntima dinamicidad son de veras distintas de otras, más apegadas al estilo de una determinada fase que se sitúa en los orígenes de su trayectoria. Para estas últimas, todo cambio de dirección, toda nueva opción común, toda nueva tendencia y prevalencia o se constituye en definitiva como cosa concretamente imposible, queremos decir, más no hace que arañarle un poco la epidermis, o envuelve violentísimas situaciones de naufragio social a las que no se ve claro remedio. Para las anteriores, al revés, y aun cuando no sean menos truculentas sus vísceras y obstinada su vena, la existencia es concebida como una renovación sin término, donde lo permanente viste casi permanentemente otros trajes y comunica adecuadamente con la circunstancia merced a otros ademanes. Esta incansable obediencia a una evolución de las formas (que tiene de necesidad, por otra parte, su lado de acentuada miseria) está en el meollo de la cultura portuguesa. La cultura portuguesa es, en su curva, una sucesión de contactos con otras tantas fuentes o matrices culturales, en los que, lejos de recibir una influencia —la maldita influencia a que aludía D. Miguel—, se efectúa en lo posible una espléndida asimilación, una fácil y sabrosa asimilación de un jugo matriz. Ya Aubrey Bell, el gran lusófilo e hispanista inglés, hablaba de la receptividad ateniense que advertía en los portugueses, y los hacía amantes imperterritos de toda novedad. Una gente hecha para jornadas por el mundo; apta, singularmente apta para todo lo ajeno, todo lo vario regalado por las cosas, las tierras y los seres. Una gente como sometida al hado de la constancia en la inconstancia. Y era el mismo Aubrey Bell que, además de llamar la atención para el hecho de que se suele dividir la literatura portuguesa en Escuela Provenzal (siglo XIII), Española (siglos XIV y XV), Italiana (siglo XVI), Española e Italiana (siglo XVII), Francesa (siglo XVIII), Inglesa y Alemana (siglo XIX),

recordaba que, tal como decía André de Burgos, “este deseo de sempre ver e ouvir cousas novas he moor que nas outras nações na gente Lusitana”, y que, como decía Antonio Prestes, el portugués es “estranho no natural, natural no estrangeiro” (Aubrey Bell, *A literatura portuguesa (histórica e crítica)*. Trad. do inglês por Agostinho de Campos e J. G. de Barros a Cunha. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1931, página 9).

La primera matriz viva, actuante, que afrontamos en la trayectoria cultural portuguesa es, naturalmente, la galaico-portuguesa o galaico-duriense. Nos parece más adecuado llamarle así, puesto que en la cuna del Estado portugués y su cultura (ésta, como cosa portuguesa, tan sólo empieza con aquél) se muestran muy claros y en una tensión que terminará por una ruptura, los dos aspectos geo-humanos que la cinta plateada del Miño ata amorosamente a la par que separa. De hecho, aunque lindante, son muy distintas entre sí las dos caras que tierras y gentes enseñan aquende y allende el río de la isla de los Amores. De un lado, dibújase una naturaleza nórdica, empapada de humedad, donde el árbol cubre montaña y valle en una atmósfera druídica que, por lo menos, induce a la exageración celtizante a tantos etnógrafos e historiógrafos. Un paisaje entre fuerte y fantástico que, en la región de las rías bajas, llega a ser como una representación de los fiordos de Noruega. La humanidad que habita esta orografía brumosa, una orografía, por supuesto, poco dominable, lleva correlativamente en su interior una potencialidad hondamente sentimental, o todas las nieblas densamente creadoras que sobre todo se afirmarán en la religión y la poesía. Entre Duero y Miño el panorama ofrece otras placidez y humildad, otro dulzor: las altitudes son menores, la montaña no se impone, la tierra consiente —tierra del Lima, tierra del Cávado, tierra del Ave— que el *fiat* de la voluntad humana determine mucho más el contorno telúrico, despojándole del árbol en aras de agricultura. Ligada no obstante a la que se sitúa por encima del Miño, la gente que queda abajo de él cumple otros ritmos positivos, ejerce otras voliciones, tiene menos húmedo y brumoso, o más enérgico, el entendimiento. Con eso afirma una decisión política que a todo lo largo de la historia portuguesa ha prestado sus pruebas: si el Estado arranca de Guimarães, la Revolución Nacional de este siglo arranca de Braga. Y son estos sugeridos, insinuados elementos distintivos (que naturalmente se amparan y explican merced a otros muchos), los que nos darán la clave para entender de un modo no superficial la desavenencia entre el ingrediente galaico y el portugués en el principio de los tiempos nacionales en

nuestra península, cuando sobre el dinamismo de la reconquista se monta una pluralidad de Estados soberanos. No podemos aceptar que todo haya sido producto de un antagonismo entre dos arzobispos, el de Braga y el de Santiago. Estos y su acción no eran más que figuras que se destacaban sobre un fondo de real oposición entre partes parientes, y que de esta oposición aprovechaban para un conflicto clerocrático, cuyo remate, o corremate, ha consistido en que, política y, por lo tanto, también culturalmente, Galicia y Miño-Duero hayan metido por cauces distintos, con la *saudade* empero de la vinculación inicial y principalmente de todo lo que podría haber sido fruto de esa vinculación. (*Saudade* como nostalgia de lo vivido, y *Saudade*, mayormente, como añoranza de lo no vivido y tan sólo consumado en los páramos del alma.) No podemos entonces sentirnos conformes con la tesis del libro *Grandeza y decadencia del Reino de Galicia*, de Emilio González López, que al ajedrez político da una importancia aislada y de sí decisiva en la suerte de los reinos de Galicia y Portugal. Tanto en esa obra cuanto en la erudita disertación de Anselm Gordon Biggs, *Diego Gelmírez First Archbishop of Compostela* (The Catholic University of America Press, Washington, D. C., 1949), la explicación de los orígenes del Estado portugués y de su separación de Galicia, explicación por otra parte muy bien construida y plena de sagacidad, no se adentra en los otros y más profundos estamentos geo-humanos que soportan y enmarcan una contienda clerocrática. Pero lo que, situándonos en nuestro tema, aquí importa destacar es que por la misma razón que se habla de una matriz galaicoduriense o galaicompañoduriense, se habla de la presencia gallega en los albores de la cultura portuguesa. Todos los que leímos repetidas veces los cancioneros medievales galaicoportugueses sabemos cuánto nos habla al alma una poemática que, incluso con su internacionalismo y sus rasgos provenzales, su condición tantas veces palaciega, brota de las entrañas de una humanidad situada en las orillas del Atlántico. Quizás todavía hoy nada nos diga a nosotros portugueses líricamente tanto como esos cantares donde

sedia la fremosa su sirgo torcendo
sa voz manselinha fremoso dizendo
cantigas d'amigo. (Estevam Coelho)

o donde

levantou-s'a velida,
levantou-s'alva,
e vai lavar camisas
é-no alto,
vai-las lavar alva. (D. Dinis)

o donde

ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo!
E aí Deus se verá cedo. (Martim Codax)

Lo que existe de profundamente lírico en nosotros portugueses —a pesar de que a la lírica siempre hemos añadido la acción, obedientes a un crudo realismo—, lo que llevamos de sed lírica, tan sólo puede ser literariamente desalterado merced a la emanación de un espíritu al cual me atrevo a llamar galaico-portugués. Es un espíritu que domina las capas más íntimas de una compleción portuguesa desde el XII al XV. Las más íntimas, decimos. Porque, por otra parte, en la periferia de nuestro ser colectivo —en lo político, en la económico y comercial, en lo vital inmediato—, tanto cuanto alguna vez también en su alma, percute la fuerza de otras matrices culturales, con las que hemos mantenido decisiva comunicación. Tendremos que citar a la matriz francesa y ampliamente transpirenaica, ya que el Estado portugués constituye asaz en lo político una creación de Cluny y de los intereses franceses, a través de una dinastía francesa —la alfonsina o borgoñesa—. Franceses son los caballeros que acompañan al conde D. Enrique, como franceses son tantos de los cruzados colonizadores del valle del Tajo, que en éste se establecen después de la conquista de Lisboa; francés era Bernardo, aquel monje cluniacense que Alfonso Enriquez hizo consagrar obispo de Coímbra, y francesas son las vinculaciones de Alfonso III, esposo de la condesa Matilde de Boloña, que dará a su hijo, el rey D. Dionisio, una formación hemifrancesa gracias a un preceptor francés, Ayméric d'Ébrard. Pero tal matriz —la francesa— nutre casi exclusivamente a una minoría de señores, lo que no puede tener trascendencia, aun cuando la proximidad entre el señor y el hombre común sea muchísimo mayor en la Edad Media y en todas las fases aristocrático-guerreras que en las de prioridad económico-burguesa. Con Cataluña —otra fuente de la cultura portuguesa todavía apenas estudiada— sí que hubo una verdadera ósmosis desde el siglo XII al XV. No fué sólo una política matrimonial, que tanto sentaba a una princesa catalana en el trono portugués cuanto hacía conde de Urgel a D. Pedro, hijo de Sancho I de Portugal; no fué sólo un acercamiento cultural que permitirá quizá que un día se explique parcialmente la gran historiografía portuguesa de Fernão Lopes a partir de la cronística catalana de Pedro, Desclot y Muntaner; no fué sólo un mantenido comercio de ideas y formas plásticas que hoy nos hacen pensar en Jaume Huguet y su hermano, si contemplamos el majestuoso políptico portugués dicho de Nuno Gonçalves, o nos antoja tantas riquezas de la filosofía de Raimundo Lulio cuando pasamos página tras página la literatura didáctica de nuestro rey elocuente, D. Duarte, elaborador del concepto de *saudade*. La conexión con el mundo catalán se muestra mucho más dilatada y vital. Es aquella que hace llamar al trono de Barcelona, como último Urgel coronado, al condestable don

Pedro de Portugal, nieto del cautivo de Játiva, Jaume el Dissortat, y aquella que hace que los blancos de una antigua devoción popular, San Vicente, Santa Catalina, Santa Lucía, San Cosme y San Damián, entre otros, sean los mismos en los barrios medievales de Lisboa y Barcelona. Y santo patrono de Portugal como de Cataluña fué San Jorge, tan solicitado y enarbolado por portugueses y catalanes en las vicisitudes políticas del xv.

Siglo complejo y contradictorio el siglo xv, que desde luego articula a la Edad Media con la Edad Moderna y que es por eso una fase de agudo conflicto entre antagónicas luces y antagónicas sombras. Por lo que atañe a la trayectoria cultural portuguesa, la verdad es que, a partir de la segunda mitad de la centuria en cuestión, se afirman en la vida portuguesa las matrices castellana, italiana, latina y exótica. Representante de la primera, o sea de la presencia castellana, es la figura ya referida del condestable D. Pedro de Portugal, Pere IV de Cataluña. Gran amigo y de algún modo pupilo de Iñigo López de Mendoza, el famoso Marqués de Santillana, D. Pedro escribió o reescribió en castellano casi todas sus obras, entre las cuales la *Tragedia de la Insigne Reyna Doña Isabel* y las *Coplas del menosprecio e contempto de las cosas fermosas del mundo*, donde destaca una filosofía vital definidora de la inteligencia y la sensibilidad lusas en aquel entonces. Pero el condestable no es más que el adalid de una extensa cohorte de escritores portugueses cultores de un bilingüismo, el luso-castellano, que se afirmará hasta el siglo xvii. Tal bilingüismo no será afectado por el hecho de que la historia política de la Dinastía de Aviz sea la de una tensión mantenida con Castilla. Será precisamente en los reinados de Alfonso V, el vencido de Toro, o de don Juan II, el tan admirado adversario de los Reyes Católicos, que en las letras portuguesas poseerá máximo fuero la producción en lengua castellana, recopilada, como la portuguesa, en lo que al verso atañe, en el *Cancioneiro Geral*, de García de Rezende. Ya este *Cancioneiro* toma por modelo a los españoles, sus coetáneos, designadamente el de Hernández del Castillo. Los poetas en él reunidos, casi sin excepción rimadores de palacio, emplean indiferentemente el portugués y el castellano. Se asiste a la doble instrumentación idiomática de una demiurgia literaria que sabía estar por encima de la tirantez política y las vicisitudes militares. Y será esta sabiduría que en parte nos explicará que los escritores portugueses del xv, en gran mayoría hombres que emparejaban las armas con las letras, escribiesen indistintamente en portugués y castellano. Claro que es el momento en el que se define

la identidad de vocaciones ecuménicas de Portugal y de Castilla, y que así las gentes se sientan hermanadas en un nivel que trasciende las contiendas peninsulares. Además son íntimas y decisivas las vinculaciones entre las casas reinantes, puesto que portuguesas son las mujeres de Juan II y Enrique IV de Castilla, y medio portuguesa es Isabel la Reyna. No era posible a la hidalguía lusitana considerar ajena a una cultura que se procesaba bajo tal trono y tal destino político en lo universal. Tenían que ser muchas las relaciones, y lo han sido, entre portugueses y españoles, cuando era condestable todopoderoso D. Alvaro de Luna y poetizaban Juan de Mena y Jorge Manrique. Venir a España en aquel entonces, o en los séquitos y compañías reales, o en las embajadas, o en los cuerpos militares a que obligaban las alianzas, sería cosa corriente, y algo moliente, para los nobles portugueses. Será ésta, ya lo dijimos, una de las explicaciones de la naturalidad conviviente del bilingüismo a que nos referimos. Pero por encima de todo, no obstante, ahí está el carisma nuestro para la asimilación de lo ajeno —de lo ajeno que valga— a determinar el empleo reiterado del castellano en el ámbito de la creación literaria. Y ese carisma, esa misteriosa virtud, porque es carisma no ha herido con sus frutos a la personalidad lusiada. Veces sin cuenta se ha subrayado que el auge del bilingüismo luso-castellano coincidió con la edad dorada de las letras portuguesas, o con el apogeo de una casticidad literaria expresada en portugués. Y de veras no vemos —nadie lo ha visto hasta hoy— que la parte portuguesa de la obra de Camões o Gil Vicente o Sá de Miranda haya sido perjudicada en lo más mínimo, esto es, haya sido afectada en su diferenciación y acento nacionales, por el hecho de que tales escritores sean clásicos, otrosí, de la literatura castellana. Son precisamente Camões, Gil Vicente y Sá de Miranda las cumbres de una producción portuguesa casada con lo que tenemos de más característico y particular. El bilingüismo, que es para todo un segmento de la trayectoria cultural portuguesa (siglos xv-xvii), el más alto índice de la ósmosis con una matriz, la castellana, coincide con el esplendor de una muy lusitana creación estética. Esto constituye la más clara demostración de que el poder asimilador de lo ajeno, que es uno de los rasgos del genio portugués, no perjudica, antes ayuda, su vena nacional. (Una aclaración necesaria: el bilingüismo en Portugal ha sido siempre, ya en su forma luso-castellana, ya en su forma luso-francesa, ya, alguna vez también, en su forma luso-inglesa, un fenómeno de minorías cultas. Jamás ese bilingüismo ha sido asumido por la nación —lo que, por supuesto, no era posible—, o recibido la más mínima consagración política en la redacción de los documentos oficiales. Ha sido —y continúa siendo— nuestra propensión para el

bilingüismo un hecho minoritario que no afecta a la fibra castiza de nuestra cultura, depositada en las entrañas del gran número antes que en las de un grupo cualquiera, por muy claros que a éste se antojen los valores de una complejión y convivencia nacionales. Hace poco alguien escribía con respecto al caso gallego: "O pobo anceia cumprir o seu destino histórico sin atrapallarse con filosofías barateiras, sin adormentarse en dúbidas suicidas. Ninguén poido arrincarlle o pobo o seu senso nazonal" —y nosotros añadiríamos: o hacerle siquiera la competencia en tal terreno—. A pesar de consustanciado, según creemos, con un genio propio, el bilingüismo en Portugal tendría que emparentarse con el hecho de que en la corte rusa se practique el francés a lo largo de dos siglos; que en la francesa hayan tenido tan amplio fuero el castellano y el italiano, o que en determinados círculos de la vida española, hace unos cuarenta años, pesara tanto el inglés.)

Tampoco han inferiorizado a las letras portuguesas las densas relaciones que en sus siglos de oro mantuvo con Italia. Ni Sá de Miranda, el Buscán portugués, ni Camões, ni Antonio Ferreira, el más clásico de nuestros dramaturgos del quinientos, ninguno ha perdido en casticidad o en fuerza nacional por haberse dejado impulsar por los vientos que venían, sobre todo, de Roma y de Florencia. Y la asimilación aquí fué, otrosí, perfecta. Ejemplar. No utilizaremos más que a Camões para comprobar lo que decimos. Nuestro poeta está lleno de todo lo que le hacía absorber una receptividad genial: lleno del mismo Virgilio, de Garcilaso, de Petrarca; en fin, de Dante. Y esto en tan sumo grado que hay cartas, piezas de teatro, poemas suyos que son como la transposición exacta que efectúa una memoria asombrosa, al servicio de un singular poder alquímico para de todo extraer puro oro literario portugués. Lo teníamos que constatar nosotros mismos al traducir la *Vita Nuova* dantesca. Al trabajar en dicha versión, nos fuimos dando cuenta crecientemente de que la mejor, la más adecuada forma de recrear en determinado idioma a un autor consistirá en echar mano de la producción de los escritores de ese idioma que en la época, en el estilo, en el espíritu, enseñen decisivas afinidades electivas con el autor al que se pretende traducir. Tal conclusión resultó decisivamente de que hemos advertido que en la versión de Dante repetíamos espontáneamente frases y giros camoneanos. Por todo, hemos llegado a considerar a Camões como aquel cuya carne expresional parece más adecuada para poner en portugués al místico amante de Beatriz. Pero lo que a la postre nos resultó revelador fué caer en que Camões está mucho más lleno de Dante que lo que hasta ahora se ha dicho, y que así, al echar mano de sus formas expresivas para traducir a Dante, no ha-

cíamos a menudo más que traducir a Dante con el mismo Dante. No es sólo el verso dantesco aquí y más allá enteramente reproducido por Camões: son una temática esencial, un espíritu, un *ritmo* prodigiosamente asimilados por nuestro poeta, tal como Dante, en tantísimas de sus páginas, asimiló a Virgilio. Un poder de absorción de la matriz italiana, u otra, el de Camões que, más afirmado en su caso impar, late en todo escritor reciamente portugués.

También el mundo latino renacido fué, en los siglos xv a xvii, una de las matrices de la cultura portuguesa. Y con una especial altura. Ya a mediados del xv, nuestro obispo de Évora, D. García de Menezes, enviado a Roma como embajador, impresionaba a la curia pontificia por su excelente latín y la manera algo connatural de como en él se movía. En el siglo xvi, nuestros Jerónimo Osório, Damião de Gois, André de Rezende, Diogo de Teive, los Gouveias, y tantísimos otros, habrán de disputar una primacía en el campo del dominio de la lengua latina. Jerónimo Osório, que sobre una vida largamente itinerante por España, Francia e Italia, fué obispo de Silves, tenía una reputación que le merecía el nombre de Cicerón portugués. Los cardenales Bembo, Sadoletto, Hosius y Pole, los exigentes Fr. Luis de Granada, Fr. Luis de León, Arias Montano, el mismo Montaigne, apreciaban su trato o su sabiduría. En efecto, Osório, como Gois, como André de Rezende, como Diogo de Teive, demuestran la calidad de un humanismo portugués —hoy tan poco estudiado— que no ha guardado una postura estática, antes ha asumido todas las intervenciones exigidas por los problemas internacional y nacionalmente decisivos de su época. El tema de la expansión, historiográfica o literariamente, es tema obligado de casi todos; alguno, como André de Rezende, mueve la materia de los primeros orígenes de la nación portuguesa; otros, en fin, como los Gouveias, tienen papel preponderante en las grandes polémicas filosóficas de la época. A menudo, incluso, el estudioso latinizante, andariego y corredor de las siete partidas de Europa, no ha desdeñado participar en la discusión de los más inmediatos problemas nacionales. Es lo que ocurre con el mismo Jerónimo Osório, que sobre el proyecto de D. Sebastián de marcharse a Africa y sobre la necesidad de que se casara el mismo rey, nos dejó unas vernaculísimas cartas, donde no se sabe qué más admirar, si el vigor incomparable del documento literario, si la magnitud bien lusitana de un ánimo que se levanta para decir al monarca cuatro crudas, pedagógicas y urgentes verdades.

Después de todo, la matriz exótica. Seguramente aquélla en relación con la cual más se demuestra el calibre de la receptividad portuguesa. Porque la matriz exótica es el confronto de tal receptividad con el inmenso mundo no europeo: con las peculiaridades del Prójimo,

del Medio y del Lejano Oriente —de Etiopía, Arabia, Persia e Indostán; con las revelaciones de la Indonesia y de los mares y tierras de la China y del Japón; con las dos costas de Africa y con las de América— las del extremo norte, tierras de Labrador y de los hermanos Corte-Real, y las del extremo sur, o tierras de Magallanes. Confrontado con todos estos ignorados cuadrantes del vivir humano, el portugués se ha mostrado severo espectador y notador al cual no han trastornado ni la euforia del descubrimiento y la conquista, ni siquiera la exaltante novedad de lo visto, concretamente visto la vez primera. La literatura que dimana de toda esa revelación cosmográfica —revelación de los mares, las tierras y las gentes, y también, como dijo Pedro Nunes, de nuevos cielos y nuevas estrellas—, esa literatura no peca por menos exacta o menos ceñida con la realidad. El imperio de los portugueses del quinientos sobre sí mismos era, por lo menos, tan grande como aquel que ejercían sobre los medios de la empresa. Un dominio que no pierde Pero Vaz de Caminha, cuando al escribir al rey D. Manuel la impresionante *carta do achamento do Brasil*, retrata la paradisíaca playa brasileña donde las mujeres nativas, con una inocencia ignorada del civilizado, enseñan sin rubor todas sus maravillosas hermosuras. De tal dominio, que sirve o ya es una forma de receptividad, salió una producción riquísima, integrada por especies cronísticas, cuanto por relaciones, libros de viaje, derroteros, monumentos cartográficos, epistolografía interminable, tratados y descripciones de todo lo nuevo, la copiosísima literatura, en fin, de la expansión portuguesa. En la moldura de la historiografía militar, del descubrimiento científico, de la notación paisajística y etnográfica, de la narración de glorias y desdichas, de la información política o económica, esa literatura trajo una ampliación inapreciable a la interioridad portuguesa, dejando en el idioma voces y cintilaciones que son otras tantas posibilidades del espíritu. Ilustrando lo que acabamos de afirmar está ahí la *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto, que, después de muchos, Eugenio Montes decía, hará unos tres años, ser obra incomparable en el ámbito de toda la literatura europea. Y con la *Peregrinação* alinea la *História trágico-marítima*, un conjunto de relaciones de desdichas, tan sólo recopiladas cuando cesa el clamor del triunfo militar y su inmediata glorificación. Con la *História trágico-marítima*, en la que los protagonistas de los más duros naufragios y padecimientos son exactísimos e implacables en la observación minuciosa (el portugués, aun en el seno de pruebas inenarrables, propende a la expectación del drama); con la *História trágico-marítima*, decimos, hay que relacionar obras en apariencia tan distintas como, por ejemplo, la

Comédia Eufrosina, de Jorge Ferreira de Vasconcelos, y los *Lusiadas*, de Camões. Es que al contacto de lo diferente, de lo exótico, y aunque impresionadas por ellos cual un cliché fotográfico, en todas esas obras se siente una dolorosa nostalgia de la tierra portuguesa y se aprehende una como existencial conceptología de la *saudade*. Son todos esos trozos de una sabiduría lusa que se juntan en la *Eufrosina*, de Ferreira de Vasconcelos —verdadero adagario del mundo portugués—, o son todos los pasos de los *Lusiadas*, donde la épica se esmalta obligadamente de *suidoso* lirismo, no sólo en episodios como el de Inês de Castro o el de la Isla de los Amores (éste, profundamente erótico), como también en aquellos otros donde la voz de los hombres o de los elementos es airado rumor de Marte o Neptuno. Es que tanto Jorge Ferreira de Vasconcelos cuanto Camões, acatadores ejemplares de la realidad vivida y demiurgos de ella, con ella se abrazan para llegar a un concepto de la *saudade*. ¡Qué entraña más *suidosa* ía de páginas como aquellas que enmarcan la frase conocida *Deus diante e o mar chão* (Dios delante y el mar llano), con que en la *Eufrosina* se despide uno de sus personajes al marcharse a India! Que la *saudade* es una emanación del alma portuguesa bajo el impacto de la historia, como la hemos fraguado y sufrido, es cosa que advierte el admirable D. Francisco Manuel de Melo, al decir que son amor y ausencia los padres de la *saudade*: “E pois parece que lhes toca mais aos portugueses, que a outra nação do mundo, o darem-se conta desta generosa paixão, a quem somente nós sabemos o nome, chamando-lhe saudade, quero eu agora tomar sobre mim esta notícia. Florece entre os portugueses a saudade por duas causas, mais certas em nós que em outra gente do mundo; porque de ambas essas causas tem seu princípio. Amor e ausência são os pais da saudade; e como nosso natural é, entre as mais nações, conhecido por amoroso, e nossas dilatadas viagens ocasionam as maiores ausências, de aí vem que donde se acha muito amor e ausência larga as saudades sejam mais certas, e esta foi sem falta a razão porque entre nós habitassem como em seu natural centro.” (*Epanáforas de vária história portuguesa, Epanáfora amorosa.*) En efecto, el sentimiento del alma, esa inefable melancolía, ese sentido del corazón que unas veces nos vincula al pasado y otras es antena echada al porvenir, ha tenido su crisol en las circunstancias de la historia portuguesa, esto es, en los desgarramientos que, juntos con las amorosas vinculaciones a la patria y a los seres, tuvimos que padecer los portugueses dentro del tipo de vida colectiva que hemos elegido. (Nuestra ausencia —nuestro alejamiento— es una ausencia —un alejamiento— imperial y trágicomarítimo. Esto nos aparta de la ausencia gallega que es una

ausencia de emigrantes sin la euforia y el dolor del descubrimiento y la conquista. A estas dos cumbres vitales, la euforia y el dolor, o al drama que las incorpora, las conoció en cierto grado también la expansión castellana; pero para que en ésta se fraguara la *saudade* le faltó el amor, tal como lo entiende nuestra naturaleza propensa a la melancolía y a un azoramiento sentimental que es la respuesta dada por nuestras entrañas a la niebla marina que nos enlaza con Galicia. Esto es: Galicia tiene como nosotros el poder de amor y melancolía, pero no tiene la historia externa, la expansión, o sea la tarea épica y los desgarramientos que ella impone; Castilla tiene a éstos, pero le falta el amor misterioso —*suidoso*— que trenzamos nosotros los portugueses, en eso asaz afines de los gallegos. Por tanto, ni Galicia ni Castilla, poseedores cada uno de uno solo de los progenitores de la *saudade*, la han podido engendrar. Por eso, porque los poseemos a los dos, la hemos engendrado y es ella un sentido del alma, genuina y exclusivamente nuestro.) Afirmado en los cantares galaicoportugueses, vivido y elaborado literariamente en la primera mitad del siglo xv por el rey D. Duarte, glosado por los poetas del *Cancioneiro Geral*, de García de Rezende, y también, destacadamente, por Bernardim Ribeiro, Camões, Diogo Bernardes, Fr. Agostinho da Cruz, etc., el sentimiento *saudade* para ser *nuestro*, o ser toda la *saudade* portuguesa que pudiera ser, tendría que pasar por las agonías del descubrimiento marítimo y por los furores y coyunturas de bronce de la epopeya imperial. A la *saudade* la tendríamos que padecer y forjar en el puente de los buques que se abren entre mar y cielo o en las gloriosas vicisitudes guerreras por la fe y el imperio. Es la *saudade* de Manuel de Sousa de Sepúlveda, condenado a morir con su mujer y sus hijos en la playa lejana; es la *saudade* de Camões, perdiendo un ojo en Ceuta y soportando durísima vida de guarnición militar

junto de un seco, duro, estéril monte,
 inútil e despido, clavo e informe,
 da natureza em tudo aborrecido,
 onde nem ave voa cu fera dorme,
 nem corre claro rio ou ferve fonte,
 nem verde ramo faz doce ruído, etc.

A esto lo advirtió, ya lo dijimos, D. Francisco Manuel, buen camoneano, hombre de pluma y de lanza, clásico de las letras portuguesas y clásico de las letras españolas, en todo prototipo de un seiscentismo, el portugués, seguidor ejemplar del haz de direcciones que dibujan los siglos anteriores. De hecho, la lírica con Francisco Rodrigues Lobo, la cronística con Fr. Luis de Sousa, el moralismo con el P. Manuel Bernardes o Fr. Antonio das Chagas, la épica con Braz García Mascare-

nhas o Vasco Mousinho de Quevedo Castelo-Branco, y casi todos los géneros con D. Francisco Manuel, rematan el proceso de la cultura portuguesa inaugurada en el xv. Y —hecho para destacar— afirman una última vez el bilingüismo lusocastellano. Puesto de lado el P. António Vieira —caso portentoso que la historia literaria nos brinda muy pocas veces—, puestos de lado uno o dos de los citados, los escritores portugueses del xvii son bilingües, esto es, escriben igualmente en portugués y castellano. Alguno, como el abundante Manuel de Faria y Sousa, escribe incluso más en castellano. Es que afrontamos la época en que el castellano constituye el idioma internacional de Europa (alguien dijo que el siglo xvii es un siglo español), la época que en Portugal comprende el cénit del bilingüismo en cuestión. Pero un bilingüismo que se compagina con la afirmación del más insobornable sentido nacional por parte de los autores portugueses. Cuantos de éstos escriben el castellano con verdadero deleite y emoción, ni por eso dejan de ser devotos de todos los valores de la más genuina tradición portuguesa, amorosos de sus glorias epónimas, camoneanos, en fin, exaltadores de las *Lusiadas* como biblia nacional por la que pautan la visión y la acción políticas. Y así se explica que tantos y todos los bilingüistas hayan sido restauradores de una monarquía portuguesa y otrosí demiurgos de una literatura autonomizante. El bilingüismo —ya otra vez lo dijimos— no ha afectado jamás ni al sentir natural de la nación, ni a la postura política de la minoría que lo ejercitaba. Fr. Bernardo de Brito podría ser cronista mayor del reino por nombramiento de Felipe II y sin contradicción llevar una vida dedicada a la exaltación de los orígenes de la grey portuguesa —lo que, por supuesto, era bien visto por el admirable hijo de Carlos V, que daba a João Baptista Lavanha la misión de establecer la genealogía de los reyes de España a la par que le proporcionaba que escribiera una crónica de D. Sebastián y otras especies dedicadas a monarcas portugueses—. Contra lo que ha montado una nada esclarecida historiografía de partido, y contra lo que ha consagrado la *intelligentzia* decimonónica, en cuyas aguas borrosas todavía navegamos en este y otros particulares, la dinastía filipina ha respetado escrupulosa y amorosamente todos los fueros de la comunidad portuguesa, y mayormente su espíritu y diferenciación idiomática. Si el bilingüismo llega a su cúspide en Portugal a lo largo del siglo xvii, eso arranca de que existe para fomentarlo una portentosa y europeizante receptividad portuguesa, que en nada afecta el amor sin bordes que los portugueses, los mismos bilingüistas, sienten hacia su pasado, su independencia y su destino nacional. Y es por eso que, cuando a su sagrada independencia han estado a punto de perderla en 1637-1640 por la

ultradesastrosa acción del Conde-Duque de Olivares, los mismos amantes de la cultura española se han alzado (y representante de todos continúa siendo D. Francisco Manuel) en pro de una soberana autodeterminación portuguesa. Y entramos en el siglo XVIII.

Es el siglo XVIII quizás, después del nuestro, el más encarnizado enemigo de una diferenciación nacional, o de aquellas potencias instintivas —los misteriosos resortes de las entrañas— que son el cimiento de una personalidad colectiva. La afirmación que acabamos de escribir es seguramente verdadera en lo que atañe a las minorías gubernativas, políticas, científicas, literarias u otras, del setecientos. El vivir, el pensar y el decir luisianos se imponen en toda Europa, en las cortes mediterráneas lo mismo que en las escandinavas o en la rusa de Pedro y Catalina. En las cortes y, en lo que cabe, también en la vida. Se creó así un internacionalismo francés de tipo luisiano, y luego iluminista, enciclopedista y revolucionario, nocivo a todas las vocaciones nacionales y a los perfiles colectivos que las interpretan. Dentro de nuestra lusitanísima cualidad de acompañar a los tiempos y de no hacer cara a lo nuevo, estábamos predispuestos para afrontar el más grave peligro con que hasta hoy ha tropezado la cultura portuguesa. Además, ante el internacionalismo racionalista francés, reforzado por el misticismo de las *logies*, la nación portuguesa, en su espíritu tanto cuanto en su carne, ostentaba la inmensa fatiga resultante de una creación imperial cuantitativamente desmesurada para sus fuerzas, y, sobre todo, las llagas de una lucha de treinta años con la potencia hermana —lo que ineluctablemente la apartaba de sus fuentes y cuadro naturales—. Estaba así forzosamente deshecha y herida cuando su vida sufrió la intrusión de las formas del setecentismo francés. En un primer momento, las circunstancias incluso político-militares de la lucha con los Austrias han impuesto la mera aceptación de lo que llegaba desde allende el Pirineo. Pero, poco a poco, una antigua naturaleza peninsular, probada en todas las grandes empresas y fidelidades de la dinastía de Aviz, empezó, desde luego en el campo de la alta cultura, a contrarrestar un racionalismo que, atacando no sólo la rutina, la ignorancia y el error, pero otrosí la vena profunda de la tradición y respetos multiseculares, pretendía ganarse totalitariamente a las mentes y los corazones. En sus diferentes niveles de comprensión y acción vitales, desde la religión y la filosofía hasta la política más inmediata, fué así en todos los países, habiendo sido así tal vez principalmente en un Portugal desarmado en todo sentido, que ha visto a un ministro omnisciente y todopoderoso, vinculado a la masonería, el

Marqués de Pombal, hacer y deshacer a su libre albedrío. De ahí una querella inmensa en torno a la influencia francesa, la cual, nacida en el siglo XVIII, llega a nuestro presente y aguarda todavía sus últimas modulaciones polémicas. Una querella que no puede ser ajena a la inteligencia española, puesto que algo de similar contiene la historia cultural de este lado de la frontera. La querella, como dijimos, fué, y nunca dejó de ser, una disputa situada en los dominios de la alta cultura. Luego fué un problema de ideología o de psicología común. Ganó en seguida (de la ideología a la política no media un paso) la dimensión política. Planteó, en fin, y lo sigue planteando, una cuestión literaria.

En el ámbito de una tensión moral-política y filosófico-científica, la matriz francesa promovió en Portugal la lucha a muerte entre dos escuelas —la de la tradición filosófica, sustentada sobre todo por los jesuitas, y la cartesiano-empirista, propugnada incluso de algún modo por la Congregación del Oratorio. La cuestión es compleja y larga de narrar, y no cabe aquí historiarla. Que sea bastante con decir que en medio de peripecias en las que no se hizo justicia ni a las virtudes y valor perenne de la escuela vieja, ni a las magníficas e indispensables aportaciones de la nueva, ésta triunfó merced a sinrazones de habilidad polémica (léase *O novo método de estudar*, de Luis António Verney), y por dictamen de una atmósfera ideológica, respirada y defendida desde los peldaños del poder público. Es fenómeno conocido y en todos los tiempos reiterado este de que a los conflictos trabados en los vericuetos de la cultura pura les dé público desenlace, aunque casi siempre epistémico, la opinión común apoyada por quien gobierna. Tal fenómeno es el que en Portugal termina por imponer una orientación pedagógica de que son corifeos el mismo Verney y Ribeiro Sanches, autor de las *Cartas sobre a educação da mocidade*.

La dimensión política que en Portugal ganó el afrancesamiento es materia más conocida que no cae tanto en las lindes de nuestro estudio. La dejaremos para otra oportunidad, pasando a asomarnos a la expresión que en la historia literaria portuguesa asume ese afrancesamiento y, de modo más detenido, a la cuestión de lengua y espíritu que él determinó.

La asimilación de la matriz francesa (es verdad que no tan profunda como la de las anteriores, y que por eso se desentraña en un muy escaso bilingüismo lusofrancés), la asimilación de la matriz francesa en lo literario se expresa por el academismo y por la subforma que éste adopta en los círculos entregados a la literatura pura, sobre todo poética, o sea el arcadismo. El academismo en Portugal produce los

grupos de los hombres de ciencia que en el área de la investigación historiográfica se congregan principalmente, bajo el favor regio, en la Academia Real de la Historia y la Academia Real de las Ciencias. Los trabajos de la Congregación de San Mauro y la figura del excelente Mabillon, o del propio Du Cange, son los modelos donde estos académicos ponen la mirada. Puede que Muratori o el P. Flórez sean deferentemente citados por muchos de ellos, algunos ya pertenecientes al siglo XIX, pero la verdad es que la pauta, tanto como el objeto de veneración, residen en los benedictinos de San Mauro y en el fundador de la Diplomática. Será a éste que Juan Pedro Ribeiro, como después Herculano, como en nuestros días Pedro de Azevedo y João Martins da Silva Marques más aludirán, ya para hacer labor en los dominios de la Paleografía y la Diplomática consideradas estrictamente, ya para definir la preceptística de una historiografía —política u otra— rigurosamente exhumativa. En la polémica célebre suscitada por la aparición del primer tomo de su *Historia de Portugal* es mayormente a Mabillon a quien aduce Herculano para autorizar su concepto de la objetividad historiográfica.

El arcadismo ha sido la forma bajo la cual se han agrupado los literatos setecentistas, en Portugal como en otros países. Tales literatos, en los que destaca la famosa Alcipe, o sea la Marquesa de Alorna, cuya *Autobiografía* fué redactada en francés, enseñan un tal mimetismo de la literatura e incluso la lengua traspirenaicas que terminan por hacer que se plantee la cuestión de la castidad, pureza y fuerza del idioma, una cuestión jamás considerada como estrictamente literaria o lingüística, antes siempre conectada con intereses fundamentales y el tópico de una estética esencial al equilibrio del espíritu portugués. Será precisamente un árcaico, Filinto Elíseo, en el mundo Francisco Manuel do Nascimento, el que primero perfila con insistencia la cuestión de la limpieza del idioma. Garrett será su seguidor. Aprovechándose de ambos, Afonso Lopes Vieira, sobre cuya muerte no se ha cumplido todavía una década, perfilará en este siglo en todos sus términos la reacción al francesismo y al afrancesamiento —él, sin embargo, un viejo estudiante de la Sorbonne— autor de *A demanda do Graal*, donde propugna la pureza de un austero estilo portugués en contra de las flojidades de una moda de *monsiús*, Afonso Lopes Vieira es el adaptador de los textos castellanos del *Amadis* y de la *Diana*, y también aquel que mejor entiende todo el misterioso y original sentido de nuestra expansión oceánica.

Hablamos ya por varias veces de Garrett y Herculano. Tendremos que enfocarlos ahora más despacio, puesto que son las figuras mayores del romanticismo portugués.

Es merced al romanticismo en Portugal que se afirman en nuestra cultura las matrices inglesa y alemana, o, más precisamente, las expresiones románticas de una y de otra. Antes del romanticismo —exceptuado el caso del protorromanticismo estudiado, por ejemplo, por Hernani Cidade— son muy débiles y ocasionales las relaciones portuguesas con los escritores ingleses y alemanes, cuando no consideremos a algún autor filosófico como Locke, cuyo empirismo es forzosamente uno de los ejes de la referida polémica setecentista entre dos orientaciones del saber y de la educación en Portugal. En el siglo xvi algún trato hubo con el humanismo alemán, en el que podremos incluir a Erasmo. Pero tal trato es hazaña de Damião de Gois —un europeizante aislado e incomprensido en medio “das gravidades das Espanhas”—. Con el romanticismo —rigurosamente no podría ser de otro modo— la comunicación con Inglaterra y Alemania es muy diferente: los más egregios románticos portugueses se hallan directa y ampliamente informados con respecto a las fuentes literarias donde primero se hace a conciencia la afirmación de un yo personal, nacional o racial, y donde, después de la Edad Media, primero se ejercita la materia gótica, como diría Vasari, o sea celto-germano-escandinava. Para esa directa y amplia información contribuye decisivamente la emigración: es en el exilio donde los corifeos de nuestro romanticismo, Alejandro Herculano y Joaquim Baptista Leitão de Almeida Garrett, leen a Walter Scot, a Byron, a Goethe, a Schiller; y en él, además del conocimiento del inglés, se enteran de los grandes submovimientos, designadamente historiográfico y científico, en los que el romanticismo se reparte. Será en el exilio donde Herculano conocerá la magnífica historiografía alemana que le empujará, tomando a Niebhur, Savigny y los *Monumenta Germaniae Historica* como modelos, a redactar algunas de sus obras y levantar el principio de unos *Portugaliae Monumenta Historica*. Claro que tanto Garrett cuanto Herculano (ya lo dijimos para éste cuando hablamos de Mabillon) están otrosí relacionados con las letras francesas y españolas. Ni se comprendería cierta temática garrettiana sin Javier de Maistre y Chateaubriand; o la misma historiografía de Herculano sin la de Thierry. Por otra parte, es significativa la abundancia de castellanismos en los *Viajens na minha terra*, de Garrett, como significativa es también la afirmación de Herculano sobre que no se puede dominar el portugués sin que se conozca profundamente el castellano. Pero no sólo es mucho más importante en ellos lo que han asimilado por directa comunicación del mundo anglogermá-

nico, como también es en su momento cuando las culturas inglesa y alemana se vuelven matrices de la portuguesa. Al lado de Herculano ahí está, aunque posterior y a pecar de ultrarromanticismo, António Feliciano de Castilho, cuya versión del *Fausto*, de Goethe, fué motivo de una dilatada polémica pública que constituye índice inequívoco de cuanto el alemán era conocido y dominado entre los escritores portugueses —por cierto que en un grado hoy totalmente ignorado—.

Tal ligazón de los románticos portugueses con las matrices inglesa y alemana levanta la interrogante a la que hasta aquí hemos de cualquier modo contestado, en orden a dilucidar si nuestros contactos con las culturas ajenas asumen la forma de influencia recibida o, antes, de pertinente y fecunda asimilación. Esto es: Herculano, Garrett, Castilho, Rebelo da Silva, Latino Coelho, tantos otros, han deformado, torcido, averiado su creación por “la maldita influencia” o, al revés, dentro de una ejemplar asimilación de lo asimilable (de lo que en el romanticismo angloalemán era europeo, general, transnacional), han dejado, más que intacta, servida, la lusitaneidad de sus obras respectivas. No cabe duda: es evidente que esa lusitaneidad tan sólo se ha reforzado gracias al contacto de las matrices culturales inglesa y alemana. Garrett y Herculano son dos casos máximos de lusitaneidad ejemplar, desde la temática que desarrollan hasta el idioma que plasman. Ni admira: son dos grandes románticos, dos figuras de un primer romanticismo, esto es, cultivan la materia nacional de nuestra Edad Media, a la par que ejercitan todas las disciplinas clásicas que han sido raíz y savia de su educación literaria. Garrett, el autor de *D. Branca*, *Adozinda*, *O arco de Sant’Ana*, *O alfageme de Santarém*, *Um auto de Gil Vicente*, *Camões*, o el primer recopilador del *Romançoiro*, está vinculado a Filinto Elíseo y a un tío obispo, doctísimo en humanidades; Herculano, inaugurador en Portugal del medievismo moderno y hasta de una historiografía en cierto sentido historiológica, autor, por otra parte, de las novelas históricas *Eurico o Presbítero* y *O monge de Cister*, tuvo una mocedad intelectual profundamente relacionada con dos figuras dominantes del neoclasicismo setecentista: la Marquesa de Alorna (Alcipe) y la Condesa de Balsemão. Y a tales motivos de equilibrada y tersa humanidad siempre habría que añadir una complejión portuguesísima, un acrisolado amor de su país, un inquebrantable propósito de servirlo, un, en fin, *estar* en las esencias lusas por connaturalidad, que a uno y otro los mueven al *confiteor* de todos los posibles errores políticos cometidos en su actividad revolucionaria. Asaz oriundo intelectual del exilio en el extranjero, Herculano, el hombre siempre solo, se forja por fin un cerrado exilio,

donde muere, cerca de Lisboa. Niño mimado de la situación política dicha liberal, Garrett, no muy lejos de una muerte algo prematura, vuelve animosamente a la valoración de estructuras tradicionales, por lo que, como es imperativo, tiene que sufrir, al menos, el ostracismo moral. En uno y otro caso, la lusitaneidad que late en sus vidas y sus obras está avalada por la solicitud.

La segunda mitad del siglo XIX en Portugal es la presencia de la cultura germánica en lo científico, y la reiteración de la matriz francesa en lo literario y lo vital. Dentro de un proceso que muere con la generación de 14-18, los círculos científicos portugueses, en los que principalmente destacan los médicos, los matemáticos, los historiadores y los orientistas, se muestran ligados a la ciencia germánica y practican el alemán. No habrá existido figura destacada en una rama cualquiera del conocimiento en Portugal desde 1860 a 1910 que no dominara suficientemente el idioma trasrenano. No sólo esto tenía en su favor a los prestigios de la grande generación romántica, paladina de la libertad y de los movimientos nacionales, como había la clara noción de que la cultura alemana iba en muchos aspectos delante. Quien quería acompañar a un ritmo creacional (y esto ocurre hoy también para todo aquel que sepa prescindir del didactismo francés), tenía que zambullirse en el goticismo germánico. Hace dos generaciones ha dominado la vida universitaria portuguesa en el ámbito de las letras un grupo de maestros excelentes (Leite de Vasconcelos, Silva Cordeiro, José Joaquim Nunes, Manuel Feliciano Ramos, Adolfo Coelho, José María Rodrigues, etc.) que todos dominaban a perfección el alemán. Y no sólo por dictamen de las ciencias nuevas —por ejemplo, la etnografía y la moderna dialectología—, que algunos, como Adolfo Coelho y Leite de Vasconcelos, profesaban. Se trataba más bien de una tendencia consciente y generalizada de los estudiosos portugueses. Mi abuelo paterno por varias veces me subrayó el hecho de que los Machados, todos poseedores de nombres helénicos (Alejandro, Ulises, Ajax, Aquiles, Olimpia y otros más), esos Machados que han dejado huella en la escuela portuguesa, cultivaban diligentemente el idioma en cuestión, a pesar de que algunos ya se encontraban bastante entrados en años, y de que en todos eran evidentes las inclinaciones francesas y democratizantes. La verdad es que, por otra parte, tales inclinaciones eran generales en la sociedad portuguesa de aquel entonces, siendo de ellas que resultó el régimen republicano. Y terminaron asimismo por vencer en la vida universitaria, donde hasta hace muy poco apenas se

encontraba a quien conociera el alemán y estuviera al tanto de lo que iba produciendo la ciencia germánica.

Literariamente, el período de que tratamos fué dominado por el grupo llamado de los "Vencidos de la vida", parcialmente compuesto de algunos de aquellos estudiantes de Coimbra que en ésta levantaron contra António Feliciano de Castillo la célebre cuestión del *Buen sentido y buen gusto*. Y fué ese grupo de los Vencidos que, sobre una conciliación inicial entre romanismo y germanismo (casi todos reverencian como maestro a Herculano), más llaman la atención para el mundo francés. Principalmente, Eça de Queiroz e Ramalho Ortigão, que cumplen seguramente más que sus amigos una vida andariega, y que tanto literaria como vitalmente obedecen al modelo parisino. Son hombres de su tiempo, y el París de las luces y del realismo literario ocupa el centro de su tiempo. Desde París, a cuya vida intelectual se muestran atentos sin desfallecimiento, mandan libros, artículos, cartas y notas, prosas, en fin, como aquella en que Eça se ocupa tan fervorosamente de la obra de Víctor Hugo, o aquella otra en que Ramalho, que no quiere volver a Lisboa, habla a su yerno del movimiento de ideas de que saldrá la *Accion Française*. Los maestros de los Vencidos de la vida son franceses —Renan, Sainte Beuve, Proudhon, Taine—. Algunos de los vencidos, como Antero do Quental y el insaciable devorador de libros que fué Oliveira Martins, están profundamente enterados de las corrientes filosóficas alemanas. Antero es autor, entre otras muchas, de dos prosas notables, la segunda de las cuales es profética: *Considerações sobre a filosofia da história literária portuguesa*, que aquí nos interesa mucho, y *Tendências gerais da filosofia na segunda metade do século XIX*. Y Antero será el único que no regresa de una tristeza metafísica, con su *quid* de ibseniano, que le empujará al suicidio. Pero todos, incluso el mismo Antero, cuya poesía ha sido tan alabada por Michelet, mantienen una relación de discipulado con las letras francesas de la segunda mitad del siglo. Será seguramente dentro de tal relación que Oliveira Martins, Eça, Ramalho, escriben sobre Inglaterra —tema dilecto de Taine y de Guizot. Es verdad que Eça llega a ser cónsul en Bristol y New-Castle, pero no menos verdad es que al tema inglés han llegado también el hispanizante autor de la *Historia da civilização ibérica* y de las *Cartas peninsulares*, Oliveira Martins, y el miñoto Ramalho Ortigão, cuyas *Farpas* (banderillas) son el mayor esfuerzo didáctico que un literato realizó hasta hoy en Portugal para beneficio de portugueses. Con todo esto, y no obstante su vocación itinerante, cumplida sin excepción por todos los Vencidos, éstos han compaginado admirablemente europeísmo y casticismo, en lo que in-

cluso han asumido la postura cidiana —la de quedar entre dos fuegos— asaz conocida en España merced a la generación del 98, y sobre todo a Ortega. Se puede hasta decir que el sentido último de sus obras y sus vidas es esa compaginación, esa armonía entre europeísmo y lusitanismo, aun cuando sus intereses mentales hayan sido en un principio casi exclusivamente europeizantes. De todos modos, han llegado a la síntesis; una cálida síntesis que hace que la muerte, incluida la de Antero Tarquinio do Quental, los encuentre trabajando en temas portugueses, o asomados apasionadamente a los problemas políticos nacionales más o menos inmediatos.

En nuestro tiempo, esto es, desde la primera guerra mundial para acá, no contando las experiencias de un helenismo futurista y modernista que acabará por llevar la voz cantante a partir de los años cuarenta (y a esto, por muy reciente, lo dejaremos para otra vez), lo que existe de más relevante es el reencuentro de las matrices gallega y castellana. A la matriz gallega la redescubre el grupo de Renascença Portuguesa de Oporto, que tiene como órgano a la revista *Aguila*. Se trata realmente de una sola empresa con sede en nuestra capital del norte, y cuyas figuras preeminentes son Leonardo Coimbra y, principalmente, el tan conocido Teixeira de Pascoais. Es un grupo que pretende definir una filosofía portuguesa, a la par que poner en acción conviviente los más profundos resortes del alma lusitada. Verdadero movimiento del Miño-Duero, mantiene estrechas relaciones con España, y en ésta con Galicia. No admira: Renascença es otrosí un intento de acercamiento a Galicia sobre la afirmación y vivencia de un sentimiento con mucho de común, cuya voz portuguesa es *saudade*. Nadie habrá ensayado tanto en la literatura y en la vida a la *saudade* como Teixeira de Pascoais: se podrá decir con rigor helénico que ella ha sido su *daimon*: un *daimon* que nutre su filosofía como su poesía y su vida, y que es el ingrediente mayor de su *arte de ser portugués*. Se trata de una entidad anímica, totalizante, que tiene su hora en gran parte de la península, aquende y allende la frontera, y que en Portugal llega a hacer temblar emotivamente a todo el mundo culto. Y tanto es así que el poeta del Alentejo y de *A epopeia da planicie*, António Sardinha, uno de los fundadores del Integralismo Lusitano, exilado en tierras de la meseta, habla de la *saudade* en el soneto que todos nos sabemos de memoria:

Meu coração de lusitano antigo
Bateu às portas de Toledo, a estranha.
Mais roto e ensanguentado que um mendigo,
Só a Saudade os passos lhe acompanha.

A *saudade*, “essa velhinha”, que já fora companheira de António Nobre, el poeta de *Só*, que es “*soror saudade*” de la apasionada Florbela Espanca, que crisma a las páginas de Guilherme de Faria (*Saudade minha*) y a las más sentidas de Correia de Oliveira (*Saudade nossa*), que está como una constante en las de Antero de Figueiredo, Afonso Lopes Vieira, Mário Beirão y tantos otros, esa *saudade* es también la compañera de la *soledad* de António Sardinha. (El libro de Sardinha, de que extractamos la estrofa célebre, se llama *Na Cozta da Saudade*.) Y esto no obstante el hecho de que António Sardinha es el adalid del Integralismo Lusitano, movimiento tradicionalista portugués que redescubre la matriz castellana. De tal descubrimiento, sobre todo en lo político, es principal fautor el mismo António Sardinha, amigo de Vázquez de Mella, autor de *A aliança peninsular* y uno de los organizadores de aquellas conferencias, de tanta repercusión, en torno a la *Questão ibérica*. Con él están sus amigos, Pequito Rebelo, Luis de Almeida Braga, Hipólito Raposo, Alberto de Monsaraz, etc., que todos reivindicán para su país una misión confesional-política paralela de aquella que está en la médula de Castilla.

Reencuentro de Galicia y de Castilla: reencuentro de las dos potencias hermanas con las que Portugal está carnalmente ligado. Reencuentro de aquellos seres queridos con los que Portugal tuvo forzosamente que reñir en un principio para ser él, independiente, autónomo, aventurero y creador, primero, allende el Mondego y el Tajo; después, allende el Atlántico, y luego, en todos los rincones del universo. Es como un viaje de regreso esta fase postrera de un periplo que abrazó el mundo todo. El volver a las raíces y a las amorosas y decisivas posturas iniciales... Y ahora sin temor y sin angustia, o con la sobria seguridad de una personalidad archiprobada y hecha.

Es la cultura portuguesa una entidad compleja cuya trayectoria observa un régimen de convivencia ecuménica, posibilitado o dictado ese régimen por una singular virtud para la asimilación de todo lo ajeno y lo nuevo. Esto ha hecho merecer a sus demiurgos la aproximación que Aubrey Bell, gran lusófilo e hispanista, establece entre ellos y los atenienses de cariz más alcibiadista. Confrontada la cultura portuguesa con una serie de matrices culturales —la gallega, la castellana, la catalana y, traspuesto el Pirineo, la francesa, la italiana, la inglesa y la alemana—, de ellas saca, con máxima receptividad, todo lo que conviene a su vocación cosmopolita. A la cultura portuguesa la plasma, sobre todo, un plural confronto con matrices exóticas, a las que llega y vive merced a un colectivo esfuerzo expansionista y trágico-

marítimo, en el que se define una existencial conceptología de la *saudade*, o sea de un sentimiento radicalmente portugués, y por portugueses elaborado. Una sola vez, por excesivo desarme en la comunicación con lo ajeno, se deja la cultura portuguesa como *invadir*, corriendo el riesgo extremo de la despersonalización y la muerte. Es el momento francés del XVIII. En todos los demás momentos enfocados en las páginas que quedan atrás, lo ajeno no contraría ni afecta, antes ayuda, dinamiza, a una creación tersamente nacional. Ilustración de lo que decimos son el bilingüismo lusocastellano desde el XV al XVII, y el gran romanticismo de Garrett y Herculano. Con todo esto, la cultura portuguesa demuestra obedecer a un mantenido sentido dinámico, o ser una cultura que se constituye mayormente gracias a la discursión histórica, no obstante la permanencia en ella de lo que es en realidad el factor genesiaco de una estable inestabilidad: el mar, las aguas perpetuamente renovadoras. Tal dinamismo, o una permanente niñez y así, mitográficamente, una divina constancia en la inconstancia, es, por ende, la de un país que, aunque el más antiguo de los Estados europeos en lo que atañe a su formación territorial en el viejo continente, es el producto de una voluntad colectiva de ser y de poder. Es esta que fundamentalmente le sostiene: su rasgo capital. Es esta que ha sostenido su cultura a lo largo de ocho siglos de unidad, y de contactos, de experiencias, de peligros. Y ella será, si la lusitanidad no vuelve a desarmar y aflojar, el resorte de nuevas asimilaciones y creaciones, dentro de la obligada aventura de siempre.

Carlos Eduardo de Soveral.
Instituto de Estudios Portugueses
SANTIAGO DE COMPOSTELA.

LA EUCARISTIA SOBRE LOS ANDES

POR

EDUARDO CARRANZA

I

CONQUISTADORES

Cruzando el mar océano que es la luna
del imperio español, toda la tierra,
han venido estos hombres. Llena de años,
de naufragios, de sueños y batallas
crece su barba. Visten de algodón.
Sus duras armaduras han ardido
en el incendio verde de la selva:
entre un delirio de alas y reptiles,
y de flores temibles y de flechas,
entre los tigres, entre las orquídeas;
bajo el insigne día de los cóndores,
bajo la noche loca de relámpagos.
Han venido.

II

SE SIEMBRA UNA CIUDAD

El agua, el agua innumerablemente
gorjea por el campo, azul de arroyos.
El campo sueña entre esa red de música
como entre un verso azul de Garcilaso,
corrientes aguas puras, cristalinas...
Lejano cruza el río de los muisca
que habla en español desde aquel día.
Amanece ya Dios sobre los Andes
y sobre las banderas de Castilla
que han venido volando desde una

torre donde la piedra ha sido alma
y sigue siendo alma. Y donde el aire
es el honor: quiero decir, Toledo.

Reinaba nuestro César Carlos Quinto.
Ciento sesenta y tres héroes palúdicos
forman junto a los cerros. A occidente
y hasta el cielo se extiende la Sabana
de los Muiscas, tan ancha como un siglo.
El azul de otro tiempo reina y sueña:
azul del Nuevo Reino de Granada.
El tiempo vuela sobre los bohíos
de techumbre dorada y melodiosa
hecha de cañas, donde ríe el aire
en campanitas de oro rui señor.
Tiembla el amanecer, de agua, de pájaros.

El capitán Gonzalo Jiménez de Quesada
en negro potro de la Andalucía
a galope recorre el campo, ante
el friso inmóvil de los españoles.
Luego, alzando la espada y desafiando
a quien se oponga, toma posesión
del Reino que llamó Nueva Granada,
en el nombre del César.
Centelleaba la grupa del caballo.
Esto fué el seis de agosto
del año mil quinientos treinta y ocho
del Señor Jesucristo.

(Hay que tener en cuenta que Quesada
significa lo mismo que Quijote.)
Y recordemos que el Emperador
se hallaba en Roma.
Volvía de la hazaña luminosa de Túnez
en tapices cantada y en romances.
Y que por esos días desafiaba
—ante el Papa y hablando en español—
(armado o desarmado o en camisa
con espada y puñal,
en una isla o ante sus ejércitos
a Francisco Primero por traidor
a la cristiandad.)

Luego Quesada declaró fundada
en lo más alto de la primavera
a Santa Fe de Bogotá.
Allí sembró su espada, su semilla.
Allí puso un cimiento a la esperanza,
y el trémulo cimiento del amor.
Allí fundó la piedra y el rocío.
Allí erigió una cruz contra la muerte.
Y doce chozas erigió en memoria
de los apóstoles. Y sembró algunas
palabras españolas que han tenido
una larga y hermosa descendencia
constelada de sueños y de música.

(Cruzando el océano que es la luna de España,
llegaba al corazón del español
el aroma desnudo de su Alhambra;
o, más sencillamente: aquel aroma
salía desnudo de su corazón
hacia el campo de rostro iluminado
por los maizales de los indios.)

Al recordar este momento pienso
que de la barba oscura de Quesada
descienden, ya serenos, ya furiosos,
los años y los ríos de mi patria.
Y toco en ese instante mis orígenes:
mi orgullosa raíz americana
de indio y río,
y mi raíz de piedra castellana:
piedra que ha sido y sigue siendo alma.

III

DIOS EN LAS ALTURAS

Ahora el Capitán y sus soldados
de rodillas inclinan las espadas.
Doblan los corazones y las frentes
que se han alzado contra el imposible.
Fray Domingo pronuncia las palabras

que unen el cielo con la tierra. Besa
en el trigo los pies que andan las olas,
las manos que las olas apaciguan.

Luego se acerca al agua inextinguible
para la sed, la sed que no se extingue.
Y al vino sideral. Toca el misterio
con su mano de hombre.
Por la gracia de Dios el vino toca
de la embriaguez celeste.
La rosa y la paloma transparentes
vuelan en torno. Un ángel pasa
la hoja del misal.
Se oye la respiración divina.
Se oye el paso de las lágrimas
por el corazón de los héroes.
Y el paso transparente del espíritu.
En la sangre la noche se hace día;
la muerte, vida, y el desierto, huerto.
("Dios te salve, María", murmura el Capitán.)
Entre el vaho matinal piafa un caballo.
Y entre los árboles se asoman los indios
curiosos, con sus flechas, y diademas,
igual que en los grabados de ese tiempo.
Huye el agua cantando "Ave María".
La dulce curva de los cerros,
apenas víspera de azul,
se afina en la niebla de nácar.
Cruza un venado por el linde
de la montaña, silbo de oro.
Suena y sueña la verde estrofa
del viento entre los arrayanes.
El Capitán queda un momento
lejano, absorto con los ojos
fijos ahora en el futuro.
Mira días y noches de mi patria.
Mira las blancas torres levantarse
sobre pueblos de piedra y de romance.
Mira al jinete bajo la palmera.
Y al pescador nocturno en la piragua.
Y al labrador sembrando el corazón.
Y al español y al indio lentamente

transfigurados en neo-granadinos.
Y abrirse las ojivas de la fe.
Y, frente al mar, castillos de la guerra,
piedra a piedra crecer. Y al aire fino
los miradores del ensueño, abrirse.
Mira alzarse, remota, una bandera :
la ráfaga del pan, la sangre, el cielo.
Oye campanas en el porvenir.
Oye un clarín, el de Simón Bolívar.
Ahora mira los ojos de Colombia
llenos de aviones, ríos y batallas,
de libros, de ciudades y de niños,
de campanarios, sueños y canciones
de siglos, de doncellas, de navíos,
Y a menudo también llenos de lágrimas.
El Capitán tiene sus ojos fijos
en el futuro. Nos está mirando.
Me mira
como saliendo de la música
o del amor, cuando el amor
se parece al éxtasis mudo,
así subía por el aire
el Pan Divinc.

En el rocío
la luz estaba de rodillas.
Y luego el Cáliz de la Alianza
al aire límpido ascendía.
Todo el cielo es su nimbo, el cielo
recién mirado, el nuevo cielo
que estrenan ángeles y arcángeles.

El gran silencio de los Andes
alzaba sus ojos inmóviles.

Luna María está la luna
blanca olvidada en el día.

Desde una milenaria soledad
la tierra despertaba, redimida.
Volaba el viento sobre las plegarias.
La espada de Quesada persignaba
para siempre jamás el aire andino.

Reinaba el azul de otro tiempo.
Reinaba nuestro César Carlos Quinto,
en cuyo corazón relampaguea.
Anidaba la gracia en la estelar
cordillera. Fulgía la esperanza.
La Paloma Eucarística, sus alas
sobre el tiempo dormido desplegaba.
¡Gloria a Dios, Gloria a Dios en las alturas!

Eduardo Carranza.
Calle 63 B 23-25.
BOGOTÁ (COLOMBIA).

¿ES USTED BRANDS?

POR

TOMAS UGIZA

Brands había hablado correctamente y con absoluta precisión sobre los hechos ante el delegado del gobierno. Los hechos constituían una pequeña lista en la memoria de Brands. Esta vez no se permitió la menor ironía, ni mezcló sus propias opiniones; se atuvo a la realidad. Lo que había pasado era simple, se podía comprender fácilmente y juzgar también fácilmente, evitando derivaciones molestas.

—No tema.

Brands se había levantado porque el delegado del gobierno se había levantado. Brands había pensado levantarse mucho antes. Pero ¿y si el delegado del gobierno hubiese continuado sentado? Brands se habría sentado de nuevo lo más rápidamente posible. “Brands, siéntese y espere”, le podría haber dicho. Y Brands hubiese tenido que sentarse y pedir disculpas por su nerviosismo. Una mala impresión. Todo se hubiese echado a perder.

El delegado del gobierno se distraía sacando bolitas de su nariz. Alguna vez había mirado el expediente inclinándose plácidamente sobre el escritorio y colocando su mano regordeta, casi femenina, casi núbil, sobre una zona repujada del escritorio. El escritorio tenía los ángulos repujados con motivos triunfales milenarios y discos con bustos de guerreros, hojas de acanto y roble y algunos botones de rosal o tulipanes aquí y allá. Brands observaba estas cosas para pasar el tiempo. El delegado del gobierno no había variado su posición. El delegado del gobierno respiraba ruidosamente; su abultado vientre ascendía y descendía a compás. Al fin movió su mano derecha exactamente igual que la otra y abrió la boca. Luego dejó escapar un sonido que era el que normalmente significaba “sí”, pero sin hacer funcionar más que la laringe y contrayendo ligeramente la lengua. Brands no podría jurar que el delegado del gobierno había dicho sí; solamente le había parecido, le agradaba pensar que lo había oído; eso significaba al menos una coincidencia sobre “algo”. El delegado del gobierno continuó mirando la envoltura del expediente.

—Siga sentado, Brands. Yo voy a hacer una llamada desde el otro despacho.

El delegado del gobierno salió de la habitación con paso sobrecogedor. El delegado del gobierno era obeso, de obesidad episcopal; calzaba

zapatos nuevos, reforzados. Olía a incremento mensual, a oligarquía, a cecina. El delegado del gobierno era calvo por la zona parietal, y peludo, por la occipital. El delegado del gobierno sonrió a Brands con la comisura diestra.

—Hasta ahora, Brands.

El delegado del gobierno no conocía de nada a Brands. No obstante, le llamaba Brands. Brands era un hombre serio, delgado, limítrofe entre nadie y alguien, cumplidor y sensato según la tradición de la familia. Brands tomó asiento ante la ventana. La ventana daba a un patio interior. Las ventanas de los demás departamentos que podía ver Brands estaban cubiertas con cristal translúcido; algunas sombras de funcionarios eran visibles en los departamentos del ala opuesta. Sin embargo, la ventana del delegado del gobierno era de cristal transparente. Brands se inclinó para descubrir el último piso. Pero las ventanas continuaban hacia lo alto; al parecer, hasta el firmamento. Brands se inclinó más apoyándose en el escritorio del delegado del gobierno; pero otra vez no vio más que pisos con ventanas de cristal translúcido hasta donde podía alcanzar con la vista desde su posición insolente.

Brands tosió para reconocerse. El silencio y la luz grisácea que entraba desde el patio le entristecían y le allanaban. El delegado del gobierno estaría a punto de volver.

Brands recordó el aire solemne del gran edificio, al entrar; la fachada blanca con vanos listados, la columnata. El conserje le había conducido durante un gran rato por varios corredores, varias pendientes, varios pasadizos que olían a moho. En una ocasión pasaron ante un tragaluz a través del cual Brands vio la plaza y alguna gente andando con las manos en los bolsillos. Los botones traseros del conserje relucían. Brands no los perdía de vista. El conserje andaba delante de él en la tiniebla. Un ascensor que se desplazaba lateralmente le condujo ante otra puerta. Otro ascensor le elevó hasta un veintisiete piso. El ascensorista era invertido y había intentado congraciarse con Brands. Brands se acordó de la serpiente moribunda, de la ramera desdentada y del nicho vacío de Matilde. Cuando se abrieron las puertas de este aparato, entraron en otro, que descendió a gran velocidad. Brands sintió la tensión del rápido cambio de nivel en sus oídos. Un corredor insuficiente con ventanas altas a la izquierda le llevó ante la oficina del delegado del gobierno, que le esperaba de pie con las manos a la espalda.

Brands se levantó y dió unos pasos por la habitación.

—Pero ¿qué le pasa a usted?

Brands se volvió hacia una ventanilla lateral enmarcada en madera oscura.

—Siéntese y tranquilícese. Yo soy Luke.

—Señorita Luke...

—No, Luke a secas. Son las ordenanzas. Lo otro sería muy largo.

—¿Por qué no pasa?

—Ahora. Espere a que acabe el informe. Es el suyo, ¿sabe?

—Ah, ¡por fin! Espero que se resuelva pronto este asunto.

—No sea vulgar.

—¿Cómo?

—Que no sea vulgar. Todos dicen lo mismo.

—Ah, ya comprendo.

—No piensan más que en ustedes mismos. Y una, que se pasa aquí las horas haciéndolo todo con la mayor corrección, no escucha más que: “Espero que se resuelva pronto este asunto”.

—Lo siento.

—No sea vulgar. Todos dicen “lo siento”.

—Lo siento.

—Bueno, cállese. Ya tendrá tiempo de hablar cuando venga la defensa.

—¿De qué defensa está usted hablando? A mí me han citado solamente para...

—¡Cállese! Quiero decir... Por favor, cállese... No entendería nada. Mi deber es irle acostumbrando.

Luke miró a Brands sin pestañear durante unos instantes. Luke era de ojos azules y labios amargos. Luke miraba a Brands despidiéndose. Brands se paseó de un lado a otro de la habitación. Se sentía conmovido por la última aclaración de Luke. Luke era de cabello blanco-dorado y liso, caído descuidadamente hacia adelante y echado hacia atrás inmediatamente después, con un movimiento rápido. La melena de Luke estaba continuamente en movimiento. Brands admiró los cabellos de Luke.

—Usted es obediente. Merece que le hable claro.

—Muchas gracias.

—Tenga, firme aquí... Muy bien. Mi trabajo ha concluído.

—¿Se marcha ya?

—Sí.

—¿Me permite acompañarla?

—¡Ja, ja! Pero ¿no está usted asustado? Tiene usted una gran vitalidad. ¡Quién lo diría!

Luke saltó ágilmente por la ventanilla como si hubiese hecho lo mismo innumerables veces. Brands admiró a Luke enteramente. Luke estaba entera en el despacho del delegado del gobierno. El cuerpo de

Luke era joven. Luke fué más rápida que el deseo de Brands, y le rodeó con sus brazos.

—¡Ya quedáis pocos!

—¿Qué dices, nena?

—Nada.

—¿Por qué lloras?

—Por *quién* lloro —metiendo cosas precipitadamente en su bolso de calle—. ¡Por *quién* voy a llorar! Brands, me tengo que marchar. Mi trabajo *está concluyendo*. Sé dócil con el delegado del gobierno. No preguntes nada. Responde a la defensa lo mejor que puedas. Todo depende de tus contestaciones. Sé conciso y no repitas las frases ni te impacientes.

—Seguiré tus consejos, pero ¿y tú?

—Yo no importo.

Brands abrazó a Luke.

—Nena, ¿no ves que hoy es un día maravilloso? ¿No te das cuenta? No es de día, es de noche. La luz es artificial, no se apaga nunca. ¡Luke, no entiendo! ¿Por qué no quieres que piense en ti? Algún día tenía que suceder...

—Por favor, no seas vulgar otra vez. No digas nunca “no entiendo”. ¿Qué es lo que hay que entender, di?

—Nada, es verdad, nada.

—No hay nada, absolutamente nada que entender. Todo transcurre, y al que le coge..., ¡mala suerte!

—Echaremos la culpa a las generaciones anteriores. Esto tan sólo quizá nos consuele.

—Pero ¿ya has entendido?

—Sí, ya lo he entendido. Me has abrazado para despedirte. ¿A quién se despide con un abrazo como el tuyo?

—¡No lo digas, te lo ruego! Eres más listo que los demás. Sufrirás más... Brands, ¿por qué eres más listo? Te arrepentirás de ser tan listo. No lo demuestres. Di unos cuantos disparates, sonríeles, hazles pensar que eres dócil y sumiso...

—No podré.

—Inténtalo. Esta vez no debería haber salido de mi oficina. Siempre he sabido lo que tenía que hacer, pero ahora no tengo ni idea.

—Yo, tampoco.

—Recuerda lo que te he dicho... Recuérdame. Ya ves lo dulce que soy. Prepárate para recibir a la defensa. Ya vienen. Bueno, adiós.

—Adiós.

—Luke...

—¿Qué quieres?

—Eres buena.

—No, no. Te equivocas.

—No me sonrías como a los otros.

—¡No, no...!

El delegado del gobierno entró sin llamar.

—Ha cumplido usted muy bien, Luke, Estamos orgullosos de usted. Ahora márchese. ¡Hasta mañana, Luke!

—Adiós.

Luke salió. El delegado del gobierno cerró la puerta. El delegado del gobierno apretó un botón. Entró la defensa. El delegado del gobierno salió. Sus omnipotentes pisadas se alejaron. Un-dos, un-dos, un-dos... Silencio. Brands se sentó una vez más.

—Queremos ayudarle. El delegado del gobierno nos ha informado de su caso. Desgraciadamente no existe posibilidad de que se haya producido un error. Primero le hablará Heiss; después le hablaré yo. Debe tener usted en cuenta que lo que responda sólo le favorecerá si coincide con la verdad. Conocemos los hechos y le damos una ocasión para corroborarlos. Por tanto, aprovéchela. Puedes empezar, Heiss.

Los dos personajes eran exactos y sonreían al mismo tiempo hacia Brands. Brands guardaba silencio de nuevo. Los dos personajes conservaban el sombrero calado, de color negro estéril, como sus trajes.

Heiss abrió su cartera, sorbió varias veces su nariz afilada y se dispuso a enfrentarse con Brands. Brands esperaba pacientemente a que los ojos de Heiss, pálidos e inservibles, se fijaran en él. Los orificios de la nariz de Heiss eran pulcros y bien dibujados y padecían una inclinación exagerada hacia abajo. Heiss era limpiísimo, puntual y repugnante.

HEISS.—Me inspira usted afecto. Por tanto, le pido que confíe en mí. Acérquese. (Brands se acercó un poco y cruzó los brazos.) El sucesor de la compañía de alcaloides a quien usted se dirigió para pedirle trabajo tenía una granja en la margen derecha del río Yenisei. (El otro personaje se marchó abriendo y cerrando la puerta con gran cuidado.) Por supuesto que usted nunca habrá estado allí. Es igual. Actualmente está en quiebra, y sus propiedades, abandonadas. Según nuestro departamento de información, esa propiedad venía trascurriendo de heredero a heredero desde hace varios siglos. Los indígenas aprenden los nombres de los propietarios sucesivamente. Pues bien, entre estos nombres se encuentra el suyo. Usted es, por tanto, coetáneo y coheredero de la citada propiedad. ¡No me interrumpa! Todavía no necesitamos su opinión. Preste atención. La última vez que el demandante vino aquí describió a un tipo rondador, suspicaz y raro, que se paseaba por el lado sur de su territorio. Digamos territorio, ya que, al

parecer, reúne una extensión inmensa... ¡Hem! Yo no voy a decir que ese tipo sea usted. Tenemos un informe completo de sus actividades, y son notablemente limitadas y regulares. Ningún exceso, ningún viaje largo, sin complicaciones políticas, etcétera. Está usted limpio de culpa... hasta ahora. Pero permítame preguntarle formalmente qué es lo que se proponía usted al socorrer al esclavo que violó a la primogénita. ¡Conteste!

BRANDS.—(Silencio.)

HEISS.—(Recostándose sobre la mesa del delegado del gobierno.) ¿No admite usted los hechos? ¿Piensa usted que hemos cometido una equivocación citándole aquí? ¿Va a tener usted el valor de decir que no tiene nada que ver con el caso? ¿Nos cree usted imbéciles? (Cambiando de tono.) Vamos, vamos, ya le he dicho que me inspira afecto. Acérquese más... Voy a traerle un vaso de leche y unas galletas. Disculpeme unos instantes.

Las tablas que formaban el suelo del despacho del delegado del gobierno estaban desunidas por algunos sitios. No obstante, todo lo demás —el mobiliario, el panel por donde había asomado Luke y la escupidera— era de estilo moderno y parecía limpio. El piso estaba sin barnizar, tan sólo fregado y barrido. Brands descubrió una tabla completamente separada de las otras y la levantó con la punta de su zapato; en el hueco había una botella y en la botella una cabeza *chibcha*, real, humana, reseca y probablemente fétida. Las facciones estaban contraídas, pero no podían confundirse con las de ningún simio. Brands limpió la botella con su manga y la dejó frente a él, sobre el escritorio.

El panel que comunicaba con el despacho de Luke se abrió y asomó el delegado del gobierno.

—Es Parodi. ¿Le conoció usted? ¿No? Ja, ja. Bueno, hoy estamos a miércoles. Lleva usted bastante tiempo aquí. Ya he mandado que le traigan algo para comer. Buen provecho, Brands.

El panel volvió a ocupar su posición anterior. Brands sintió malestar estomacal. Heiss entró con una bandeja.

—Aquí tiene. No piense nada desagradable mientras coma. Coma. ¡Ah! ¿Ya ha descubierto a Parodi? Otros tardan más y no le sacan de su tumba. Es usted un tipo curioso. ¡Leonard, Leonard! Parodi ha sido descubierto.

La voz de Leonard contestó desde el otro lado de la pared:

—Ya lo hemos visto.

Heiss volvió a sentarse ante Brands. Brands consumió lo que le habían traído y pidió otra taza de caldo caliente. Heiss le miró y salió a por el pedido. En la oficina de Luke se oían cuchicheos. Hubo un

largo silencio, un arrastrar de sillas y un portazo. La voz del delegado del gobierno llegó hasta Brands:

—No sea usted díscolo, Leonard. ¡Nada de golpes! Vuelva a cerrar la puerta como es debido.

Heiss volvió con el caldo y unos cigarrillos.

—Se los envía Luke.

HEISS.—Bueno. No nos sobra tiempo. Pero volvamos a empezar. Me inspira usted afecto, por tanto, le pido que confíe en mí. Acérquese. ¡De modo que conoce usted a Parodi! No conteste. No le pregunto. Lo único que hago es constatar un hecho. Parodi fué ajusticiado y murió sin dolor. Por cierto que no le favorece nada haberle conocido. (Brands encendió un cigarrillo. El humo que despedía este cigarrillo era particularmente denso. Poco a poco una nubecilla fué rodeando a Brands.) Aquí le tiene usted, sonriente. Todos sus recursos fueron desestimados. Ya conoce usted al delegado del gobierno. Bien, continuemos.

El sucesor de la compañía de alcaloides a quien se dirigió usted pidiendo trabajo tenía una propiedad en la margen derecha del río Yenisei. Por supuesto que usted nunca habrá estado allí..., etc. ¡Conteste! ¿Qué es lo que se proponía al socorrer al esclavo que violó a la primogénita? ¿No quiere contestar? Bien. Permítame que anote su silencio. Por si no lo sabe le diré que el esclavo era blanco y que, por tanto, su delito es execrable desde todos los puntos de vista. ¿Entendido? Bien, ahora pasemos al segundo punto. (Heiss consultó unos papeles. Apartó uno y los demás los metió con gran cuidado en la cartera.) El esclavo, lejos de huir, se presentó en la ciudad diciendo a todo el mundo que usted le había curado. Y es cierto. Cuando posteriormente se le halló, la hemorragia había cesado y el enfermo se encontraba tranquilo. No obstante, me permito observar que la conducta de este vicioso es completamente anormal. ¿Se da cuenta? Un esclavo sin conciencia viola a la primogénita, sufre una hemorragia, es curado por usted —o por un hombre como usted— y en lugar de huir o esconderse, va por la ciudad diciendo a todo el mundo que usted le ha curado. No alegue ignorancia, por favor. Ya conocemos ese recurso y, créame, nos aburre. Pero todo esto es menos importante que lo que sigue; usted o un hombre como usted fué visto en compañía del citado esclavo en un restaurante del barrio negro comiendo amigablemente. ¿Sabía usted que ese hombre estaba perseguido? *¡Sí lo sabía!* Entre médico y paciente se establece siempre una relación confidencial inevitable; por tanto, no puede negarlo y menos tratándose de una hemorragia. No diga nada. No le pregunto nada. Me pregunto a mi mismo y contesto yo. La defensa está siempre bien organizada. (Heiss consultó de nuevo el papel,

hizo una anotación y después de concentrarse dijo, apuntando a Brands con su lapicero): Le conmino a que justifique usted su presencia en aquel restaurante; le conmino a que demuestre que fué un encuentro casual y no amistoso el que tuvo con el esclavo. Le conmino a que eluda lo mejor que pueda cualquier sentimiento fraternal con respecto al esclavo blanco y a que simpatice con la víctima. Le advierto que la víctima pertenecía a una de las mejores familias de la provincia. *Le conviene a usted* mostrarse aquiescente. Esto es todo. Solamente con este enfoque tenemos posibilidad de salir bien librados. ¡Leonard, ya puedes pasar, yo he terminado!... ¡Ah!, un último detalle, ¿qué edad tiene usted?

BRANDS.—(Silencio.)

HEISS.—No contesta. (Heiss salió del despacho escribiendo “no-con-tes-ta” en el papel.)

Brands terminó su tercer cigarrillo. La habitación estaba llena de humo. El humo se había estratificado y ascendía lentamente hacia el techo. Brands se acercó a la ventana dispuesto a descubrir el último piso del edificio; tuvo que sacar medio cuerpo fuera para poder divisar un pequeño rectángulo azul y una nube blanca. Un ave se destacó un momento sobre la nube y desapareció. Brands sonrió levemente.

Leonard había entrado sin hacer ruido. Brands se preguntó si Leonard le habría visto sonreír. Leonard le pareció menos formal que Heiss. Brands empezó a sentir el aburrimiento especial de los alcohólicos. Brands era abstemio. Brands, pues, sentía el aburrimiento especial de los alcohólicos siendo abstemio. Leonard le estaba observando a corta distancia. Brands sufría su aliento sobre su mejilla izquierda. Brands debía ser un miasma sin catalogar.

Leonard indicó a Brands el asiento. No había la menor diferencia, ni física ni sartorial, entre Heiss y Leonard. Leonard podía ser Heiss y Heiss podía ser Leonard. En sus momentos de humor probablemente jugarían el uno al otro.

LEONARD (Incisivamente).—No parece usted impresionado. Realmente no sucede nada. Nuestra organización está en marcha y nada perturba su normal funcionamiento. Esto nos llena de satisfacción y lamentamos que usted no pueda participar de nuestro regocijo. (Leonard cogió la botella donde se hallaba la cabeza de Parodi.) Se conserva muy bien... Bueno. Yo no voy a molestarle con exposiciones complicadas. Ya sabe usted lo que son las ordenanzas. Yo me opongo continuamente a este absurdo desgaste de energía, pero, hasta ahora, inútilmente. Yo tengo ciertas teorías; por ejemplo: la evidencia no necesita demostración. La evidencia radica en el sujeto que la padece (usted) y puede ser percibida por cualquier otro sujeto dotado de una

percepción adecuada, en este caso yo. (Leonard guardó la botella en el hueco del suelo y colocó la tabla. Luego se limpió las manos con un pañuelo y se dirigió hacia la puerta de la oficina de Luke. En este momento se oyó un timbre. Leonard abrió la puerta.) Si es Luke dile que espere. Terminamos en seguida. (Brands escuchó la voz de Heiss y el corte de la comunicación.)

VOZ DE LEONARD SALIENDO POR LA PUERTA ENTREABIERTA DE LA OFICINA DE LUKE.—Por mi parte no hay necesidad de continuar. Puede usted telefonar al secretario diciéndole que todo está aclarado y que le enviamos *la mercancía*.

VOZ DEL DELEGADO DEL GOBIERNO.—Siempre tan perspicaz. Lo que me extraña es que no hayas entrado diciendo que “una mirada te basta”.

VOZ DE LEONARD.—“Una mirada me basta”.

VOZ DEL DELEGADO DEL GOBIERNO.—Está bien. No te enfades. Te conocemos, Leonard, y te apreciamos, ya lo sabes.

VOZ DE HEISS.—Yo también estaba seguro.

VOZ DE LEONARD.—Ya puedes llamar al oficial de servicio.

La neblina que flotaba en el despacho del delegado del gobierno se abrió para dar paso a Leonard. La neblina se abrió para dejar paso a Heiss. La neblina se abrió para dejar paso al delegado del gobierno. El delegado del gobierno ocupó su sillón y cruzó las manos mirando a Brands con las cejas alzadas.

—Leonard, ¿tienes algo que preguntar antes de concluir el expediente?

Un oficial se presentó. El delegado del gobierno indicó con un movimiento de cabeza a Brands. El oficial ató a Brands con una cuerda de esparto y le hizo levantarse. Luego arrimó la silla a la pared. Luego se marchó.

—Sí... solamente una pregunta.

—Muy bien; adelante.

—¿Crees que va a contestar? —dijo Heiss.

Brands se inquietó. El silencio que precedió a la pregunta de Leonard se prolongó bastante. Leonard tomó aire y lanzó la pregunta como un disparo.

—Conteste, ¿es usted Brands?

BRANDS.—*Yo soy.*

LAS GRAVERAS

(P O E M A)

POR

ILDEFONSO-MANUEL GIL

Una familia —madre y varios hijos— que, careciendo de domicilio, vivía en las Graveras, cuevas del suburbio zaragozano, murió aplastada por un corrimiento de tierras; sucedió por la noche, mientras dormían. Eran los días de Navidad.

I

En los campos del frío,
con la ciudad al fondo, y al costado
el Ebro, senda abierta
al viento del Moncayo,
la familia buscaba en los escombros
latas vacías, trapos,
papeles y despojo de carbones,
pequeñas cosas... algo
que milagrosamente sobre el suelo
fuese el tesoro inesperado,
llovía de Dios, azogue
en la asombrada palma de la mano.

Los hijos más pequeños
cogían los guijarros
redondos y brillantes, los llevaban
a la madre, gritando
de alegría, los dedos amorosos
por la lisa dureza acariciados.
La madre se obligaba a la sonrisa
y fingía guardarlos,
y los niños, felices, principescos,
seguían rebuscando
incienso, mirra y oro: las tres cosas
que los reyes llevaron
al Niño de Belén, que no tenía
bakones ni zapatos.

La noche se perfila y a lo lejos
la ciudad es un halo
de luz, rumor y ruido
confusos, una mano
cerrada duramente, unas palabras
que a nada comprometen —Patria, Hermano—,
un mundo donde viven
gentes del otro lado
de la vida: señoras elegantes
que vuelven de la iglesia; enamorados
mirándose a los ojos; uniformes
erguidos en las puertas de los Bancos;
tiendas, escaparates
con champaña francés, salmón ahumado;
las puertas de los cines
rutilantes de luces y reclamos...

Aquí, el hiriente cierzo y los escombros
revueltos, rebuscados,
un cielo atardecido, la barrena
del hambre barrenando
vetas de carne y alma. Cinco niños
en torno de su madre. Desterrados
de la ciudad en fiestas,
su Navidad es frío y desencanto,
es la sola esperanza de una cueva
donde dormir, echados
los unos con los otros, cada uno
de los demás buey y asno,
vaho caliente y tierno,
viva presencia al roce de la mano
que tantea en la noche
para alejar del sueño al desamparo.

II

SONETO DE LA NOCHE VIEJA EN DOS MUNDOS

Ese estrellado cielo, esa dureza
de diamante del cielo decembrino
detrás de los cristales, con el vino
erigido en puntal de la belleza.

La dulzura, la lánguida pereza
de ese brazo desnudo, y ese fino
juego de amor andando su camino
que va de la esperanza a la certeza.

Se hace en el baile el corazón viajero,
salta mares, asciende cordilleras:
el mundo es muy hermoso y cabe entero

en esta sola noche sin fronteras.
(Serpentinas de escarcha lanza enero
en las cuevas sin luz de las Graveras.)

III

SONETO CONTRA CIERTOS POETAS

Lee, por sexta vez, el comentario
que un diario francés da con su foto:
tiene un eco en París el alboroto
de su poema revolucionario.

Cuando mamá termine su rosario,
quizás le firme el cheque de la moto.
El hijo de familia está hecho un proto
protopoeta y protoproletario.

Mamá ordena la mesa: la vajilla,
la plata y el cristal, los candelabros...
Todo conforta y estimula y brilla

mientras el hijo lanza los venablos
de su musa social hacia la orilla
donde hoy no cenarán los pobrediables.

IV

El agua, lentamente,
va abriéndose caminos en la tierra,
esquiva las raíces del tomillo
y las humildes hierbas;
no se remansa, sigue, gira, empuja
a oscuras, en su ciega
querencia a las entrañas, al silencio
de la última pureza.

Día a día. Las lluvias obstinadas
de otoño, las ligeras
lluvias de abril y mayo, las airadas
aguas de las tormentas
y las dormidas nieves. Día a día
el agua se soterra
abriéndose caminos en lo oscuro,
implacable minera
hacia el hondón lejano. Día a día
tras la escondida tierra.

(Lejos de la ciudad, en las colinas,
mundo de las Graveras,
se abren como regazos de la madre
impasible y eterna
las cuevas de los pobres,
las posadas del hambre y la miseria.
Mientras los niños duermen y sonríen
su ignorada químera,
la mujer mira al muro del silencio
y en lo oscuro desvela
su incansable suspiro, secas lágrimas
sobre su piel reseca.
Tiende las manos a lo oscuro, busca
ansiosamente, a tientas,
el imposible ensueño de los niños,
y el llanto se le adentra
hasta el hondón del alma, día a día
y pena sobre pena.)

Ocultas galerías, laberintos
donde la luz no sueña,
caminos soterrados de la lluvia,
pasos de muerte lenta.
La tierra se estremece y se derrumba
sobre sí misma. Yerran
las agujas del cierzo y de la helada
sobre la paramera.
El silencio se ahonda en el vacío
de llantos que no suenan.
La ciudad, allá lejos, abrigando
corazones en fiesta.

Los niños, estos niños, no están muertos,
se han dormido en la noche
como en el lecho de un inmenso río
llevados dulcemente hacia la orilla
donde los cuerpos se redimen.

El habla que sabían
—hambre, frío, dolor, limosna, guardias—
ha quedado vacía en un eterno
domingo de verano.

Los acunaba el sueño, los mecía,
les vendaba los ojos evitándoles
el desgarrado rayo de la muerte,
poniendo un lento peso, mano amiga,
sobre su cuerpo; y ellos no han sentido
la tierra derrumbada,
la negación terrible y el silencio,
su total abandono entre los hombres.

No han muerto. Es necesario
que estén aún dormidos y que sueñen.
Es necesario, para que nosotros
podamos disculparnos la sonrisa.

Y es verdad: no están muertos.
Tampoco están dormidos.
Se los llevaba Cristo de la mano,
pisando los montones de basura,
los gastados carbones,
la sucia soledad entre chabolas.
Tiernamente los lleva,
y en el límite exacto de la noche,
sin soltarles las manos ni apretarlas,
ha vuelto su mirar hacia las luces
y ha escupido a los hombres.

La mañana
borraba sus pisadas con rocío,
y los primeros ojos se asombraron

sobre la tierra hundida. Las Graveras
eran un grito inútil en el ruido
de la ciudad activa. En los desmontes
otros niños vagaban.

VI

No tenemos derecho
ni tú ni yo ni nadie
a hacer del hambre ajena una bandera.
Y no nos justifican
la limosna alargada con los dedos
ni el gesto condolido.

Seguimos siendo cómplices
aunque nuestra palabra, verso o mitin,
iracunda se alce. Nuestra culpa
es dejarnos vivir, estar presentes,
ir y venir, reír algunas veces,
mirar las verdes copas de los árboles.
Es, simplemente, estar sobre la tierra
sin volver a la pura luz hermana
de Abel y de Caín cuando eran niños.

VII

TANTO DOLOR CREADO POR EL HOMBRE

(Bajo el arco de un puente,
ese mendigo viejo
que cruzó muchas veces nuestra calle
está tendido y solo; el alba fría
le ha segado la lengua pedigüeña.
Sus últimos recuerdos
le trajeron las tardes campesinas
con las cálidas mieses del secano,
con las gotas hermosas del rocío
en los campos de mayo, con la escarcha
de noviembre en las tierras del azúcar.

Sus últimos recuerdos le han traído
sudor gastado sobre ajena tierra
y aún se movió su mano en un remedo
de movimientos de azadón o dalla.)

VIII

TANTOS OJOS LLORANDO PENAS TANTAS

(En mi patria una guerra
con pesadumbre de un millón de muertos;
y los campos del mundo removidos
en millones de fosas. Arrastrados
pies de viejos judíos caminando
con las cabezas bajas por un túnel
de científica muerte, con sus niños
vaciados de llanto y de palabras,
cogidos de sus manos y olvidados;
un negro adolescente que agoniza
a la orilla de un río caudaloso
donde los blancos ríen y amenazan;
los inmóviles ojos de una niña
pálida y blanca desgarrada carne
donde el tam-tam oscuramente suena;
el impasible cielo limitado
por los hierros sin sueño de las cárceles.)

IX

TANTA VERGÜENZA ANCLADA EN LA COSTUMBRE

(Pero sigue la vida y se sonrío
y se sostiene en elegante gesto
la copa, conversando
brillantemente en escogidas fiestas;
otros agudamente discutiendo
poéticas consignas, teorías
en que el hambre y el frío del mendigo,
los muertos de las guerras, los verdugos,
los cazadores de hombres,
los muros del silencio,
y esa cercana tierra derrumbada
que ha cegado la cueva en las Graveras
no son más que palabras, tierno pasto
para la fiera hambrienta del poema.)

Y TANTA SOLEDAD SIN ESPERANZA

Todos somos culpables.

Y no basta
con inclinar la frente a la ceniza,
ni con cerrar los ojos y apoyarlos
en el blando calor de nuestra almohada.
No bastan las palabras, ni hay violencia
que no nazca violencias.

Lentamente
Jesucristo llevaba de la mano
a los niños dormidos en la cueva.
Tendamos nuestras manos a los niños
despiertos y aterrados,
a las madres que miran
solitarias los muros del silencio,
a todos los que sufren
bajo cualquier bandera, cerca o lejos;
nuestra mano tendida, ayudadora,
humilde mano de hombre que conoce
la bendición del pan y la tibieza
del latir de otra mano entre las suyas.

Ildefonso-Manuel Gil.
Castelvi, 5, 1.º
ZARAGOZA.

SEIS POEMAS

DE

MARIA ELVIRA LACACI

I

LA PALABRA

YO te quiero sencilla. Acaso pobre.
A veces,
vas a brotarme de organdí vestida (sin querer
me florece el lenguaje de otros seres).
Con amor te desnudo.
Quedas como mi carne.
Como mi corazón y sus latidos.

A menudo,
igual que a los pequeños
ante una tienda de juguetería,
pego la cara
a las brillantes lunas
donde se venden las palabras bellas.
Las admiro.
A otros les sientan bien. Si me las colocara...
Las aparto al momento
porque a mí no me sientan.
Y de nuevo
voy cogiendo brazados de palabras
entre la hierba fresca
y bajo el cielo.

II

PERO UN DIA...

SE apareció de pronto.
Su silueta
se colocó en mitad de mi camino —iba cansada. Lenta. Sin sonrisa.
De momento
no la reconocí.
Pero seguía terca allí a mi lado,

mostrándome indolente
la palidez sin brillo de su mano sin peso.
Se acercó un poco más.
Dije su nombre y me llené de luz.
Pensé en la tierra oscura y esponjosa
como caricia leve.
Pero la Muerte
seguía en mi camino. Detenida.
Era
como un precioso globo
recortado
en lo muy azul de las estrellas.
Acaso
Dios tendría
la cuerda sutilísima del Tiempo
en su mano sujeta.
Pero un día ...

III

ROPA TENDIDA

HA cesado la nieve, la pertinaz llovizna de estos días.
El sol
se extiende larga y perezosamente
sobre las negras charcas del suburbio.
El cielo luce azul. El aire es fuerte
y sacude
los miles de banderas, de banderas de paz
que en cada esquina, cada rincón, pared de casa ajena,
han colocado todos los vecinos.
Los vecinos que habitan
bajo un techo menor
que una sábana abierta y extendida.

IV

ORACION DE TABIQUE

UN tabique, Señor,
para las largas naves
de tantos hospitales. Gratuitos.
Un tabique, Señor:
Aunque sea muy leve.

De apenas cal, cemento. Sin ladrillo.
Un tabique, Señor, para que los defienda
de la queja más próxima,
de la lágrima ajena, de la muerte cercana...
Un tabique, Señor.
Aunque haya en los jardines menos flores,
menos fuentes graciosas
y menos avenidas
espaciosas.
Un tabique, Señor,
para las largas naves
de tantos hospitales. Gratuitos.

V

AMOR

APENAS un rectángulo de metro y medio
de madera. Cubierto
de lonas sucias y de trapos viejos.
Sobre la tierra
húmeda. Era vuestra morada.
Yo no os miré de frente.
Llevaba ya dolor.
y no quería desbordar mi pecho. Pero
no pude evitar
aquel encontronazo de mis ojos
con vuestra gran miseria —santuario o corral—.

Y pensé en vuestro amor. Desesperado.
Auténtico,
como el latido mismo de vuestros corazones.
En vuestro abrazo,
como la noche, largo,
pondríais mucha alma dolorida. Aterida
la carne,
seríais
un vigoroso impulso. De coraje.
Y pensé que Dios —compartidor eterno del dolor humano—
descansaría
su manto azul sobre las lonas viejas.

VI
LUZ

EL dolor, la amargura, las sombras,
el aliento en huida. La muerte.
Luego,
la tanta luz que de repente vino.
Y Tú fuiste marcando sus aristas ceistes
ante el asombro alegre de mis ojos.
No sabría decir
cuándo te vi más claro, más patente, más cierto,
si mientras engendrabas mi agonía
o ya en el renacer. Sobre la vida.
Quizá fuera en la luz.
Ahora recuerdo
mi grito por sentir tu mano. Abierta:
“¡Sí, yo te palpo, Dios; sí, yo te palpo!”
¿Era aquello posible?
Los ciegos
pueden al tacto comprobar lo amado.
Mi corazón
es todo tacto para tu presencia.

María Elvira Lacaci.
Pico de Almanzor, 10.
MADRID (18).

DEL "LUNARIO SENTIMENTAL", DE LEOPOLDO LUGONES, AL ULTRAISMO

POR

CARLOS HORACIO MAGIS

En las últimas décadas del siglo XIX, el moribundo romanticismo supo dar todavía algunos rejuvenecimientos importantes para la historia de nuestra poesía: la morosa, eufónica y refinada humanidad de Guido Spano; una visión de lo nacional, menos heroica, pero más honda, con Rafael Obligado, y, finalmente, la última ramalada del Hugo más resonante en la voz apocalíptica y misional de Almafuerte. Sin embargo, ese romanticismo estaba ya agotado.

Un aire refrescante, venido de Francia, mostraba las conquistas del Impresionismo en pintura y del Parnaso y Simbolismo en poesía. El primero era una voluntad de crear los volúmenes con colores reflejados, la vibración lumínica y una profundidad atmosférica, vale decir; una ansiedad por captar el objeto no como es, sino como aparece. Los segundos reaccionaban contra el impudor sentimental de los románticos y le oponían la delicadeza y el matiz. El simbolismo, la revolución más profunda, significó el afán de rescatarse del frío objetivismo positivista y mostrar la realidad en cuanto apariencia, fenómeno y sensación, y captar el complejo anímico en su más dinámica imprecisión. Contra el crudo pesimismo naturalista se alza la fruición de vivir y el refinamiento decadente.

No es mera coincidencia el fervor que esta nueva postura logró entre nosotros; responde a la ansiedad de liberarse de las estridencias románticas en beneficio de una expresión sugestiva y elegante acorde con la gracia inquietante y delicada vigente en aquella "belle époque". Esa revolución literaria, cuyo catalizador fuera Rubén Darío, tuvo en la Argentina un paladín desmesurado y polimórfico: Leopoldo Lugones.

Lugones desbordó lo meramente poético en su afán de lograr un paradigma definitivo para nuestro hacer poético y para nuestro obrar histórico. Su cosmovisión, centrada en la *intuición titánica del hombre y el mundo visto como empresa*, lo llevó a aferrarse a cuantas soluciones quisieron la literatura y las circunstancias históricas ofrecerle. Así lo vemos desplegar su gran parábola, que va desde sus versos con fervor de avanzada y empaque adolescente hasta los ritmos tradicionales y su anhelo final de orden. Esta parábola tiene, en cuanto pauta

de su personal selección de procedimientos poéticos, una cima: el *Lunario sentimental*.

El *Lunario sentimental* es un libro en el que Lugones, dejando atrás el clarín de guerra que fuera *Las Montañas del Oro*, o las delicuescencias danunzianas de *Los crepúsculos del jardín*, se enfrenta a sí mismo y se mide con sus posibilidades de una renovación total. Aquel primordial cansancio del clima rubeniano, esa saturación de cisnes, princesas y estanques había interesado el nudo mismo de la creación poética y, por lo tanto, debía provocar una verdadera revolución en la total poética lugoniana, que entendemos como un complejo funcional de *fondo y forma*.

Primero y fundamentalmente se renueva la actitud poética frente al mundo, y esa actitud ha de provocar la revisión de los procedimientos poéticos. Ya *Los crepúsculos del jardín* habían iniciado un tanteo. Frente a "Los doce gozos", su más laboriosa adhesión al simbolismo, nos encontramos con algunas sugestivas estrofas de "El solterón", que muestran un afán de visión nítida y detallada:

El lecho blanco se hiela
junto al siniestro baúl,
y en su herrumbada tachuela
envejece una acuarela
cuadrada de felpa azul.

para terminar con el uso de un sospechoso prosaísmo en "A tus imperfecciones:

Poniendo a tus veinte años rígido dique,
tus maneras tenían un prudente sello
de nodrizas que ostentan en su rubio cabello
la industriosa limpieza de un cobre de alambique.
.....
Avaros petos y mangas de tubo
limitaban tu juventud circumspecta,
y entonces eras perfecta,
perfecta como el cubo...

Posteriormente, el *Lunario sentimental* ahonda esta vertiente y se hace eco de la última flexión del simbolismo francés, cuando empiezan a interesar los espectáculos habituales de la existencia y la meditación sobre esos espectáculos (1). Hay una clara dependencia de Jules Laforgue, Albert Samain y François Coppée, aunque esta dependencia

(1) Ver los capítulos VIII, IX y X del libro *Parnaso y simbolismo*, de P. Martino, Ed. El Atenco, Buenos Aires, 1948.

no interese tanto como reproche a su originalidad, cuánto la esclarecedora adhesión a un clima poético.

Este libro se caracteriza, como lo destacan sus más autorizados críticos, por :

- a) el juego dinámico de las imágenes,
- b) el asentimentalismo consciente,
- c) la rima sorprendente,
- d) el clima de artificialidad,
- e) el versolibrismo.

Su clima típico se fragua por la absoluta cohesión de los procedimientos particulares y el especial tratamiento de los subtemas :

EL TEMA DE LA LUNA.

La crítica tradicional ha visto sólo su función de pretexto irónico. Importa advertir, sin embargo, las distintas vibraciones que este tema puede cobrar, porque son anticipaciones que aprovechará nuestra poesía posterior y muestran la más honda inquietud poética del libro :

- a) Luna intimista :

Te amo porque eres generosa y buena.
¡Cuánto, cuánto albayalde
llevas gastado en balde
para adornar a tu hermana morena!
("Himno a la luna".)

- b) Luna y arrabal :

Al respaldor turbio
de una luna con ojeras
los organillos del suburbio
se carian las teclas moliendo habaneras.
("Himno a la luna".)

- c) Luna funámbula :

Hecho un primor
de harina y miel,
ríe a la infiel
luna su amor.

Para moquear
a la infeliz,
fija el pulgar
en la nariz.

.....

Un puntapié
le manda allá
Y se
va...
("Pierrotillo").

ESPÍRITU LÚDICO.

Responde a su nueva actitud poética y puede tener gradaciones. Generalmente, el *Lunario* opta, en su afán sorprendente, por la vertiente más ruidosa y directa. Por momentos es zumbón, como en el prólogo, "A mis cretinos", cuyo título ya es una definición; pero su humorismo puede alcanzar también lo grotesco:

La rentista sola
que vive en la esquina,
redonda como una bola,
al amor de los céfiros
sobre el balcón se inclina,
y del corpiño harto estrecho
desborda sobre el antepecho
la esférica arroba de gelatina.
("Himno a la luna".)

AFINCAMIENTO EN EL CONTORNO.

Puede darse, según acabamos de ver, como propensión a lo ridículo, o bien como capacidad de descripción ágil y colorista:

Bajo el iris de un prisma de garrafa,
mi musical vecina
hacia su mamá se inclina
con alelado estupor de jirafa.
Su oreja se pierde
en un matiz de herrumbre verde,
y una llama loca
del candente aparato
con lúgubre sulfato
le amorata la boca.
("Los fuegos artificiales".)

El recuerdo de su gimnasia simbolista le capacita también para captar las formas ilusorias:

En las piscinas
los sauces con poéticos desmayos
echan sus anzuelos de seda negra a tus rayos
convertidos en relumbrantes sardinas.
("Himno a la luna".)

Finalmente, advertimos que este afinamiento en el contorno llega hasta la vivencia de lo mísero, con resonancias de Almafuerte, en la composición "La última careta".

La miseria se ríe. Con sórdida chuleta,
su perro lazarillo le regala un festín.
En sus funambulescos calzones va un poeta,
y en su casaca, el huérfano que tiene por Delfín.

El hambre es su pandero; la luna, su peseta,
y el tango vagabundo, su padrenuestro. Crin
de león, la corona. Su baldada escopeta
(de íansquenete impávido suda un fogoso hollín.
.....

EL PROSAÍSMO.

A pesar de sus críticos, es una voluntad y no una impotencia. Es una voluntad de visión nítida y de renovación del vocabulario poético y no una impotencia expresiva. Lo prueban el juicio del mismo poeta al estudiar el *Martín Fierro* en su libro *El payador*:

El defecto del prosaísmo ofrece analogía y comprobaciones no menos evidentes. Como todo verdadero artista, el autor de *Martín Fierro* no rehuyó el detalle verdadero, aunque fuese ingrato, cuando llegó a encontrarlo en su plan. Comprendió que en la belleza del conjunto, así sea éste un carácter o un paisaje, la verdad artística no es siempre bella (2).

y la espléndida revaloración de lo cotidiano, que ya había dado algunas muestras en poesía francesa y española.

En el *Lunario sentimental*, el prosaísmo resulta deliberado como forma de contención sentimental:

Bajo el dolor exánime que la enerva
ante la sandez del joven libertino
—con una compasiva docilidad de cierva—
siente que simboliza su destino
la sonrisa fútil e infinita
de una estampa siglo dieciocho,
sobre una viejecita
que roe un bizcocho...

(2) Leopoldo Lugones: *El payador*. Ed. Centurión, Buenos Aires, 1944, página 237.

Y ésta es precisamente una de las principales vertientes que de este libro aprovecharía la poesía argentina posterior (3).

USO EXPRESIVO DE LAS CATEGORÍAS GRAMATICALES.

Sin lugar a dudas, Lugones utilizó las categorías gramaticales con intención estilística. Se destaca el uso expresivo de la adjetivación como uno de los puntales de la riqueza expresiva que caracteriza al *Lunario sentimental*. En algunas ocasiones nos encontramos con cierta vibración poética que no surge de lo que en rigor llamamos imagen, sino de algunos adjetivos inusitados, como lo prueba el siguiente ejemplo:

El hipocondríaco que moja
su pan de amor en mundanas hieles
y, *abstruso* célibe deshoja
su corazón *impar* ante carteles
donde aéreas coquetas
de piernas *internacionales*
pregonan entre cromos *rivales*
lociones y bicicletas.

(“Himno a la luna”).

Es de notar la calidad de *abstruso* aplicado a célibe y el valor de *impar* como solitario. Sin embargo, es más importante y novedoso, desde el punto de vista estilístico, los adjetivos que representan un verdadero desplazamiento calificativo: *internacionales* no califica realmente a piernas, sino a todo el conjunto, y equivale al “anodino” o “estereotipado” característico de todo cartel de propaganda; *rivales* no califica tampoco a cromos, sino a las firmas anunciadoras.

VERSOLIBRISMO.

Desde el punto de vista rítmico, caracteriza al *Lunario sentimental* una gran capacidad para adaptar la expresión a lo comunicado. Lugones supo encontrar el ritmo adecuado a la tonalidad del libro, es decir, que supo lograr la libertad rítmica apropiada a la gracia y ligereza y audacia que campea en sus versos. Lugones pretendió fundamentar, en el prólogo defensivo y zumbón del *Lunario*, su concepto sobre el verso que utilizaba:

“...como el verso vive de la metáfora, es decir, de la analogía pintoresca entre las cosas, necesita frases nuevas para exponer dichas analogías, si es original como debe...” “Debo también una palabra a los literatos con motivo del verso libre

(3) Es importante el estudio del prosaísmo estilístico que, sobre la base de la poesía española contemporánea, ha realizado Dámaso Alonso: *Poetas españoles contemporáneos*. Ed. Gredos, Madrid, 1958, págs. 83-84.

que uso aquí en abundancia. El verso libre quiere decir, como su nombre lo indica, una cosa sencilla y grande: la conquista de una libertad.”

Al entender de Tomás Navarro Tomás, según su libro *Métrica española*, aparecido recientemente en Nueva York, Universidad de Syracuse, el verso libre de Lugones debe ser considerado *verso semi-libre*, pues mantiene considerable proporción de metros clásicos y se sirve de la rima.

La aparición de un libro como *Lunario sentimental*, en 1909, sólo podía provocar estupor; la verdadera conmoción literaria vendría después. Con todo, es importante destacar que algunos contemporáneos recibieron, de algún modo, el impacto. Ya desde aquel momento se vislumbran las dos vertientes fundamentales de este libro y su actitud poética, que aprovecharon las generaciones posteriores.

En primer lugar, tenemos lo que Manuel Gálvez ha llamado “poesía realista” (4). Dicho autor analiza los precursores franceses y la deuda que con Lugones tiene cierta poesía inmediatamente posterior a *Los crepúsculos del jardín* y al *Lunario sentimental*. Señala Gálvez la importancia de su *Sendero de humildad* en la reacción antirrubeniana, y la obra de poetas como Evaristo Carriego, Mario Bravo, Ernesto Mario Barreda. Esa poesía realista había sido ya caracterizada por el mismo Gálvez, en la segunda edición de su libro:

“...empleaba un lenguaje claro y nuestro, con palabras y modismos nuestros, si bien a veces, como toda reacción, cayera en la *otra alforja*, tan peligrosa...” “...una reacción contra el parisiensismo dominante y representaba una orientación argentina y española...” “Y nadie ignora tampoco que si un libro de aspecto prosaico nos deja en el alma una melancolía suave, una sensación de vida lenta; si nos evoca con eficacia seres y momentos de belleza moral y a la vez característicos; si nos hace soñar y nos emociona, será un libro poético y bello.”

En realidad, el autor pedía comprensión y respeto para los versos escritos en lenguaje pobre y vulgar, versos con palabras y cosas cotidianas, vale decir, la revaloración estética del prosaísmo.

En segundo lugar, advertimos otra vertiente más nítidamente adherida a los procedimientos formales típicos del *Lunario*; una vertiente que se define por la adopción de los recursos más directos: la imagen,

(4) Manuel Gálvez: “La poesía realista”. *Revista Atlántida*, diciembre de 1957.

el verso semilibre y el prosaísmo expresivo. Respondieron a esta flexión: Ricardo Güiraldes, B. Fernández Moreno y E. Martínez Estrada. Algunos son poetas de curva más amplia; pero la influencia imaginista del libro es innegable en la producción de estos poetas, escrita entre 1915 y 1924.

RICARDO GÜIRALDES.

Publicó, en 1915, *El cencerro de cristal*, que resultó la primera derivación importante de esa vertiente imaginista del *Lunario sentimental*. La influencia de dicho libro puede establecerse en las siguientes direcciones:

- a) Concurrencia del verso y la prosa.
- b) Verso semilibre.

Belleza amarga pagana de la forma,
diosa que aspira su perfecto por la línea
multivital del movimiento y del volumen.
Misterioso numen
que ilumina
el alma de la plástica divina
que ama por su cuerpo generoso
el poderoso
argumento de lo hermoso.
("La mujer que pasa".)

- c) Conjunción del tema de la luna y lo funámbulo:

Nació de un rayo de luna, sobre un muro blanco y
alegre, va desparramando amores.
("Pierrot".)

- d) El tema de la luna como pretexto para la distorsión, el prosaísmo burlón y lo fantástico:

Luna que haces ulular a los perros y los poetas.
Faro de tiza,
astro en camisa.
.....
Surtidora de falsas purezas. Frígido oவில்,
pulcro botón de calzoncillo.
.....
Luna, muerte, maleficio,
gorda madama del precipicio.
Ojalá se ahogue dentro de un charco
tu ojo zarco.
("Luna".)

BALDOMERO FERNÁNDEZ MORENO.

En su libro *Las iniciales del misal*, publicado en 1915, aprovechó la actitud poética de Lugones: vivencia de lo cotidiano, poesía visual y morosa contemplación del contorno; y algunos de los procedimientos poéticos típicos del *Lunario sentimental*, como el desplazamiento calificativo que importa, en el ejemplo siguiente, el adjetivo *judías* aplicado a *barbas*:

Una pereza gris de mayores
se dobla vulgarmente en las esquinas.

Abren su boca negra y pegajosa
los almacenes y las fiambrerías.

Enfrente, en un portal, un viejecito
mesa sus *barbas blancas y judías*,
junto a cuatro paquetes de cigarros
y un par de números de lotería.

EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA.

Muestra, en el "Poema de la lunación humana", del libro *Motivos del cielo*, publicado en 1924, clara influencia lugoniana. No sólo la actitud poética y el "scherzo" un tanto ácido, sino un vocabulario típico:

Cuarto menguante.
Indiferencia, tal vez;
la vida, un filosofema
o, cuando más, un problema
de ajedrez.

Las virtudes del hogar
que cualquier aire constipa
el corazón de la pipa
de soñar.

Cuarto creciente.
Así la luna un invierno
nos jugó una martingala.
Fué un tajo para nuestra ala
su áureo cuerno.
En fin: la poesía, el éter a
placer; literatura,
amor, algo de amargura,
genio, etcétera.

Conviene destacar, en la última estrofa, dos rimas: *eter a y etc. (etcétera)*, en las cuales notamos directa influencia de la rima "variada y rica" que postulara Lugones.

Con todo, no es esta etapa la que denuncia la más importante y fecunda influencia del *Lunario* en nuestras letras. En realidad, el estupor impidió captar lo esencial, y el ámbito espiritual en que se movían los poetas que recibieron el impacto no permitía la comprensión y el goce de la liberación que ese libro representaba. Fueron necesarios doce años de discusión, y mientras se lo negaba y discutía, la levadura del *Lunario* iba haciendo posible la eclosión de una nueva generación literaria: la generación del 22.

Esta generación debía aparecer, en su momento, como la más aguda e implacable enemiga del mismo Lugones; pero ya en 1926, al aparecer la *Antología de la poesía argentina moderna*, de Julio Noé, Henríquez Ureña supo mostrar que, una vez más, un revolucionario era víctima de la misma potencia que liberara. En 1930, Néstor Ibarra, en su importantísimo cuanto hoy raro libro: *La nueva poesía argentina*, ensayo sobre el ultraísmo, 1921-1929, es mucho más contundente y en el análisis del "Modo ultraísta" destaca con acabada precisión las fuentes y la influencia lugoniana. Por último, la mayor personalidad literaria de esa generación, Borges, aunque relativamente desmentido por algún otro teorizador del grupo, supo reconocer, en 1937, que los poetas del 22 fueron "involuntarios y fatales alumnos del abjurado *Lunario*": herederos de un solo perfil de Lugones, a los doce, trece o catorce años de la aparición del *Lunario* se empeñaron en hilvanar imágenes y en rechazar la rima con igual fervor. La afirmación de Borges es certera, pero olvida el afán que informara aquella aproximación: la generación del 22 resultó más seria y profunda que Lugones, aunque, contradictoriamente, más regocijada, pues a diferencia de la actitud retórica del *Lunario*, estos poetas hicieron sus versos impulsados por el fervor en el poder casi mágico de la metáfora para fundir los mundos real y poético:

"Hay dos artes —se dijo en uno de los manifiestos del ultraísmo—: el arte de los prismas y el de los espejos; éste derrocha la vida; aquél la interpreta y la vive. Los que quieran pasar por artistas en la inmóvil esterilidad de los espejos podrán abstenerse de la lujuria vital de las metáforas; pero los que deseen crear nuevos estados de alma, penetrar la femineidad fina de la vida, siempre entregándose y siempre defendiéndose, éstos, quieran o no quieran, tendrán que seducirla y envolverla, lograrla por los atajos glorificados de promesas de la metáfora" (5).

(5) Eduardo González Lanuza: "El instrumento de la creación: la metáfora". *Revista Martín Fierro*, año II, número 26, Buenos Aires, 24 de diciembre, 1927.

Ya es tradición dividir la generación del 22 en dos grupos: Florida y Boedo. Siempre que seamos precavidos con respecto a tales clasificaciones, aquella aparente división puede sernos útil, pues cada uno de esos grupos se dejará influir más intensamente, aunque no de manera exclusiva, por una de las vertientes ya advertidas en el *Lunario sentimental*: aquella que mejor responde a la especial flexión que cada grupo operara en las vigencias generacionales.

EL GRUPO DE BOEDO.

Más afinado en lo humano, se adhirió, más naturalmente, a la propensión por enfocar el fracaso del hombre lamentable o transido. Aunque el libro de Lugones no alberga muchos modelos precisos, es innegable que muchas de sus composiciones trasuntan un irónico y acre desencanto de lo humano. Esta línea implica un ahondamiento de aquella primitiva "poesía realista" y tentó a los poetas de Boedo.

ALVARO YUNKE.

Alrededor late esta muchedumbre
y se mueve esa boa sin cabeza.
Se agita el monstruo.
Diez mil garras se crispan frenéticas,
diez mil ojos que brillan terribles,
diez mil pies que patean.
El odio vibra en el reptil acéfalo
como si fuera una corriente eléctrica.

("Boxeo", de *Versos de la calle*, 1924.)

La luna en el callejón,
echa montones de plata,
luz derrocha la insensata
como un artista, emoción;
yo, abriendo mi corazón,
guardo en él plata lunar,
los que me ía ven guardar,
siguen burlones, risueños.
¡Ya verán qué lindos sueños
con ella voy a comprar!

("Plata", de *Cobres de dos centavos*, 1926.)

RAÚL GONZÁLEZ TUÑÓN.

No debe tener esqueleto
el enano Sarrasani,
que bien parece un amuleto
de la joyería Escasany.

Salta la cuerda, saltalá,
ojos de rata, cara de clown
y el trala-trala-tralalá
rima en tu viejo corazón.
Estampa, luces, musiquillas,
misterio de los reservados,
donde entrarán a hurtadillas
los marinos alucinados.
Y fiesta, fiesta casi idiota,
y tragicómica, y grotesca.
Pero otra esperanza remota
de la vida miliunanochesca.
(De *El violín del diablo*, 1926.)

CÉSAR TIEMPO.

La muerte fué una acróbata terca y espeluznante
que despegó su hueca sonrisa en tu tinglado.

.....
Te condujo por barrios polvorientos de luna,
y amores económicos conoció tu fatiga
(ella supo con gesto generoso de amiga
auspiciar las conquistas de tu mala fortuna).
Compañero, tu angustia fué por mí compartida;
la congoja instilada de un godesco fanteche
te adiestró en maravillas y, varón de tu noche,
con espejos ustorios dieste caza a la vida.

Volantín recoleto
de rostro enharinado,
de la risa de goma,
de los ojos de pájaro,
de la infancia bruñida,
de sueños y de cantos
en West Point a la orilla
del Missouri ojizarco.
Su adolescencia simple
tuvo caminos claros
ya de lunas eléctricas
que trizaban las manos
en mitad de la noche
ya flamantes de gallos
matinales.

(Fragmentos del *Libro para la pausa del Sábado*, 1930.)

EL GRUPO DE FLORIDA.

Más estetizante, se adhirió al goce verbal, a la aproximación mágica de la imagen y a las más finas vibraciones temáticas, sin olvidar

los efectos estilísticos del prosaísmo y el espíritu lúdico. Dentro de estas líneas generales e imbricadas puede realizarse un atisbo de clasificación de los miembros del grupo, según las preferencias:

a) Resulta sintomático el conceptismo que poseyó a todo el grupo; pero con mayor pasión a algunos de sus miembros como *Francisco Luis Bernárdez*, que muestra en su libro *Alcándara*, de 1925, una fruición verbal y un vocabulario típicamente lugonianos:

Su musicalidad de agua secreta
profundiza el aljibe de tu verso.

Una unidad de sombra es el aljibe,
desde afuera hacia adentro.

Desde adentro hacia afuera es el aljibe
una total aspiración de cielo.

El aljibe ensimismase en la tierra
para perfeccionar aquel anhelo.

(“Juan Ramón Jiménez”.)

En el camino de la eternidad
el ataúd de pino de tu verso.

Y en la caja de pino tu palabra,
ya categorizada en esqueleto.

.....

(“Antonio Machado”.)

Otros poetas supieron unir el goce verbal a una mayor libertad rítmica:

LEOPOLDO MERECHAL.

El alba será un loto que perfuma
la muerte de tus noches;
de picotear estrellas estarán ebrios tus pájaros moscas.
Habrá remansos y un polen que hace dormir el viento
en el río de tu sueño que tú remontas.

(“Canción”, de *Días como flechas*, 1926.)

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA.

Cuando
el jazz-band de los ángeles
toque el fox-trot del juicio final
y llegue Dios al galope tendido en sus tanques de hierro.

estallen los soles
hechos dinamita viviente,
.....
y un bosque de gritos
retorcidos como llamas
incendiara el silencio de las noches.
("Apocalipsis", de *Prismas*, 1924.)

b) El tema de la luna intimista y el arrabal es recogido por *Borges*:

La luna nueva se ha enroscado a un mástil.
La misma luna que dejamos bajo un arco de piedra
y cuya luz agraciara los sauzales.
La tarde es una corazonada de orilla,
en la cubierta, quietamente, yo comparto la tarde
con mi hermana como un trozo de pan.
("Singladura", de *Luna de enfrente*, 1925.)

c) Aquellas adscripciones de la realidad a un mundo ilusorio y fantástico pueden ser el punto de partida de algunos poemas de *Oliviero Girondo*, en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*:

La luna como esfera luminosa del reloj de
un edificio público.
¡Faroles enfermos de ictericia! ¡Faroles con
gorras de "apache", que fuman cigarrillos en las
esquinas!
("Otro nocturno".)

Y de noche la luna, al disgregarse en el canal,
finje un enjambre de peces plateados alrededor
de una carnaza.
("Chioggia". Venecia, julio de 1921.)

d) Finalmente, del mismo autor y del mismo libro podemos destacar algunos poemas donde notamos el uso expresivo del prosaísmo:

En el fondo de la calle
un edificio público aspira el mal olor de la ciudad.
Las sombras se quiebran el espinazo en los umbrales,
se acuestan a fornicar en la vereda.
("Pedestre".)

La banda de música le chasquea el lomo
para que siga dando vueltas
cloroformado bajo los antifaces
con su color a pomo y a sudor

y su voz falsa,
y sus adioses de naufragios,
y su cabellera desgredada de largas tiras de papel
que los árboles le peinan al pasar
junto al cordón de la vereda
donde las gentes
le tiran pequeños salvavidas de colores.
("Corso".)

El mismo prosaísmo que, menos ácido, campea en *El imaginero*, escrito por *Ricardo Molinari* en 1927:

Mi juego se ha tornado en lotería
y me azora el pavor del bolillero,
que me mira las manos
de nuevo pordiosero.

.....
Yo no he de atisbar ya la ida y venida
de la gruesa patrona,
porque la hora herida
todo me lo perdona.

("Poema de almacén".)

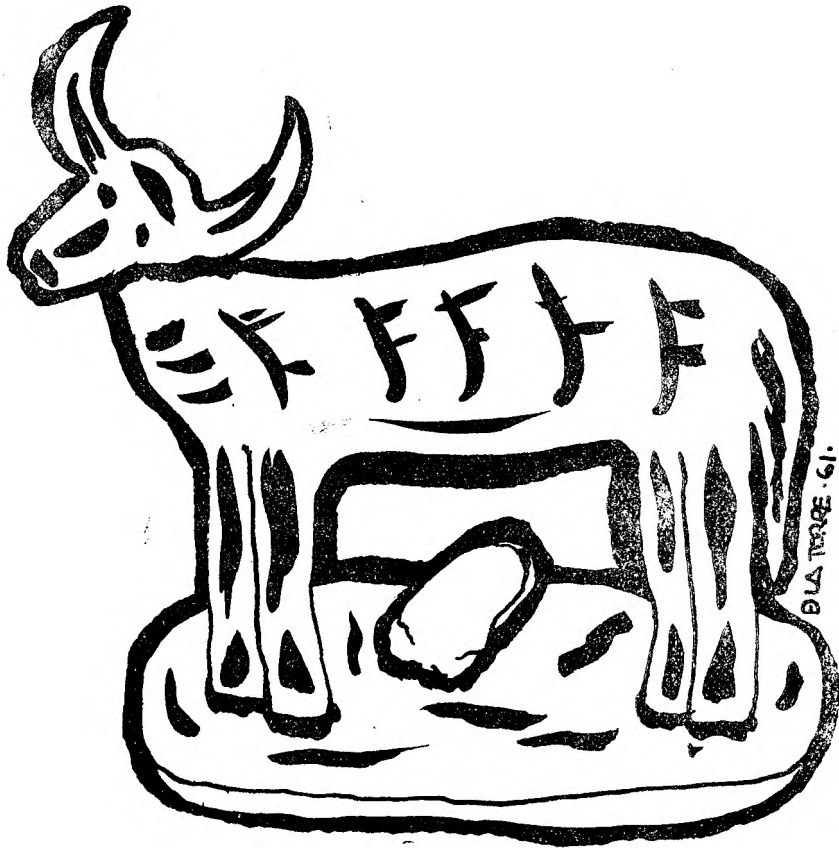
Algunos intentos hay, pero sigue faltando en la historia de la poesía argentina el estudio metódico de todas las anticipaciones lugonianas.

Al alejarse Darío, Lugones pretendió asumir el vacío que dejara el maestro; pero su dogmatismo no pudo menos que despertar reacción. A partir de su desmesurado *Lunario sentimental*, su primera poesía realmente nueva, hubo de transitar distintos caminos y hubo también de negarse a sí mismo muchas de sus conquistas, por una rara flexión de su actitud vital y por otro acto de voluntad creadora. En cambio, los nuevos fervores monopolizaron a los jóvenes y ahondaron las distancias, aunque a la muerte del poeta, y aun antes, aparecieron leales testimonios de la deuda que con su poesía tenían las nuevas generaciones. Algunos de estos testimonios fueron ofrecidos precisamente por los miembros activos de aquella rebeldía, y otros, en cambio, por sus discípulos más próximos. Destacaron esos manifiestos la anticipación temática y tonal, o bien la riqueza metafórica en la obra poética de Lugones. Y es innegable que todas esas vertientes de su poesía resultan verdaderamente originales y realmente fecundas a partir del *Lunario sentimental*, porque ese libro es la comunicación de una nueva intuición poética, es la expresión de un nuevo modo de ver el mundo. Aunque la audacia imaginista sea su procedimiento más evidente y directo, no resultaron menos importantes para la historia de la poesía

argentina el descubrimiento de lo cotidiano y el valor poético de cierto prosaísmo, el uso expresivo de las categorías gramaticales y el verso libre.

La calidad de un poeta, como tal, no puede medirse por el número de procedimientos que aporta; pero es innegable la importancia y el valor de Lugones, que con el *Lunario sentimental* supo despertar las nuevas generaciones y empujarlas a la conquista de los más modernos medios expresivos, porque esa sí es potestad del genio.

Carlos Horacio Magis.
MENDOZA.
REPÚBLICA ARGENTINA.



BRUJULA DE ACTUALIDAD

Sección de Notas

PINTURA DE LA REALIDAD Y REALIDAD DE LA PINTURA (1)

No es nuestra intención hacer una crítica de la exposición citada, sino un comentario del credo estético que anima a los "peintres français de la réalité", expuesto en su catálogo-manifiesto, y, sobre todo, contribuir a deshacer el plural equívoco que parece ocultarse en la apelación del grupo. Toda obra de arte, por muy "realista" que sea, implica un minimum de interpretación, de trasposición, y a la aserción del jefe del grupo sobre "la perfección sin alma de la fotografía", habría que replicar, tan respetuosa como terminantemente, que una buena presentación de fotos de hoy es mucho más sugestiva, poética y artísticamente, que la contemplación de esa realidad "étriquée". No se vea en lo dicho ninguna intención denigrante, pero, ya que se presentan con el ambicioso propósito de reaccionar contra "la pretenciosa confusión" del arte contemporáneo (en bloque), y de luchar contra la farsa de una época decadente, es obligado aquilatar sus razones y, más aún, sus obras.

Hablemos aquí de sus razones, que no nos parecen buenas. Habilidad es hacerse presentar por tan considerable novelista como Giono (el autor de las admirables *Ames fortes*). Y, desde la primera línea, afirmar tan dogmática como equívocamente: "El hecho de que sea necesario *precisar* que se es pintor de la realidad, indica la confusión que reina en las artes." Con perdón del maestro de las letras, lejos de ver aquí precisión alguna, se encierra en dicha frase un doble equívoco: primero, "Peintres de la réalité" no es una denominación cualquiera, "res nullius", sino que, al menos desde 1934, se aplica taxativamente a un grupo de pintores franceses del XVII (Bourdon, Ph. de Champaigne, La Hire, el gran Georges de La Tour, los hermanos Le Nain, Tessel y Vouet) y, para los que lo ignoren, tal identidad en el nombre de escuela se presta a otra suerte de confusionismo, y, segundo, y más intrínseco, pintores de la "realidad"; pero, ¿de qué realidad? He aquí el problema.

Realidad y realidad "artística".—Digamos que se refieren, sin duda, a la realidad cotidiana y mostrenca, a la realidad primaria, a la realidad *tout court*. En otro lugar hemos razonado que todo arte es esen-

(1) A propósito de la Exposición de "Pintores franceses de la realidad", presentados por Jean Giono y Henry Cadiou. Círculo de Bellas Artes.

cialmente metamorfosis, suplantación de la realidad exterior o bruta por sus "equivalentes plásticos" o, como dice André Lhote, realización de una "metáfora plástica": para ello habrá que reemplazar la realidad elemental, "la realidad infantil de las gentes apresuradas", por una segunda realidad más sutil y preciosa. Y Malraux piensa que si el artista fija un instante privilegiado no es porque lo reproduzca, sino porque lo metamorfosea.

Podríamos llenar varias páginas con sugestivas citas de los más diversos estéticos y artistas contemporáneos, en igual sentido y, al menos, bueno será aducir algunas bien significativas. Ortega decía, en una conferencia sobre Proust (9 mayo 1922, no recogida en sus obras), que la realidad sólo puede ser para el artista lo que, según Nietzsche (*La voluntad de poderío*, II vol., núm. 1.039, Ed. Aguilar) es el tablado para el bailarín: para tocarlo con la punta del pie; y Camón, con ocasión de la exposición indicada, que "esa realidad, como la roca en que apoya su talón Hermes, tiene que ser sólo el punto de arranque para lanzarse a las creaciones que utilizan el mundo vivo como el escultor el barro", o sea, como simple "materia" artística; a Reverdy le parece que crear una obra artística que tenga *su propia realidad* es más elevado que cualquier representación fantasista de la vida real; Max Jacob afirma que una obra de arte vale por sí misma y *no por las confrontaciones* que puedan hacerse de ella con la realidad; Cassou piensa que el arte no estriba en la relación entre el artista y el mundo exterior, sino entre el artista y su obra o entre ésta y la de otros artistas y, en el catálogo de la exposición del cubismo (1953), habla del arte de pintar, de producir obras plásticas, no de imitar la realidad, lo cual *nunca ha sido el fin de la pintura*, y dice que el cubismo produce obras que sólo son del ámbito y jurisdicción de la pintura, "objetos de pintura, objetos plásticos, obras que se añaden a la realidad del mundo y no dependen de ella" (2).

En resumen, el arte no es imitación, copia ni reproducción de la realidad (exterior), sino creación —o, como dice Gilson, cuasi creación— de una realidad "autónoma": la *realidad artística* (que a algún periodista trabucado le parece al revés, la falsificación de la realidad ordinaria). Fué Pérez de Ayala uno de los primeros en desarrollar ágilmente este concepto en un ensayo así titulado (*Las máscaras*, I), a cuya indispensable lectura envío. Así creemos se deshace el ingente

(2) Ortega, en múltiples pasajes, por lo menos desde 1910 (*Adán en el Paraíso*), y especialmente en el *Ensayo de estética*, 1914, y en *La deshumanización del arte*, 1925, se anticipa y desarrolla ampliamente el mismo ideario: me remito, para aborrazar citas, al estudio de Lafuente Ferrari *Las artes visuales en el pensamiento de Ortega* (número homenaje de "La Torre", Univ. de Puerto Rico, año 1956).

equivoco de “pintores de la realidad” y otra serie de aparentes antinomias a que debemos aludir al vuelo. El arte es conjuntamente: desrealización (de la realidad del mundo exterior, *Ensayos de estética* y *Velázquez*, 1959) y realización (de la realidad artística, de lo irreal, Juan de la Encina, Ortega), deformación (de la realidad primaria) y formación (de la artística, Ortega “desarticular la naturaleza para articular la forma estética” (1910), Gilson (1958), etc.

Pasadismo e innovación (invención).—Pero los pintores franceses de la realidad primaria preconizan otra aspiración, a mi juicio, más grave todavía. En su mayor parte, surrealistas venidos a menos —perdón— proclaman una involución “a los maestros de la realidad del pasado”. Seguimos copiando las palabras de monsieur Cadiou: “Esta pintura persigue la novedad, la originalidad, *pero no en la ejecución*. Esta alcanzó ya una calidad insuperable hace tres siglos. En este aspecto, sólo mediocres pueden pretender innovaciones... Caravaggio, Zurbarán, Ribera, Velázquez, Murillo, Le Nain, La Tour, Vermeer (en otros lugares se citan a Chardin y Van Eyck) *no agotaron los temas ni los sentimientos*” y líneas antes: “han vuelto a aprender sin maestros la difícil técnica del Siglo de Oro”. No estará fuera de lugar recordar aquí que cuando Degas se quejaba a Mallarmé de su dificultad para hacer un soneto, añadiendo “¡Y no son las ideas las que me faltan!”, éste le respondió: “No es con ideas, sino con palabras, con lo que se hacen los versos”. Mas lo que no entendemos es eso de novedad, pero no en la “ejecución”, pues si un cuadro no llega a realizarse o, con esa incómoda palabra, a ejecutarse, no existe tal cuadro; probablemente quieren decir técnica (aprendimos la difícil técnica del Siglo de Oro) y entonces no lo comprendemos en absoluto, pues la técnica es mero instrumento al servicio de la invención artística e inseparable de ella (no yuxtapuesta) y nos parece un tanto cómico que pretendan “dejar testimonio de nuestra época” con una técnica de hace tres siglos. Claro que hay personas tan cándidas —también en España— que esperan remediar ese pretendido confusionismo artístico, confiando en que la actual pintura descarriada sentará la cabeza volviendo a recorrer los carriles clásicos, nada menos. Lo más anti-artístico que cabe, según Ortega, es la repetición del pasado en un ensayo, *El arte en presente y en pretérito*, donde examina a fondo la cuestión. Para René Huyghe, antes conservador del Louvre y hoy profesor en el “Collège de France”, desde que la creación cesa no hay ya arte, sino academismo, es decir, repetición; cualquier forma de arte, sublime incluso, si sólo es repetida pierde su valor de arte. Concluyamos que todo arte que pretenda ser de su tiempo es invención o innovación; aun el escritor, que usa del lenguaje —medio

neutro y común de la vida diaria—, necesita, para crear su estilo, “hacer continuamente pequeñas erosiones a la gramática” y “obligar a la palabra a que el círculo de objetos que designe no coincida exactamente con el que esa misma palabra suele significar en su uso habitual” (Ortega), y “el sentido de una obra literaria está forjado menos por el sentido común de las palabras que por lo que contribuye a modificarlo... y un buen libro impone su sentido” (Merleau-Ponty); en arte, como en toda manifestación humana, repetirse o inmovilizarse es ya retroceder.

Tenemos razones para suponer que, aunque no aparezca su nombre en la introducción al catálogo de estos pintores, su guía doctrinal es el historiador del arte Robert Rey, de quien se ha traducido al español su folleto *Contra el arte abstracto*, donde califica gentilmente a grandes artistas de hoy (Miró, Moore, Calder, Julio González —es sintomático que Dalí no sea de los condenados—) como pertenecientes a “la gran escuela del mamarracho y del garabato” (págs. 40 y 42 de la traducción). Pero el gran monitor del pasadismo es el profesor de Munich H. Sedlmayr, formidable dialéctico, algunas de cuyas principales obras se han traducido recientemente, y para quien, *desde Goya*, el arte ha perdido su verdadero centro. Como teólogo del arte, más bien que como estético, cree que la causa de este descentramiento estriba en que el hombre, por haberse separado de Dios, preconiza un arte “absolutamente autónomo”: si lo dejamos en autónomo lleva razón (autonomía no equivale exactamente a independencia absoluta); en el fondo coincide con Berdiaeff, que ve en el arte de nuestros días la huella del orgullo luciferino, entregándose a una descomposición de la imagen humana por odio a lo creado. Pero nos parece que es sacar la cuestión fuera de quicio y descentrarla a su vez, pues, con igual derecho; podríamos preguntarnos si estas opiniones desmesuradas y tan poco caritativas no obedecen a un odio de sus autores a la creación artística autónoma. Todos estos movimientos —decía J. Lassaigne, al presentar en Madrid la admirable exposición *Tendencias recientes de la pintura francesa (1945-1955)*— traducen la voluntad, no de negar el mundo ni de burlarse de él, como se ha dicho, sino, por el contrario, de apoderarse de él y de glorificarlo en su compleja naturaleza y en sus oscuros fundamentos; recentísimamente lo reitera con diafanidad Luis Cencillo: “En momentos de apasionamiento polémico, ha podido decirse que el arte de Picasso representaba una concepción maniquea del mundo, como si el buscarle nuevas posibilidades expresivas a la naturaleza fuera destruirla; como si la obra de Dios se identificase con las formas académicas... y pudiera agotarse en un solo perfil, en un solo enfoque, tomados de una vez para siempre

por una sensibilidad determinada" (*Arbor*, septiembre-octubre 1960, páginas 83-84). Y el movimiento impulsado por los dominicos franceses de "L'art sacré" (véase un artículo de Lafuente Ferrari, *ABC*, 28 de agosto 1960) y estudiado magníficamente por el P. R. Régamey, *Art Sacré au XX siècle?*, acredita la legitimidad del arte religioso contemporáneo y la confianza en el poder creador humano, y en este libro se hace frente, con valentía, a tan apresuradas descalificaciones (op. cit., pág. 222, nota 1, etc.). Precisamente nuestra pequeña antología de citas, lejos de ser muestrario de fácil erudición (3), obedece al deseo de señalar la fuerte coincidencia de los espíritus y maestros más diversos y, entre ellos, hay figuras relevantes del catolicismo: Reverdy, Max Jacob, P. Régamey y Gilson, de cuya excelente obra *Peinture et réalité*, 1958, damos cuenta en una nota de la *Revista de ideas estéticas*, y que termina un estudio *Dialectique du portrait (La Table Ronde*, enero 1959), con estas palabras: "Disociar tan completamente como es posible la pintura de la reproducción de imágenes (*imagerie*) es exponer al espectador a que tenga que confesarse a sí mismo que siempre le ha gustado tan sólo *l'imagerie* y no la pintura." ¿No estará en ello el secreto de tales diatribas contra la llamada "farsa y mentira" del arte del presente? Y nos quedamos atónitos al leer que "los diletantes formados por el impresionismo se escandalizan de estas imágenes claras y *sin concesiones* (sin concesiones, ¡*helas!*, a lo intrínsecamente artístico). Pues bastaría comparar estos cuadritos tan "concluidos" con los de la aludida exposición de 1955 de J. Villon y Gromaire a Buffet.

Felizmente no hay necesidad de hablar aquí de la actual pintura española de movimiento y vida magníficos, a partir de 1951, con el triunfo de la primera Bienal sobre tanta intriga de pasadistas y "retratistas" (véase el citado artículo de Gilson, sólo, claro está, para el problema estético), así como de la crítica eminentemente representada hoy por el autor de *Entendimiento del arte* y el triunfo de la exposición de escultura de Julio González, uno de los maltratados por Robert Rey; lo mismo digamos en estética de la pintura (reciente y excelente artículo del filósofo Alcayde Vilar en la *Revista de ideas estéticas*).

Terminemos la ardua disquisición recordando que Balzac interrumpió una aburrida —y quizás dramática para él— conversación de negocios con esta significativa frase: "Volvamos a la realidad. Hablemos de César Biroteau", o si ustedes lo prefieren, hablemos, por ejemplo, de la *Mujer lavándose los pies*, de Picaso o, aún inmediato su centenario..., de sus *Meninas*.—FRANCISCO GARCÍA ROMO.

(3) Están tomadas preferentemente de Guillermo de la Torre, "Literaturas europeas de vanguardia", 1925, y G. Picon, "Panorama de las ideas contemporáneas", ed. española, 1958.

CAMUS Y ARGELIA

El drama político y humano de Argelia, con su sangrienta actualidad, viene desde hace mucho tiempo ocupando la primera plana de los periódicos. Es muy difícil que cualquier lector medio, basado en estas informaciones, obtenga una idea clara de lo que está ocurriendo allí, de los orígenes del problema y su complejidad y de sus inmediatas soluciones. Por regla general, y erróneamente, se piensa que la política transcurre al margen de la literatura. Esto proviene de la desconfianza que inspiran la mayoría de las crónicas político-periodísticas, basadas en datos de actualidad, dispersos y desconectados de la necesaria visión histórica y crítica. Deseamos un criterio uniforme, un espíritu coordinador y prestigiado, en suma, un testimonio de escritor cuya capacidad de análisis, de justicia y de talento esté fuera de dudas. Cuando de esto se trata, observamos pronto que la política, la literatura y cualesquiera otras manifestaciones humanas se aúnan en aspiración común. Albert Camus es el hombre, para más señas, nacido en Argelia y calificado por Moeller como el humanista de la "honradez desesperada". Veinticuatro días después de su violenta muerte, es decir, el 28 de enero de 1960, se publicó en castellano el libro del cual nos vamos a ocupar. *Este es mi testimonio y nada agregaré a él*, puso el editor en la faja del volumen (1), palabras que cierran un importante prólogo donde se debaten cuestiones de gran interés para la vida en común de los pueblos.

Problemas de mi época es una recopilación de artículos, conferencias y otros textos, escalonados en un período de veinte años —1939-1958— y publicados en diversos periódicos (*Alger Républicain, Combat, Express, Le Monde*, etc.). No constituyen un producto ocasional ni sensacionalista. Camus, francés de Argelia, amante apasionado de su doble y desgarrada patria, criado en las playas cegadoras de una, vinculado a las tradiciones culturales de otra, Premio Nobel 1957, ha dedicado veinte años a la solución del problema y ofrece aquí, como ya dijimos, su testimonio, su actitud personal, sus soluciones, las raíces del mal y datos y cifras expuestos concisamente, sin la más ligera abstracción del tema.

Cuando escribió el prefacio, Camus sabía que su actitud no satisfaría a ninguna de las dos partes combatientes, esto es, a los partidarios de una política de opresión o conservación en Argelia ni a los partidarios de una política de abdicación francesa, que dejaría al pueblo árabe en una miseria aún mayor y arrancaría de sus raíces secu-

(1) ALBERT CAMUS: *Problemas de nuestra época* (Crónica argelina). Editorial Losada. Buenos Aires, 1960. 150 págs. Traducción de Alberto Luis Bixio.

lares al pueblo francés de Argelia. Respondiendo a los que de buena fe piden dé a conocer una vez más su actitud, Camus resume la experiencia acumulada en veinte años, “o sea, la larga confrontación de un hombre y una situación, con todos los errores, contradicciones y desfallecimientos que ello supone”, pero condenando siempre el terrorismo, la opresión y la corruptela.

La miseria de Kabília.—A principios de 1939 la Kabília, extensa comarca norargelina, padeció un hambre cruel. Antes de trazar un cuadro general de esta miseria, Camus se detiene a investigar, en un desesperante itinerario del hambre, las razones económicas originarias. La Kabília, país superpoblado (247 habitantes por kilómetro cuadrado), consume más de lo que produce; consume, sobre todo, cereales, cuyo alto precio no puede alcanzar con su producción de otras materias (higos, olivas). El desequilibrio entre la producción y el consumo origina, lógicamente, el hambre, la emigración, la falta de trabajo, etc. Camus refiere casos concretos de hambre terrible y afirma que el 50 por 100 de los habitantes se nutren de hierbas y raíces. ¿Qué se ha hecho para remediarlo? Sólo se ha adoptado un procedimiento: la caridad. La administración distribuye granos. Camus no cree que el sentimiento de la caridad sea inútil, pero condena el procedimiento por cuanto sus resultados no responden en ciertos casos a una política de construcción social ni a una justicia real en la distribución, ya que “las últimas elecciones para el Consejo General se hicieron con el grano de las distribuciones”. Otro problema lo constituyen los talleres de caridad organizados por las comunas para remediar la falta de trabajo. Consisten en pagar a los indigentes, mitad en granos y mitad en dinero, el desempeño de alguna función de utilidad pública. Tienen el inconveniente de que en las comunas donde se emplea a tal efecto todo el grano los enfermos ya no reciben ayuda al no poder trabajar. Por último, Camus se indigna ante una práctica generalizada: la de someter a los individuos al pago de impuestos. Todavía hay algo peor, y es que el invierno recrudece esta miseria y la lleva a unos extremos sin límites.

En cuanto a los salarios, Camus aporta datos y cifras, atestiguando no el bajo nivel de los salarios, sino su nivel insultante y el régimen de esclavitud a que se somete al obrero kabila.

El kabila tiene sed de aprender, y a tal efecto se han destinado muchos millones, pero las escuelas siguen rechazando indígenas, pocas y lujosas escuelas. Nuestro autor tiene la impresión de que han sido construídas para los turistas y para las comisiones investigadoras y “que sacrifican al prejuicio del prestigio las necesidades elementales del pueblo indígena”. Cada escuela-palacio permitiría construir tres. Este

basta para juzgar una política que consiste en regalar una muñeca de mil francos a una niña que no ha comido desde hace tres días. También aboga Camus por la supresión de la barrera artificial que separa la enseñanza europea de la enseñanza indígena.

Habiendo dado buen resultado un decreto de 27 de abril de 1937, por el cual se elevaba a la categoría de comunas ciertos aduares y caudatos, bajo la fiscalización de un administrador y de los propios indígenas, Camus, tras estudiar el sistema y sus posibilidades, recomienda la extensión de las comunas. Que el pueblo esté maduro para una vida más independiente y consciente, es cosa que tuvo ocasión de comprobar, visitando aldeas y observando su espíritu de solidaridad y organización.

La Kabilia, como se dijo, consume más de lo que produce, y la actitud ante esta entidad económica aparece clara: eliminar la falta de trabajo (mediante tres fases, consistentes en una política de grandes trabajos públicos, en la generalización de la enseñanza profesional y en la organización de la emigración), suprimir la competencia en el mercado del trabajo y restablecer la fiscalización de las tarifas. Aisladamente, ya se ha encarado esta política, pero es necesario acometer la empresa con carácter general, a fin de poner término a tan espantosa miseria. Camus responde a las objeciones que pudieran hacerse (la necesidad de créditos) y marca todo un programa económico, basado en el sentido común.

En su conclusión no quiere acusar a nadie, pero si por un inverosímil milagro los seiscientos diputados de Francia pudieran recorrer el desesperante itinerario que él recorrió, la causa kabila habría adelantado un gran paso. Camus no quiere decir: "Mirad lo que habéis hecho de la Kabilia", sino decir: "Mirad lo que no habéis hecho por la Kabilia". (Serie de artículos publicados en *Alger Républicain*, 1939).

Crisis en Argelia.—Esta crónica tiene por objeto disminuir en lo posible la ignorancia de la metrópoli sobre Africa del Norte, y corresponde a tres meses de estancia en Argelia, durante los cuales Camus recorrió dos mil quinientos kilómetros por las costas y el interior, visitando ciudades, aduares y comparando los testimonios de la administración, del campesinado, del colono y del militante árabe, y sacando la consecuencia de que éste es un pueblo que existe, es decir, que posee tradiciones, dignidad y grandes virtudes y no es posible seguir considerándolo, según el tópico europeo, como una masa amorfa a la que nada interesa. Camus, para adquirir el derecho a no insistir, hace notar "que centenares de miles de árabes se han batido durante estos dos últimos años por la liberación de nuestro territorio".

Camus lo grita alto y otra vez: la mayor parte de los habitantes de

Argelia pasa hambre. Hay allí ocho millones de árabes y más de un millón de europeos. Las cosechas de Argelia son tan caprichosas como las lluvias y, al no existir ya los almacenamientos de seguridad previstos por la administración francesa, el pueblo depende de una mala cosecha. El año pasado (1944) la cosecha sólo cubrió un 40 por 100 de las necesidades normales. La sequía motiva otros azotes, y la consecuencia es que la ración de granos se reduce a 250 gramos diarios por persona y, en algunas regiones, de 130 a 150. Siendo los cereales la alimentación básica del árabe, ¿comprende bien el lector lo que esto significa? "Si se quiere impedir que masas hambrientas, excitadas por algunos locos criminales, vuelvan a comenzar la matanza de Sétif", no se puede perder un minuto en remediar la situación.

Por grave que sea el hambre, ella sola no explica, desde luego, la crisis argelina. Y cuando se haya hecho todo lo necesario para alimentar a la población y para eliminar las injusticias, todavía estará todo por hacer, es decir, que habrá de elaborarse por fin una política.

Antes los árabes deseaban convertirse en ciudadanos franceses, pero ahora ya no lo desean, porque se han defraudado por las constantes promesas incumplidas. Camus, en condensadas palabras, explica el origen de este malestar político, que provoca un radical desafección y una gran desconfianza hacia la llamada política de asimilación. Se produjeron el desprestigio francés, el desembarco de 1942, la Federación Panárabe, la miseria y el rencor. Tales circunstancias hacen que un proyecto —seguramente bien acogido en 1935 y que habría resuelto entonces la situación— no encuentre hoy sino desconfianza.

"Una gran parte de los indígenas norafricanos, desesperando del éxito de la política de asimilación, pero no conquistados aún por el nacionalismo puro, se habían vuelto hacia un nuevo partido, los "Amigos del Manifiesto", bajo la presidencia de Ferhat Abbas. El Manifiesto critica con precisión la política francesa en Noráfrica y sienta un principio, el cual comprueba el fracaso de la política de asimilación y la necesidad de reconocer una nación argelina, ligada a Francia y dotada de Constitución propia y representación parlamentaria personal. En resumen, la tesis del Manifiesto viene acompañada de reivindicaciones sociales y democráticas; considera la susodicha asimilación como una "realidad inaccesible". El general Catroux quiso admitir el Manifiesto como base de discusión, pero no fué secundado por la administración francesa. "Prefirió responder con la prisión y las represiones. Fué una sencilla y pura estupidez." Camus concluye los presentes artículos pensando que la opinión francesa, agitada por breves momentos, se aparta ahora de la cuestión argelina, mientras en diferentes diarios, al socaire del amodorramiento producido, apa-

recen artículos tendiendo a demostrar que la cosa no es grave, que la crisis política no es general y tergiversando la paternidad y la acción de los partidos políticos. (*Combat*, 1945.)

Carta a un militante argelino (publicada en *Communauté algérienne*, 1955), *Argelia desgarrada* (*Express*, 1955-56) y *Llamamiento para una tregua civil en Argelia* (conferencia pronunciada en Argel el 22 de enero de 1956), constituyen enérgicas protestas contra el caos y tratan de superar el doble fanatismo de que es víctima hoy esa comunidad francoárabe. "Los gobiernos sucesivos de la metrópoli, apoyados en la cómoda indiferencia de la prensa y de la opinión pública, secundados por la complacencia de los legisladores, son los primeros y los verdaderos responsables del desastre actual." En todo caso, son más culpables que el resto de los que intervienen en el conflicto.

Las dos personalidades —la del argelino francés y la del árabe—, ligadas por fuerza de las circunstancias, tienen la alternativa de asociarse o destruirse. "De manera que en Argelia no se trata de elegir entre la abdicación o la reconquista, sino entre el matrimonio de conveniencia o el matrimonio mortal de dos xenofobias."

Camus, mientras no cesa un instante de reclamar la inmunidad de los inocentes, empieza a temer que los únicos inocentes sean los muertos.

Argelia 1958.—He aquí un breve memorándum sobre el futuro de Argelia. Son de alabar la precisión, objetividad y brevedad con que están expuestos tan complejos problemas políticos, económicos y sociales. Nosotros aún los hemos sometido a mayor reducción, pero esperamos no se haya evaporado su admirable congruencia.

La reivindicación de Argelia es ambigua, y ambigua, pues, es la actitud de la metrópoli. Lo primero consiste en aclarar esta reivindicación y definir luego claramente la respuesta que conviene darle.

A) Lo que hay de legítimo en la reivindicación árabe. Tienen derecho a rechazar:

- 1.º El régimen colonial y sus abusos.
- 2.º La repetida mentira de la asimilación, que comprometió todo el desarrollo del problema.
- 3.º La injusticia de la distribución agraria; y
- 4.º El nacimiento en los árabes de un complejo de humillación, que preside el drama actual.

B) Lo que hay de ilegítimo en la reivindicación árabe:

Es necesario reconocer que la independencia nacional argelina es una fórmula puramente pasional, pues no existe, propiamente dicha, una nación argelina. Los judíos, turcos, griegos, italianos, etc., tendrían igual derecho a reclamar la dirección de esta nación virtual. Los franceses de Argelia son también, cabalmente, indígenas. Una Argelia del

todo arabizada no podría obtener la independencia económica, sin la cual, otro tipo de independencia resulta una añagaza. Hay que considerar la independencia nacional argelina, en parte, "como una de las manifestaciones de ese movimiento imperialista árabe que Egipto pretende dirigir y que Rusia utiliza, por el momento, como fines de su estrategia antioccidental o, en todo caso, deben atribuirse a esta reivindicación nacional e imperialista los aspectos inaceptables de la cuestión, tales como el asesinato de civiles franceses y civiles árabes, muertos sin distinción.

La única posibilidad para que el problema salga de su punto muerto es hablar claro. Si los elementos de dicho problema son:

- 1) La reparación que debe hacerse a 8.000.000 de árabes oprimidos.
- 2) El derecho a la existencia —en su patria— de 1.200.000 franceses autóctonos, que no es el caso de abandonar a la discreción de los jefes militares fanáticos.
- 3) Los intereses estratégicos occidentales.

El Gobierno francés debe hacer saber inmediatamente que está dispuesto a hacer justicia al pueblo árabe y a liberarlo del colonialismo; que no cederá nada de los derechos de los franceses argelinos y que propone un régimen de libre asociación sobre la base del plan Lauriol. Queda por definir la solución que podría ofrecerse a la discusión.

La Nueva Argelia.—Aquí se resume un programa políticosocial que, en esencia, reúne las ventajas de la integración y del federalismo, sugiriendo, en una primera fase, dos secciones en el parlamento francés, metropolitana una y musulmana otra. El parlamento, en sesión plenaria, con franceses y musulmanes, tendría competencia para todo lo que se refiriera a las dos comunidades. En la segunda fase del plan, tras el período de reconciliación general, habría que considerar las consecuencias de la innovación.

Francia sólo tiene la posibilidad, en este punto, de mantener sin tregua la proposición mencionada y hacerla aprobar por la opinión internacional y por sectores cada vez mayores de la opinión árabe.

Y he aquí la última advertencia que puede formular, antes de volver a callarse, un escritor dedicado, desde hace veinte años, al servicio de Argelia. Los juicios de Camus llegan hasta el año 1958. Entre tanto, la sangre y el caos político mantienen su nefasto reinado. Argelia 1961 está abocada, en virtud de las proposiciones de De Gaulle, a la autodeterminación, previa la organización administrativa llevada a cabo por Francia. El resultado no es previsible, pero el terrorismo y la ola de muertes continúa. De todas formas, la responsabilidad de estas anotaciones termina con el pensamiento de Albert Camus.—
EDUARDO TIJERAS.

INDICE DE EXPOSICIONES

UN MARAVILLOSO MUSEO SE INAUGURA EN MADRID. EL CONVENTO DE LAS DESCALZAS REALES

Esa gran madre de ciencias que es la historia no tiene entre los españoles muchos enamorados. Si hoy se hiciera cómputo de libros que en buena síntesis diesen idea de nuestra historia —grande en general historia—, desde Mariana a Lafuente encontraríamos grandes volúmenes, excelentes monografías eruditas, bellos episodios aislados y bien glosados; pero pocas, muy pocas, por no decir ninguna, historias breves que comprendieran los grandes hechos e hicieran —he aquí lo importante— una sinopsis de nuestra posición espiritual en el mundo... Y si en la amplia historia de España nos encontramos con ese vacío, qué decir de la historia del arte, y qué decir de esa historia religiosa de España —tan necesaria— y que nunca se hizo, quedando en fragmentos glosados sobre Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Malón de Chaide, Osuna, Estella, etc., y sobre nuestras iglesias y cultos, sin que una historia hilvanara santos, personas, lugares, edificios.

Pero por gracia de Dios, más que por preocupación de los hombres, el destino ha regalado al mundo —no sólo a España— un recinto único: el convento de las Descalzas Reales, que por buen amor a un servicio ha deparado al público el Patrimonio Artístico Nacional. Con ello se ha cumplido el gran deseo del buen Elías Tormo, que hizo de este empeño una de las sanas preocupaciones de su fecunda vida. Los nombres del marqués de Lozoya, de Fuertes de Villaviciencio, de Oliveras y de tantos otros merecen testimonio de agradecimiento popular. Lo merecen no por el hecho de haber conseguido que un tesoro inigualable sea visto por todos, sino por haberlo hecho bien. Y, a veces, el hacer las cosas bien sólo estriba en no hacerlas mal, que en este caso quiere decir que conservar, resucitar, seguir la pauta íntima de una arquitectura y de su ornato es el gran mérito. Y esto, al parecer tan sencillo, y que pocas veces se hace, es lo que se ha conseguido en ese fabuloso recinto del convento de las Descalzas Reales, al que se le ha devuelto en el interior la traza precisa, la que guardaba bajo posteriores y desgraciadas pinturas y revocos; al que se le ha dado el orden, que la congregación celosamente conservó durante siglos, y donde se ha creado no un museo frío y desgarbado, sino un "ambiente". Y esto era lo importante. Penetrar hoy en el antiguo convento de Descalzas es penetrar en el siglo xvii, que es el que impuso la impronta definitiva sobre la magna creación de la hermana de Felipe II, la madre del rey Don Sebastián, que todavía

hoy lloran por las costas de algas de la *saudade* portuguesa los descendientes de Enrique el Navegante.

No creemos que exista otro lugar en donde el triunfo español del barroco sea tan definitivo como en este convento de clarisas. La gran constante barroca española, esa de la que tanto gustaba D'Ors, tiene aquí un soberano ejemplo, acaso el más esplendente, pues llega desde la arquitectura —la bellísima escalera, en la cual asoma su melancolía Felipe IV— hasta los más pequeños objetos de capillas y altares, deliciosas artesanías que por sí solas constituyen un museo, y desde el incomparable y refulgente relicario hasta los juegos de ternos; desde la azulejería hasta los motivos ornamentales de las capillas, o las filigranas de los utensilios de culto... ¡Cómo no admirar uno de los Ticiano más bellos que hemos visto y que nos parece pareja superior del de Dresde, las tallas de Gaspar Becerra —el célebre Cristo yacente con el viril al derecho costado—, de Mena, los lienzos de Rubéns, de la Escuela de Madrid, las joyas y trofeos...! Largo sería el recuento de tablas flamencas, lienzos italianos, españoles; tallas, esculturas, tejidos, bordados, orfebrería; pero todo ello, con ser extraordinario, queda inserto en la profunda armonía que emana de todo el conjunto; no queda ninguna pieza aislada, fuera de su sitio; cada una ocupa su lugar en el concierto conventual más bello que pueda hoy contemplarse... Estamos ante la vida monástica en España y en el siglo XVII; estamos en el aire y "clima" de Felipe IV; creemos que en una de las celdas se halla todavía la bella archiduquesa Margarita, a quien Felipe II —gran amador— profesó el último amor de su rígida existencia, profundo sentimiento que no pudo ver compartido, porque la bella dama, a pesar de su poca edad —dieciséis años— prefirió seguir la ruta franciscana al protocolo y brillo de la corte; todo queda en esos pasadizos silenciosos que nos traen al tiempo perdido, a ese tiempo en que Lope escribía versos y Calderón advertía al rey poeta los engaños del "Gran teatro del mundo", al compás de severas melodías, entre las frondas del Buen Retiro...

Se ha abierto una ventana a otro mundo que fué. No se ha hecho una sabia resurrección, sino que se ha conseguido más; mostrar de pronto al mundo un recinto en días de imperio de España; en él parece oírse la voz mística de fray Juan de los Angeles, tan adicto al convento; la música que para las fiestas religiosas componía el polifonista Tomás Luis de Vitoria; los cantos largos, monótonos, de las religiosas con sangre real...; demasiadas cosas, tal vez que pueden resumirse en "algo" que penetra, secretamente, en nuestra **ánima** y nos deja una suave y dulce melancolía...

La verdad es, peligrosa verdad, que una no-pintura revestida de mascarada puede tener un interés. A esta conclusión puede llegarse viendo la elegante caligrafía de este pintor francés, quien vestido de máscara —no hay otra definición— recibe a los muchos visitantes con forzados y rápidos movimientos y procura atraer sobre su persona una curiosidad al estilo de Salvador Dalí, con la sola diferencia de que Dalí en su obra —y hasta en su propaganda— es un hombre serio, y Mathieu, suponemos que, sin dejar de serlo, procura no parecerlo. Mathieu utiliza directamente tubos de color para realizar —dicen que en un plazo de cuatro horas antes de la exposición— una graciosa —en el mejor sentido de la gracia—, elegante y atractiva caligrafía. Suponemos que este quehacer lo trae ya aprendido de antemano y que la prisa se limita únicamente a la aplicación de una fórmula que posee una evidente habilidad constructiva —aunque las estructuras no sean aquí un fin— y una cualidad decorativa certísima.

Aparte de estas consideraciones directas hacia una plástica, y muy comprimidas, en el comentario, la tarea artesana y artística —esto como consecuencia— de Mathieu es algo que define un estado social. El es producto de parte de la sociedad. Mathieu comprende bien que el *snob* es igual de tonto en todos los países, y realiza el esfuerzo de vestirse un traje de oro, calzar brillantes chinelas, dejarse un bigote a lo Marx e ir y venir de un lado a otro. Podría también decir que cada cuadro le cuesta años para ser pintado, y prefiere explicar que los hace en minutos. Y acaso en esta confesión radique la mejor entraña de esta exposición, que sin poderlo remediar —y estábamos deseando remediarlo— nos ha gustado, porque sabemos que, aunque todo el quehacer sea “muy fácil” y “al alcance de cualquiera” —al parecer—, luego los resultados son distintos a los obtenidos por este inquieto Mathieu, muy sabio en el oficio —mucho— y con talento poético manifiesto. Es triste pensar que si la obra colgada en la sala del Ateneo no hubiera tenido —a su favor— los alicientes de una mascarada y una propaganda que le viene ya de antiguo, no se hubiera producido la curiosidad general que ha conseguido. Y eso es lo triste, que hemos llegado a aplicar al arte las mismas fórmulas y métodos que pudiéramos aplicar a la venta de un jabón de tocador, y que las felices consecuencias aconsejan que la utilización prosiga, pues se busca no a una minoría, sino a una mayoría que tenga determinada cantidad de dinero y busque un pretexto para incitar los pasatiempos de un grupo de amigos del mismo tenor. Sensible. Todo ello indica una decadencia. A Mathieu —con peso específico propio—

no le agrada esperar en el estudio el conseguir, en la difícil soledad, una verdad para la que está bien dotado... Lástima que no quiera hacerlo mejor. Sus caprichos poseen categoría.

PRIMERAS MEDALLAS

Siempre en cada temporada hay una exposición de primeras medallas. Es un recurso infalible, y ahora le ha correspondido la exhibición a la nueva sala Alcón, que presenta una lista de artistas muy considerable, y que recoge desde la firma de Eugenio Hermoso hasta la de Pancho Cossío. A nosotros estas exposiciones nos agradan. Son un remanso de paz en el tráfigo de cada día. Y ellas, en un período de tiempo —no muy extenso—, nos dan una medida y una “situación” de la pintura propicia para la meditación. ¡Cuánto ha cambiado la pintura en poco tiempo! ¡Cuánto ha ganado en concepto, en pensamiento, en ambición y, en ocasiones —las menos—, en técnica y oficio! Y cómo quedan en el olvido los oropeles oficiales de un pasado, y quedan vigentes y para la historia otras firmas que nunca se supuso que lo llegarían a ser. Siempre fué así, y así será. Pocos creían que las famas se cimentaban en reducidos recintos intelectuales y sí en la grandilocuencia de las gacetillas y los ditirambos de los discursos. Esto, una vez más, corrobora la feliz acción del tiempo sobre las cosas. La exposición, salvo en cuatro o cinco nombres, nos da la sensación de que hemos regresado a principios de siglo, y no de la mano de Regoyos o de Nonell, ni tampoco de Beruete o Gimeno, sino conducidos por los herederos y discípulos de la escuela “regionalista”, o algo más por los adelantados del año 20. Circunstancias todas estas muy aprovechables para cimentar ideas, estados y condiciones de pensamiento ante tanto cuadro de inmediato ayer.

DOS PINTORES ALEMANES

Werner Hesuer es un expresionista que en la sala Toison hace gala de una pintura sostenida levemente con la materia y con claro carácter ilustrativo. Es un expresionismo dulce, obtenido por caminos líricos y con una literatura que no se empeña con tremendismos plásticos, sino que lo trágico se reviste de un sabio lenguaje de amabilidad que empieza en la línea y termina en el color. Ursula Benser ofrece una muestra de buen gusto en una obra ya claramente ilustrativa y decorativa, lo que en pincel femenino es casi obligado.

CARLOS VILLALVA

He aquí una pintura humilde con técnica vacilante y destinada a captar motivos con ecos poéticos. Es una pintura honrada, sentida, practicada con un oficio que mejora en cada exposición. Quien la realiza se aprecia que se acerca a las cosas de verdad, sin otro truco que el propio corazón.—M. SÁNCHEZ CAMARGO.

CONCEPCION DE LA VIDA COMO SUEÑO

Para la mejor inteligencia de la conocidísima obra de Calderón de la Barca hay que partir de que el hombre del siglo XVII era pensamiento, tal como fué visto luminosamente por Descartes, y que, de acuerdo con este ser del hombre de su tiempo, los personajes de *La vida es sueño* no son sino la razón misma puesta en escena.

No es que Calderón de la Barca idealice, que cree personajes ideales, como tantas veces se ha repetido. Sus personajes son reales, no en el sentido de que realmente existieran, sino en el sentido más profundo de que el hombre de su tiempo, el hombre real de carne y hueso, que él conocía, era así, puro pensamiento, idea encarnada, verbo hecho hombre, y esa idea hecha carne, llevada a la escena por Calderón de la Barca, es la que hay que captar en su obra por encima de la acción del suceso.

La vida es sueño, de Calderón de la Barca, no es sino una concepción de la vida desarrollada en forma teatral, con el mismo rigor con el que hubiera podido desarrollarse en forma geométrica en una meditación cartesiana.

Segismundo se duerme en la torre y despierta en el palacio, se duerme en el palacio y despierta en la torre. Como lo vivido en el palacio entre el despertar en él y dormirse en él de nuevo no tiene conexión lógica con lo vivido en la torre antes de dormirse en ella y después despertar también en ella, lo vivido en el palacio *tiene* necesariamente que ser un sueño.

Lo ha vivido realmente, pero como no tiene sentido con lo realmente vivido antes y después, *no puede* en manera alguna haber sido, *tiene* necesariamente que haber sido sueño.

En su convicción está actuando claramente el principio racionalista de que lo real tiene que ser racional, y lo que no es racional no puede en absoluto ser real.

Mentalidad típica del siglo XVII.

Calderón de la Barca no caracteriza el sueño porque las vivencias

del sueño se presenten en la conciencia con menos pretensión de realidad que las vivencias de la vigilia, sino que lo caracteriza por su falta de conexión lógica con lo que se dió en la conciencia antes del sueño y con lo que se da también en ella después de él. O, como dirá más tarde la psicología, el sueño se caracteriza por ser un paréntesis abierto y cerrado dentro del curso de la conciencia.

Al despertar de nuevo en la torre, Segismundo se pregunta a sí mismo sorprendido:

*¿Soy yo, por ventura? ¿Soy
el que, preso y aherrojado,
llego a verme en tal estado?
¿No sois mi sepulcro vos,
torre? Si. Válgame Dios,
qué de cosas he soñado.*

Vivimos lo soñado con la misma conciencia plena de auténtica realidad con la que vivimos cuanto nos acontece estando despiertos.

Pero si lo vivido en sueños con conciencia plena de auténtica realidad no es verdaderamente real, sino puro sueño, aunque sueño real, lo vivido estando despiertos, por más que se presente en la conciencia con la misma pretensión de realidad, no puede constarnos en forma irrecusable que sea efectivamente real. Más bien, por analogía con lo vivido en el sueño, debe ser también irreal, es decir, sueño; un sueño de distinto grado, si se quiere, pero sueño, por su semejanza absoluta con lo vivido estando dormidos.

No lo advertimos por no haberse cerrado aún el paréntesis, que en el curso de la conciencia nos lo revele como tal. Pero si realmente lo vivido estando dormidos no es sino sueño, por palpable que lo hayamos visto, no hay razón para pensar que lo que vivimos estando despiertos, por más palpable que nos parezca, no sea también sueño.

Por lo demás, que soñemos estando despiertos no es más extraño que que sintamos estando dormidos. La aparente paradoja no es, efectivamente, sino aparente.

Al preguntarle Clotaldo a Segismundo si hasta entonces no ha despertado éste, le contesta con lógica asombrosa:

*Ni aun agora he despertado;
que, según, Clotaldo, entiendo,
todavía estoy durmiendo;
y no estoy muy engañado;
porque, si ha sido soñado
lo que vi palpable y cierto,
lo que veo será incierto;
y no es mucho que rendido,
pues veo estando dormido,
que sueña estando despierto.*

La conclusión se impone con todo rigor lógico. Dormidos o despiertos no hacemos sino soñar. La vida toda es sueño y vivir es soñar.

La consecuencia que de ello se deriva es grave, pero ineludible. Nuestra vida real, la que nosotros consideramos real, es decir, lo que en la vida somos, lo que en ella verdaderamente hacemos y lo que en ella efectivamente nos pasa, no es también sino sueño; soñamos cuanto vivimos y lo vivimos en sueño, aunque no nos demos cuenta de ello o, como dice Calderón de la Barca, "aunque ninguno lo entiende".

*estamos (dice Segismundo)
en un mundo tan singular
que el vivir sólo es soñar,
y la experiencia me enseña
que el hombre que vive sueña
lo que es hasta despertar.
Sueña el rey que es rey, y vive
con este engaño mandando,
disponiendo y gobernando.*

.....
*Sueña el rico en su riqueza,
que más cuidado le ofrece;
sueña el pobre que padece
su miseria y su pobreza;
sueña el que a medrar empieza,
sueña el que afana y pretende,
sueña el que agravia y ofende,
y en el mundo, en conclusión,
todos sueñan lo que son,
aunque ninguno lo entiende.*

No se refiere Calderón, en su apostilla final, a que nadie entienda lo que sueña, sino a que nadie comprende que cuando está realmente viviendo en realidad, de verdad lo está soñando.

Y es lógico que así sea. Porque en tanto dura el sueño, mientras no se despierta de él, no advertimos que sea sueño. Lo que vivimos en sueño lo vivimos como realidad. Por eso, en tanto dure la vida, mientras no despertemos de ella con la muerte, no advertiremos que toda la vida es sueño también y que cuanto en ella vivimos lo estamos soñando.

La concepción de la vida como sueño implica una concepción trascendente de la misma. Porque para que la vida sea sueño es necesario que termine en un despertar. Se concibe así la muerte como un despertar del sueño de la vida, de la misma manera que el despertar del sueño es un morir a la vida que vivíamos en el sueño.

La vida no termina con la muerte; lo que termina con la muerte es el soñar. Y empieza en cambio la vida verdadera, en la que ya no

se sueña que se es lo que realmente no se es, sino se es en realidad lo que se es en verdad.

Hay toda una concepción metafísica de la vida en la concepción de la vida como sueño, del que se ha de despertar a la vida verdadera.

Y la concepción metafísica de la vida confiere a ésta un profundo sentido ético. Metafísica y ética se implican mutuamente.

Kant repetirá más tarde la misma tesis en dirección lógica inversa. En la trayectoria lógica de Calderón de la Barca, supuesto y admitido que la vida es trascendente, fuerza es concluir que la vida tiene sentido ético. En la trayectoria lógica de Kant, supuesto y admitido que la vida tiene sentido ético, fuerza es también concluir que la vida es trascendente, que se vive después de morir.

Veamos el sentido ético de la vida tal como lo ve Calderón de la Barca.

Por de pronto, ¿qué valor tiene lo que vivimos en esta vida, si lo estamos soñando? Oigamos a Segismundo.

*¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño;
que toda la vida es sueño,
y los sueños sueños son.*

Cuanto soñamos al vivir no tiene más valor que el del sueño, y el sueño no tiene más valor que el de una ilusión, una sombra, una ficción.

Por eso no tienen sentido las apetencias, las ambiciones, los afanes, que son inconcebibles dentro de esta concepción de la vida.

*¿Que hay quien intente reinar
viendo que ha de despertar
en el sueño de la muerte?*

se dice a sí mismo Segismundo.

No tiene sentido tampoco dejarse engañar por la apariencia de realidad de las sensaciones en la vida tomándolas como realidades, cuando en rigor de verdad no son sino imágenes del sueño de la vida, y como tales, sombras vanas.

*pues sé
que toda esta vida es sueño.
Idos, sombras, que fingís
hoy a mis sentidos muertos
cuerpo y voz, siendo verdad
que ni tenéis voz ni cuerpo;
que no quiero majestades*

*fingidas; pompas no quiero
fantásticas, ilusiones,
que al soplo menos ligero
del aura han de deshacerse
bien como el florido almendro.*

Lo cual no quiere decir que la vida, por ser sueño, no haya de ser vivida.

*Soñemos, alma, soñemos,
otra vez; pero ha de ser
con atención y consejo
de que hemos de despertar
de este gusto al mejor tiempo;
que llevándolo sabido
será el desengaño menos.*

La vida se ha de vivir, aunque no sea sino sueño; pero se ha de vivir como tal, con conciencia de que hemos de despertar cuando menos lo esperemos, previniendo así el desengaño que aguarda al insensato.

Cabría razonar en contrario, llegando a la conclusión de que, si la vida es sueño, un sueño, que como tal ha de desvanecerse, precisamente por eso hemos de vivirla sin miramiento, sacándole todo el provecho posible antes de que despertemos.

Segismundo se hace efectivamente esta consideración:

*Pues, si es así y ha de verse
desvanecida entre sombras
la grandeza y el poder,
la majestad y la pompa,
sepamos aprovechar
este rato que nos toca,
pues sólo se goza en ella
lo que entre sueños se goza.*

Pero este razonamiento no tiene validez alguna dado el sentido trascendente de la vida dentro de una concepción de la vida como sueño. Porque si no hubiera más que el sueño de la vida, si con el sueño terminara todo, si no viniera después del sueño de la vida la vida verdadera, cabría la actitud edonista, que proclaman los que así piensan.

Pero si hemos de despertar del sueño de la vida, si después precisamente comienza la verdadera vida, carece en absoluto de valor una gloria vana frente a una gloria divina, una gloria fugaz frente a una gloria eterna, y no es sabiduría saber aprovechar ese rato que nos toca, sino insensatez y necesidad.

Por eso Segismundo, al razonar como vimos, se rectifica a sí mismo y exclama:

*Mas con mis razones propias
 vuelvo a convencerme a mí.
 Si es sueño, si es vanagloria,
 ¿quién por vanagloria humana
 pierde una divina gloria?
 ¿Qué pasado bien no es sueño?
 Quien tuvo dichas heroicas,
 que entre sí no diga, cuando
 las revuelve en su memoria:
 ¡Sin duda que fué soñado
 cuanto vi! Pues, si esto toca
 mi desengaño, si sé
 que es el gusto llama hermosa,
 que la convierte en cenizas
 cualquiera viento que sopla,
 acudamos a lo eterno,
 que es la fama vividora,
 donde ni duermen las dichas
 ni las grandezas reposan.*

Si la concepción de la vida como sueño implica la trascendencia de la vida, no cabe, en buena lógica, vivir el sueño de la vida como si el sueño fuera la única realidad, y entregándose a él totalmente sin contar con la vida futura, que en fin de cuentas es la vida auténtica.

La conciencia de que la vida es sueño, lograda en una evasión del mismo, no debe llevarnos a la actitud radical ante la vida de sacarle el mayor rendimiento, aunque no sea sino sueño, puesto que es lo único con que contamos. Precisamente, si la vida es sueño, no es lo único con que contamos, puesto que de él hemos de despertar, y contando con lo sólido y duradero de una vida plena, ponerlo todo en lo pasajero, vano e inconsistente de una vida, que es sueño, no es razonar lógicamente, sino pensar sin lógica alguna.

Lo sensato es que la conciencia de lo inconsistente, de lo pasajero del sueño de la vida nos haga apuntar a lo real, a lo siempre duradero de la vida, cuando ésta deje de ser sueño al despertar de éste con la muerte.

Tal es la concepción metafísica-ética que de la vida tiene Calderón de la Barca, y a la que dió expresión literaria en su obra maestra *La vida es sueño*.

Para dar forma teatral a una idea de la más pura filosofía, rigurosamente especulativa y difícil de ser vertida en espectáculo, Calderón de la Barca la vincula a un hecho, que provoca en el afectado por él toda una serie de reflexiones, en las que aquélla queda articulada.

La concepción de la vida como sueño no es una figura literaria, sino una tesis metafísica. Es la razón misma la que habla por boca de Se-

gismundo, conforme al tipo de hombre del siglo xvii: el hombre pensamiento.—A. SALVADOR.

EL SER DEL MEXICANO

Uno de los rasgos más interesantes y originales de la filosofía mexicana contemporánea es su preguntarse sobre el mexicano y lo mexicano. Ha sido tan militante esta preocupación del intelectual mexicano por el modo de ser mexicano, que los intelectuales más importantes de México han hecho cuestión de análisis todo lo que se refiere al conocimiento del pasado, coyuntura y posibilidad del ser mexicano ante su propia historia y ante la del mundo. Por añadidura, la cuestión acuciante ha sido la de explicarse a sí mismo.

En realidad, si la Revolución de 1910 actuó como un revulsivo formidable sobre la conciencia nacional, en cuanto despertó nuevos entusiasmos y amplió su base creadora, también encauzó una preocupación fundamental: la introspección sistemática sobre lo mexicano, haciendo cuestión radical el saber cuáles eran los caracteres que se identificaban más ciertamente con la mexicanidad en el hombre cotidiano de aquel país.

Lo que primero fueron meros escauceos literarios, luego han sido investigaciones sistemáticas. Y lo que antes eran imágenes impresionistas y pasionales, todavía insertas en los intereses inmediatos de la vorágine revolucionaria, empieza a ser ahora una forma de investigación que va precisando paulatinamente los elementos de una caracterología básica.

Por lo mismo, el mexicano y lo mexicano se han hecho cuestión científica, han entrado en la Universidad. Filósofos, antropólogos, psicólogos, sociólogos e historiadores le han tomado el hilo a la cuestión y la han convertido en problema cotidiano. La disección de la mexicanidad está, pues, colocada en su punto polémico, y es de esta polémica de donde empiezan a resultar los primeros trazos de la personalidad del mexicano y su elementación en lo mexicano.

Lo más importante del problema resulta ser la exploración psicológica del mexicano, y en este sentido puede afirmarse que ha sido Samuel Ramos el indagador más profundo de esta personalidad, aunque para hacerlo haya recurrido a un prototipo marginal de la mexicanidad: el *pelado*. Sin embargo, es S. Ramos, y luego Octavio Paz, quien más profundamente ha calado sobre una situación de personalidad que reconoce histórica, pero que ciertamente define un tipo de la mexicanidad, el del *pelado*, en este caso el hombre que más parece

dejarse ver, precisamente porque parece dársenos con el alma desnuda, a flor de labios, siempre extrovertida. Aunque yo diría que es más difícil de captar este *pelado* de lo que podría parecer esta exteriorización, pues se trata de un alma oscura, paradójica y contradictoria, diríamos ancestral, que esconde una gran soberbia dentro de su aparente humildad.

En muchos sentidos, el *pelado* mexicano es un moralista, y se advertirá esta situación si somos capaces de establecer el contenido satírico de sus imágenes y, dentro de ellas, su profunda protesta contra el entorno social, un entorno que le aflige y le tortura y que, sin embargo, es incapaz de modificar, porque ha perdido la voluntad de modificarlo. Por eso es un tipo marginal: en lugar de hacer la historia, la contempla desde su mundo esquivo, sardónicamente, a veces cínicamente, pero nunca hace mella en esa historia porque, en el fondo, ha perdido también la fe en los hombres que la hacen.

Al elegir Samuel Ramos la exploración del *pelado* resolvió un aspecto difícil, pero importante: se enfrentó con el único tipo que se dejaba ver, con el único hombre que se descaraba y que ofrecía su intimidad a la vista. Después, el camino ha quedado despejado para construir una buena ciencia de la mexicanidad, que es lo que empiezan a hacer seriamente los mexicanos. Si en el pasado más o menos inmediato, Caso y Vasconcelos realizaron intentos definitorios de lo mexicano, no puede, de todas maneras, decirse que estos intentos obtuvieran gran éxito en el campo verdaderamente psicológico que constituye todo estudio de personalidad, de hombría, excepto en el plano de la preparación de otras investigaciones, como las que ahora emprenden los nuevos intelectuales mexicanos, aquellos que por su juventud no hicieron la Revolución, pero son sus herederos inmediatos.

Estos jóvenes empiezan a ser los avanzados intelectuales de México y son los que se ocupan de integrar la mexicanidad en un sistema coherente, definitorio. Pero todavía no puede hablarse de que hayan hecho una síntesis de lo mexicano. Están en el intento, ciertamente en un intento serio. Podríamos decir que ahora contamos con magníficos estudios acerca de cómo es lo mexicano, pero todavía no sabemos qué es el mexicano, ni cuáles son las constantes de su carácter. Preguntas tales como ¿qué es un mexicano?, ¿adónde va el mexicano?, ¿qué ha sido siempre lo mexicano?, todavía no encuentran respuesta en la investigación. Pero hemos llegado a un punto en que se empiezan a ponderar juicios y aportaciones, y en que, esto es muy importante, se advierte una preocupación por objetivar estos problemas. Porque, en realidad, hasta ahora no se intentaba el equilibrio en estas cuestiones; se andaba más bien entre bandazos: o se halagaba o se destruía. Había.

en toda afirmación sobre lo mexicano un sentimiento pasional y hasta airado que permitía comprender sólo poéticamente y que creaba imágenes literarias más que procesos, esto es, no mostraba las cualidades, las constantes de lo mexicano, los componentes de su estructura, y por lo mismo no podía constituir el prototipo en términos del modo antropológico-cultural que le hace ser tal cual es el mexicano.

Ahora bien; el estudio de lo mexicano ha entrado en una fase científica y filosófica, cuyos frutos primeros los encontramos en forma de excelentes monografías antropológicas de campo, y en las no menos importantes investigaciones psicológicas y filosóficas que están apareciendo. El aparato crítico de que están dotadas estas monografías e investigaciones es, ciertamente, muy serio e inteligente, y todo ello debe atribuirse a los seminarios que auspicia la Universidad mexicana contemporánea.

Dentro de esta línea de investigación acaba de aparecer un magnífico estudio (1), *La filosofía de lo mexicano*, cuyo autor suscita la cuestión de hasta qué punto pueden considerarse acertados los enfoques y supuestos empleados por los más distinguidos filósofos de México al estudiar la personalidad del mexicano. Dadas las características de su análisis polémico, A. Villegas parece iniciar una revisión de dichos supuestos filosóficos, y apunta hacia un replanteamiento de los métodos que hasta hoy han dominado en la Universidad mexicana. En este sentido, Villegas hace un análisis crítico de las aportaciones hechas en lo que va de siglo por Antonio Caso, José Vasconcelos, Samuel Ramos, Leopoldo Zea y otros filósofos de México al estudio del mexicano y de lo mexicano. En torno a las influencias de Ortega —historicismo—, de Heidegger y Sartre —existencialismo—, de Husserl y Scheler —fenomenólogos—, y de los marxistas e idealistas, es donde Villegas elabora sus críticas principales, considerando, en suma, que ninguna de estas escuelas llega a ser lógicamente consecuente, en relación con el estudio de lo mexicano, con los supuestos de que parte.

En todo caso, lo mexicano es un modo peculiar de ser que, especialmente, ni el historicismo, ni el fenomenologismo, ni el trascendentalismo, ni el existencialismo han logrado establecer en aquella parte de su personalidad que es única. Un dato es importante, según Villegas: toda experiencia se prolonga más allá del puro momento cronológico en que sucede, y por lo tanto trasciende más allá de su propia existencia. En este punto es donde debe buscarse la particularidad del ser mexicano.

Villegas propone mostrar en qué puntos de la experiencia lo mexi-

(1) ABELARDO VILLEGAS: *La filosofía de lo mexicano*. México, Fondo de Cultura Económica, 1960. 235 pp.

cano es aportación original a lo humano universal. Para ello, debe superarse el supuesto de la circunstancia histórica puramente cronológica, y aprehender aquellos aspectos de personalidad que, siendo cualitativos, sean los caracteres duraderos o constantes de la mexicanidad, capaces, por lo mismo, de trascender a la historicidad cronológicamente delimitada que resulta de hacer un calado circunstancialista, orteguiano, de la mexicanidad.

Este polemizar de Villegas en torno al historicismo y otras corrientes no menos importantes es una formidable vía crítica que convendría seguir hasta sus últimas consecuencias, ya que un tal rumbo metodológico supone someterse a la prueba de una investigación sobre lo mexicano que todavía está por hacer en términos de los supuestos de este autor. Villegas apunta las enormes posibilidades del nuevo método, en realidad un método cualitativo aplicado al descubrimiento de constantes del ser mexicano.

Hasta tanto llegue la operación del método actuando sobre la realidad concreta del mexicano, nos mantendremos expectantes, no sin antes afirmar que éste es un libro cuyo mérito básico ha sido el de saber apuntar contra algunos planteamientos filosóficos cuyo rendimiento y resultados no han sido hasta ahora todo lo suficientes que prometía anunciarnos el brillante aparato de que venían precedidos. Villegas ha hecho el esfuerzo de mostrarnos las contradicciones e insuficiencias en que han incurrido los más importantes filósofos mexicanos en el examen de lo mexicano. Digamos, por añadidura, que ha logrado construir un sólido análisis crítico, a partir del cual debemos esperar de dicho autor una nueva y original aportación: la del estudio del ser del mexicano bajo los supuestos lógicos que apunta en su excelente discusión del problema.—CLAUDIO ESTEVA FABREGAT.

DOS NOTAS AL VIENTO

I. UN HOMBRE DEJA DE LLORAR.

Un hombre deja de llorar y pinta. ¿Cómo, por qué inflexible y descabellada concatenación se le ha convertido a este hombre en pintura el llanto?

No sé nada de la vida, de las andanzas de Godofredo Ortega Muñoz. Conservo de él en esos anárquicos, gratuitos rincones de la memoria, más antojadizos que arbitrarios, la imagen de Godofredo Ortega, canoso, acariciando a un perro campero; otra fotografía en que el pintor mira una llanura; un tercer cliché, real, conversando con José María Moreno Galván a la luz indirecta, un tanto falaz, de una

sala de exposiciones. Conozco de él esto y su pintura; sé también que Luis Felipe Vivanco y Ramón Faraldo han escrito sendas y hermosas precisiones sobre su ¿arte? La palabra, tan roída y castigada, es como si se quedara ya en puros cueros inútiles cuando tratamos de aplicarla a una faena del alma tan desnuda, tan escueta y exenta de ringorranos como la de Ortega Muñoz. En efecto, que lo de Ortega Muñoz nos parezca un arte tiene que plantearnos un sinnúmero de reservas; que lo de Ortega Muñoz sea un arte me resulta una definición tan aviatoria y de segunda mano, para el caso, como la ocasionada por la necesidad de instalar las candelas vivas de Keats o de Juan de la Cruz en el casillero *cultural* de “Literatura”, o las vehementes y simétricas nieves del niño Mozart en los facilitados pentagramas de las academias y sociedades musicales de a diez pesetas el recibo. Lo de Godofredo Ortega Muñoz es cierto que es un arte, y es claro también que se trata de más, de un “aquello” tan asido a la vida y a la persona que, sin tal, todo quedaría en algo simplemente inteligente y enmarcado. Pero habíamos arrancado por el llanto; habíamos dicho que este pintor debe llevar llorando mucho por dentro, sino también por fuera; al principio, como muchacho español, doloroso según nos lo jurara el poeta Ramón de Basterra —asistiendo a un bautizo en un pueblo de Extremadura; paseando las aceras de Madrid y los llanos comidos de su tierra; viendo el color natural de muerte de todas las cosas—; luego, el llanto por lo que desde niño y después en la juventud, en el apunte de la madurez, le andaría navegando el pecho —ese sentimiento de la tierra—, sin que sus manos aún le obedecieran a forjarlo; por fin, al ver que las lágrimas se le convertían desatadamente en pintura y que, con ella y con ellas, iba a dar en la gloria oficial, en lo que, de cerca o de lejos, nada tiene que ver con lo que era “aquello” que le navegaba la sangre, con lo que todavía sigue siendo.

En la vida de Godofredo Ortega Muñoz ha debido darse un momento particular y centelleante, en el que toda la pasión de un pintor nacido pintor se convertía en humildad, y entonces sí que los llanos fueron llanos mate, entre despiertos y dormidos, entonces sí que las veredas de la tarde fueron veredas barrizas entre dos vallas de piedra, a la sombra de los encinares color botella y de los cielos color papel de seda oscuro. Lo demás: el muñón de los árboles pelados, la soledad de la tierra, esas tolveneras geológicas de roquedades, sembrados como a fuerza de puños y pálidos igual que la cera, los trigales recién rasurados, blanca la pajuela del reseco, perdidos ya del sol hasta el oro y el negro de los barbechales, el cansado color de una hora que es siempre la de las siete de la mañana o las de la tarde, la soledad otra vez, la aniquilación combatida a gavillazos.

Esta es la vida y la pintura, o el oficio y el arte si así se malprefiere, de Godofredo Ortega Muñoz.

II. SENTIDO DEL ACORDEÓN.

Hay dos versos de Juan Ramón que dicen, no sé si exactamente:

*Anda, marcha tú, lo grande,
en honor de lo pequeño.*

es decir: viola, piano, guitarra, moveos en función y homenaje del discreto flautín, del oscuro timbal, del módico y caluroso acordeón.

La personalidad del acordeón queda más allá de sus muy limitadas posibilidades musicales. Más que un instrumento melódico, el acordeón es un paradigma literario, de igual manera que ciertas páginas de Marcus Sottarelli o Gabriel Miró pertenecen más a las provincias de la música que a las de la literatura como tal. Cuando, al sintetizar la poesía de Bécquer, la define el filósofo como a "un acordeón tocado por un ángel" está haciendo dos cosas: asentando una ingeniosa verdad e incurriendo en un grave desacato a la entidad *acordeón*, tomada con tan peyorativo color en su fábula. Porque el acordeón no es más que lo que es: un marinero bebido viendo a su barco alejarse de isla en isla; una boda aldeana en Fontainebleau o en Linz, con la tarde cayéndose, rendida de bailar, sobre los veladores verdes y los bueyes vecinos; el marco melódico de una riña de jiferos napolitanos; las penúltimas palabras de un contramaestre negro muerto de la fiebre amarilla en el puerto de Curaçao, con la cabeza llena de volteantes aves guaneras; las once de la noche de un sábado en una pensión de Cartagena de Indias, Marsella o Nueva York, con la joven hija de la patrona escuchando entre sueños, desde la habitación paredaña, al estudiante de farmacia o leyes que maneja la oruga pulsable, el reducido otoño, la morada y contráctil melancolía del acordeón.

La sustancialidad de las cosas, su acción en el mundo, correspondiendo íntegramente al sujeto de que fluyen, igualan al investigador y al basurero, al constructor de esteras y al de puentes. El acordeón ha renunciado previamente a ser buen músico; no lo es ni pretendió serlo, en cuya circunstancia reside la entereza de su calidad como ente. Se trata de una criatura viva y, en el sentido con que se aplica la palabra a una pintura, literaria, nacida en la campiña y más allegada luego al mar, de bien provista cordialidad, tan distante del aristocrático lamento del óboe como de la penosa bandurria horteril.—FERNANDO QUIÑONES.

Sección Bibliográfica

LOS PRIMEROS LIBROS DE POESÍA DE JUAN RAMON JIMENEZ (*)

Hasta 1913, sin contar con *Ninfeas* y *Almas de violeta*, ambos de 1900, Juan Ramón Jiménez publica once libros de poesía: 1, *Rimas*; 2, *Arias tristes*; 3, *Jardines lejanos*; 4, *Pastorales*; 5, *Olvidanzas: Las hojas verdes*; 6, *Balada de primavera*; 7, *Elejías*; 8, *La soledad sonora*; 9, *Poemas mágicos y dolientes*; 10, *Laberinto*, y 11, *Melancolía*. (En *Segunda antología poética*, publicada en 1920, *Laberinto* hace el número 13 y *Melancolía* el 14. Hasta *Sonetos espirituales*, la famosa *Antología* recoge 26 libros fechados antes, aunque no publicados. Ya se sabe que J. R. J. retocaba, refundía, variaba, en una metamorfosis permanente. Por algo era partidario de la obra bien hecha, como D'Ors, y llamaba a su creación *Obra en marcha*.)

En un autorretrato fechado en 1923 —“El andaluz universal”—, “para uso de reptiles de varia categoría”, dice con toda tranquilidad lo que es cierto objetivamente considerado: “La Belleza me es familiar y tengo los dones completos de la poesía: sensualidad, genio, gusto, vista, universalidad, crítica, idea.” Antes había escrito: “Y muy egoísta, como un niño o un viejo, bajo su diamante invendible, estoy siempre dispuesto a dar mi sangre por lo que amo.”

De superlativa importancia para conocer al hombre futuro son los pintorescos y caracterizadores nombres con que de niño le reñía su madre: “Impertinente, Exijentito, Juanito el Preguntón, el Caprichoso, el Inventor, Antojado, Cansadito, Tontón, Loco, Fastidiosito, Mareón, Exajerado, Majaderito, Pesadito... y Príncipe” (1). Es verdad todo el dictado maternal. En Juan Ramón, como en todo hombre, concurren muchos hombres —somos una de nuestras posibilidades, cuando somos en plenitud—, que se turnan, coinciden, desaparecen y afloran según la hora del día, el tiempo y el viento que sople por la carne, el alma

(*) JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: *Primeros libros de poesía*. Biblioteca de Premios Nobel. Manuel Aguilar, editor. Madrid, 1959.

(1) El texto íntegro puede leerse en *Cuadernos de Juan Ramón Jiménez*, página 122, edición preparada para Taurus por Francisco Garfias. La obra de referencia tiene un gran interés para conocer más cumplidamente al hombre J. R. J., no ya el contorno de su obra. Baste señalar que en la sección “Poesía en verso” se imprimen cerca de —97— cien poemas fechados en distintas ocasiones, con variantes respecto a otras ediciones: *revividos*, en terminología juanramoniana.

y la sociedad. Voltario—y príncipe, como constante— lo fué J. R. J. Ahí está su obra, que podría calificarse, con cariño también, como lo hacía la madre con el hijo de sus entrañas. Mas cambiante siempre, siempre inalterable en su amor a la poesía, a la que se lo sacrificó todo —gracias a Zenobia— hasta levantar esa montaña de luz de su obra total.

En otros momentos de su vida logró estas precisiones: “Poesía, instinto cultivado”, y “Corregir: ordenar la sorpresa”. A más de su conocida y mal citada apreciación del poema, en *Piedra y cielo*:

*No le toques ya más:
así es la rosa.*

Como se ve por lo que le aflora a la conciencia crítica y a la sensibilidad conceptuada, J. R. J. es un insatisfecho, un atento, un desvelado, un chorro de poesía que, contra su voluntad de aséptica belleza mayúscula, su casi maniaca prevención a los “borradores silvestres”, se humaniza en impurezas. Esta irrestañable vena lírica se ve mejor que en parte alguna de su obra en los libros que ahora recoge Aguilar en un tomo de su Biblioteca de Premios Nobel. En ellos la melancolía —y la neurosis, que todo hay que decirlo— le perfuma la palabra, que se le torna sequiza en algunos poemas posteriores, fríos, intelectuales, para él, con alguna oscuridad —hermetismo— fuera del sagrado ámbito de su nacimiento: las claves se las llevó el poeta —si es que las tienen—, dejando huérfano al poema.

Dice Francisco Garfias, entusiasta prologuista, que entre 1914 y 1915, J. R. J. “como para liberarse en adelante de todos los obstáculos formales”, compondrá los *Sonetos espirituales*. Y agrega: “quiso pasar por la tortura inquisitorial del soneto, al que nunca fué muy aficionado”. No es lugar propicio a la polémica este de ahora. El hecho es que para muchos *Sonetos espirituales* es el mejor libro de J. R. J., donde logra su máxima estatura poética. También tenemos prisa en decir que en los once libros del tomo que comentamos, hay poemas cuya buena espontaneidad no superó nunca J. R. J.

El título *Nubes* —mucho nefelíbata andaba por el modernismo— agrupaba los versos de J. R. J. cuando llegó a Madrid en 1900, a los diecinueve años (2). Por consejo de sus amigos de entonces —Valle-Inclán (3), Rubén, Villaespesa, Salvador Rueda, José Pellicer, Bernar-

(2) Alguien dijo greguerianamente y con buena ley: “El ingenuo leyó J. R. J. y mandó su adhesión al partido”.

(3) El 6 de enero de 1936 murió el genial Valle-Inclán en Santiago de Compostela. Los veinticinco años de su muerte apenas han sido recordados. Mientras tanto, su obra aumenta en grandeza y dimensión universal, vaticinio y eterna su actualidad: clasicismo.

do G. de Candamo— hizo dos selecciones, para las que le dieron título don Ramón —*Ninfeas*— y Rubén —*Almas de violeta*—. Era el furor del modernismo, y su pontífice, Darío. Luego Valle-Inclán llegaría a la genialidad del *Ruedo ibérico*, *La guerra carlista* y los *esperpentos* teatrales, mientras J. R. J. deriva hacia un intimismo estético un tanto narcisista, y Antonio Machado a un humanismo esencial enraizado en la realidad y hasta en la cotidianeidad familiar: en lo vital imperecedero, en el “delito de haber nacido”. El modernismo fué, entre otras cosas, una revolución estilística, depuradora del gusto, que se atolló en el arte por el arte, aunque en los poetas de más genio agilitó el verbo y afinó la imagen para más altos vuelos. Hay que pensar que en los tres grandes sin discusión —Unamuno, Machado, Juan Ramón—, los dos más básicos fueron tangentes al modernismo, y esto por razones de coetaneidad, no sustancialmente. Eran tiempos en que las flores de papel o los labios pintados sustituían a la naturaleza. En la prehistoria del modernismo estaba Góngora —¡salve, en el año de su tercer centenario!—, el del homenaje en 1927, no el más diáfano, sino el esteta inventor de lenguajes incommunicables sin Dámaso Alonso, que ha hecho con el maravilloso cordobés lo que los recreadores sinfónicos de las partituras para piano. En este J. R. J. de que tratamos hoy sólo recuerdo una cita de Quevedo, en la página 946 —*La soledad sonora*—: “De humilde soledad verde y sonora”, verso más gongorino que quevediano. A Cervantes también le cita un par de veces y fuera de su contexto vital más verdadero. Algo fray Luis y poco también Santillana. Y prueba de su disparidad con Unamuno y Machado, en cuanto a preferencias —*Campos de Castilla* es de 1912, *Rosario de sonetos líricos*, de 1911—, es que no tuvo intimidación seria con ellos. Entre Machado, Unamuno y Juan Ramón no pudieron cambiarse cartas como las del catedrático provinciano de francés y el rector de Salamanca (4).

Ninfeas y *Almas de violeta* son dos libros con niebla pegada al verso —en fárfara— aún poco personales, aunque tampoco rotundamente modernistas. Son más de filiación becqueriana, por paisaje y casi paisanaje —el ala del Sur, que decía el gran poeta Pedro Garfias—. Quizá de un prebecquerianismo filtrado por los cantares del madrileño Ferrán y Fornés, al que coloca al frente de su verdadero primer libro, *Rimas*, de título tan indicativo. De *Ninfeas* dice con verdad el prologuista: “es un libro triste y sensual, lúgubre en ocasiones, lírica desolación que contrastaba con la catarata luminosa del momento”.

(4) Pueden leerse en *Los complementarios*, de Antonio Machado, publicado por Losada (Buenos Aires, 1957). También se incluye el discurso de ingreso en la Academia de la Lengua, que no llegó a leer. Sólo J. R. J. pudo escribir: “Para mí, no hay otras razones en la vida —ni en la muerte— que las razones estéticas”.

El modernismo, a más de comportar otras virtudes, importa porque seca el mucilaginoso sentimentalismo inventado y prepara el realismo culto. De *Almas de violeta* escribe Garfias: "es un libro menos pretencioso, y acaso más puro, de una baja voz auguradora, con una decidida preferencia por el octosilabo tradicional". Tanto uno como otro tienen muchísimo valor para tomar el pulso a la obra posterior de Juan Ramón: más que curiosidad son cimiento. Su flojedad con respecto a *Piedra y cielo*, pongamos por caso, connota una gran lección: hasta el mejor dotado se queda en la selva si no se cultiva. El arte no sustituye a la naturaleza, pero la perfecciona, enseñó Cervantes. Respecto a lo espontáneo precisó J. R. J. en sus notas al prólogo y dedicatoria —"a la minoría siempre"— de su *Segunda antología*: "Que una poesía sea espontánea no quiere decir que, después de haber surjido ella por sí misma, no haya sido sometida a espurgo por la consciencia. Es el solo arte: lo espontáneo sometido a lo consciente." *Ninfeas* y *Almas de violeta* prueban una vez más, si es que hace falta, que incluso al genio se le obliga a trabajar, a disciplinarse. El genio es una materia prima que hay que labrar, alumbrar en forma, hacer transmisible quitándole lo mostrenco placentario, como en la metáfora del bloque de mármol y la escultura: suprimir lo que impide la visión. Crear es labor de claridad, a la que se llega con tiempo, amor y paciencia. Lo otro no sería creación, sino hallazgo casual, instrumento en el que sopla caprichosamente desde fuera.

Rimas, libro ya incorporado a la *Segunda antología poética*, es de 1902. Lo escribió en Le Bouscat (Burdeos), en el sanatorio de Castel d'Andorte. (Juan Ramón fué huésped de sanatorios en varias ocasiones de su vida.) "Era el libro de mis veinte años...", escribió el mismo J. R. J. También la respuesta a su encuentro con la poesía de Verlaine, Mallarmé, Rimbaud y D'Annunzio, como observa Garfias. Dicha obra está presidida por la obsesión de la muerte. He aquí la cita de Ferrán, a la que se acoge el poeta:

—Yo no sé lo que yo tengo,
ni sé lo que me hace falta,
que siempre espero una cosa
que no sé cómo se llama.
—Eso que estás esperando
día y noche, y nunca viene;
eso que siempre te falta
mientras vives, es la muerte.

El libro parece de la segunda mitad del siglo XIX, aunque con los preanuncios del mejor juanramoniano posterior. Hay en *Rimas* una historia de amor purísima, inventada o casi adolescente —a pesar de

los años del poeta—. Su dolor y su presentimiento son muy líricos, historia del corazón de un hombre crepuscular y vagoroso, en el que siempre, de un modo o de otro, nos reflejamos en el tránsito peligroso a la pubertad. Mas lo positivo es que frente a la poesía sonora y empingorotada del tiempo, ocurría en este libro algo sustantivo: un viraje de la sensibilidad, a una temperatura distinta del afecto, el tema y la expresión; una mayor sencillez, ahondamiento y verdad, aunque lo sensible se pudiese aún en sensiblería en el moguerfeño —poema 20, “Los niños abandonados”—, por repetición tópica o por desbocamiento rítmico, como en el poema 16, “A una niña mientras duerme”, o el 19, “Nocturno”. El ritmo, si no se tiene —ese movimiento oscuro y regular del fondo—, no se inventa, mas sin doma y brida lleva al alocamiento, como en la danza afrocubana. El ritmo es un elemento sensual y debe ser excipiente de la sensibilidad conceptualizada: algo más que música, música como vehículo ideal, aunque la idea aquí no sea una expresión dialéctica racional rigurosa, para que el quehacer poético no se lastre de lógica, discurso y exposición pedagógica.

Con el ritmo ocurre otro tanto que con lo espontáneo y sencillo: son la base natural, que no basta. Juan Ramón dijo en la carta a García Morente publicada en su *Segunda antología* —1919—: “A menos que se exija para *conseguir* eso que suele llamarse sencillo y espontáneo, la incultura y la pereza.” Es decir: la naturaleza sin cultivar no adviene Historia, aunque sin ella nada sea posible. Sin duda, espontaneidad y sencillez no eran eso para García Morente, y lo que el director de la benemérita Colección Universal le pedía a Juan Ramón era lo poético necesario y no lo artificioso, aunque sí artístico y elaborado. Porque una colección popular de buen gusto, para no caer en lo chabacano —tan repellido por el pueblo—, no admite lo sobado, redicho, confuso y caprichosamente hermético.

Rimas es un libro enfermizo con unos cuantos poemas buenos entre los 72 que le integran. Quizá el paso a la adolescencia de una sensibilidad que se hería a sí misma: un amor fantaseado, fantaseados cementsieros, fantasías y una enfermedad real. —Por entonces había muerto su padre—. En malos versos nos dice:

*Malo, muy malo yo estaba
cuando se fué aquel invierno;
no sé de qué, pero el caso
es que mis dichas murieron,
y me llevaron al campo
a respirar aires buenos.*

Rimas se publica en 1902. *Arias tristes*, en 1903. De un libro a otro hay alguna distancia poética. Juan Ramón escribió en la revista

Renacimiento, que dirigía Gregorio Martínez Sierra: “A finales del año 1901 sentí nostalgia de España, y después de un otoño en Archacón me vine a Madrid, al sanatorio del Rosario, blanco y azul, de hermanas de la Caridad bien ordenadas. En este ambiente de convento y jardín he pasado dos de los mejores años de mi vida. Algún amor romántico, de una sensualidad religiosa, una paz de claustro, olor a incienso y a flores, una ventana sobre el jardín, una terraza con rosales para las noches de luna... *Arias tristes*” (5).

Lo decadente y lo patológico andan entrelazados en la sensibilidad de Juan Ramón. Debió de sufrir muchísimo, con causa o sin ella, que también atormentan los fantasmas, un poco vaho del ocio, del marginalismo. (Las mujeres trabajadoras no tienen tiempo para la histeria, flor de holganza en muchos casos.) El milagro es que luchase tanto y tan bien hasta conseguir la maravilla de tantos poemas. Pero al contemplar su obra en una ojeada se ve que J. R. J. es un poeta más de antología que de obras completas. Hay mucha reiteración —si queréis, matiz— en sus libros, hasta manierismo y receta, lo que no supone que no le pongamos sobre nuestra cabeza, a ratos. Mas cuando nos aprieta la vida no acudimos a Juan Ramón, estupendo orfebre, si bien con un aire glacial pegado al verso, narciso como en los poemas en los que al mirarse al espejo se besa. (Poemas 37 ó 51, de *Rimas*.) Incluso, por ese camino, se llegaría a lo pornográfico, no ya a lo erótico, tal en el poema de *Olvidanzas*, *Las hojas verdes*, “otro jardín galante”:

*No acabó el pecho de rosa
de mostrar su rubí mágico
al señor de barba negra
que quería acariciarlo.*

Arias tristes está muy bien visto por Antonio Machado —copio a Garfias—, que supo captar y anticipar la poesía como nadie de su tiempo, según puede probar ese trabajo sensacional, “Reflexiones sobre la lírica”, dedicado a *Colección* (1924), de José Moreno Villa, el gran malagueño muerto en el exilio: “El libro es un prelude admirable. Es la vida que el poeta no ha vivido, expresada en las formas y gestos que el poeta ama. Así, tal vez, quisiera vivir el poeta. Una tenue bruma de somnolencia envuelve muchas cosas soñadas, y un soplo de primavera latente y constante las anima. ¡Bello libro de juventud en

(5) Para los problemas de la poesía entre 1850-1900, en los que se supera el romanticismo como tendencia, es de consulta obligada el libro de José María de Cossío, *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, editado en 1960 por Espasa-Calpe.

sueño!" Es decir, fantaseada. Lo enfermizo sigue, aunque el verso se adelgace y se depure la expresión verbal. Así, se dice: "el sol no querido". O que la música de la naturaleza "Suenan bien / a los fuertes y a los sanos". Sigue habiendo en *Arias tristes* vestidos blancos en abundancia, y mucha alma, y fragancia, y brumas, y más luna que sol: con todos los respetos, morbo, cierta cursilería —ternura del diminutivo—, aire viciado de flores en la oscuridad y otoño del luego otoñado, y "jardines lejanos" —su título posterior, y su correspondiente llanto porque sí:

*Luna, mis lágrimas son
para ti, para ese encanto
—visión, sombra, novia blanca—
que mi pobre corazón
marchitó no sabe cuándo.*

Hasta "Su desnudez y el mar. / Ya están plenos lo igual con lo igual", de "Ahogada" —poema 107 en *Canción*, 1936— ¡qué fabulosa distancia a recorrer! Y Juan Ramón, con sus nervios en contra, en lucha con la "nauseabunda fragancia de mimosas", llegó a la poesía sin musgo y sin sentimentalina. Se oyó demasiado y eso le enfeudó a sí mismo, le embotijó un tanto. Su inmensa minoría, ¡cuántas veces se redujo a él mismo! Incluso su malhumor vital, su poca generosidad, en alguna circunstancia, están en que no salió de sí, en que no se dió. Le hería todo, y no comprendió que los demás no somos de piedra. ¿Que somos más sanos o más fuertes? Todos sabemos lo que nos cuesta nuestra fortaleza, que tantas veces no es más que un decoro, humilde y sencillo decoro. Hay almas pedigüeñas no más necesitadas que quienes andan sin doblar el espinazo. Y digo esto, porque "el arte es largo, / y además no importa", pero los hombres sí importan. Y cada hombre da su obra, aunque también los grupos de presión, la sociedad, acalle a unos y permita ser elegantes a otros. En estas *Arias tristes* hay mucha pastoral de abanico, aunque luego una gran obra, una inequívoca vocación, una persistencia en el poder hacer y el vivir —esto vale para todos— le haya salvado de mayor olvido.

*Y como nunca he querido,
a mí no me quiere nadie,
y como nadie me quiere,
quizás un día me mate.*

Jardines lejanos está dedicado así: "A la divina memoria de Enrique Eine, este libro de penas, de flores y de músicas." (Ni que decir tiene que el Heine verdadero no es eso, ni mucho menos.) He aquí unas palabras de J. R. J.: "Una larga estancia en las montañas de

Guadarrama me trae las *Pastorales*; después viene un otoño galante —azul y oro—, que da motivo a un *Diario íntimo* y a muchos *Jardines lejanos*. Es éste un período en que la música llena la mayor parte de mi vida. Publico *Jardines lejanos* —febrero de 1905— y pienso *Palabras románticas y Olvidanzas*.” En *Jardines lejanos*, J. R. J. anda todavía por el clima poético decadente de *Arias tristes*. En *Pastorales* se lee la siguiente dedicatoria, tan expresiva: “A Gregorio Martínez Sierra, todo flor, este libro mojado, sentimental y melodioso.” ¡Qué empalago de “novias blancas” en esta trilogía floral, musical, sentimentaloides, a pesar de algunos instantes de gran poesía! ¡Y mucho erotismo o hambre! Leer los prologuillos, a más de las dedicatorias, lleva a entender los instantes de neurosis del poeta. Ya sé que el ambiente, lo exquisito, era así de artificial. La maravilla, insistimos, es que J. R. J. no se quedase en musgo, humedad tanguante, lágrimas e histeria. El genio suyo, como el de Valle-Inclán, que se libera de las *Sonatas* y su aire cerrado, sensual y lacrimoso, se ven mejor contemplando el tremedal primero por donde pasaron sin que se les desviase la sensibilidad y terminasen en confitada palabrería, en esteticismo aldeano, en pornografía disfrazada, por decirlo de una vez. ¿Dónde hubiese ido a parar J. R. J. sin el encuentro con el doctor Simarro, con don Francisco Giner de los Ríos y con la salvadora Zenobia? (6).

Jardines lejanos es una radiografía sensitiva, confesiones de una sensibilidad encarnizada en sí en una autofagia dolorosísima. El “señorito andaluz”, que dice su prologuista, no entiende que nadie es el ombligo del mundo y que todo gire a su alrededor. Quiere —infantilismo, inmadurez— que a cada momento se desdiga la norma universal en particularismos y privilegios injustos. Vamos a ver dos ejemplos de postura ante la mujer. Dice lloronamente Juan Ramón —*Jardines lejanos*, “Jardines dolientes”, poema XII, sección dedicada a Machado—:

*Yo... no sé... yo seré un hombre
que va solo por las sombras,
que va perdiendo su nombre,
porque tú ya no le nombras...*

(6) Zenobia fué una mujer prodigiosa —¡a ver cuándo hacemos el homenaje a las mujeres que han permitido realizar su obra a los hombres!—. Por fortuna, se lee en *Canción* esta extrañabilísima dedicatoria: “A mi mujer, Zenobia Camprubí Aymar, a quien quiero y debo tanto, estas canciones que le gustan y tantas de las cuales ha anticipado y confirmado ella con su espíritu, su bondad y su alegría”. J. R. J. recibió la noticia de habersele otorgado el galardón sueco mientras agonizaba Zenobia. Y dijo con grandeza humanísima: “Debido a la grave enfermedad de mi esposa, el Premio Nobel me apena profundamente”

Escribe Antonio Machado, con cierto humor, o resignación, o humanidad, al darnos una muestra del trabajo del arístón poético de Meneses:

*Dicen que el hombre no es hombre
hasta que no oye su nombre
de labios de una mujer.
Puede ser.*

De un agobiante clima lacrimoso, suspirante y sincopado, pasamos a la copla popular bien templada y sin morbo, con su pizca de ironía, sal y sol en el entendimiento. Es también la diferencia que va del caso particular, chiquito, que quiere borrarlo todo —lágrimas que enturbian la visión y hacen neblinoso el mundo, turbia la santa realidad, la única cera que luce— a la ley general, que no ofende. De la muerte dice Jorge Guillén:

va a imponerse su ley, no su accidente,

y en el acto, el vivir se hace grande y trascendental. Al fondo, en una carrera de relevos que tiene su origen en el fondo de los tiempos, resuenan las venerables palabras de Cicerón: *Legum omnes servus sumus ut liberi esse possimus*. En este sentido de remoralización está la clave para los problemas del mundo: que la norma sea para todos protección o castigo. Lo que no vale es el capricho, la peor tiranía, el no saber a qué atenerse, el pecar por lo mismo que antes se nos ensalzara. Cuando alguien se pone fuera de la ley, está forzando a la comunidad, al poema, al cuadro, al orden auténtico de la naturaleza, que no perdona. Dios no puede estar desdiciéndose, haciendo milagros particulares a voluntad de la frivolidad o de la canallería privatisima. Por eso en el poema también tocamos la grandeza de estar viviendo. Y porque damos tanto al poeta le exigimos en consecuencia.

¿No suenan a broma, a *despiste*, los siguientes versos?:

*Cuando el corazón nos duele
por culpa de una mujer,
qué dulce es poder tener
un jardín que nos consuele!*

Y luego nos enfadamos cuando los Quintero dicen, para que se cante por los tabladillos del mal gusto y la taquilla:

*Era un jardín sonriente,
era una tranquila fuente
de cristal,*

con todo lo que sigue y atormenta. Claro que si Juan Ramón tuviese que ser juzgado por este verso, ¡apañado iba! Lo que ocurre es que

un solo poema importante salva una obra. Y Juan Ramón tiene muchos poemas categoriales.

En *Pastorales* hay un verso más aclarado y un sentimiento más seco. ¿Quizá porque la hialina sierra del Guadarrama le inspiró o porque ya iba madurando? Sus poemas de ahora tienen ya el buen toque y la sensibilidad sin morbo del J. R. J. grande. Lo difícil aquí es encontrar reliquias sensibleras anteriores, mientras antiguamente los rafagazos de buena poesía alumbraban de tarde en tarde, fucilazos más que relámpagos auténticos. Véase, por ejemplo, el poema IV de la sección "En el valle", por donde se anuncia *Marinero en tierra*, de Alberti, libro que se publicó con una carta juanramoniana. ¿Y no está en el poema IX del mismo apartado un pregusto de *Platero y yo*? (*Pastorales* se publica en 1911 y *Platero* en 1914. Sabemos, por confesión del propio Juan Ramón, que *Platero* se había comenzado en 1907 y *está casi terminado* en 1912.) Por los poemas de *Pastorales* la palabra empieza a ser obediente, sin desparramarse en alocamientos o en mala facilidad o peligroso silvestrismo. (No es tan cruel lo de "borradores silvestres", porque nadie padece y conoce su obra como su creador.) Al dolor real, aunque inventado —literatura, oficio, no vida— ha sucedido la melancolía, el asombro, el sentir del oreo del misterio —la expectación sin causa aparente—, la gracia de la música en el verbo significante. Aquí hay ya otro poeta, aunque se le viese antes a chispazos. También J. R. J. tuvo que hacerse —avanzar, retroceder, desalentarse, encenderse—, y no dirá nadie que no había maderera y vocación. El amor que no se hace, que se compra hecho, es prostitución o animalidad al margen de lo humano. Porque todo tiene que hacérselo el hombre —amor, poema, vida— o se queda cerril y burdégano.

*Muy buenas tardes, aldea.
Soy tu hijo, Juan, el nostálgico.
Vengo a ver cómo florece
la primavera en tus campos,*

dice. O este pequeño milagro:

*No sé qué tienen los chopos
que la mano del Destino
les ha dado tanto pájaro,
tanto sol y tanto río...*

(Las "Poesías pastorales", publicadas en apéndice al libro —para el libro *Teatro de ensueño*, de Gregorio Martínez Sierra— parecen obra de otra mano, un retroceso a *Jardines lejanos*. ¿Qué tienen que ver con el poema XXI, de la sección "La estrella del pastor", *Callejón verde y sombrío*?)

Olvidanzas: Las hojas verdes, fechado en 1906, se publica en 1909. Quizá se trate del libro más breve de J. R. J., como proyectado para ser una parte de una obra mayor, *Olvidanzas*. Hay en él una pugna muy visible entre dos formas poéticas: la antigua de *Rimas* o *Jardines lejanos*, con influjo del Rubén decadente y artificioso, y otra a que ananece, con raíz popular, con ritmos alegres y cortos, con retozos formales, dejando en libertad vigilada a la rima y al metro para que no se desmanden fuera de su ámbito, también para que no se sientan y resientan procústicamente constreñidos. Samain, Musset, Francis Jammes, Verlaine y el Marqués de Santillana luchan en el corazón del poeta, más los llantos, nieblas y lunas de antaño. No obstante, existe cierta ironía en estas lunas, alguna sonrisa de juego y técnica, de sentirse dueño de las bridas del verso, del tema y de la palabra. Así, el encabalgamiento o las rimas en monosílabo o creando una palabra a efectos consonánticos —un fonema— de dos.

Baladas de primavera está escrito en 1907 y editado en 1910. Del libro, dedicado "A Andrés González Blanco, en provincia, como Jules Laforgue", dice J. R. J. en una nótula presentatoria: "Estas baladas son un poco exteriores: tienen más música de boca que de alma: el corazón, en el campo, se pone rojo, y el sentimiento, ruiseñor, no es pájaro de pinos." La implacable autocrítica juanramoniana, que le llevó a tanta depuración —no importa que nos equivoquemos, sino que intentemos la perfección: no la victoria, sino el esfuerzo quijotesco— aparece diáfananamente aquí. También le ronda el ala de *Platero*, libro que se ve es radical y que se va cociendo con tiempo en los penetrales del poeta —más de cinco años tardó en componerlo—: "¡Corazón florido sobre un asno, en un mediodía con amapolas!" Algún mare-tazo muy transparente en lo musical y en la expresión, de Rubén Darío, aunque ya señor de su verso, sin posible retroceso retóricosen-timentaloide. Tal vez, Juan Ramón, por su esteticismo, se quedó un poco al paio de lo humano, del problema de España, de la inquietud del mundo, de la solidaridad con el hombre, fuera de ese círculo de manos unidas que sujeta al mundo, confinado en su yo, carcelero de sí mismo: "¡Qué triste estoy sin mí!", dijo en *Elejías intermedias*. Bécquer tenía miedo a quedarse con su dolor a solas. (No olvido sus poemas al niño pobre, a la carbonerilla quemada, algunos versos españoles, porque J. R. J. vivió, aun sin querer, un aire de preocupación, el comienzo de la crisis universal que ahora nos desgarran. En *Diario de un poeta recién casado*, se dice de España:

!...toda tu alma a flor de tierra, ardiente, joven,
tierra hecha leones,
llamas en vez de muros!

Y en *Elejías puras*: "...Allá por las montañas / hay nubes suntuosas de oro y de diamantes / que evocan viejas glorias románticas de España." O el poema 197, "Dentro", en *Diario de poeta y mar*, o la misma sección V de este libro, "España", si bien más efusión lírica que consuelo y preocupación.)

Elejías puras, *Elejías intermedias* y *Elejías lamentables* son de 1907 y 1908, aunque se publicaron, respectivamente, en 1908, 1909 y 1910. Su característica formal más acusada es el verso largo —"los tres libros están escritos en alejandrinos de gran riqueza idiomática y vago aire modernista": el alejandrino era muy del gusto rubeniano—, la necesidad de una expresión metida en formal, porque se nota abundante, pirotécnico, barroco de colores, perdidizo. A la primera desesperación romanticoide o patológica ha sucedido la melancolía, la musa del Septentrión, de Escalante, o la que moraba en Rubén, el indio chorotega abrumado por un llanto de razas sofocadas, el cantor de Jeremías, "el misterioso profesor de llanto". Es cuando J. R. J. siente su vida escorarse hacia el cementerio, "inclinarse hacia ti, como un sauce sobre un río."

En *Elejías intermedias*, dedicadas a Ricardo León, "lira de bronce y corazón de oro", habla en pretérito, como finalizado y romántico a deshora:

*hoy en la noche árida que me rodea, siento
un agua muerta, un cielo y un viento de agonía...*

Se aprecia mucho menosprecio de corte por estas *Elejías intermedias*, valiosas para ver una vez más el talante voluble, esteticista, patológico del poeta. "¿Existe la dicha en las ciudades?" "La vida es falsa y hueca." O expresiones lúgubres, en el campo, con el tintineo retoricante de Carrere: "Estoy negro de vicio, de sol y de pereza..." Y, sin embargo, recalquemos —por la significancia del libro—, es por entonces cuando J. R. J. está escribiendo, viviendo *Platero*. En *Elejías lamentables* nos dirá: "El poeta ve pasar, desde su asno, un vuelo de pájaros de sol." ¿Será que Juan Ramón, al menos por aquel tiempo, no podía estar solo ni acompañado? "Días sin emoción, sin novia y sin correo..." Parodiando un verso suyo, Juan Ramón se ha puesto nublado, triste y contradictorio. Pero eso al poeta se le pasa en poemas, aunque diga:

*...¡Otoño, muerte, néctar para los que tenemos
cansancio de la vida y de nosotros mismos!*

(*El cansado de su nombre* va a ser uno de sus autotítulos preferidos.)

Con qué suspiro hondo dedica sus *Elejías lamentables* "A José Or-

tega y Gasset, fuerte y pensativo”. Realmente, las elegías lamentables fueron las intermedias, que respiran desesperación. Dice aquí:

*Y no sueño en mis sueños, con una patria nueva,
viajero de mis lágrimas, solo, exaltado y triste.*

(Machado escribió también —con razón dolorida— que se veía subir por el pedregal —no simbólico, sino real y geológico— “solo, triste, cansado, pensativo y viejo”, cinco adjetivos tremendos. *Exaltado*, en Juan Ramón, es la diferenciación radical entre ambos poetas. La exaltación es espumosa, externa, pasajera, mientras el pensamiento es ahondador y permanente.)

En este tercer libro de elegías, hay poemas tan limpios y tiernos como el IV, “Blancura florecida de mi primer cariño”. Posiblemente a Ortega no le hubiese podido dedicar el intermedio lamentoso, aunque este libro tenga tanta sensualidad —¿hambre?, repetimos—, como el poema XV, “Acabas de salir de tu alcoba...”, tan mezclado, tan dolorido y tímido y, por lo mismo, un tanto perverso y decadente, de solitario:

*queriendo hacer inmensas dos pasiones malsanas
tan distintas de todo lo divino y eterno.*

La problemática, el coraje, la pasión, la palabra, la rima y el ritmo tienen grandeza en estas *Elegías lamentables*, muy valiosas también en lo extrapoético —donde nace el poema— para ver el tiempo español y sus colores, así como el alma del poeta, la lucha del hombre con sus sueños y sus necesidades humanas y estéticas:

*Jueces de paz, peritos agrícolas, doctores:
perdonad a este humilde ruiseñor del paisaje.*

La soledad sonora, título sanjuanero, lleva fecha de 1908 y se publica en 1911. Aún pertenece al ciclo barroco, coruscante de la poesía juanramoniana, abundosa, de mucho cromatismo. ¡Qué distancia hasta la delgadez de *Eternidades*, y su famoso poema “Vino, primero, pura...” (Pura, inocente, ingenua.)

En *La soledad sonora*, escribe, en el poema I, dirigiéndose “al pájaro errante y lírico”:

*¿Eres, como yo, triste, solitario y cobarde,
hermano del silencio y la melancolía?*

O:

Vive una mujer dentro de mi carne de hombre.

(En los 34 poemillas en alejandrinos, se repite 27 veces la palabra *oro*, muchas veces en función consonántica. Lo indico estadísticamente,

un algo a lo erudito tontaina, pues leer a caza de pequeñeces, virgultitas y versales es una manera como otra de no enterarse. Junto a esta observación externa, hecha para que se vea lo fácil que es eruditear, véase el fabuloso poema XX, en el que no figura el dorado terminejo. Quiero decir que visto en conjunto, no deja de tener pobreza de temas y aun de rimas, encarnizamientos palabreros y ratimagos que se agarran parasitariamente a los puntos de la pluma, la máquina o el bolígrafo. Y es que no siempre se escribe con inspiración, sino forzando la sequedad a golpes de técnica. Y entonces se nota el esfuerzo, más aún en la poesía que en la prosa, porque la razón bien formada aguanta más. Y lo anoto, sobre todo, para aviso de pedantes que nacen perfectos, armados de todas las armas, como Minerva, y miran al que empieza por encima del hombro, aupados en los zancos de la estupidez.)

En la segunda parte de *La soledad sonora* —“La flauta y el arroyo”—, dedicada “A Manuel B. Cossío en una biblioteca que da a un jardín”, reconoce a su “música llorona”. Es irreal por razones de tiempo o sentimiento, porque la realidad no admite ese sambenito. Olvidado de sí, del medio en que se tortura y vive, suenan este arroyo y esta flauta. Si despertamos, ya no es tan valiosa esta música, aunque sea necesario entrar en las reglas del juego estético que propone el poema. ¿Se nos seca el sentimiento, o este tipo de poema se va quedando lejos, telarañoso, evaporado en gris, devolviendo su niebla a la niebla? Hay demasiado artificio —otros dirán sensibilidad, allá ellos, muy libres— por estos poemas, de los que tantos rechazó Juan Ramón en su *Segunda antología poética*, y no digamos en *Canción*, de 1936. Yo ya no entiendo eso del poema XXIII:

*Cuando la blanca verde
tiembla bajo el cielo malva,*

—hasta aquí no tengo nada que objetar—

*por las sendas soñolientas
yo voy, tocando mi flauta.*

¿Que por qué no? ¿Que hay que leerlo en el contexto del poema, del libro, de la persona, del tiempo? Desde luego. Pero quizá fuese peor. Queda un ritmo dulce y confitero y se desvanece sin construir. Para mí estos poemas se opacifican, se cataratizan e impiden la luz. Y, dicho con todos los respetos, dudo que tengan algunas docenas de lectores más atentos que yo. En su honor tengo que apuntar —y en mi mejor envidia— el prodigio serenador de ese poema XXVIII, que justifica tanta lectura fatigosa:

*Huele la jara pisada;
el agua olvidada torna
a reír... El hacha suena
lejana, tarda, en la fronda.*

Decididamente, en estos primeros libros juanramonianos se impone una rigurosa antología, para evitar repudios de lectores con prisa. (¿Quedan lectores atentos?) De otro modo vamos, en un vaivén azaroso, de la maravilla a la fatiga o del cansancio al asombro. Las horas de consumo —ésta es una tragedia del libro ante el lector— no son tantas ni tan tensas como las de la creación, desde luego: la gana debe estar más en el poema que en el lector, que va por su vida. En serio y responsablemente: ¿compensa tanto sudor el resultado? Para nosotros —unos cuantos—, sí; para el lector normal, no, porque no se le alcanzan las razones extrapoéticas que a nosotros; no encuentra esa imagen sorprendente, esa palabra llena de armonía en sí o de trascendencia, ese color nunca visto hasta que aparece milagreado en el verso. ¿Es que la poesía está pasando, en el sentido de pura belleza sin más —y por decisión unilateral del poeta o de los exquisitos—, “como árbol joven y eterno, castillo de belleza”? ¿Acaso es un entretenimiento para iniciados, un pequeño *hobby*? Sería fácil afirmar o negar con argumentos fuertes —lo que prueba lo grave del asunto—, mas el caso es que aquí estamos titubeando, dolidísimos de no tener más que palabras, de que la realidad no se conforme con el sueño o la urgencia necesaria. Y suena el agua encantada, si bien, asimismo, se alza la sangre y acusa, y nos procesa por no tener sino un puñado de sonidos que no siempre encuentran —¡si la merecieran!— atención receptora. ¡Si al menos diésemos pan! ¡O consuelo! ¿No será también conciencia amarga, eterno dolorido sentir, sentimiento trágico de la vida esta responsabilidad, culpa o pecado sin comerlos ni beberlos? ¡Ay! “La poesía, como el paisaje, como el agua lírica no es nada preciso, ni definido, ni inmutable”, dice Juan Ramón. Mas este dolor de corazón que se nos sube a la garganta, sí es preciso, definido, real..., y pasajero. Porque luego pasaremos por debajo de nuestro sentimiento, acorchados y sin enterarnos de nada, en pura semoviencia. ¡Y este querer saber, entender, quedarse en paz; este desgarrador darle vueltas al centro oscuro, a las murallas que no se caen!

Poemas mágicos y dolientes, de 1909, aparecen en 1911. De los 81 poemas del libro, dividido en seis apartados, apenas recoge Juan Ramón una docena en la *Segunda antología* de 1920. En “Perfume y nostalgia”, sexta parte de libro tan abundante —¿quién fué Viriato Díaz-Pérez, a quien va dedicada?—, se lee: “¿Repetición de las mismas cosas? Sí. Una obsesión de felicidad. También el amor repite los

besos hasta lo indecible, y cada uno tiene un encanto nuevo." Será para el besador, no para quien le contemple, como en el caso del poema. ¡Cuánto sexo en este libro —¡y la gracia inmarcesible del poema "Primavera amarilla", porque Juan Ramón, sí; Juan Ramón, no!—, calificado de tantas y tan obsesivas formas! ¡Cuántas mujeres, desnudos, y lilas mojadas de agua, y desazón carnal, y *sexo con luna*, como en *La soledad sonora*!

De *Melancolía* o *Laberinto*, los dos últimos libros de la primera parte de la obra poética de Juan Ramón, tendríamos que decir mucho de lo repetido. Cada vez hay más depuración en él, que no se perdió entre tanta hojarasca, que se desnudó de postizos y selvatismos, que se hizo renunciando a facilidades. Después del ahormamiento y poda de los 55 *Sonetos espirituales*, amanece en *Estío* escueto, cenceño, insinuado —"eludir el nombre cotidiano de las cosas", como quería Ortega que fuese la poesía—, sin una palabra de más. La gran lección final juanramoniana está en ese combate duro que lleva al ascetismo expresivo, a la renuncia a las joyas en homenaje a la piel viva. Posiblemente, al final del recorrido por su obra, quepa decir con él: "Ni más nuevo al ir, ni más lejos; más hondo." En Juan Ramón no hay mucha variación temática —¿es el sentimiento más limitado, monocrorde y reiterativo?—, pero sí una depuración constante de lo mismo, un alerta permanente, que a veces, por su afán de perfección, escayola el poema, lo encorseta a fuerza de soba y asepsia. Pero la pasión le duró hasta la hora de la muerte. Buscó lo mejor, sin adulaciones ni menoscabos del decoro. Fué un grandísimo poeta hasta para quienes no comparten su poesía de modo incondicional.—RAMÓN DE GARCIASOL.

CHARLES MOELLER: *Literatura del siglo XX y Cristianismo*. Gredos, Madrid, 1960.

La famosa obra de Ch. Moeller quedará como el esfuerzo más serio de nuestro tiempo por "ver" cristianamente el duelo posible entre la vida tal como se la vive hoy y tal como la interpreta el Cristianismo.

La obra del abate belga es un diálogo entre el Humanismo y la Revelación.

Del tomo tercero —que comentamos en estas mismas páginas— escogimos para nuestra glosa la parte que nos parecía más lograda: la dedicada a Malraux. Nos parece que lo mejor del volumen cuarto —del que nos ocupamos hoy— es la parte dedicada a Gabriel Marcel.

Nuestro método de recensión ha consistido siempre en "familiarizar" al lector con la obra, a través de citas, exposiciones y nuestras

propias reflexiones, fielmente ceñidas al pensamiento del autor. Este método lo vamos a utilizar también ahora.

Admirábamos a Marcel. Le habíamos leído en *Metafísica de la esperanza*, *El misterio del ser*, *El hombre problemático*... La Historia de la Filosofía le considera —con justicia— como uno de los más interesantes pensadores de nuestros días... Sin embargo, no podíamos sospechar que su obra —su pensamiento— pudiera tener tanta *hondura*, tanta *profundidad*, tanta *verdad existencial*. Esta convicción la debemos al último volumen publicado del profesor de Lovaina.

La atención del público francés queda dividida en dos porciones bien definidas: la de los que leen a Sartre y la de los que prefieren a Marcel. Conocemos muy bien el grado de popularidad que los diferencia. Es, hasta cierto punto, inevitable. Los tiempos que atravesamos son más propicios a las ideas y al talento finísimo de Sartre.

Marcel es menos racionalista y da la impresión de ser quizá más oscuro, más arbitrario. De lo que no cabe duda es de su profundidad; sobre todo si ésta se entiende desde el punto de vista existencial.

La parte a que nos referimos se titula “Gabriel Marcel y el misterio de la esperanza”. No es que Marcel sea agnóstico o que disfrace bajo el nombre de “misterio” algo de lo cual no puede dar cumplida razón y cuenta. Responde esa acuñación a la famosa distinción marceliana entre “misterio” y “problema”. Mientras éste maneja datos “objetivos” —cosas—, aquél se resiste a ser cosificado porque emana de la realidad personal e intersubjetiva. Ambos se rigen por diversos conocimientos.

Quizá la mejor ilustración de esta distinción la obtengamos de su obra *L'Iconoclaste*. Cuando Marcel la escribió andaba buscando —con verdadera urgencia— pruebas experimentales de la existencia que sigue a la muerte. Descubrió por entonces —y ese hallazgo es el motivo de la obra— una reacción contra “la fascinación de la presencia *objetiva* de los muertos”. La presencia pertenece al misterio y la objetividad al problema. Sólo el misterio reúne.

El problema lo utilizamos para manejar cosas, pertenece al “él”, al conjunto de realidades que entran en el “haber”. El misterio pertenece al “tú”.

En el amor se manifiestan estas distinciones de un modo diáfano. Si lo hago problema, lo traiciono y lo falseo: convierto a la persona amada en un objeto, en cosa. “Amar a alguien es concederle crédito, acogerle, esperar en él, prometerle fidelidad; es admirar sus cualidades, combatir sus defectos, sin duda, pero, sobre todo, amar en él *lo que está más allá* de sus cualidades y de sus defectos, negarse a convertirle en un “él”, considerándole, por el contrario, como el “tú” al

que dirijo una llamada. En vez de reducirle a una fuente de informaciones útiles, a una reserva de placeres y ventajas, *aunque sean de orden espiritual*, lo que hago es firmarle un cheque en blanco, girando contra su porvenir, que declaro inagotable. Seguir siendo fiel cuando aquel o aquella a quien amo ya no se ajustan a la imagen ideal que yo me había formado, ésta es la verdadera prueba del amor. Decir: te acogeré siempre, te esperaré sin cesar, a pesar de todos los desencuentros, es superar el dominio de las pruebas *inventariables* del amor y alcanzar su plenitud.”

El *misterio* hace posible la disponibilidad indispensable para no obstaculizar el desarrollo del ser. Marcel utiliza —para ilustrar esto— el episodio de una visita. Si recibo a un visitante mecánicamente, tendrá la impresión de que es uno más de la serie, de que se le ha atendido como un “caso” más. Pero el verdadero encuentro —que sólo es posible dentro del *misterio*— supone una acogida sin reservas. El visitante “se siente llamado por su nombre”. En vez de vacío siente plenitud.

La esperanza —es fácil deducirlo— no es posible si no se la ingresa en la región del misterio, donde se supera el modo “experimental” de ver y conocer.

No se puede hablar de la esperanza sin hablar de la muerte. Ambas están íntimamente ligadas. No podrían ser separadas so pena de no “entenderlas”.

¿Cómo ve —siente— Marcel la muerte? Es curioso. Todos solemos verla como aquella zona donde es posible o imposible nuestra supervivencia. Para Marcel, en cambio, la primera experiencia de la muerte consiste en sentirla como “ausencia” de los suyos. Antes de pensar en la posibilidad de su pervivencia, piensa en el *retorno* de los que le abandonaron.

Marcel está en el polo opuesto de Unamuno, que veía la muerte como un *anonadamiento*, como un *aniquilamiento* del ser. Marcel se siente desterrado: busca una comunión personal, una comunión de los espíritus.

Una pista —una versión natural— de esa comunión la va a encontrar en la música. Esta —dice Moeller glosando a Marcel— “da testimonio de una presencia en el seno de una ausencia”. Cualquiera que cultive la música ha experimentado lo que ésta tiene de comunión con realidades ausentes.

Hasta que Marcel descubra en Dios “la sinfonía (armonía) de los espíritus” tendrá que sufrir mucho. Hasta entonces sólo gozará de la *frágil pasarela de la música*. “Intimidad, dicha, amistad, rebosan plenamente en la improvisación musical”.

¿Cómo es Dios en el pensamiento de Marcel? Si El es la “sinfo-

nia de los espíritus”, en El está toda posibilidad de esperanza. En un polo está Dios como comunión de los espíritus y en el otro nuestra vida sentida como cautividad: en esa distancia se mueve la esperanza, asistida por una mínima presencia de Dios. La vida queda así definida como paciencia.

Para llegar a Dios dispone Marcel de dos vías. La del *objetivismo* —la que considera a Dios como cosa, como objeto— es inviable. Marcel niega a Dios un tipo de existencia como el de los objetos; no es existencia-objetividad: “la existencia tal como la entiende Marcel no es jamás un *demonstrandum*, un punto de llegada; sólo puede ser un punto de partida y nada más”. (Bergson.)

Pero tampoco es viable el modo *subjetivista*: no sabemos si a la creencia corresponde algo real “más allá de las estrellas”.

Naturalmente, Marcel preferiría siempre el subjetivismo al objetivismo. Pero no se queda ahí. Recorrerá el camino que arranca de Kierkegaard y Unamuno —para los cuales Dios es lo totalmente distinto, lejano e inaccesible al conocimiento— y llega a Platón y San Agustín —para quienes la Idea (o Dios) iluminan el conocimiento y ponen su presencia en los sujetos que los participan.

Si Dios es “presencia” y “participación”, no me cabe otra posibilidad de “conocerlo” que a través de la *plegaria*: en tanto El quiera mostrarse a instancias de mi súplica. “No podemos erigirnos en jueces soberanos y hacer comparecer a Dios para que muestre sus títulos de crédito, sus papeles. Dios no es un visitante cuyas huellas puedan ser reconocidas por cualquiera, sin otra preparación moral. Así como no se puede salir del amor que se vive para *juzgarlo mejor*, porque en cierto sentido *somos nuestro amor*, así tampoco es lícito *salir* de Dios, en quien tenemos la vida, el movimiento y el ser para juzgarle desde el exterior.

Pero tampoco es una creación subjetiva, porque su presencia, una vez aceptada, nos hace experimentar nuestra existencia como inagotable. Tendríamos que negarnos a nosotros mismos si quisiéramos negar a Dios.”

La existencia de Dios no tiene sentido sin la fe que le abre espacio para que se muestre. Pero la fe, a su vez, no se queda en pura subjetividad, porque lleva en sí la respuesta del Absoluto, del Trascendente, que hace que nosotros trascendamos en crecimiento.

La presencia de Dios en mí y la plegaria de la fe se desarrollan en el *encuentro* entre el *yo* y el *Tú* absoluto. A la presencia del *Tú* debe abrirse el *yo*: se logra a través de un acto de libertad en el cual consiste la oración.

Como estamos en un plano intersubjetivo, aquí nada tiene sentido

causal o determinista. Todo procede de la libertad. Puede Dios, por tanto, negarnos lo que pedimos. Pero no significa que nos traicione. El es siempre fiel: sólo que no se rige por la ley de la causalidad —“me has pedido, luego he de darte”—. “Si en el plano del amor humano la persona amada puede traicionarnos, llegar a transformarnos en objeto, en instrumento de sus propios *haberes*, tratándose de Dios esto es imposible... Dios el el Tú absoluto; por tanto no me dejará volver a caer jamás, ante sus ojos, en la categoría de objeto. *Ser conocido tal como uno es* —decía el pastor Lemoyne al final de *Un homme de Dieu*—: tal es el anhelo de todo amor humano: conocernos a nosotros mismos, como somos, en nuestra verdad, y no en las imágenes, a menudo demasiado falaces, que nos creamos y con las cuales nos destruimos a nosotros mismos y destruimos a los demás.”

Por la presencia y por la participación, lo Absoluto es inmanente a lo temporal. Lo Absoluto irrumpe, a veces, en lo histórico. Marcel tiene predilección por este fragmento de Schelling: “Hechos como la Resurrección de Cristo son como relámpagos por los cuales la historia más alta, es decir, la historia verdadera, la historia interior, penetra por refracción en la historia exterior. Pensando estos hechos, se transforma la historia en pura exterioridad... Sin esta conexión puede haber, sin duda, un saber externo de hechos, un saber que interesa a la memoria; pero la verdadera inteligencia de la historia es imposible”.

Entonces el tiempo es “prueba” y la esperanza le es inherente. Esos relámpagos que irrumpen, de vez en cuando, en la historia exterior sostienen la esperanza.

Ahora estamos en condiciones para entender la clave del existencialismo de Marcel: “como *virtud*, la esperanza se afirma en el rehusamiento de desesperar ante la prueba y la cautividad; su cumbre es la paciencia creadora. Como *profecía*, es una perforación del tiempo; afirma con ingenua intrepidez que *así será*. Como amor, se funda en la comunión y en el encuentro, al mismo tiempo que se halla inmersa en la afirmación del Tú absoluto”.

La esperanza como prueba. A ella le es necesaria la inseguridad para pervivir. Las “fisuras” y “roturas” deben producirse para que la esperanza no desaparezca ante una falsa *sensación de seguridad*. La certeza y seguridad deben venir del otro lado.

Møller recurre a una semejanza. Así como el alumbrado eléctrico hace que no veamos las paredes de la caverna en que estamos presos, la luz de una vela puede presentarlas más amenazadoras, pero adquieren la vida y el movimiento que les presta la llama. Con la luz de neón podemos perder la sensación de estar presos, creyéndonos libres.

Con la vela sabemos que somos cautivos y se nos da una especie de relajamiento que es afín a la libertad.

La esperanza como profecía. En *Homo Viator* Marcel dice que "es una memoria del futuro". La esperanza perfora el tiempo. Es un "supratemporal que es, en cierto modo, la profundidad misma del tiempo".

La esperanza como amor. La madre que espera el retorno de su hijo que se sabe con certeza ha muerto, responde a un llamado de la esperanza, que no se rige con saberes objetivos, los trasciende. (En el fondo, esa madre espera porque cree en la resurrección de los muertos: esta última juega un gran papel en el pensamiento de Marcel.)

La esperanza es comunicativa y es inmortal, porque saca toda su fuerza del amor.—ROMANO GARCÍA.

EN TORNO A UN LIBRO Y UN POETA

Creo que es sumamente sencillo escribir en las condiciones en que yo voy a hacerlo esta mañana: sobre un libro que no ha escrito uno mismo; sobre la obra de un amigo, que lo es porque lo admiramos, y al que admiramos porque nos supera. Quiero aclarar esto: José Luis Prado es amigo mío, no por la más o menos subterránea imposición de las circunstancias, no porque me fuera presentado y, poco a poco, cundiera en mí el semilleo de costumbres y afinidades que pudieran florecer en una amistad, sino porque tras leer su anterior libro (1), le escribí una carta de adhesión, y de admiración, y de aliento, una especie de mano tendida que él recogió y me devolvió saludada. Por lo tanto, no la casualidad nos hizo amigos —no creo en las grandezas casuales—, sino, sencillamente, él y los años que me habían hecho como soy me obligaron a ser su amigo, obligación que cumplí sin ningún género de demora. Quede constancia de que no adopto un tono humilde para hablar de mí, sino para hablar de él. Ante este libro, si somos un poco sinceros, tenemos que hablar —algunos—, si se quiere no con humildad, pero sí con respeto. Dos de los valores fundamentales de la crítica están ausentes, o casi ausentes, en la crítica actual española; y son, de un lado, la indignación, y, de otro lado, el respeto. La indignación, debidamente condimentada con sólidas razones y limpia de humores que no sean el sagrado humor de la protesta artística, ha construido y reconstruido en épocas anteriores más arte que todos los artistas mediocres juntos (¿guardamos un minuto de silencio por la cólera de "Clarín"?). Pero ahora no hay indignación de ese tipo, indignación con amplitud y con sabiduría, y, a la larga, hasta con

(1) *Respuesta a Carmen*. Adonais, 1959.

humanidad. En nuestra España, ahora, las pocas veces que la protesta se digna levantarse por sobre los escombros de tanta mansedumbre crítica, de tanto retorcimiento crítico y de tantos intereses creados críticos, que forman la tónica del comentario actual, cuando desde ese ahogo emerge una protesta, no suele ir más allá de indignación política. Casi todo es política ahora. Lo lamento, aunque espero que no se salgan con la suya unos u otros. Respecto al arte, me dan lo mismo unos u otros; lo que quiero es que no se salgan con la suya, que no se convierta esto en propaganda y contrapropaganda. Y esta confianza, que a momentos me es muy lejana, se me aproxima vertiginosamente, me lame las manos alegre e inquieta, cuando aparece —en qué pocas ocasiones— un libro como éste, un libro sin aspiraciones partidistas, sin ansia de racimo, sin solapados deseos de polémica; un libro, además, entero y verdadero, quemado, cuyo tema no ha sido puesto para hacer prosélitos, aunque a la larga los hará; sólo que estos prosélitos no serán las víctimas de una adoración inmediata, de un movimiento social, político o artístico condicionado a tal o cual siglo, sino los herederos de una comunión, podríamos decir, inmortal. Si ahora vivieran los desaparecidos contemporáneos de Quevedo, los lectores del mejor Lope o del mejor Góngora, leerían este libro y sabrían que les pertenece (no estoy comparando, no me gusta comparar; únicamente trato de encajar). Porque a quienes hacemos poco caso de esa ironía llamada almanaque; a quienes no sabemos con exactitud qué es lo que diferencia el hecho de vivir en mil novecientos sesenta y uno o de vivir en el cuatrocientos treinta y dos; a quienes creemos que la época es un dato accesorio, puesto que lo fundamental es estar aquí, quemarse y desaparecer; a quienes sospechamos que nuestro engreído siglo se convertirá, como todos los siglos pasados, en pura arqueología, sencillamente porque sí, porque la verdad es futura y arqueológica, si *es*; a nosotros, digo, este libro nos pertenece. Y “nosotros” somos los que hoy, en mil novecientos sesenta y uno, dudamos, pensamos en la muerte y el olvido, y morimos. Y “nosotros” somos los que en el año dos mil cuatrocientos dudarán, pensarán en la muerte y el olvido, y caerán. Y “nosotros” somos los que en el año ciento veinticinco dudaron, pensaron en la muerte y el olvido, y murieron; los que dudaron, pensaron y murieron hacia el principio de la creación y los que, a través de todos los siglos que esto dure, irán naciendo, pensando en ello y desplomándose.

Pero yo quería hablar del respeto. Y es un tema muy delicado. El respeto, por lo general, sólo aparece cuando el que se lo ha ganado en vida ya ha muerto. Quizá buena parte de la inmortalidad esté constituida con un futuro clamor que contrarresta la injusticia que los

contemporáneos infirieron a sus artistas. Acaso la mitad de la inmortalidad de un hombre no es sino el pago de una deuda que se había contraído con él; una deuda, a veces, de dimensiones monstruosas. Que Mozart, Bécquer, Kafka, y cientos, se murieran de soledad o de hambre, es algo que no hemos cancelado aún. Que un Wolfman Amadeo haya servido para poner en marcha empresas constructoras de tocadiscos, editoriales de discos y biografías, casas de sonidos que rentan millones de dólares, es algo que le estamos usurpando a aquel niño indefenso. Y si no nos avergonzara demasiado le llevaríamos un platito de comida a su sarcófago. Bien está lo que está, porque, al fin y al cabo, no hay otra forma de demostrarle a un muerto que nos sabemos sus deudores. Pero pensemos un poco sobre esto: es muy posible que el muerto no se entere de nuestro ya futuro clamor; que el fósforo, el carbono, la ceniza, no tenga antenas; que la ausencia sea sorda. Y digo "es muy posible" porque maldito si estoy seguro de algo, aunque yo bien me sepa qué es lo que me atormenta en mi soledad, cuando no escribo... Así, por un lado, nuestra casi seguridad de que esta deuda que estamos pagando a plazos no será nunca cancelada, porque el acreedor ya no puede firmar sus *recibí*, y por otro lado, la duda en cuanto al plazo de la "inmortalidad". Porque parece ser que en la biblioteca de Alejandría se incendió la inmortalidad de muchos autores, que ahora sí que están muertos, que ahora sí que serán acreedores eternos e imposibles. En definitiva, con los muertos ya nada cabe hacer. Eso creo, al menos. Pero los vivos están aquí, con nosotros; a veces nos saludan. Contestan a nuestras cartas, escuchan nuestras historias de hombres; a menudo, las escriben. Acuso a toda la creación, incluyéndome, de no pelear debidamente contra un atavismo aún poco estudiado: el atavismo de la comodidad, del desentendimiento, de la Irresponsabilidad. Quizá subcientemente —esa segunda, justa y estéril conciencia— confiamos en que nuestros biznietos sacarán del polvo lo que nosotros no contribuimos a desempolvar. (Tendrán más justicia que nosotros, tanto en este acto como en el contrario: el de dejar de sacar ese brillo que nosotros, algunas veces, y furiosamente, intentamos extraer de lo que no es más que metal basto.) Y esto, al parecer, nos tranquiliza. Desde un punto de vista biológico —un punto de vista por el cual yo no pondría mi mano en el fuego, lo confieso— esto no debería tranquilizarnos: al parecer, nuestros biznietos pueden no contener absolutamente nada de nosotros mismos. Pero esto es biología, no responsabilidad; lo primero me es ajeno, lo segundo no debe serme ajeno. Y la responsabilidad también nos ordena no confiar a nuestros biznietos una faena que nos corresponde. Hojeando las biografías de seres de cualquier siglo veo que

este desorden ha sido siempre una ley natural —las “leyes naturales” a menudo son bastante crueles—, por lo que presiento que estas palabras mías serán tan de agua como cualquiera otras. Es posible que yo esté hablando así por el impulso de una cargazón de explosiones líricas poco realista. Pero la “realidad” es una cosa bastante pobre: anudarse los zapatos, digerir un plato de legumbres, hablar... Si no nutriéramos el viento de todos estos actos, que constituyen la realidad, con nuestras explosiones emocionales, la “realidad” no dejaría de serlo para convertirse en *vida*, aunque sea esta vida inquieta, dudable, desvalida, angustiada, intermitente y rauda que suele ser la que nos llega. Por lo tanto, creo no estar del todo en lo incierto si atiendo y actúo de acuerdo con mis emociones, conforme a mis explosiones más potentes (vaya, de paso, un saludo de buena suerte a la llamada “literatura objetiva”). Y estas explosiones me ordenan tener un poco de responsabilidad para quienes viven conmigo, para quienes hacen su viaje en mi mismo departamento (pongamos que cada época es un departamento, y que el tren es infinito, y que esto es vivir, viajar, y que por eso los calendarios y los ismos se desintegran poco a poco); y esta responsabilidad pelea conmigo mismo para destruir mis ferocidades naturales, como son los aspectos negativos de la envidia —tiene otros aspectos positivos, creo yo—, la cólera ante la propia —mayor o menor— insignificancia, el nativo esfuerzo de demolición sobre lo ajeno, etc.; y, por último, de la destrucción de estas ferocidades naturales comienza a nacer el respeto. Después, este respeto origina la justicia.

La crítica no siempre es justa; es justa muy pocas veces; casi nunca es justa. Pero cuando lo es, el crítico ya no tiene por qué avergonzarse en secreto de ser sólo crítico y no creador. Porque ya es creador. Lejos de mí considerar esta crítica como justa. Si estuviera seguro de ello, dado el estado de sinceridad en que me encuentro, un estado que parece un trance, lo diría. No lo digo, no porque piense que soy injusto o demasiado justo, sino porque esto, en el fondo, puede que no sea una crítica. Esto, hablemos claro, es adhesión, es admiración y es amistad; no amistad endeble, al uso, al toma y daca, al “si me lees te leo”, sino amistad solitaria. Ahora no recuerdo para nada lo que Prado pueda opinar sobre mí. En realidad, nunca ha exteriorizado su opinión sobre mí. Yo lo hago porque no comparto (en lo que llevo dicho he tratado de defender esto) su idea de que “oír hablar bien o mal de uno mismo es siempre fatigoso”, o porque aún no comparto su tremendo cansancio. Otra cosa más, no del todo al margen de sus valores esenciales, que tenemos que admirar en él. Sin embargo, esta admiración tiene que ser muy hábil. Prado, segura-

mente, piensa lo que pensamos tantos: que la verdad artística es un sistema de numerosas y sucesivas herencias que van depositándose, año tras año, libro a libro, hasta confluír en el cerebro y la emoción de un artista más, recoger de este cerebro y de esta emoción lo más inalterable, lo más verdadero, y continuar su viaje hacia el futuro. Todo lo demás es soberbia, pequeña soberbia. El artista es el nimio diente de un engranaje, no el motor. El motor es la vida y su asombro sobre la muerte. El artista es una participación del asombro —sea éste motivado por la tristeza, la desolación, la solidaridad, la soledad, la justicia, el amor, o todos los ingredientes juntos, como ocurre para que el artista lo sea—, del mismo modo que cualquier ser humano, artista o no, es una participación del tiempo. La prueba de todo ello sería el reconocimiento por mi parte de que estas ideas no son específicamente mías, sino específicamente eternas. Y al decir “específicamente eternas” nos encontramos con el tema principal, con el único tema de este libro que estoy comentando. Prado ha escrito un libro sobre la muerte, un largo poema sobre la muerte. Ha sido fiel a la dificultad del arte más intemporal. Hemos de agradecerle esta fidelidad, por una parte porque representa un llamamiento a lo disperso, una orientación, necesaria en el panorama inestable y lleno de espejismos de nuestra poética; por otra parte, porque da fe de la honestidad del autor, del esfuerzo que suponía dejar caer ese tema —eterno— y el desarrollo de ese tema —desarrollo, si original, no utilitariamente— sobre este hosco campo de batalla en que consiste nuestra poesía del momento. Prado, con este libro, ha jugado la difícil partida que consiste en hacer que los vivos de su tiempo recuerden que este tiempo es —al margen y por encima de sus legítimas y efímeras preocupaciones terrestres— como otro tiempo cualquiera, y que todas las palabras son de agua, las campanas de bronce, y el suelo de olvido, de olvido movedizo. En mi opinión, esta partida la ha ganado. Y la ha ganado —entre otras causas, quizá más gratuitas: talento, cultura, etc.— porque detrás de esa partida venía un hombre que se estaba, que se está quemando, desplomándose, desintegrándose, recibiendo en su carne la advertencia de que en cada vivo hay un vivo y un muerto. La ha ganado porque sabemos que a la larga es más difícil —y él se ha quemado en lo difícil— nadar a favor de corriente que contra ella. (Y vuelvo a saludar a la denominada “literatura objetiva”, y al engranaje de publicidades y necesidades editoriales, modas, atenciones y parisien-sadas que vienen debajo, empujando. Quizá algún día alguien se decida a dedicar sus vacaciones al comentario de ese novísimo engranaje, así como a determinar, por medio de estadísticas, la duración de las novedades. Por mi parte, y por el momento, ya está bien; pienso

que no es muy honesto tomar como balancín un libro sólido para lanzar humoradas; esto es casi engañar a Prado.) Prado ha nadado a favor de corriente, y el río es interminable. Sí; hay una larga sala de justicia, lo intemporal, cuyo jurado se encarga de restituir a un hombre todo el eco que le fué tapiado, así como de consentir que se realice por sí sola la desmoronación de los fetiches. Pero esta sala es venidera. Hay un extenso juez, el único perito en altas causas, que clasifica los tamaños, matiz a matiz, y va pasando a limpio, al tiempo que corrige, los borradores de los siglos antecedentes. Pero a este juez pocas veces le es dado pensar y laborar entre el clamor desordenado de cada época, así como la piedad precisa del silencio y de la lejanía para desarrollarse. Ante este juez todos somos minucias, todos escribimos nuestras opiniones con la mano izquierda. Nuestros ataques y nuestras defensas, una tras otra, se irán desvaneciendo. Las que aparezcan después no es porque habrán supervivido, sino porque habrán resucitado. Nosotros ya no seremos sino voz, voz impersonal y colectiva. Lo demás se habrá hundido. Por eso digo que hablamos a tientas y por eso prefiero hablar a tientas a hablar al dictado. La duda, un matiz más del tema de Prado. Ha escrito, ya lo dije, un poema sobre la muerte; "Miserere en la tumba de R. N." es un largo poema con un largo personaje: la muerte. Este personaje está cercado por sus antecedentes: la vida, la duda, el amor, el olvido, la ternura, el asombro, el cansancio, la soledad, la testarudez, la exigencia, la belleza, la podredumbre, unos kilos de huesos, el ansia, un hombre flageladamente pensativo, la mirada por el espacio, un rosal... El personaje (como había sucedido en Rilke, aunque la tónica de este poema es más latina, menos aérea, menos impersonal) casi llega a participar de la acción, está —la muerte— a punto de asistir, lápidas deshechas, ausencia desprovista, casi se decide... No; unos kilos de carbono, fosfatos y cenizas permanecen sordos e inalterables ante la llamada generosa de las montañas, bajo el aire nervioso. Aquel que visita esa tumba, aparentemente sentado, se agita en esencia, busca trochas, le faltan direcciones. El cuerpo de este que ha saludado a los sepultureros, incómodamente detenido, soporta en este instante un cerebro viajero y poderoso, aunque indefenso; un cerebro que avanza y retrocede no paso a paso, sino a porciones espinosas, a bocanadas, no razonando con teorías, sino con demandas, con obsesiones; un cerebro con cuatro o cinco sienes y con un travesaño mal puesto, el de la muerte, que le gangrena la ignorancia hasta convertírsela en un vivero de preguntas brutales, de preguntas rebeldes, de preguntas piadosas; un cerebro que tiene costras, que se araña a sí mismo y que no se restaña sino con un momentáneo reposo que no pasará de aplazamiento. Y este cerebro imagina situaciones menos asombrosas y dan-

tescas que humanas, menos singulares que dolorosas, situaciones que tienen menos de espanto que de vagido; el campo santo, asaltado de noche por un hombre y arañado, removido por una pala que busca a una existencia; una sinfonía de ultratumba con coreografía de difuntos...; todo cuanto pueda imaginar ese cerebro se nos antoja legítimo, lícito, o casi obligatorio, porque bajo él deviene un hombre que, en realidad, le está pidiendo piedad, una piedad abstracta y sin diques, al Creador, al cual desconoce, teme, sufre, ruega, ignora, levanta... Y esto no es todo lo que yo he leído en ese libro, y lo que yo he leído no es todo lo que había escrito, y lo que hay escrito no es todo lo que ha hecho temblar al artista. La capacidad de expresión va siempre por debajo de la capacidad sensitiva; la capacidad sensitiva va siempre por debajo de la capacidad de angustia. La victoria del arte consiste en que, incluso mutilado de piernas y de brazos, posee una fuerza que nos obliga a imaginarlo con piernas y brazos. Su victoria es darnos, por medio del perfume del alcohol, conocimiento del alcohol; si bebiéramos, por fin, ese alcohol, caeríamos fulminados. Lo que hubiera detrás de la Novena Sinfonía podremos imaginarlo, pero jamás recibirlo ni medirlo. De aquí la poderosa fuerza de gravedad de las biografías, y de aquí el incesante laboreo de los geólogos de la historia. Lo que nos hace poner un libro en nuestra mesita de noche es, no lo que hemos leído en él, sino aquello que entre líneas hemos descubierto, conectado, pues la expresión no pasa de ser una caricatura de la fuerza. La "palabra justa" no existe en los poderosos; existe únicamente en los mediocres y los hace correctos. Un Dostoyewski no puede tener palabras justas, no cabe en las palabras justas, no cabe en nada, es mayor. Un artista lo será más en la medida en que nos obligue a advertir que todo es más, que cualquier cosa es más aún cuando lo haya conseguido; él mismo será mucho más de lo que nos ha dejado; su expresión tendrá límites; su arte, no. El, no. Por lo demás, y desde un plano metafísico, ninguna criatura tiene límites. Y por eso se subleva contra ellos. "Miserere en la tumba de R. N." (2) es un estado de cosas que se sublevan contra el límite, que sufren el agobio del límite, que se desploman bajo el manotazo de ese límite tan extraño. Esta batalla del hombre con el límite puede ser tan esperanzadora como dramática; a primera vista sólo se acusa el aspecto trágico de la contienda; a la larga, la contienda misma y los protagonistas de la contienda no pasarán de ser elementos accesorios de un engranaje movido en igual dosis de fuerza por el dolor y la esperanza, por el amor y la soledad, por algo y su contrario. Por supuesto, esta espe-

(2) *Miserere en la tumba de R. N.* Ixbiliah. Sevilla, 1960.

ranza y este dolor, este amor y esta soledad, ya no antagónicos, habrán dejado de pertenecer a la engreída contabilidad de los mortales. Sé que no me expreso con claridad. Todo esto no pasa de rumores íntimos particulares. Por lo demás, no estoy hablando de Dios; ni del dios de los demás ni del mío. Hablo de ecos cerebrales, de apenas sombras, de tiempo condenado y duro, de pasos y voces sensoriales que no son evidencias, que nunca lo serán. Hablo de lo que aún no es mi sospecha, pero que ya reside; de mi habitante que me es desconocido; de mi *otro* que, trabajosamente, se filtra en mí y me restituye. Si añado que todo esto me ha sido instalado por el libro que estoy comentando, miento; pero sí lo ha puesto en ebullición, lo ha hecho efervescente. Por eso anoto, con toda la claridad posible, que este libro es profundo, que bajo las líneas de este libro deambulan esos estiletos que traspasan las telas de los tímpanos como la aguja de una inyección y segregan ese verdadero líquido poético que después, en lo más grave, oculto y consistente de nosotros, edificará su residencia. En ese aspecto, este libro nos enriquece. Después se podrá decir que la estatura emocional no es uniforme. Esto es decir muy poco en contra. Es decir casi nada. La estatura emocional tiene a veces la obligación de no ser uniforme; en caso contrario no se podría respirar. Además, el Everest le sienta bien a la cordillera del Himalaya. Lo que da medida de Quevedo son treinta o cuarenta sonetos, que ya no tienen descripción. Lo que da medida a un libro es su mejor capítulo; a este capítulo, su mejor momento. Mientras la medida del libro no decaiga en exceso —y este libro no decae de esa forma, en absoluto; antes al contrario, parecen imprescindibles ciertos estados de remanso durante los cuales el río dilata su contorno hasta que estalla—, no podrá resentirse la emoción de conjunto. La emoción de conjunto es lo más importante de un libro; el detalle puede que sea lo más genial; la emoción de conjunto es lo más artístico, lo más universal. Cuando uno acaba de leer los mil cuatrocientos versos de este poema no recuerda los momentos menos poderosos y muy poco los momentos afortunados —numerosísimos, casi constantes—, uno no recuerda apenas nada; con un poco de suerte uno no recuerda nada en absoluto; pero la emoción de conjunto es ineludible; la memoria puede haberse apagado; el estado, el trance poético a que este libro conduce, no, no se ha apagado: es entonces cuando se enciende, cuando se incendia. Después acontece el agradecimiento.

Yo estoy agradecido a este libro. Leo muchos libros de poesía actual, recuerdo algunos, agradezco muy pocos. La mayor parte de los libros de poesía actual sólo consiguen que se les lea una vez. Los libros no están hechos para ser leídos una sola vez. Cuando esto ocurre

es que no están hechos. Desde luego, estas opiniones son particulares, particularísimas. Todas las palabras son particularísimas; las que después se transforman en numerosas son, sin duda, las mejores; al decir esto no pienso en mí, sino en quienes me han ayudado a hablar como ellos mismos. Esto no es coacción, sino comunión espiritual, la comunión de las palabras. Al decir todo esto pienso en este libro y en su autor. Pienso también en un granito de justicia. Hicimos justicia con Alexandre, con Blas de Otero —hablo, como se ve, de la que no consiste en legar a nuestros biznietos nuestras obligaciones, en venganza de la labor de proclamación que nos legaron nuestros bisabuelos—, pero hemos dejado un poco solos a algunos otros, hemos desoído un poco algunos nombres (L. R., J. H., etc.) y, posiblemente, vamos a hacer lo mismo con Prado. No estoy pidiendo un homenaje con cena, me avergonzaría ser tan conformista. Pido, acaso, un granito de agradecimiento, un poco de fuerza para hacer que, de estas aguas desordenadas actuales, emerja un poco de agradecimiento. Que cada cual se desprenda de esa vergüenza de prestar atención en público a un libro ajeno —una vergüenza muy curiosa, casi desvergüenza, y me incluyo en el coro— y agradezca en la medida de su distancia o de su cercanía; que cada cual se fije un poco en sí mismo y, a la vista de lo que ha hecho y lo que no ha hecho, mida lo que ha hecho y lo que no ha hecho Prado y proceda en consecuencia; y todo, claro está, con un máximo de objetividad; máximo que, tratándose de artistas, puede ser bastante problemático. Pero me parece un pequeño fraude no tratar, por lo menos, de conquistar esa objetividad tan deseable para todos: el pequeño fraude que hemos inferido en algún que otro nombre, al fraude que, por lo demás, se viene infiriendo en nombres y nombres, a través de épocas y épocas.

No sé si mi condición de amigo personal del autor de este libro puede o no haber coaccionado algunas de estas líneas. Probablemente sí. Pero ya dije que mi amistad con él, etc., etc. Y estoy seguro de que, si este poema no se ve rodeado de olvido intencionado, Prado tendrá en adelante muchos más amigos personales de los que ahora tiene. De esto se trata, de que tenga amigos personales cuya amistad sea lo más limpia posible. En el fondo, no podemos darle otra cosa. Pero esto sí. El pequeño bienestar que esto supone —pequeño porque, para un hombre despierto, no existe en esta tierra bienestar absoluto— está en nuestras manos. Una minúscula dosis de ese bienestar, en las mías. Estas páginas intentan ese orden, aunque, por otra parte —y así es mejor, más lícito— no están escritas para Prado; eso sería coba. Están escritas para todos los demás; para todos, exceptuando a Prado. Quizá hayan sido escritas con demasiada alegría lírica, impulsivamente. No sé lo que

esto tendrá de condenable. Ni me importa por mí: ya mejoraré mi estilo. Y, desde luego, mi estilo, a secas, es una cosa y lo que he tratado de decir es otra: que éste es uno de los más grandes poemas sobre la muerte y sus desmesuradas consecuencias que yo he leído en mi vida. No es ahora ocasión de puntualizar sobre diferencias de expresión, sobre originalidades, novedades, antecedentes o costumbres; sino de asegurar por mi parte, y honradamente, que considero a este poema honesto y profundo. Y dramático. Y bien escrito. Por aquí debí haber empezado. Y por aquí termino.—FÉLIX GRANDE.

LIBROS DE PORTUGAL. TRES NARRADORES

¿Hasta qué punto es útil la predicación individual? Más aún: ¿hasta dónde es lícita? Nos preguntamos, incluso, si es elegante la perturbación de las ideas ajenas mediante la imposición de verdades a medias, con las que tal vez se pretende que los demás, puestos en estado de inseguridad y aturdimiento, colaboren en la resolución de un problema personal. ¿No será más eficaz que las ideas individuales —que en ocasiones no pasan de dudas— empiecen por ser contrastadas, sin imposiciones personales, valiéndose de la revista y del libro? Sólo más tarde, cuando la crítica —escrita o no— haya decidido su viabilidad, podrán ser objeto de una segunda etapa difusora más social y, por lo mismo, menos egoísta.

Estas preguntas, y otras muchas que el lector sabrá deducir, plantea la novela de Vergílio Ferreira, recientemente distinguida con el premio Castelo Branco. Pero antes de insistir en ellas, reconozcamos el indudable valor narrativo de *Aparição* (1). Porque no cabe duda de que su autor es uno de los más destacados narradores europeos de nuestro tiempo. Si nos referimos a su europeísmo, no lo hacemos por limitar el campo de comparación, sino más bien para destacar que su línea narrativa y su estructura responden a una técnica tradicional, libre de todo lastre retórico, y lejana, por tanto, de los desenlaces redondos y, en suma, de lo artificioso.

El personaje central de la novela es un joven catedrático de Instituto, atormentado desde su infancia por el problema de la personalidad. Son particularmente emotivas las páginas que describen la aparición de su propia imagen, que confunde con un ladrón, reflejada sobre un espejo en penumbra. El episodio está narrado con maestría sin que nada convencional enturbie la limpieza de la anécdota. Se comprende, incluso, la mantenida preocupación que llega a operar como estimu-

(1) Portugalia Editora. Lisboa. 2.^a edição. 1960.

lante, alimentada por las aportaciones intelectuales del padre y por las pesquisas personales. Lo que convierte en inquietante a la figura del protagonista, que ha desembocado en un extraño materialismo, es que no sea capaz de vislumbrar una solución de tipo sociológico. Aceptemos, pues no cabe pensar que a un novelista de tan singular categoría como Vergilio Ferreira se le vayan los personajes de entre las manos, que el profesor Alberto Soares sea ofrecido a nuestra consideración como el hombre que no da semejante paso. Entonces todos los elementos de la novela se ordenan y organizan hacia un desenlace dominado por la serenidad, un tanto melancólica, simbolizada en el aislamiento de quien está de vuelta sin haber andado mucho camino. Porque Alberto Soares, después de sembrar sus inquietudes en un círculo reducido y provinciano, solamente cosecha catástrofes.

Cuando el viajero, que ya ha recorrido otras regiones portuguesas, pone sus pies en la ciudad de Evora se encuentra sumergido en un silencio sobrecogedor. Este silencio le ayuda en la contemplación de la bella capital alentejana, de sus ruinas clásicas, de sus casas blancas que la luna matiza hasta convertirlas en irreales, de su acueducto que atraviesa las manzanas de edificios como un arma arrojada al clavarse en un cuerpo. Pero al cabo, el viajero siente que vive en un mundo de aislamiento y teme, y a veces lo comprueba, que la puerta en la que va a golpear se limite a devolverle el eco de su llamada. El viajero continuará siéndolo aunque permanezca en la ciudad. Es el caso de Alberto Soares: El catedrático de Instituto va a sus clases, visita a sus conocidos, vuelve a su pensión como si llevase las maletas en la mano o igual que si aquel mozo de cuerda apodado "Pateta" ("Simple" o "Bobo") le precediese encorvado por su peso. Hay un momento en el que Soares traslada su residencia extramuros de la ciudad. Así, cada desplazamiento tendrá figura de lo que es: un viaje, una incursión.

¿Qué ocurre mientras tanto? Ocurre que el doctor Soares ha planteado el problema de la personalidad, un poco queriendo, un poco por azar, a algunas de las personas que trata. Son éstas los familiares de un médico, antiguo conocido de su padre, un arquitecto relacionado con ellas y un alumno del propio Soares. Todos los personajes tienen el peso de lo vivo. No son simples elementos de un conjunto literario, sino figuras reales incluídas en él con maestría. Pero hay más: en el curso de la narración, cada personaje continúa manteniendo sus esencias. Quiero decir que Ferreira no los desnaturaliza para supeditarlos a una idea previa. El autor no maneja a sus figuras, las acompaña siempre, atento y discreto a un tiempo. Así, el propio carácter conduce a cada per-

sonaje, convirtiendo en necesaria su presencia, no por el acabado juego de la intriga, sino a causa de su verismo.

Dejando aparte al protagonista, podríamos dividirlos en dos categorías: los aislados, es decir, los escasamente enraizados en la vida, y aquellos otros que, por poseer un concepto individual, aunque no elaborado filosóficamente de la misma, parecen menos sensibles a las perturbaciones procedentes de Alberto Soares. Son precisamente dos personajes de esta segunda categoría los que, de forma sencilla, parecen apuntar hacia la solución que supone abrazar al mundo a través de la espontaneidad y el trabajo. Nos referimos a uno de los hermanos del protagonista que, no obstante, parece incapaz de sobreponerse a un individualismo más o menos liberal, y un propietario rural evorense que, decididamente, es incapaz de superarlo, frustrando así la vislumbrada solución. Los demás quedan borrados por no resistir intelectualmente la prueba o son eliminados física o socialmente, debido a que las solicitudes de Soares han exasperado la parte negativa de su personalidad.

El protagonista nos cuenta la historia desde su retiro provinciano, lejos ya de Evora, gastado, al parecer, sin estímulos apostólicos. ¿Le ha condenado su falta de instinto sociológico? Nos atrevemos a afirmarlo, aun a riesgo de no compartir la opinión de Ferreira. No nos lo tome a mal un novelista al que admiramos sinceramente: sus personajes son tan reales que, separados de su autor, nos conducen al planteamiento de uno de los problemas más importantes de nuestros días.

* * *

As aves da madrugada (2) es un conjunto de cuentos y novelas cortas en el que Urbano Tavares Rodrigues, autor de numerosas narraciones, aborda con lenguaje directo y fluido algunas de las realidades más hirientes de nuestra sociedad.

El día 25 de enero de 1930, la compañía de Lola Membrives estrenaba en el teatro de La Zarzuela, de Madrid, el espectáculo teatral de Simón Gantillon titulado *Maya*. La traducción de la obra fué hecha por *Azorin* y su tema era la vida de una mujer pública. ¿Por qué tradujo *Azorin* esta obra? ¿Se fijó solamente en su calidad literaria? No nos parece excesiva. ¿Por su inmoralidad? No se trataba de una obra inmoral. Gantillon, antes que un autor obsceno, parece un moralista que huye del sermón por considerarlo ineficaz. En lugar de denunciar, de enjuiciar, se limita a mostrarnos cómo es la vida de una mujer pública, qué hombres comercian con ella, qué callejón sin salida se abre ante sus pasos. Su obra es la de un moralista.

(2) Livraria Bertrand, Lisboa, 1959.

En la cubierta del libro de Tavares afirman sus editores que es un escritor moral por la valentía con que se enfrenta y denuncia cuanto hay de turbio en el mundo contemporáneo. En la novela corta que presta su título al libro nos encontramos con el tema de Gantillon. La coincidencia en el tema no supone identidad de pensamiento. Ni siguiera significa el conocimiento de la obra con la que se coincide. Un mismo hecho puede llamar la atención de temperamentos muy diferentes y, por esta razón, ser tratado de manera distinta. Si en Gantillon hay un extraño conformismo, en Tavares Rodrigues la denuncia es fruto de su disconformidad. Gantillon discurre entre sus personajes con naturalidad, casi con complacencia, Urbano Tavares, sin ensañarse con la protagonista que, al final aparece como la figura más íntegra de su relato, va pulverizando con su crítica a cuantos ambientan el mundo que la rodea.

Las diferencias que separan al joven narrador portugués del autor de *Maya* vienen determinadas por el abandono del lenguaje y de la técnica simbolistas, dominante hace pocos decenios, en beneficio de los realistas. El neorrealismo no es, sin embargo, la última novedad de la literatura portuguesa, si bien es cierto que desde los tiempos del *Novo Cancioneiro*, que también tuvo sus predecesores, viene afirmándose como una constante rica de estilos y personalidades. El de Urbano Tavares destaca por la facilidad comunicativa, por la aparente falta de armazón literaria, que no es en el fondo sino un dominio perfecto de la técnica, y por el sentido de protesta de sus relatos.

En el libro que comentamos puede contrastarse la realidad ciudadana con la del campo. La novela corta *Margen esquerda*, tal vez la más bella de esta colección, lleva hasta el lector la rebelión de unos campesinos del Alentejo, provocada por irregularidades en la investigación de un homicidio, y describe el proceso del crimen con el que los mismos pretenden defenderse. A favor de la tesis rectilínea de la narración, el autor, sin sacrificar en pro de la misma los valores puramente literarios, describe con asombroso verismo los ambientes y los personajes, consiguiendo que estos últimos logren, dentro del marco de una actuación reprobable, humanizar y hacer comprender sus actitudes.

* * *

Cuando Augusto Abelaria publicó, en 1959, su primera novela, la crítica portuguesa señaló la aparición de un autor de indudable porvenir. *Os desertores* (3), novela más madura que la anterior, hace crecer el interés por la futura producción de este narrador. No se trata, natural-

(3) Livraria Bertrand. Lisboa, 1960.

mente, de una obra perfecta, pero sus excelencias son suficientes para prestarle una categoría de documento verídico y emocionante de nuestra época.

Os desertores es la novela de la juventud que no encuentra camino. Su problema, el de sus personajes, no es el económico, sino el social. La tragedia de estos seres deriva de una autoobservación un tanto irónica y un mucho desilusionada. Lo más grave de cuanto les sucede es que ignoran hasta qué punto son responsables de su ineficacia. Si las circunstancias externas suponen, más que un freno, un muro casi infranqueable para sus deseos de influir en el acontecer social, por otra parte, la falta de ejemplos heroicos inhibe su capacidad de sacrificio. Leyendo esta novela, nos damos cuenta de que cada personaje apura hasta el límite su parca ración de libertad, no consiguiendo sino resultados catastróficos. Pero hay un contraste emocionante: mientras uno de ellos es destruido al entrar en contacto con un medio más evolutivo (siendo así el auténtico desertor), otro vuelve voluntariamente al seno de una sociedad en la que sabe que es necesario.

El estilo de Augusto Abelaria huye de las reiteraciones descriptivas y de los análisis psicológicos por cuenta del autor. Sus personajes se dan a conocer a través del diálogo. Incluso la acción es anotada en ocasiones con apuntes semejantes a las acotaciones teatrales. En este extremo es donde la fluidez del relato queda en ocasiones quebrada sin perjuicio del interés que el mismo despierta.—ANGEL CRESPO.

LOS TIEMPOS EN LUCHA (1)

El libro comienza por un planteamiento muy amplio del tema que concretamente va a constituir el objeto de su estudio, y, para aviso del lector, declara paladinamente que el enfoque, aun siendo objetivo, es fundamentalmente cristiano.

La aclaración es, en cierto modo, necesaria, porque se trata de un tema eminentemente ecuménico y en donde, por tanto, se conjugan diversas religiones o concepciones de vida con pretensión universal.

Marchamos con ritmo acelerado y con un rumbo que no puede ser otro que el de la unificación del mundo, viejo mito de la humanidad, que ahora se convierte en ideal específico de nuestra generación.

Este movimiento hacia el "one world" plantea tres problemas principales: 1.º, cuál será su fundamento religioso; 2.º, cuál será su organización política; 3.º, cuál será su sistema de producción económica, que es, justamente, el tema de la investigación.

(1) Emilio Garrigues: *Los tiempos en lucha*. Revista de Occidente, enero 1961, 391 páginas, en 4.º, rústica. Precio, 150 pesetas.

Antes, sin embargo, de entrar en él, se intenta obtener una ojeada del problema en general de la unificación, que viene estudiada como unificación espacial y temporal, o de los tiempos, que es la que implica las mayores dificultades.

El autor explica el concepto de tiempo, y los diversos tiempos que pueden aspirar a convertirse en el futuro tiempo universal, haciendo especial hincapié en el misterioso contraste occidente-oriente, que informa toda la evolución de la humanidad.

Entrando ya en el estudio económico —concebido, por supuesto, en el más amplio sentido, es decir, sociológico, del vocablo— se examina el impacto del tiempo sobre la economía.

Se comienza por establecer un primer paralelismo entre las características de la economía ortodoxa y de la heterodoxa o comunista, para pasar en seguida a hacer un examen de esta última.

Después de revisar, al amparo de una bibliografía abundante y muy al día, los principales elementos del sistema de producción soviético: irracionalidad, apoliticismo, planificación, empresa, así como el actual proceso de racionalización, se establecen unas conclusiones provisionales.

La comparación de ambos sistemas no ha de limitarse, sin embargo, a este examen estático, sino que se completa con otro de tipo dinámico, es decir, en el plano de la expansión.

Finalmente, las dos economías son sometidas a la prueba de los hechos en su proyección hacia el exterior, esto es, del comercio y de la ayuda internacional, lo que da ocasión para un examen del candente problema de los países subdesarrollados.

En las conclusiones definitivas, el autor se pregunta si el origen común de capitalismo y comunismo —a saber, el trabajo— preanuncia un acercamiento de las distancias y contrastes en un futuro más o menos próximo.

La respuesta, después de pasar revista a las diferentes posibilidades y tendencias, es que se trata, en definitiva, de formas más o menos efímeras y accidentales de una misma concepción profundamente cristiana de la economía.

La solución no sólo del concreto problema económico, sino del general de los tiempos, ha de buscarse en un humanismo cristiano recta y, por supuesto, modernamente entendido, y no como un mero anacronismo.—L. M.

INDICES DEL TOMO XLV

NUMERO 133 (ENERO 1961)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

PIÑAR, BLAS: <i>Juan Vázquez de Mella, el orador de España</i>	5
MONTESINOS, RAFAEL: <i>El polvo de los pies</i>	27
VARELA, JOSÉ LUIS: <i>Larra y nuestro tiempo (II)</i>	35
LA STELA, ENRICO: <i>Bajo el manzano</i>	51
CHÁVARRI PORPETA, RAÚL: <i>Caminos de silencio</i>	60

HISPANOAMÉRICA A LA VISTA

FONT PUIG, PEDRO: <i>El hispanoamericano ante la naturaleza</i>	67
--	----

BRÚJULA DE ACTUALIDAD

Sección de Notas:

HORIA, VINTILA: <i>Elogio del cuento filosófico</i>	89
LLANOS, S. J., JOSÉ MARÍA DE: <i>El pueblo que se asoma al mundo</i>	92
SÁNCHEZ CAMARGO, MANUEL: <i>Índice de exposiciones</i>	94
LOPES FILHO, NAPOLEAO: <i>Luz crítica sobre un poema de Fernando Pessoa: "Tabacario"</i>	98
F. S., F.: <i>Instituto de Derecho comparado italo-ibero-americano en el Colegio de España, de Bolonia</i>	110
CRESPO, ANGEL: <i>Dos hispanófilos portugueses candidatos al Premio Nobel</i>	112
T. S., L.: <i>Coloquio sobre el mestizaje en la historia de Iberoamérica</i> ...	115
DOMÉNECH, RICARDO: <i>Notas sobre teatro</i>	119

Sección Bibliográfica:

DUQUE, AQUILINO: <i>Una victoria sobre el tiempo</i>	125
GARCÍA DE CASTRO, RAMÓN: <i>José Ortega y Gasset, "Una interpretación de la Historia Universal"</i>	135
AMADO, ANTONIO: <i>El sistema estético de Camilo José Cela. Estructura y expresividad</i>	138
GIL NOVALES, ALBERTO: <i>"La Mina", de Armando López Salinas</i>	140

NUMERO 134 (FEBRERO 1961)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

GARRIGUES, EMILIO: <i>El tiempo en la economía</i>	149
CARAÑERO, ELADIO: <i>Cuatro poemas de recordatorio</i>	170
GIL, ILDEFONSO-MANUEL: <i>Ultimas cuentas</i>	177
ROS, FÉLIX: <i>Elegía</i>	182
GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO: <i>Sobre el mal cine y la cultura en peligro.</i>	188

HISPANOAMÉRICA EN SU HISTORIA

MORENO, SALVADOR: <i>La música en la Historia verdadera de la conquista de la Nueva España</i>	201
---	-----

BRÚJULA DE ACTUALIDAD

Sección de Notas:

ESCOBAR, IGNACIO: <i>Teatro sacramental y existencia de Calderón de la Barca</i>	219
CARDENAL, MANUEL: <i>D. Luis de Hoyos Sainz</i>	234
SÁNCHEZ CAMARGO, MANUEL: <i>Índice de exposiciones</i>	247
AREAN, CARLOS: <i>Evolución e interpretación espacial de la escultura de Pablo Serrano</i>	252

Sección Bibliográfica:

ORTIZ, ANTONIO: <i>El hombre, problema eterno</i>	261
GRANDE, FÉLIX: <i>Cinco historias del vino con rostro de guitarra</i>	268
GARCÍA, ROMANO: <i>La muerte de Sócrates</i>	270
GIL NOVALES, ALBERTO: <i>La piqueta</i>	275

Portada y dibujos de Copano.

ARTE Y PENSAMIENTO

BASTOS DE SOVERAL, CARLOS EDUARDO: <i>Trayectoria de la cultura portuguesa</i>	285
CARRANZA, EDUARDO: <i>La eucaristía sobre los Andes</i>	309
UGIZA, TOMÁS: <i>¿Es usted Brands?</i>	315
GH, ILDEFONSO-MANUEL: <i>Las graveras</i>	324
LACACI, MARÍA ELVIRA: <i>Seis poemas</i>	332
MAGIS, CARLOS HORACIO: <i>Del "Lunario sentimental", de Leopoldo Lugones, al ultraísmo</i>	336

BRÚJULA DE ACTUALIDAD

Sección de Notas:

GARCÍA ROMO, FRANCISCO: <i>Pintura de la realidad y realidad de la pintura</i> .	355
TIJERAS, EDUARDO: <i>Camus y Argelia</i>	360
SÁNCHEZ CAMARGO, MANUEL: <i>Índice de exposiciones</i>	366
SALVADOR, A.: <i>Concepción de la vida como sueño</i>	370
ESTEVA FABREGAT, CLAUDIO: <i>El ser del mexicano</i>	376
QUIÑONES, FERNANDO: <i>Dos notas al viento</i>	379

Sección Bibliográfica:

GARCIASOL, RAMÓN DE: <i>Los primeros libros de poesía de Juan Ramón Jiménez</i>	382
GARCÍA, ROMANO: <i>Charles Moeller: Literatura del siglo XX y Cristianismo</i>	397
GRANDE, FÉLIX: <i>En torno a un libro y un poeta</i>	402
CRESPO, ANGEL: <i>Libros de Portugal. Tres narradores</i>	411
L. M.: <i>Los tiempos en lucha</i>	415

Portada y dibujos del dibujante De la Torre

