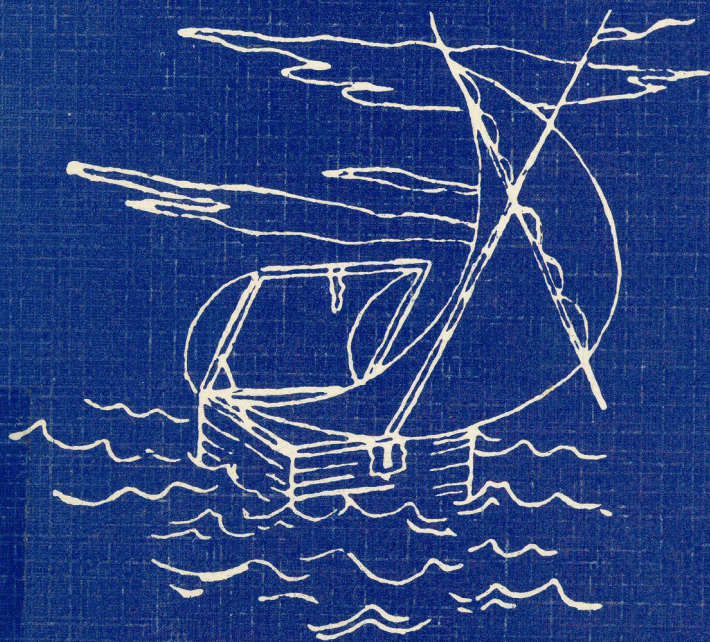


VENTURA DORESTE

**ANÁLISIS
DE BORGES
Y OTROS ENSAYOS**



EL ARCA
1985

Depósito Legal: G.C. 356—1985.

Copyright Ventura Doreste.

Impresión:

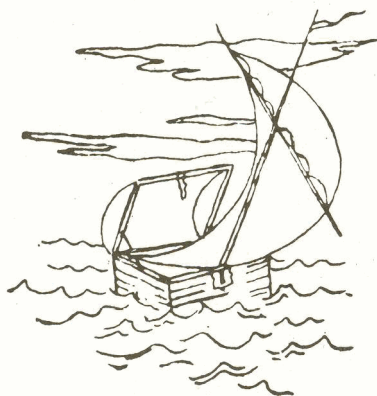
Litografía *Lezcano*.

Las Palmas de Gran Canaria.

R. 1. 769

VENTURA DORESTE

ANÁLISIS
DE BORGES
Y OTROS ENSAYOS



EL ARCA
1985



Va de lo uno a lo otro la diferencia que hay entre estudiar el nudo y la trama del tapiz, aplicando la lente y usando de las noticias técnicas, o apreciar de lejos y al golpe de vista la belleza del cuadro que el tapiz mismo representa. Son dos órdenes distintos de felicidad, igualmente aguda en ambos casos. Beatos los que sepan disfrutar de tales placeres. Ya pueden jactarse de que encuentran compañía en su soledad y consuelo siempre.

Alfonso Reyes: *Cuestiones gongorinas*.
Prólogo. Madrid, 1927.

A los amigos que, con excepcional generosidad, se han interesado por la edición de este libro.

Y a Josefina, naturalmente.

NOTA PRELIMINAR

CASI todos los ensayos y glosas que componen este libro aparecieron en publicaciones diversas: en las españolas *Ínsula*, *Revista de Occidente* y *Papeles de Son Armadans*; en *l'Herne*, de París; en *La Torre* y en *Asomante*, ambas de Puerto Rico; y en la *Revista de la Universidad de México*. Figuran aquí, en primer lugar, trabajos relativos a la literatura hispanoamericana; después, una serie de estudios sobre temas españoles. Tras éstos introduzco, a manera de variación, tres artículos en torno a la literatura francesa, en los cuales se habla de *Guillaume Apollinaire*, *Maupassant* y *Rivarol*, respectivamente. Siguen (retornando a las letras españolas) dos estudios inéditos y una evocación casi inédita. El ensayo *Sobre "Belarmino y Apolonio"* es fragmento de un libro acerca del mismo tema, libro que hube de componer, con puros fines académicos, tiempo antes de que se publicara el muy necesario volumen intitulado *La novela intelectual* de Ramón Pérez Ayala, cuyo autor es *Andrés Amorós*. De mi citada obra inédita sólo he querido recoger aquí tres capítulos correspondientes a la segunda sección: el II, el III y el IV.

Tampoco había dado yo a la estampa el estudio sobre Las ficciones de Valbuena Prat, que me ha servido de base para pronunciar conferencias en centros universitarios. Las páginas sobre el poeta Saulo Torón son casi inéditas, porque aparecieron en restringida edición privada cuyos ejemplares apenas he difundido. Termina Análisis de Borges y otros ensayos con dos textos sobre clásicos de la literatura española: Alfonso de Valdés y Juan Ruiz de Alarcón. Este último artículo fue redactado con motivo de la excelente edición preparada y publicada por el ilustre don Agustín Millares Carlo.

En un futuro volumen compilaré no sólo estudios sobre cuestiones teóricas, sino también exámenes de Leopoldo Alas, Valera, Valle Inclán, Ortega, Antonio Espina, José Luis Cano, etcétera. Pero no sé si me será posible trabajar en ese proyectado libro.

ANÁLISIS DE BORGES

CUANDO hace muchos años descubrí en la vasta biblioteca paterna un solo volumen de Jorge Luis Borges, el titulado *Discusión* (Buenos Aires, 1932), la reveladora originalidad y esplendor del estilo y los temas me movieron anhelosamente a buscar y adquirir otras obras de este autor. En colecciones de revistas y periódicos argentinos hallé deslumbrantes ensayos y poemas de Borges; en varios números de *Nosotros* topé con antiguas notas borgianas y hasta con una belicosa entrevista. Pero mi culto era, entonces, casi personal; mis amigos inmediatos desconocían a Borges; y pude advertir que cuando yo les prestaba algún volumen o les leía tal o cual ensayo de mi recién descubierto autor, en los espíritus ajenos no se levantaba un entusiasmo similar al mío: Borges era considerado como un ensayista de difícil lectura y abrumadora erudición; lo tenso de su estilo y la abundancia de noticias fatigaban a los nuevos lectores, impidiéndoles degustar la novedad del pensamiento borgiano y el ajustado juego de la fantasía. No obstante, mi afición se fue comunicando y contagiando, poco a poco, dentro del círculo de mis amigos; ya algunos poseían obras borgianas que no figuraban en mi

biblioteca; ya había quien, para sorprenderme gozosamente, ponía en mis manos una última edición de *Historia universal de la infamia*, regalándomela; o quien —codicioso— sólo osaba facilitarme, por unas semanas, cierto anhelado volumen, de no fácil hallazgo en las librerías españolas. Entre tanto, la fama de Borges iba extendiéndose casi universalmente; sus obras se traducían a otros idiomas, y los especialistas comenzaban a publicar sobre ellas muy documentados estudios.

Pero el Borges preferido por la mayor parte de los lectores era —y es— el autor de cuentos y relatos fantásticos, mientras que yo he seguido admirando parejamente al poeta, al ensayista y al narrador: tres emanaciones de la gran personalidad borgiana. Es cierto que la opinión de varios críticos tiene por superior al Borges de los relatos. César Fernández Moreno, en un buen estudio sobre la evolución del ilustre escritor argentino, muestra cómo Borges, inevitablemente, había de ir desde la poesía lírica, pasando por el ensayismo, a la elaboración de relatos, donde se cifran las mejores cualidades de su espíritu creador. “El tercio ensayístico es tal vez la parte más débil de su obra —declara Fernández Moreno—; los defectos de Borges parecen resaltar y sus virtudes oscurecerse en este campo.” Y poco después añade: “Los ensayos de Borges se apartan de esta vocación de verdad inherente al género; buscan más bien el asombro, la paradoja, el funcionamiento del pensar como un fin y no como un medio”¹.

1 César Fernández Moreno: *Esquema de Borges*. Editorial Perrot. Buenos Aires, 1957.

Creo que se trata de un juicio somero, para cuya formulación, probablemente, no se han tenido en cuenta determinados ensayos de Borges, en los cuales se manifiesta una fina percepción crítica del proceso creativo y de las obras ajenas; Borges suele ser, en esas páginas, exacto y verdadero; baste citar, entre muchas, *El arte narrativo y la magia*, *La postulación de la realidad*, los trabajos sobre Whitman, el estudio sobre la poesía gauchesca o las muy penetrantes palabras acerca de Nathaniel Hawthorne. Lo que acontece es que en otros ensayos —de índole filosófica—, donde Borges acumula raras noticias, las conclusiones a que llega el autor son (antes que rigurosamente dialécticas) casi imaginativas, pero no caprichosas. Tal es lo que se observa, por ejemplo, en las últimas líneas de *La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga*, cuyo tema ha tocado Borges más de una vez. En esta noticia sobre la famosa aporía de Zenón de Elea, tras exponer la cuestión y algunas de sus soluciones, Borges escribe: “Mi opinión, después de las calificadísimas que he presentado, corre el doble riesgo de parecer impertinente y trivial. La formularé, sin embargo: Zenón es incontestable, salvo que confesemos la idealidad del espacio y del tiempo. Aceptemos el idealismo, aceptemos el crecimiento concreto de lo percibido, y eludiremos la pululación de abismos de la paradoja”².

De esta voluntaria creencia de Borges arranca buena parte de su literatura fantástica. Es Borges un idealista. Por eso se figura el universo como un laberinto; por eso

2 Jorge Luis Borges: *Discusión*. Emecé Editores, S. A. Buenos Aires, 1957.

relata que un mago, que de su sueño crea un hijo, es también otro sueño de un mago anterior; por eso parece afirmar que la escueta sucesión de los hechos puede o no reflejar la realidad verdadera. En la historia de Emma Zunz, los varios actos que conducen a un crimen justo pueden ser interpretados, merced a leves alteraciones, de manera totalmente falsa. No sabemos si Alguien altera los hechos de este universo. En la historia de Abenjacán el Bojarí, los datos han sido tomados tal como aparentemente se presentaban, hasta que, muchos años después, dos amigos conversadores descubren otro sentido a los mismos hechos; pero no se han encontrado nuevas pruebas materiales; ha bastado proceder a un análisis de lo ya conocido. Sin embargo, esta exposición analítica también puede ser meramente conjetural, y no menos fantástica que la habitual consideración de los hechos. Más adelante me permitiré volver sobre ese relato.

Una vez sumido el lector en el preciso mundo borgiano, no tendrá que aceptar como evidente la identidad personal. Para quien sueña el universo, Aureliano y Juan de Panonia vienen a ser una persona misma³; quizá sería mejor decir que ambos son variantes de la misma imagen onírica o una misma sombra. Si Aureliano persigue a Juan, por rencores de tipo teológico, hasta conseguir que sea condenado a la hoguera, bien pudo ocurrir lo contrario en el universo fantástico de Borges: que el perseguidor se convirtiera en el perseguido. Pero entiéndase que en el or-

3 Jorge Luis Borges: *El Aleph*. Emecé Editores, S. A. Buenos Aires, 1957.

be de estas ficciones los seres, objetos e imágenes no se transforman en otros —como sucede en algunos especímenes del género— sino que cada uno persevera en su individualidad, simbólica o no. Así, el estudiante será el estudiante a través de todo el relato, aunque al final resulte ser también Almotásim: la persona luminosa en cuya búsqueda había partido, y de quien sólo le habían llegado fugaces reflejos⁴. Pues la fantasía transformadora pertenece al reino de lo romántico: del vuelo sin trabas; mientras que en la obra de Borges la fantasía está siempre gobernada por la inteligencia. De aquí el ajuste matemático que se advierte en todos los cuentos. Si para Goya los sueños de la razón producen monstruos, para Borges la inteligencia fantaseadora produce limpias imágenes de remotos arquetipos. Por eso no hay en su obra una atmósfera de nebulosa pesadilla, como acontece en los relatos de Kafka. Citemos, para señalar la diferencia entre ambos escritores, un juicio del propio Jorge Luis Borges: “Dos ideas —mejor dicho, dos obsesiones— rigen la obra de Franz Kafka. La subordinación es la primera de las dos; el infinito, la segunda. En casi todas sus ficciones hay jerarquías y esas jerarquías son infinitas.” Y unas líneas después: “El motivo de la infinita postergación rige también sus cuentos”⁵. Creo que en la obra de Borges no se encontrarán esas notas. Borges combate más bien la pesadilla indefinida; persona-

4 Jorge Luis Borges: *Historia de la eternidad*. Emecé Editores, S. A. Buenos Aires, 1953.

5 Franz Kafka: *La metamorfosis*. Editorial Losada, S. A. Buenos Aires, 1943. (Traducción y prólogo de J. L. Borges.)

jes y hechos están perfectamente engranados, y en muchos de sus cuentos hay un claro sentido de los fines y de los límites. Pensar que el universo es un laberinto es tener —acaso— la esperanza de que sus simetrías y corredores y signos irán dibujándose lentamente en el espíritu humano, y que éste podrá descifrar el misterio. Es verdad que Borges ha opinado que “un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres”, y también que un laberinto es “un escándalo, porque la confusión y la maravilla son operaciones propias de Dios”. Pero las extrañas casas laberínticas que aparecen en la obra de Borges suelen ser limitadas y abarcables, tal la de Abenjacán, tal la que recorre el Inmortal. El laberinto del primero tiene una finalidad: la de resguardar al fugitivo y su tesoro, si creemos la historia que cuenta Dunraven; o bien, la de atraer al rey burlado, si aceptamos la hipótesis de Unwin. El laberinto que descubre el Inmortal tiene la finalidad de no tener ninguna, prácticamente, pero es como la imagen del fabuloso universo; por lo menos, en el relato se explica el origen de ese laberinto.

Se verá, pues, que los cuentos de Borges acostumbran ofrecer una solución; no se posterga ésta infinitamente, como en la obra de Kafka. Por otro lado, tampoco se da en las ficciones borgianas la preocupación por las jerarquías prefijadas, inamovibles. Así, Benjamín Otálora puede aspirar a sustituir a Bandeira en el lecho, en el mando y en el triunfo; en el transcurso del cuento, el proceso ascendente de Otálora parece cabalmente normal, como un sueño lúcido; Otálora puede ser igual a Bandeira, ya casi es Bandeira. Que éste le haya permitido todo —mandos

sucesivos, llameantes victorias, posesión de la mujer, goce del caballo codiciado— y que por fin le haga matar, en una especie de apoteosis, no significa sino que, a pesar de la burla, se estaba Bandeira reconociendo en Otálora ⁶.

En la mayor parte de los relatos borgianos hay una tensa obsesión: la hay en *El muerto*, en *La espera*, en *El inmortal*; pero Borges suele desvanecerla al presentar la solución o desenlace. Imagino que en un cuento de Kafka el protagonista de *La espera* estaría aguardando indefinidamente a sus ejecutores; Borges permite a su personaje la lectura de la *Divina Comedia* y algunos hábitos insignificantes, en tanto llegan los asesinos; la súbita aparición de éstos es aliviadora para el protagonista. Y consolador es, para el Inmortal, saberse precedero. A esta maestría en la sugestión y comunicación de lo obsesivo contribuyen la cuidadosa estructura de los relatos borgianos y el siempre vigilado lenguaje. No es la incoherencia una virtud de Borges, ni de sus criaturas. Fiel a unos mismos temas esenciales, este gran escritor los trata insistentemente, desde varios puntos de vista, en sus poemas líricos, en sus ensayos y en sus ficciones. Borges, cabal hombre de letras, expresa sobre la actividad literaria un juicio que se halla de acuerdo con su actitud filosófica; en *El inmortal* nos dice: “No hay méritos morales o intelectuales. Homero compuso la Odisea; postulado un plazo infinito, con infinitas circunstancias y cambios, lo imposible es no componer, siquiera una vez, la Odisea. Nadie es alguien: un solo hombre inmortal es todos los hombres. Como Cornelio Agrippa,

6 Jorge Luis Borges: *El Aleph*. Ed. cit.



soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy”⁷. También, al frente de *Fervor de Buenos Aires*, había advertido: “Nuestras nadas poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios y yo su redactor”⁸. Por consiguiente, la creación literaria puede producirse en uno u otro espíritu.

En sus ensayos, Borges comenzó por organizar casi imaginativamente datos y noticias, porque su espíritu no se satisface con el descarnado funcionamiento de la razón. He aludido a las conclusiones más imaginadas que razonadas a que llega en algunos de esos ensayos, lo que no significa —antes al contrario— que Borges no sea un crítico preciso y sorprendente. De estas imaginaciones con los datos, Borges pasó a recontar (a su manera) ciertas biografías y fábulas; siguiendo argumentos o trazas ajenos, quiso ejercitarse en el plano de la fantasía; los sucesos y aventuras conocidos le permitieron realizar un doble y aun triple juego, como observó muy bien Amado Alonso: la presentación de los hechos; la visión de éstos a través de los personajes; la visión que Borges nos da de esa visión⁹. Procedimiento triple que el autor había ejercido y sigue ejerciendo en sus páginas críticas. Es decir: Borges expone un problema; acumula, luego, las soluciones que otros espíritus han dado; finalmente, Borges ofrece su solución o visión

7 Jorge Luis Borges: *El Aleph*. Ed. cit.

8 Jorge Luis Borges: *Poemas* (1923-1953). Emecé Editores, S.A. Buenos Aires, 1954.

9 Amado Alonso: *Materia y forma en poesía*. Editorial Gredos. Madrid, 1955.

personal. Así ocurre en su ensayo sobre la aporía de Zenón de Elea. Bien es cierto que, alguna vez, Borges parece distraerse, estratégicamente, al refutar un argumento. Veamos cómo desarma unas razones de Henri Bergson; éste declara, en su análisis de la aporía:

“Por una parte, atribuimos al movimiento la divisibilidad misma del espacio que recorre, olvidando que puede dividirse bien un objeto, pero no un acto; por otra, nos habituamos a proyectar este acto mismo en el espacio, a aplicarlo a la línea que recorre el móvil, a solidificarlo, en una palabra. De esta confusión entre el movimiento y el espacio recorrido, nacen, en nuestra opinión, los sofismas de la escuela de Elea; porque el intervalo que separa dos puntos es infinitamente divisible, y si el movimiento se compusiera de partes como las del intervalo, jamás el intervalo sería franqueado. Pero la verdad es que cada uno de los pasos de Aquiles es un indivisible acto simple, y que después de un número dado de estos actos, Aquiles hubiera adelantado a la tortuga. La ilusión de los Eleatas provenía de la identificación de esta serie de actos individuales, *sui generis*, con el espacio homogéneo que los apoya. Como este espacio puede ser dividido y recompuesto, según una ley cualquiera, se creyeron autorizados a rehacer el movimiento total de Aquiles, no ya con pasos de Aquiles, sino con pasos de tortuga. A Aquiles persiguiendo una tortuga sustituyeron, en realidad, dos tortugas regladas la una sobre la otra, dos tortugas de acuerdo en dar la misma clase de pasos o de actos simultáneos, para no alcanzarse jamás. ¿Por qué Aquiles adelanta a la tortuga? Porque cada uno de los pasos de Aquiles y cada uno de los pasos de

la tortuga son indivisibles en tanto que movimientos, y magnitudes distintas en tanto que espacio; de suerte que no tardará en darse la suma, para el espacio recorrido por Aquiles, como una longitud superior a la suma del espacio recorrido por la tortuga y de la ventaja que tenía respecto de él. Es lo que no tiene en cuenta Zenón cuando recompone el movimiento de Aquiles, según la misma ley que el movimiento de la tortuga, olvidando que sólo el espacio se presta a un modo de composición y descomposición arbitrarias, y confundiéndolo así con el movimiento.”

La cita ha sido extensa, pero era menester trasladarla para los fines de mi discusión. Sin ese traslado no se entendería bien la sutil respuesta de Borges, en la cual se advierte un ejemplo de su habitual destreza dialéctica. Puede no ser la de Bergson una refutación definitiva, a ojos de un especialista; para mí, el razonamiento bergsoniano es tan justo como nítido. Pero Borges opone lo que sigue: “El argumento es concesivo. Bergson admite que es infinitamente divisible el espacio, pero niega que lo sea el tiempo. Exhibe dos tortugas, en lugar de una, para distraer al lector. Acollara un tiempo y un espacio que son incompatibles: el brusco tiempo discontinuo de James, con su *perfecta efervescencia de novedad*, y el espacio divisible hasta lo infinito de la creencia común”¹⁰.

Me parece claro (pero tal vez me equivoque) que Bergson no habla literalmente del tiempo, sino de un acto, el cual, en tanto que acto, es indivisible; el movimiento se produce en un tiempo y en un espacio, y uno y otro son

10 Jorge Luis Borges: *Discusión*. Ed. cit.

divisibles hasta lo infinito; pero el acto mismo no lo es. No hace mal Bergson en referirse a dos tortugas, las cuales, en efecto, darían la misma clase de pasos simultáneos; el acto de la una correspondería al acto de la otra; pero el movimiento simple de Aquiles es superior al simple movimiento de la tortuga; de aquí que, finalmente, ésta sea rebasada por el corredor. Con todo, no niego yo que la refutación de Borges sea cierta; lo que me interesaba era exponer el procedimiento imaginativo e irónico de Borges al examinar las razones de Henri Bergson.

Esta calidad de su inteligencia imaginativa llevó a Borges a repetir ajenas historias infames y aun de magia; en esa repetición (con frecuencia, ejecutada irónicamente), está Borges mismo, no ya por la singular consideración de los temas, sino también por la originalidad de su lenguaje. En algún lugar de su obra nos ha dicho Borges que un hombre puede revelarnos, mediante textos ajenos, lo esencial de su pensamiento; en las historias infames y en las otras, en la mágica reelaboración de mitos, encontramos siempre a Borges. No es tan paradójico como a primera vista parece lo que él afirma en el epílogo de *El Hacedor*: "De cuantos libros he entregado a la imprenta, ninguno, creo, es tan personal como esta colecticia y desordenada *silva de varia lección*, precisamente porque abunda en reflejos y en interpolaciones"¹¹. También sabemos que interpolaciones y reflejos y variadas imágenes trazan, finalmente, la cara del autor. Para ofrecernos el dibujo de la

11 Jorge Luis Borges: *El Hacedor*. Emecé Editores, S. A. Buenos Aires, 1960.

suya, Borges ha escrito poemas, ensayos, relatos; y aunque se pueda advertir una evolución en su concepto de la literatura, tan importantes son, para conocer el perfil de su rostro, los antiguos escritos como los recientes. Pues no hay una diferencia sustancial entre el Borges de la primera época y el de la última; yo lo he comprobado ahora, al repasar viejos volúmenes suyos y remotos trabajos que yacen en suplementos y revistas argentinos. Tal apasionado repaso me ha hecho conjeturar que del español Quevedo, corregido y mejorado por lecturas inglesas —de Thomas De Quincey, de Stevenson, de Chesterton—, puede haberse nutrido el personal estilo de Borges.

Si nos contraemos a los relatos, veremos que el autor, sabiamente, notifica hechos o transmite suposiciones o sueños; nos da, por lo general, en estilo indirecto, la sucesión de episodios; y en otras ocasiones figura él mismo como testigo o personaje. Hay también en su obra un predominio de lo visual, y a este procedimiento no es ajena la influencia cinematográfica, como se advierte, sobre todo, en las historias infames. Así lo reconoce el propio Borges, cuyo sentido crítico suele ejercerse sobre la obra personal, asombrando siempre a sus lectores. Acerca de unos relatos suyos ha declarado: “Abusan de algunos procedimientos: las enumeraciones dispares, la brusca solución de continuidad, la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas”¹². Aduzcamos un par de ejemplos: “El Oeste llamaba. Un continuo rumor acompasado pobló esos

12 Jorge Luis Borges: *Historia universal de la infamia*. Emecé Editores, S. A. Buenos Aires, 1954.

años: el de millares de hombres americanos ocupando el Oeste. En esa progresión, hacia 1872, estaba el siempre aculebrado Bill Harrigan, huyendo de una celda rectangular." O bien: "La tierra es sobrenaturalmente lisa, pero el cielo de nubes a desnivel, con desgarrones de tormenta y luna, está lleno de pozos que se agrietan y de montañas. En la tierra hay el cráneo de una vaca, ladridos y ojos de coyote en la sombra, finos caballos y la luz alargada de la taberna" ¹³. El efecto es, desde luego, visual: una serie de significativas imágenes; pero es también eminentemente literario: basta reparar en el ajuste de las palabras, en la sobriedad de las descripciones y en la sucesión de los sonidos. Visualmente suele presentar Borges a sus personajes: no mediante minucioso inventario, sino ofreciendo unos pocos rasgos expresivos, definidores. Y aunque Borges no utilice a veces este método, la sensación de imágenes espectaculares se produce siempre en el lector. En sus ensayos ha acudido Borges a ese procedimiento; véase cómo inicia su admirable estudio sobre los traductores de *Las mil y una noches*: "En Trieste, en 1872, en un palacio con estatuas húmedas y obras de salubridad deficientes, un caballero con la cara historiada por una cicatriz africana..." ¹⁴. Así nos presenta Borges al capitán Richard Francis Burton, en el instante en que ha comenzado éste la traducción del famoso libro árabe. Procedimiento borgiano que imita o repite (ignoro si deliberadamente o no) un colabo-

13 Jorge Luis Borges: *Historia universal de la infamia*. Ed. cit.

14 Jorge Luis Borges: *Historia de la eternidad*. Ed. cit. Buenos Aires, 1953.

rador del propio Jorge Luis Borges: Adolfo Bioy Casares. Este último escribe: "En el segundo piso de su decaído castillo, hacia marzo de 1571, Miguel de Montaigne inventó el ensayo"¹⁵.

La precisión de Borges señala el lugar y sus características, y también la fecha. Tales pormenores y la descripción esencial de los actos que ejecutan los protagonistas de sus cuentos contribuyen a intensificar la atmósfera de lo fantástico. El mundo borgiano puede parecer una exasperación de la realidad. Quien contemple una fisura en la pared de su celda, una humilde fisura, acabará viendo caras de doncellas, o de faunos, o la traza de un palacio, o (quizá) su mismo rostro. Lo real no ha variado, pero la atención fija —normal o no, libre u obsesiva— ha construido un mundo distinto. Pues lo propio acontece en algunos cuentos de Borges: los hechos presentados son éstos; según los consideremos, así variará su sentido. Pero puede suceder —paradójicamente— que lo que se ofrece como real o cierto, con nítida evidencia, tal vez no lo sea. Esto es lo que Unwin revela, en una cervecería de Londres, a propósito de Abenjacán y su ostensible laberinto. Unwin dice a Dunraven: "Los hechos eran *ciertos*, o podían serlo, pero contados como tú los contaste eran, de modo manifiesto, mentiras. Empezaré por la mayor mentira de todas, por el laberinto increíble. Un fugitivo no se oculta en un laberinto. No erige un laberinto sobre un alto lugar de la costa, un laberinto carmesí que avistan desde lejos los marine-

15 Adolfo Bioy Casares: "Estudio preliminar" al volumen *Ensayistas ingleses*. Clásicos Jackson. Editorial Exitó. Barcelona, 1951.

ros”¹⁶. De estas reflexiones fundamentales deduce Unwin otra interpretación de los hechos, acaso coincidente con la verdad. Imaginemos que todas las teorías son fantásticas, como quizá lo sea también este análisis de Borges. En la historia de Abenjacán, el poeta Dunraven, perito en novelas policiacas, piensa que la solución del misterio vale menos que el misterio mismo. “El misterio participa de lo sobrenatural y aun de lo divino; la solución, del juego de manos”¹⁷. Lo que realmente importa en la obra de Borges (aparte de las virtudes literarias) es la adivinación y desarrollo de lo misterioso, cuyos pasos no se dan en lo oscuro y abrumador, sino bajo la plena luz del pensamiento.

De la esfera de lo puramente fantástico quedan excluidos algunos relatos de Borges; entre ellos, *Hombre de la esquina rosada*¹⁸, la primera ficción totalmente original que Borges acometió, tras haber recontado las historias de la universal infamia. En este relato —que se cuenta entre los mejores del autor— aparece el sentimiento de la dignidad humana, basado en el coraje personal. Ya Borges recurre —como lo hará siempre— a los ajustados presentimientos y correspondencias; y, también, al asombro. A su técnica de cuentista nunca han sido ajenas las ideas que él mismo expuso en *El arte narrativo y la magia*, ensayo que lleva la fecha de 1932. Veamos de cerca la primera ficción de Borges.

Desde las líneas iniciales se está insinuando al lector

16 Jorge Luis Borges: *El Aleph*. Ed. cit.

17 Jorge Luis Borges: *El Aleph*. Ed. cit.

18 Jorge Luis Borges: *Historia universal de la infamia*. Ed. cit.



—y en el transcurso del soberbio relato se confirma— que quien confiesa los hechos a Borges es verdaderamente el matador de Francisco Real. “Arriba de tres veces no lo traté, y éstas, en una misma noche, pero es noche que no se me olvidará, como que en ella vino la Lujanera porque sí, a dormir en mi rancho y Rosendo Juárez dejó, para no volver, el Arroyo.” Pero el narrador nos cuenta directamente dos entrevistas o visiones de Real: la primera, cuando éste irrumpe en el baile, para desafiar a Rosendo; la segunda, cuando tras haberse ido, triunfador, con la Lujanera, vuelve Real herido de muerte. En el intervalo, lleno de tristeza y odio a causa de las ofensas que Real ha inferido a todos los que se hallaban en el baile, el narrador había abandonado la casa. Bajo las estrellas rumia su indignación y se enfrenta consigo mismo. El proceso de este odio y tristeza está admirablemente expresado por Borges: “Me dio coraje de sentir que no éramos naidés. Un manotón a mi clavel de atrás de la oreja y lo tiré a un charquito y me quedé un espacio mirándolo, como para no pensar en más nada. Yo hubiera querido estar de una vez en el día siguiente, yo me quería salir de esa noche.” Muy justa es la observación de que el hombre ofendido, colérico, el hombre que sufre un disgusto y se halla fuera de sí, quiere siempre anular el instante presente —el de su amargura— y encontrarse instalado en el futuro, convertida la pena en recuerdo. Borges continúa la vívida descripción del particular estado de ánimo. Sabido es que cuando padecemos un hondo dolor vemos de pronto los objetos habituales como si fuesen extraños; por lo general no reparamos en ellos, y de súbito se nos ponen delante, manifestando su

individualidad: “Me quedé mirando esas cosas de toda la vida —cielo hasta decir basta, el arroyo que se empedraba solo ahí abajo, un caballo dormido, el callejón de tierra, los hornos— y pensé que yo era apenas otro yuyo de esas orillas, criado entre las flores de sapo y las osamentas. ¿Qué iba a salir de esa basura sino nosotros, gritones pero blandos para el castigo, boca y atropellada no más? Sentí después que no, que el barrio cuanto más aporriao, más obligación de ser guapo.” Prosigue la exacta descripción de lo que pasaba en el alma del narrador; el impulso decisivo de ir en busca de Real fue el pensamiento de que éste y la Lujanera estaban haciéndose el amor en una cuneta. Pero Borges no dice que el narrador fuese en busca de Francisco Real. Bruscamente, tras la descripción del estado de ánimo, se lee en el cuento: “Cuando alcancé a volver, seguía como si tal cosa el bailongo.” Poco después sucede la entrada de Real, malherido. Compárese esta aparición, para morir en la casa, con la primera, sorprendente e impetuosa. No confiesa el narrador a los demás (ni a Borges, a quien confía la historia) que él ha sido el asesino, pero deja traslucir su orgullo: “El hombre a nuestros pies se moría. Yo pensé que no le había temblado el pulso al que lo arregló.” Habiendo vencido, el narrador comenta, humanamente: “En cuanto lo supe muerto y sin habla, le perdí el odio.”

Se me permitirá todavía citar el último párrafo del cuento. Hasta ahora habíamos intuido, apoyándonos en señales sugeridas, que el narrador y el justo asesino confluyen en la misma persona. Pues bien: el hombre termina su historia contando discretamente cómo fue hacia su rancho, donde le esperaba la recompensa amorosa: la Lujane-

ra. "Yo me fui tranquilo a mi rancho, que estaba a unas tres cuadras. Ardía en la ventana una lucecita, que se apagó en seguida. De juro que me apuré a llegar, cuando me di cuenta. Entonces, Borges, volví a sacar el cuchillo corto y filoso que yo sabía cargar aquí, junto al sobaco izquierdo y le pegué otra revisada despacio, y estaba como nuevo, inocente, y no quedaba ni un rastrito de sangre."

Comentando magistralmente este admirable relato de Borges, el gran filólogo español Amado Alonso opina: "Séame permitido indicar cuánto ganaría el cuento en fuerza de sugestión, con que se perdiera el párrafo final, como le sucedió al romance del infante Arnaldos. La identidad del matador con el narrador está ya sugerida en dos o tres pasajes como a despecho de su cuidadosa ocultación, de modo que el recato viene a realzar el sentimiento de hombría, y la imaginación se ve solicitada sin perder su libre juego. En el pasaje final, el narrador renuncia al recato, la cuidadosa actitud de toda la narración, y esto sin motivo ni compensación, a mi parecer, pues no hay, por ejemplo, una revelación abierta que pudiera valer como un engallamiento o como una confidencia aliviadora o como una confesión, sino que se sugiere de nuevo en forma de acertijo fácil"¹⁹.

Me atrevo a decir, respetuosamente, que esta opinión de Amado Alonso no me parece del todo justa; el narrador apenas renuncia al recato; es natural que anuncie casi pudorosamente la recompensa que le aguarda en su ran-

19 Amado Alonso: Op. cit.

cho; ya sabíamos, desde las primeras palabras de la historia, que aquella noche la Lujanera durmió con él: la Lujanera, hembra de triunfadores. Ni deshace su recato el narrador cuando alude al cuchillo homicida; el arma es como un órgano de su valentía; y es lógico que, estando a punto de disfrutar de su segunda victoria, el hombre saque el cuchillo para mirarlo con amoroso reconocimiento, y tal vez con modestia. Un ingenuo orgullo hay en su ánimo, y no menos inocente que su conciencia aparece ante sus ojos el arma que le ha permitido el triunfo. Por lo demás, no resulta insistente que Borges confirme, en el último párrafo, la identidad del narrador con el asesino; no todos los lectores habrían podido captar esa identidad, que ciertamente se insinúa en varios pasajes del relato.

Muchos otros rasgos de maestría hay en esta historia de Borges, pero ya es imposible que los señale yo en el presente análisis. Mencionaré, no obstante, el episodio en que se habla del tango, cuya música y práctica domina de modo absoluto a quienes se hallan en el baile. "En esa diversión estaban los hombres, lo mismo que en un sueño, cuando de golpe me pareció crecida la música, y era que ya se entreveraba con ella la de los guitarreros del coche, cada vez más cercano. Después, la brisa que la trajo tiró por otro rumbo, y volví a atender a mi cuerpo y al de la compañera y a las conversiones del baile." Y es que la música acrecida anuncia a Francisco Real. Más tarde, llaman a la puerta enérgicamente, con un golpe y dando una voz. Con ímpetu penetra el forastero. "Para nosotros no era todavía Francisco Real, pero sí un tipo alto, fornido, trajeado enteramente de negro..." Tal es la espectacular en-

trada de quien va a desafiar a Rosendo Juárez y a llevarse a la Lujanera. Compárense —dije antes— esta entrada de Real (desafiador, desdeñoso, seguro de sí, con voz potente) y la que efectúa cuando ya ha sido malherido; la voz que ya conocían los del baile vuelve a oírse, “pero serena, casi demasiado serena, como si ya no fuera de alguien”. Es ciertamente la voz de quien va a morir dentro de unos momentos, aceptando su destino.

Desde los primeros relatos, Borges ha tenido en cuenta el preciso juego de las “tensiones y distensiones” en la acción y las palabras. No hay en Borges una frase, ni siquiera un vocablo, que no contribuya esencialmente al fin mismo de cada uno de sus cuentos. Se ha hablado, por lo que respecta a las ficciones borgianas, del propósito lúdico que en ellas predomina. Yo no creo en la existencia de esa simple finalidad, sino que pienso que en todas sus páginas —así en prosa como en verso— Borges quiere darnos una imagen del mundo y de sí mismo²⁰. No nos extraña la coherencia evidente en cada uno de sus relatos, porque Borges ha dicho más de una vez que cada acto del universo presupone todos los anteriores.

Pero ya es tiempo de concluir este análisis, aunque en mis notas preparatorias figuren todavía ciertos aspectos que no he podido tratar. Otros capítulos habría que dedicar a los poemas y a los ensayos borgianos, y también

20 Miguel Enguídanos: *Imaginación y evasión en los cuentos de Jorge Luis Borges*. En la revista “Papeles de Son Armadans”, número XXX (septiembre de 1958). Madrid-Palma de Mallorca. (Véase este estudio en relación con el juicio que formulo en mi texto.)

a las particularidades e innovaciones que ese gran autor presenta en cuanto artista del idioma. Basta adentrarse en cualquiera de sus libros para percibir que Jorge Luis Borges es, actualmente, uno de los mayores escritores en lengua castellana.

BORGES Y LA ZOOLOGÍA FANTÁSTICA

CON la invisible (pero sin duda efectiva) colaboración de Margarita Guerrero, ha publicado Jorge Luis Borges un precioso *Manual de zoología fantástica*¹. En él figuran muchos de los animales maravillosos que la felicidad o el miedo de los hombres ha construido; la ingeniosa diligencia de Borges ha acumulado datos precisos para ofrecernos nítidas imágenes de esos seres. Pero la erudición borgiana parece un don tan personal, que siempre percibimos el pensamiento del autor a través de sus noticias excelentemente articuladas. Creo haber entendido que el vasto saber de Borges suele irritar a quienes desean la lectura cómoda. La verdad es que, cuando se lee a este gran ensayista argentino, es menester atención y tensión extremas; pero en el *Manual* que comentamos Borges ha frenado o disimulado su admirable tendencia a la metafísica, a la agudeza y a la burla; rara vez el tema le ha consentido entregarse a sus certidumbres y juegos mentales, como en sus ensayos puros y en sus fantásticas narraciones. La agilidad de pensamiento y la novedad de lenguaje no acostumbran ser

1 Jorge Luis Borges: *Manual de zoología fantástica*. Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México, 1957.



perdonadas; tampoco suele serlo la erudición de altura. Ambrose Bierce, en su *The Devil's Dictionary* (de muy deliciosa lectura) revela que pertenece a los enemigos comunes de la erudición, la cual humorísticamente define de esta manera: “E r u d i t i o n, n. Dust shaken out of a book into an empty skull”. Con libertad lo traduzco así: lo peor de una obra vertido en un cráneo hueco.

Recordemos que, para nuestro Unamuno, esa aplicada actividad no era sino un grave síntoma de pereza. Y es cierto que muchos manipulan datos, sin que la significación de éstos ejerza huella alguna en su pensamiento. El lector de Alfonso Reyes hará memoria de que en *El Cazador* hay un capítulo titulado *De las citas*. “Escritores hay —se lee allí— a quien la ciencia les pasa por los dedos, del libro de apuntes al libro definitivo; y así se transmite un lastre de conocimientos que todos ignoran”. El remedio estriba —ya se supone— en que los conocimientos sean asimilados, en lugar de dejarlos inertes en las papeletas. A pesar de la enemiga de Bierce y de Unamuno, confieso mi debilidad por los auténticos eruditos; en ellos las noticias no hacen más que fomentar y alimentar el propio pensamiento. De este mismo asunto ha tratado, si no recuerdo mal, el Padre Feijoo. “En los ensayos del argentino Borges las especies se hallan perfectamente articuladas y obedecen siempre al pensamiento central del autor”, he escrito en otra parte ². Reitero que el *Manual de zoología fantástica*

2 En *Las metamorfosis de Guillermo de Torre*, ensayo publicado en “Papeles de Son Armadans”, XXIV, marzo de 1958. (Véase en este libro.)

(por su naturaleza) no ha permitido a Jorge Luis Borges sus espléndidos juegos y certidumbres; el libro es, para toda clase de lectores, un inestimable tesoro. La prosa de Borges, tan precisa y armoniosa, tiene la virtud de volver reales las criaturas fantásticas que, en alfabetizado desfile, aparecen en su obra. Por otro lado, la puntual erudición de Borges alguna vez se torna tan rara en la exhibición de fuentes, que éstas pueden figurársenos más fantásticas aún que los mismos seres descritos. Me veo precisado a citar un ejemplo. Al peritio se refirió la sibila de Eritrea en uno de sus oráculos; esta literatura profética desapareció en el año 671 después de Cristo; en la restitución no se consignó el pasaje en que se trata del fantástico animal, presunto destructor de Roma. Un rabino de Fez, unas centurias más tarde, en un librito tal vez semejante al de Borges, cita otra fuente también perdida. Para infelicidad nuestra, el folleto del rabino (algunos de cuyos párrafos transcribe Borges) se hallaba en la Universidad de Munich, y de aquí ha desaparecido, “no se sabe si a consecuencia de un bombardeo o por obra de los nazis”. Salvo en este artículo, las referencias borgianas son muy precisas; las literaturas clásicas y las orientales le han suministrado toda su zoología.

He dicho antes que el *Manual* constituye un inestimable tesoro, y no junto, por inercia, este nombre y aquel adjetivo. Ciertamente explicable pudor puede vedar a los mayores la lectura paladina de los cuentos de hadas, los cuales sólo abordamos sin rubor cuando hemos de comunicarlos a los niños. Pero sucede que el riguroso, el bello *Manual de zoología fantástica* sustituye con ventaja a aquellos cuentos y permite la alianza de la fantasía, la meditación

y el placer estético. El nítido lenguaje de Borges hace que olvidemos el horror de muchos de estos animales. Los hay graciosos, como el mono de la tinta, el cual, según un texto de Wang Ta-Hai (1791), se sienta junto al escriba chino, esperando a que éste concluya su tarea, a fin de beberse el sobrante de la tinta. Imagino que los chinos inventaron o descubrieron ese animal para justificar la impensable evaporación del líquido. Pero el mono de la tinta debe ser una criatura feliz. Las hay tristemente extremosas (si se me permite aquí el uso de este adjetivo), como el *mirmecoleón*, compuesto de león y de hormiga, y cuya existencia es fatalmente precaria. Hay también animales de gustos temibles, como el minotauro, devorador de carne humana, que exigía un tributo de mancebos y doncellas. Pero el más infeliz de los que figuran en el libro de Borges viene a ser, sin duda, el *catoblepas*, del que Plinio da noticia. Su mirada es mortal; mas, por fortuna (de acuerdo con la etimología de su nombre), siempre ha de mirar hacia abajo: tiene la cabeza inconcebiblemente pesada, y la fantástica criatura apenas puede llevarla. Al texto de Plinio añade Borges otro de Gustavo Flaubert, en el cual se dice que el cuello del *catoblepas* es "largo y flojo como un intestino vaciado". Probablemente, tanta infelicidad conmovió al editor del *Manual* porque la imagen del *catoblepas* figura en la cubierta del libro. Esa vanidad tan humana (la de exhibirse en la portada de un volumen o de una revista) habrá de aliviar en parte su tremenda desventura.

De todos los seres fantásticos, el que se encuentra en el grado superior de la escala es el vertiginoso centauro, por el cual Borges siente (creo yo) una especial ternura.

En *El arte narrativo y la magia*³, Jorge Luis Borges aludía a Quirón (que aparece en un poema de Morris) y recordaba que tenía “una corona de hojas de encina en la transición de bruto a persona”. El correspondiente artículo de su *Manual* empieza así: “El centauro es la criatura más armoniosa de la zoología fantástica”. Y, en verdad, sospecho que nadie se determina a alejarlo definitivamente de nuestra especie. Animal fronterizo, al centauro apenas le sobra la grupa para ser hombre. Desde esa imprecisa frontera anhela siempre —según la fábula— raptar a las mujeres.

Tan minuciosas y pulcras son las referencias de Borges, que a veces una casi invisible fisura nos deja asombrosamente perplejos. Así, cuando describe la Octuple Serpiente, cuya naturaleza es la del número ocho. Tiene ocho cabezas y ocho colas. “Al reptar abarcaba ocho valles y ocho colinas”. Para cortarle las ocho cabezas, un paladín inventó ocho ingenios. El número ejerce en nosotros una enorme sugestión; y sin embargo, una vez muerta, acontece que “en la cola de la serpiente se halló una espada, que aún se venera —informa Borges— en el Gran Santuario de Atsuta”. Esa espada singular nos sorprende. ¿Por qué no se halló un arma en cada cola del animal? A ocho colas debieron corresponder ocho espadas. Pienso que, con la muerte de la serpiente, se esfumó también la fascinación del número ocho.

Es Borges un innovador, un inventor en nuestra lengua. Como se halla tan seguro de su poder creador, nunca ha ocultado sus fuentes, ni siquiera los autores que en él

3 Se hallará este ensayo en *Discusión*, Gleizer, Buenos Aires, 1932.

han influido o influyen. Adivinamos en algún cuento borgiano, si bien medio borrosas, las peculiares facciones de Gilbert Keith Chesterton. Esos rasgos, si no me equivocó, resaltan en varias líneas del prólogo al *Manual de zoología fantástica*. La cita es extensa, pero quiero aducirla. “Podemos pretender —escribe Jorge Luis Borges— que los niños bruscamente llevados al jardín zoológico adolecen, veinte años después, de neurosis, y la verdad es que no hay niño que no haya descubierto el jardín zoológico y que no hay persona mayor que no sea, bien examinada, neurótica. Podemos afirmar que el niño es, por definición, un descubridor y que descubrir el camello no es más extraño que descubrir el espejo o el agua o las escaleras”.

Terminemos esta noticia. Si hubiésemos dedicado a Borges un estudio más extenso, habríamos relacionado ciertos pasajes de este libro con los temas sustanciales de toda su obra. Hoy solamente nos hemos ceñido al *Manual de zoología fantástica*, que se inserta con naturalidad en la serie de sus producciones. La erudición borgiana confina con lo fabuloso. Este *Manual* —lo advierte el mismo Borges— quizá no abarque todos los animales fantásticos, que pueden ser infinitos (pues cada pesadilla suele crear los suyos). No obstante, nos habría gustado leer la descripción de las serpientes de la luna, a las cuales se refiere Borges en su *Prólogo a Bradbury*, precisamente al hablar del *Somnium Astronomicum*, de Kepler. Pues si casi todos los animales de su fantástico *Manual* están adscritos al pasado, las serpientes de la luna, a buen seguro, pertenecen ya a nuestro inmediato porvenir.

LA POESÍA DE ALFONSO REYES

DISCUSIÓN

CUANDO uno examina la vasta obra de Alfonso Reyes queda sorprendido al advertir la importancia y alcance de su poesía. Ciertamente que la calidad y el número de los ensayos pueden desviar hacia éstos la atención y el goce de los estudiosos y admiradores del gran humanista mexicano. Por lo demás, la obra poética de Alfonso Reyes, que había aparecido en ediciones casi privadas, no era asequible a todos. Pero, por fortuna, en 1952, el Fondo de Cultura Económica dio a la estampa un extenso y hermoso volumen, donde el propio Reyes, con su escrupulosidad habitual, ofrece su poesía hasta aquella fecha¹. Los diversos libros que habían llegado hasta nosotros (entre ellos *Pausa* y la misma *Ifigenia cruel*, ambos en primera edición) revelaban que Alfonso Reyes era también un poeta admirable; pero subordinábamos siempre su actividad poética a su actividad de ensayista. Basta la lectura del libro editado en 1952 para que consideremos que en Reyes tan importante es la poesía como el ensayo. No es posible, al enfrentarse con

1 Alfonso Reyes: *Obra poética*. Letras mexicanas. Fondo de Cultura Económica. México 1952.

un creador de su talla, establecer fronteras entre las dos actividades, relegando una de ellas a un cielo inferior. No otro es, por ejemplo, el caso de Unamuno, cuya poesía es tan esencial como su ensayo, como su novela o su producción dramática. Nótese, sin embargo, que Reyes, a diferencia de Unamuno, lleva cada uno de los géneros que cultiva a un punto de perfección insuperable. Por eso su poesía, aunque contribuye a esclarecernos la personalidad total de Alfonso Reyes, muestra un valor *per se*, independiente de su radiante y nítida escritura en prosa.

Es curioso que casi todos los comentadores de Reyes se hayan visto forzados a comparar el ensayista con el poeta, en detrimento de este último. Cada lector, desde luego, está en libertad de preferir el uno al otro, pero esa libre preferencia jamás disminuye la real importancia de ambos Alfonso Reyes. Muchos han sido los que han consagrado muy interesantes estudios a la poesía alfonsina: tal, por ejemplo, Francisco Giner de los Ríos², quien no se atreve a afirmar que “la poesía de Alfonso Reyes sea lo más importante de su obra importantísima”, y duda todavía más al acordarse de ciertos poemas. “Pero sí creo —añade Giner— que Reyes es ante todo poeta, y que todo lo suyo —crítica, pensamiento, historia y teoría literaria, relato, ensayo general— está informado directamente por su inteligencia poética y precisamente por ella.” En cambio, Jorge Mañach³ no cree que en Reyes lo fundamental sea

2 Francisco Giner de los Ríos: “Invitación a la poesía de Alfonso Reyes”. “Cuadernos Americanos”, núm. 6, año 1948. México.

3 Jorge Mañach: “Universalidad de Alfonso Reyes”, en el *Libro Jubilar de Alfonso Reyes*. Dirección General de Difusión Cultural. México, 1956.

el poeta. "Sólo si a esta palabra se le da su sentido más radical —y más vago— puede ser válido el juicio. Desde luego, en toda la obra de Reyes bate el ala de la poesía. Pero lo característico en él no es el sueño, sino la vigilia; no es el misterio trémulo, sino la firme lucidez". Quizá este parecer de Jorge Mañach se base en la concepción romántica de lo que deba ser el poeta; pero nadie negará hoy que era poeta don Luis de Góngora y Argote, campeón de la lucidez y no del sueño. Lúcido lo fue también fray Luis de León, mas no es propósito del presente estudio consignar algunas observaciones sobre ese tema. Diremos únicamente que todo buen poeta realiza incursiones por la región del misterio y nos comunica también —con eficacia— sus estados sentimentales. La poesía de Alfonso Reyes responde a un estado de ánimo; y ocasiones hay en que el poeta se adentra en las zonas del misterio.

Ocioso es discutir si es o no poeta Alfonso Reyes. Hágase, si ello fuese posible, la siguiente experiencia mental: olvídense cuanto ha escrito Reyes en prosa: ensayos de varia lección, fantasías o cuentos, noticias y otros apuntes, y consérvese tan sólo en la memoria su obra poética, tras haberla gozado y estudiado. Se verá entonces que esa obra se destaca, en el panorama de la lengua española, con un perfil nítido, sumamente personal, y que se empareja, por derecho propio, con las obras de los poetas más celebrados. Habremos perdido, ciertamente, la vastedad de Alfonso Reyes; pero el poeta que haya quedado continuará siendo un creador de primer orden.

ALFONSO REYES, POETA

¿Por qué Alfonso Reyes, en ese aspecto, no goza de fama similar a la de otros poetas de nuestra lengua? En las precedentes líneas de nuestro estudio hemos respondido a esa cuestión. La obra de Reyes no se ha difundido como debiera, tal vez por designio del propio autor; el ensayista oculta (aunque no oscurece) al poeta; y las calidades singulares de Reyes no coinciden con las que solicitan hoy en día los lectores de versos. Se cree que la poesía ha de ser siempre sueño, que su misión es profética, que ha de ser social, o relato prosaico de la vida cotidiana, o mero desbordamiento verbal. De ahí que las altas calidades de Reyes no satisfagan todavía a todos. En este poeta hay conocimiento y experiencia, grato sabor de vida y libros (porque en su obra la misma amargura aparece depurada y ennoblecida), una maestría que encauza el fervor lírico y una diversidad sorprendente. Nada de esto seduce a quienes sólo admiran a los poetas desbordados, verbales y monocordes. Se prefiere el grito bronco a la finura de Reyes, aunque es verdad que en él no falta el grito: sólo que en sus versos se profiere de un modo articulado. Véase, por ejemplo, *Ifigenia cruel*, donde abundan el dolor y la queja; pero queja y dolor se expresan articuladamente y se superan mediante la creación artística. La inteligencia en Alfonso Reyes no coarta nunca las fuentes de la emotividad; pero las regula, y hace que la emoción brote de manera insinuada y penetrante. Tal es la característica de Reyes. “Yo siempre escribo bajo el estímulo de sentimientos

—¿cómo diré?— constructivos: Lo que me deprime o angustia nunca es fuente de inspiración para mí”, nos ha dicho Reyes en *Reloj de sol*⁴. Aunque *Ifigenia* esconde una experiencia cierta, pensamos que el poema no fue escrito hasta que el autor pudo vencer la tormenta sentimental, “proyectándola sobre el cielo artístico, descargándola en un coloquio de sombras”. Tal es para Alfonso Reyes la razón profunda de toda obra de arte.

¿Cómo vamos a buscar en Reyes, poeta al modo goethiano, el balbuceo y el verbalismo que se hallan en otros poetas de nuestro tiempo? La pasión en sus versos aparece expresada de diamantina manera. De ahí la tensión que observamos en casi toda su obra, aunque a veces el poeta se haya dejado contaminar (a sabiendas) por una suerte de prosaísmo, como en cierto pasaje de *Yerbas del Tarahumara*, al que se refiere Anderson Imbert⁵. Reyes mismo, tan vigilante, se ha consentido —de vez en cuando— algunas alusiones muy extrañas en su límpida obra⁶. Pero lo habitual en Reyes es la depuración y ennoblecimiento del material en que se basa su poesía. ¿Y cuál es este material? La vida misma del poeta. Hay sobre la poesía de Reyes un escrupuloso y diáfano estudio, cuyo autor es

4 Alfonso Reyes: *Reloj de sol*. Madrid, 1926.

5 Enrique Anderson Imbert: “Alfonso Reyes”, en *Páginas sobre Alfonso Reyes (1911-1945)*. Edición de homenaje. Monterrey, N. L., 1955.

6 Véase en *Obra poética*, pág. 377, el soneto *Rima Imposible*. Véase también en *Cortesía*, Editorial Cvltvra. México, D. F., 1948, el soneto *Jadeando*, pág. 98, que Reyes ha suprimido en su *Obra poética*.



Eugenio Florit⁷; esas páginas constituyen una guía sumamente provechosa para cuantos deseen adentrarse, con propósito reflexivo, en la obra de Alfonso Reyes. Los temas cardinales de ésta, según indica Florit, son los siguientes: México; familia; infancia; juventud; geografía; mujer-amor; y la muerte. Esta sucinta enumeración revela que Alfonso Reyes nunca está ausente de su propia poesía; ni aun siquiera falta lo personal en las primeras composiciones de tipo parnasiano, las cuales son producto de las lecturas juveniles. Un gusto esencial por la "física de la palabra" (que Alfonso Reyes recomienda a todo principiante) le condujo al parnasianismo, pero la sensibilidad del adolescente se transparenta en cada verso de aquella época. Lo admirable es que en la primera composición que Reyes salva en su *Obra poética*, se nos anuncie cuál va a ser su propósito estético. "Yo prefiero la fresca flor de las pieles", nos dice el incipiente poeta; lo cual irá confirmando al producir su obra futura. Lo desnudo, lo esencial, y ello, precisamente, por amor a la "física de la palabra". No hay en Reyes duplicidad alguna: lo que el poeta nos ofrece —y no es expresión retórica— viene a ser su alma misma. Aun en un juego poético como *Minuta*, Reyes, con sus recuerdos y afares, se nos aparece de improviso. Véase el poema titulado *El pan en la servilleta*; no citaremos versos aislados, porque toda la composición es una maravilla:

*Qué paloma qué cotovía
sobre el mantel sabe anidar*

7 Eugenio Florit: "Alfonso Reyes: la poesía", en "Revista Hispánica Moderna", julio-octubre, 1956, núms. 3-4.

*y deja tibio todavía
el huevecillo singular*

*Encarrujado lino esconde
o bien plegado en alcatraz
el misterio de harina donde
la ley de Dios germina en paz*

*Oh paloma oh cotovía,
nunca faltes donde yo estoy
El pan nuestro de cada día
dánosle hoy*

¿Venían a la memoria de Reyes los primeros tiempos en Madrid? La impetración final puede relacionarse, sin duda, con ciertas líneas de *El Descastado*, en las cuales manifiesta Reyes su odio a la pobreza, ya que ese estado impide la adquisición de juguetes y flores, y aun estimula la rebelión contra la nobleza de la vida. Reyes busca en todo, como declara en *Reloj de sol*, el equilibrio, la armonía: objeto sumo de su obra literaria.

POESÍA Y EXISTENCIA

¿Cómo ha sido posible que el poeta, a lo largo de su obra, es decir, a lo largo de su vida, haya atendido a climas y sirenas diversos? Precisamente, para ser fiel a sí mismo. Porque, a pesar de tantas metamorfosis aparentes, la per-

sonalidad de Reyes siempre se trasluce; y cuanto ha experimentado Reyes se depura y acendra en su poesía. ¿Qué fin último era el del poeta? Nos lo dirá el mismo en uno de sus bellos sonetos, escrito en tanto iba vertiendo la *Ilíada* al castellano. (Esa espléndida traducción exige un estudio aparte, porque es obra también del poeta Alfonso Reyes.) El soneto se titula *La verdad de Aquiles*; en la primera estrofa hay una confesión acerca del continuo variar de métodos, temas y climas:

*Si me preguntas lo que yo más quiero,
te diré que se muda con el día
y que lo va llevando el minuterero
y el curso de las horas lo desvía.*

¿No hay entonces un propósito definido en la vasta trayectoria de Reyes? Sí que lo hay, porque toda variación se integra en una armonía superior (y quien estudie la obra de Reyes verá cómo se prolongan ciertos temas que aparecen implícitos desde la misma juventud). Esa armonía superior es hija de la experiencia y de la estética; la primera suministra a Alfonso Reyes el verdadero material con que se trenzan sus versos, la segunda —que se unimisma con el sentimiento del bien— le permite la luminosa elaboración de toda su obra, sea poesía, sea ensayo. Por este motivo, en el segundo cuarteto prosigue el poeta:

*No es inconstancia, no: la suma espero,
el desenvolvimiento y la armonía
que prestan intención al derrotero
en una espiritual geometría.*

Ya se han proferido las palabras esenciales: una espiritual geometría. Y como ella, precisamente, está hecha de bien y de belleza (pues Reyes, hace muchos años, confesó su fundamental platonismo), con palabras del Pelida va a comunicarnos ahora qué es lo que más aborrece:

*'pensar y hablar dos cosas diferentes',
miedo del mundo, engaño de las gentes,
menoscabo del arte y de la vida.*

¿Se comprende por qué hemos dicho que en Alfonso Reyes no va la creación literaria por una parte y la existencia por otra? Ambas, como en el caso de Goethe, son indisolubles; la poesía nace condicionada por la vida; es su corona. Sabido es que Reyes, en páginas inolvidables, ha hablado algunas veces del “revés de un párrafo” o del “revés de un libro”, poniendo de relieve qué hilos vitales había utilizado para componer la trama. Ardua labor sería, para él (pero no imposible), explicarnos el revés de cada uno de los poemas, de cada uno de sus versos. Contentémonos con adivinarlo, con gozar de la suprema belleza que ellos nos brindan. Hecha ya carne de poesía, la existencia oculta sus sinsabores. Así, en *El mal confitero*, cuando el poeta describe cómo a la figurilla de Luzbel se le pone una almendra amarga en el lugar del corazón, exclama:

*Hay arte mejor:
no me vendas rencor en almíbar,
si he de hallar acíbar
en el corazón.*

No se crea, en modo alguno, que la bondad de Reyes, su inclinación al bien, excluya el conocimiento y la experiencia del aspecto malo del universo. Lo que ocurre es que Reyes sabe superarlo por medio de la ironía o del suave humor, cuando no merced al mismo impulso lírico. En uno de los *Romances del Río de Enero*, alude sin duda a su experiencia personal cuando dice:

*Sabio, entonces, aquél sabio
que no se queda en la miel,
y busca para su gusto
el contraste y la acidez.*

HUMANISMO

Pero Reyes ha escrito también poemas satíricos, aunque de ellos está ausente la feroz virulencia al modo de Quevedo, de Góngora o de Unamuno. Recuérdense, por ejemplo, los poemas *Barbiponiente* y *Contra jerigonza*, por no citar otros que se hallarán en su amplia obra. Lo más habitual en Reyes, cuando éste no es estrictamente lírico, es el empleo de la ironía, que a veces se vuelve contra el propio autor. No se infiera de lo dicho que esa actitud se oponga a las virtudes esencialmente líricas de su obra, ni siquiera que las rebaje un punto. “El contraste y la acidez” —digámoslo así, para utilizar palabras suyas— otorgan un especial sabor a muchos de sus poemas. La presencia de una mente vigilante corrige siempre los excesos

del sentimiento, pero sin que ello disminuya la intensidad de la emoción; antes al contrario, la concentra y realza. Piénsese en que Reyes no es el poeta de la exaltación, porque su temperamento es señaladamente clásico; de ahí que a él no le convenga aquella concepción romántica de la poesía que le aplicó Jorge Mañach, y a la cual nos hemos referido al comienzo de este examen. Si Shelley, verbigracia, se siente poderosamente arrebatado por el viento del oeste, el lírico clásico domina y encauza *normalmente* su íntima emoción, sin que esto implique una diferencia en la intensidad. Todo humanista debiera acordarse de la *Eneida*, donde, a pesar de las tremendas tempestades, brilla siempre, victoriosa, la lucecita humana: la lucecita de Eneas y su voluntarioso destino. No desconoce el humanista el poder del misterio, pero si llega hasta él trata de introducir en seguida el orden y la armonía. Opone, pues, al arrebato de las fuerzas el intento de dominarlas. Verdad que hay también sutiles movimientos de alma, zonas inalcanzables, suspiros o brisas, de todo lo cual no se puede dar cuenta por medio de las habituales palabras, que obedecen a ciertas convenciones. Pero Alfonso Reyes, cuando penetra en esas zonas, sabe comunicarnos también su experiencia; y nos da lo que Amado Alonso, hablando de él, llamaba "la canción lírica del alma solitaria". La expresión de Reyes, aun en esas cimas, es siempre de una nitidez envidiable. Diríamos que la poesía de Alfonso Reyes es fronteriza en ocasiones, limita con el misterio, lo penetra y nos trae diáfana noticia de esos viajes solitarios.

¿Y qué ocurre frente a la deidad? Al analizar *Ifigenia cruel*, veremos cómo Orestes representa la actitud del hu-

manista ante ese misterio de lo divino, y cómo la misma Ifigenia se rebela contra la fatalidad al aceptarla libremente. Bien es verdad, por otra parte, que el misterio de lo divino no ha atraído a Reyes con frecuencia; pero en su obra poética se encuentran alusiones a Dios. Por ejemplo, la tercera sección de *Lamentación de Navidad* (México, 1911) está constituida por un soneto, y en éste Reyes invoca a Dios en el mismo tono en que hoy le invocan (pero siguiendo a Unamuno) ciertos poetas españoles: “Hiéreme con tus dientes iracundos, / úsame como una de tus manos”, ruega bellamente el joven poeta que entonces era Reyes. Y en otro poema todavía más hermoso, *A mi hijo* (Madrid, 1921), donde se advierten la especial delicadeza y la hondura de esta poesía, hallamos los siguientes versos: “y para que nunca dudes / de la ley que te sentencia, / en la vida y en la muerte, / a ser atisbo de Dios”. Dejamos inconclusa la cita porque ahora sólo nos interesa el último verso: “atisbo de Dios” son las tres palabras en que fijamos la atención. Pero, por lo común, la poesía de Reyes se desentiende de este tema y se cifra en aquellos que con tanto rigor como agudeza ha indicado Eugenio Florit en su estudio. “Usted, Reyes, es tomasiano. Yo soy místico; es decir, hereje”, le decía don Ramón del Valle-Inclán⁸. No sabemos si realmente es don Alfonso un espíritu tomasiano; nos inclinamos más bien a pensar que no lo es. Alfonso Reyes no llega a sus verdades a través de los lentos y penosos peldaños silogísticos; no es su cualidad la razón

8 Alfonso Reyes: *Tertulia de Madrid*. Colección Austral. Buenos Aires, 1949.

casi mecánica, sino la inteligencia (y decir “inteligencia poética” tal vez sea un pleonasma), la cual procede por iluminaciones, bien que apoyándose en el examen y concatenación de las ideas. Por eso Reyes ha podido asimismo realizar una espléndida obra lírica, que no desmerece junto a su obra de ensayista; ambas se complementan, sin duda; pero pueden ser consideradas independientemente. Al iluminar su propia vida por medio de la poesía, Alfonso Reyes ilumina a los demás hombres. De ahí que el Alfonso Reyes de la juventud diga en *Salutación al romero* (México, 1909), anticipando toda su trayectoria vital:

*A mí, que donde piso, siento la voz del suelo,
¿qué me dices con tu silencio y tu oración?
¿Qué buscas, con los ojos fatigados de cielo,
más alto que la vida y sobre la pasión?*

MISIÓN DE LA MEMORIA

Alfonso Reyes sabía ya, a los veinte años, que su ulterior poesía iba a expresar la vida y la pasión. ¿Y en qué lugar del alma se acumulan las experiencias? Sin duda alguna (pues seguimos ahora la útil clasificación del catecismo), esas experiencias se agazapan en la memoria; de la cual ha sido siempre Reyes un defensor singular. La memoria, base de la conciencia. “Sólo la memoria, escuela mínima, incorpora efectivamente la cultura en la vida”;

nos enseña una vez más Alfonso Reyes en su *Génesis de la Crítica*⁹. “Esta incorporación viva de la memoria, que permite movilizar en cualquier instante y a lo largo de una existencia las especies del conocimiento transmitido, es el fundamento de toda educación y todo humanismo”. Con tales palabras insiste Reyes en ideas esenciales de toda su vida. Recordemos que San Agustín decía más: que el alma es la misma memoria. Y el alma de Alfonso Reyes son sus experiencias, sus saberes, el sabor que ha extraído de hombres, libros y lugares; es decir, su memoria, iluminada de continuo por el supremo ejercicio de la inteligencia, en la cual se aúnan el don creador y el don crítico. Véase, por ejemplo, el soneto titulado *Virtud del recuerdo* (México, 1949):

*Cuando la soledad me da licencia,
repaso con la mente mi destino,
ansioso de buscar la consecuencia
en tan aventurado desatino.*

Y el poeta, tras una lucha consigo mismo, pues en “la madeja del azar” se extravía, añade, fiel a su destino poético de siempre:

*Pero renazco, vencedor y cuerdo,
porque juntan y zurcen los retazos
los virtuosos hilos del recuerdo.*

Además, el recuerdo, la memoria de sí mismo, es

9 Alfonso Reyes: “Génesis de la Crítica”, en “Cuadernos Americanos”, 100, julio-agosto, septiembre-octubre de 1958.

esencial para ejercer el don de la libertad. Sólo cuando Ifigenia sabe quién es puede elegir su destino ulterior. Por eso nos sorprende que en *San Ildefonso* (1943) —un poema clave en la obra de Reyes— pida el poeta que le borren la memoria. ¿Cómo hubiera surgido entonces su admirable obra lírica? No ya los nuevos recuerdos suscitan poemas nuevos, sino que también los muy antiguos persisten en la obra posterior, aun cuando ya fueran expresados en los versos de juventud. Así sucede con el tema del padre, que le ha acompañado toda la vida; y ese recuerdo aflora líricamente en momentos fundamentales. Lo encontramos en el soneto *9 de febrero de 1913* (Río, 1932), al que pertenecen estos dos versos: “Y si seguí viviendo desde entonces / es porque en mí te llevo, en mí te salvo”. Al margen de su traducción de la *Iliada*, Reyes compone otro soneto (*De mi padre*), donde dice: “y, al evocar hazañas, es fuerza que retrate / mi mente las imágenes de su virtud guerrera”. Así sucede con el tema del instante en que la madre recibe la noticia de la muerte del esposo (*Madre*; Madrid, 1923), tema al que se alude asimismo en el último soneto de los que integran la serie *Homero en Cuernavaca*. Pues aun traduciendo la *Iliada*, menester que parece de puro humanista, Reyes evoca sus recuerdos y compara sus experiencias con las que se cantan en la obra clásica. Al llegar a este punto, creo pertinente una observación: Alfonso Reyes, cabal hombre de pluma, está lleno de reminiscencias bélicas, a veces de reminiscencias de hombre de acción. En cuanto a las últimas, traigamos ahora al espíritu el poema titulado *Infancia*; recordemos también ciertos versos sobre caballos que publicó Reyes en revista

mexicana y cuya referencia no tengo ahora a mano (versos que creo posteriores a la *Obra poética*). En cuanto a las reminiscencias bélicas —incursiones, combates, balazos, secuela de dolor y muerte—, abundan en la obra de Reyes. Citemos, por ejemplo, *Villa de Unión*, y transcribamos el primer soneto de los que integran el díptico *De mi paráfrasis (Homero en Cuernavaca)*, en el cual justifica profunda y bellamente su versión de la *Iliada*:

*No está en las letras cuanto yo adivino
del duelo del troyano y del aqueo,
ni sólo en el poema peregrino,
ni en lo que cautamente escribo y leo.*

*A sobresaltos de la sangre, atino
con el oculto parangón, y husmeo,
no las palabras disecadas, sino
el tufo de la guerra y del saqueo.*

*Por gracia o maldición —otro lo acierte—,
un patrimonio traigo en la memoria
de valentía, de dolor y muerte.*

*Gritos y llantos, pánico y victoria,
todo lo tuve junto a mí, de suerte
que todo es sentimiento, más que historia.*

Tal aplicación de la propia experiencia, al recrear o traducir una obra clásica, no es enteramente nueva en Reyes; los lectores de sus libros se acordarán de *Ifigenia* y del precioso comentario que la sigue. También para definirse a sí mismo, como indicamos antes, le ha servido

“la verdad de Aquiles”, esto es, “el no pensar y hablar dos cosas diferentes”. Y no sólo al verter la *Iliada* se concentran sus recuerdos personales, sino también los literarios; y así evoca, en dos ocasiones por lo menos, a don Juan Ruiz de Alarcón, a cuyo conocimiento amoroso nos ha conducido el propio Reyes, merced a sus estudios admirables. Muchas y variadas, en verdad, han sido sus experiencias: “pero mis amores son mexicanos”, nos dice insistentemente en uno de sus poemas; y toda su obra lo confirma. Por eso no nos pasma que haya sido evocado Alarcón en la serie de sonetos escritos al margen de la *Iliada*. Poesía y existencia, repetimos, aparecen vinculadas en Alfonso Reyes. No hay dos Reyes como sí hay dos Whitman: el Whitman de las vastas experiencias y el Whitman que las inventó¹⁰.

Claro está que los lectores ignoran muchas veces el trasfondo vital de los poemas de Reyes; pero la existencia de ese trasfondo nunca deja de ser visible. No sabemos a qué circunstancia respónde exactamente el soneto *Alma vencida* (México, 1946); y acaso veamos en él, como en cifra, la queja de Reyes por el vertiginoso adelanto de la materia en comparación con el del espíritu. ¿Se referirá el poeta a las sensaciones que provoca el viaje aéreo? Hay un curioso texto de Reyes en el que, hablando incidentalmente del viaje en avión, comenta: “Es viaje de fardo postal. El cuerpo llega antes que el alma, y hay que dormir o vivir en estado de larva un par de horas, antes de que el

10 Jorge Luis Borges: “Nota sobre Walt Whitman”, en su libro *Discusión*, Emecé. Buenos Aires, 1957.

doble se nos junte y entre nuevamente en nosotros”¹¹. Pero si el poema alude a un desequilibrio más fundamental (y esto es menos hipotético), digamos que el alma de Reyes ha ido siempre a par del cuerpo, y aun se le ha adelantado con notable ventaja, como revelan las obras juveniles donde se hallan implícitos los temas posteriores. Pues el tiempo no ha hecho sino prolongar y enriquecer sabiamente ciertas tendencias esenciales en aquella alma recién nacida al pensamiento. Siendo fiel a unos temas y a unas actitudes determinados, conservando siempre la calidad y el timbre de su voz, el poeta ha sufrido todas las metamorfosis. “Muchas sendas hollé, muchos caminos / solicitaron el afán creciente / de contrastar los usos de la gente / y confundirme con los peregrinos”, afirma en un tierno soneto consagrado a los ochenta años de Enrique González Martínez (México, 1951).

DEL SILENCIO Y EL SENSUALISMO

¿Cómo se explica, por otra parte, que siendo Reyes no sólo un espíritu henchido de sentimientos y experiencias, sino dotado —además— de una alta cualidad expresiva, se refiera frecuentemente, a lo largo de su obra, al silencio entendido como necesaria virtud poética? Quizá porque a veces tema Reyes que la palabra no sea capaz de

11 “Carta de Alfonso Reyes”, en la revista “Telde”, Gran Canaria, número-homenaje a Alfonso Reyes, diciembre de 1957.

traducir con eficacia el inmenso tesoro interior. No obstante la extensión de su obra lírica, el poeta sabe que pudo comunicarnos mucho más. “Y a la barahúnda opongo / el escogido silencio” (México, 1943), declara en un poema que lleva como título la última palabra de los versos que hemos citado. Nótese que lo singular de ese silencio es que sea escogido. No corresponde esa voluntaria mudez a un vacío, “que hay un azoro, un espanto / en la mitad del silencio”, como canta el poeta refiriéndose a una medianoche (México, 1913). Y en la inolvidable *Glosa de mi tierra* (Madrid, 1917) se encuentran estas palabras: “¡No vale un canto sonoro / el silencio que te oí! / Apurando estoy en ti / cuanto la música yerra”. Advirtamos que, en tales instantes de plenitud interior, el silencio ostenta un valor positivo; sirve para matizar —más todavía— lo que el poeta ha manifestado. Y así como nos sorprendía y estremecía que Reyes, gran defensor de la memoria, pidiera en alguna ocasión que se la borrasen, así también nos pasma y angustia cuando a sí mismo se susurra: “Quédate callado y solo: / casi todo sobra y huelga” (México, 1943); e incluso, en el poema a que estos versos pertenecen, el campeón de la sensible lucidez, el que nos ha comunicado cuánto se vislumbra en las fronteras del misterio, ha escrito casi inexplicablemente: “Y lo que cantas dormido / es tu canción verdadera.” En *La canción secreta* ya nos había advertido que hay un “lenguaje sollozado / que nadie ordena y vigila”.

Sospechamos que bastarán estos mínimos ejemplos para demostrar que Alfonso Reyes no es siempre el poeta de la lucidez tensa, sino también del alma entregada a sus



hondos movimientos libres. Se ejerce evidentemente la lucidez cuando el poeta trabaja para comunicarnos esas indefinibles experiencias; pero el latido de lo misterioso alienta en cada uno de los versos.

Quien haya recorrido la obra poética de Alfonso Reyes habrá observado y degustado el sensualismo que en muchas composiciones se manifiesta. Dejemos ahora a un lado los goces que deparan las artes culinarias y que encuentran su cifra cabal en *Minuta*, ese prodigioso y encantador juego poético del que no están ausentes las mejores cualidades líricas de Reyes; tráigase de nuevo a la memoria el poema titulado *El pan en la servilleta*, que citamos en otro momento de este estudio. También el arte culinario ha suministrado al gran prosista imágenes, metáforas y otros recursos estilísticos, aspecto que ha estudiado excelentemente el profesor James Wills Robb¹². Por lo que toca al amor, el sensualismo de Reyes es tan vivo como delicado; todavía en uno de los sonetos escritos al margen de la *Ilíada*, en *Entreacto*, al contemplar a una Afrodita núbil, el poeta ruega en palabras de insuperable belleza:

*A quien ya no presume de galano
y empieza a descender el precipicio,
otórgale la prez del veterano*

*que con razón rehúsa al novicio:
déjame que te tome de la mano
mientras con la mirada te acaricio.*

12 James Wills Robb: "El modo culinario: un aspecto estilístico. en el ensayo de Alfonso Reyes", en la revista "Telde", número cit.

A través de toda la obra poética de Reyes, la pasión amorosa aparece con encendida constancia y hondura. Pero junto al vivo sensualismo inmediato, hay también el noble sentimiento hacia la mujer. Eugenio Florit, con singular perspicacia, ha notado que a veces el poeta gusta de confundir a la amada —delicadamente— con una flor. En los ensayos de Alfonso Reyes hay alusiones a la escala de Diótima de Mantinea. Pues bien: en presencia de la mujer, Reyes se conforma muchas veces con una contemplación superior, muy diversa de la que desea ejercer junto a aquella Afrodita núbil.

Como ejemplo de sensualismo encendido, recuérdense ciertas palabras del romance *Morena*, perteneciente a los del *Río de Enero*. Dicen así:

*Mirra y benjuí por los brazos,
gusto de clavo el pezón:
quien hace la ruta de Indias
corta la especia mejor.*

Como ejemplo del sensualismo que llega a convertirse en pura e incitante contemplación, citaremos, sin salir de los *Romances del Río de Enero*, las últimas cuartetas del titulado *Castidad*:

*Que también la audacia roja
para en rojo rubor,
y que en la naturaleza
es casta la tentación.*

—Hallo que ahora la gozo

*y la rodeo mejor;
la miro y la dejo hablar,
sin prisa, y sin dilación.*

Si ahora queremos valernos del juego mujer-flor, y como último ejemplo de cuánto vale para Reyes la pura contemplación de la belleza, transcribamos un terceto de *Era un jardín...* (México, 1943):

*Hora exquisita para poseerte.
¿Qué mano se alargó, codicia osada,
si para ser feliz bastaba verte?*

Verdad, sin embargo, que casi nunca el poeta (*homo sum*) se conforma con la contemplación extremadamente exquisita; pero hemos tratado de subrayar este aspecto en la obra de Reyes porque más se ha solido insistir en lo puramente sensual de su poesía.

PARÉNTESIS SOBRE EL 'VUELCO'

Hablando —por un momento— de los *Romances del Río de Enero*, notemos que, como el mismo Alfonso Reyes declara, la undécima estrofa de cada uno de los poemas (un alarde al cabo de otro alarde) pende a manera de “arete o broche”. Esa estrofa última viene a ser, sin embargo, un resumen del entero romance. En el primero de ellos se canta maravillosamente la dulzura de la ciudad, la

sensación de que el tiempo, en ella, se prolonga:

*Madura tu seno el día
con calmas de eternidad:
cada hora que descuelgas
se vuelve una hora y más.*

La undécima estrofa de este romance, que ha sido justamente celebrada, dice de este modo:

*—La mano acudió a la frente
queriéndola sosegar.
No era la mano, era el viento.
No era el viento, era tu paz.*

Con lo que se resume bellamente, y con imágenes distintas, lo que se canta en las diez estrofas anteriores. Creemos que en todo el libro —*Romances del Río de Enero*— se sigue con fidelidad el procedimiento. Pero hay un poema, uno solo, donde parece quebrarse el propósito general que encerraba la estrofa undécima. Habla el poeta, con nostalgia, de sus amores y de las ciudades en que esos amores han acontecido. Por eso añade:

*Aquí se ha perdido un hombre:
dígallo quien lo encontrare.*

Lo curioso es que la última cuarteta, lejos de resumir el sentido de los versos anteriores, lo contradice en absoluto; pues el poeta exclama:

—*Ironía del recuerdo,*
que entra por donde sale:
¡lloraba sus horas muertas,
y las tenía cabales!

Se nos figura que estos cuatro versos son un a modo del *vuelco* con que terminabar los poemas a Venecia y a Florencia. El *vuelco* es, en nuestro sentir, una luminosa visión que, en pocas líneas, esfuma o anula lo que anteriormente se ha cantado, contrastándolo con otra realidad o contemplando la misma desde otro ángulo. Así, tras referirse con alguna minuciosidad a las dos ciudades italianas, Reyes opone a la primera el Toledo español; a la segunda, la esbelta Sevilla. Escúchese el *vuelco* en que se evoca a esta última:

Sevilla. Jardín. La tarde.
Murillo seca el pincel.
Las yemas de San Leandro.

¡Cristo!

¡Don Juan!

(¡Doña Inés!)

LA SALVACIÓN DE "ÍFIGENIA"

Y si ahora se nos permite un *vuelco* (relativo) en el curso de nuestro análisis, hablaremos, con suma brevedad, de la *Ifigenia cruel*, el poema dramático en que se concen-

tran las mejores virtudes de Reyes. Respecto de su poesía, ese libro viene a ser lo que la *Visión de Anáhuac* es respecto de su prosa. Ya se sabe que *Ifigenia* es una recreación retórica del antiguo mito helénico. Alfonso Reyes no sólo lo ha elaborado fundamentalmente, sino que se ha servido de él para expresar “una experiencia propia”. Sobre cuál sea esa experiencia hay indicaciones en el mismo Reyes y en sus comentaristas. “Cuando *Ifigenia* opta por su libertad —aclara el poeta en una *Breve noticia*—, y, digámoslo así, se resuelve a rehacer su vida humildemente, oponiendo un ‘hasta aquí’ a las persecuciones y rencores políticos de su tierra, opera en cierto modo la redención de su raza”. Dejemos este punto. Aun prescindiendo del revés vital que en los versos alienta, esa obra de Reyes tiene un valor lírico, independiente en absoluto. Está el poeta en ella, aunque no conozcamos las minucias de su historia personal. Podemos, sin embargo, relacionar algunos de sus versos con otros anteriores del mismo Alfonso Reyes; y ello nos revelará, una vez más, la esencial continuidad que, a pesar de los cambios, subyace en la poesía de este humanista.

Ifigenia ha perdido la memoria, y, según palabras del Coro, “brotó como un hongo en las rocas del templo”. Lleva una vida elemental, gozando con la sangre de las víctimas, y no sabe, no puede saber quién es. Participamos del dolor de *Ifigenia*, pero no se nos oculta que ese dolor es oscuro y que su intensidad subirá de punto el día en que *Ifigenia* recobre la memoria y pueda confrontar su situación de antaño con su situación actual. La conciencia de la sacerdotisa es una conciencia pavorosamente muti-

lada. Para ella no existen sino el “aquí” y el “ahora”. Para que Ifigenia sea persona le faltan cabalmente “los virtuosos hilos del recuerdo”, que permiten el diálogo consigo misma y la evocación del pasado. Pero, por muy horrible que sea el destino de Ifigenia, ella lo obedece ciegamente; y esto resta intensidad al verdadero pavor de su situación. Por eso el coro le dice: “Y te envidio, señora, / el agrio gusto de ignorar tu historia”. Ifigenia, por su parte, clama:

*Es que reclamo mi embriaguez,
mi patrimonio de alegría y dolor mortales.
¡Me son extrañas tantas fiestas humanas
que recorréis vosotras con el mirar del alma!*

Decíamos que algunos versos de *Ifigenia* pueden relacionarse con otros anteriores del mismo Reyes. Los dos últimos que acabamos de citar nos recuerdan esta estrofa de *La mandolina del otoño* (Madrid, 1917):

*Pero — ¡memorias que el otoño dora
ácidamente con punzante júbilo!—
si a nuevas fiestas amanezco ahora,
otras recuerdo con un llanto súbito.*

La sacerdotisa —por fortuna para ella— no recuerda todavía las antiguas fiestas y no puede contrastarlas con las sangrientas que ahora está viviendo. Lo verdaderamente trágico se produce cuando la memoria vuelve a su espíritu. Ciertamente que, privada del recuerdo, no disfruta de libertad y es un instrumento ciego en manos de Artemisa;

cierto también que su única obsesión actual no le permite consagrarse a otros pensamientos y que el mismo canto le está vedado. Como las mujeres que componen el Coro están henchidas de recuerdos, pueden entregarse a ellos mientras cantan; las canciones —según dice Ifigenia— “dan libertad para otros pensamientos”. La sacerdotisa, pues, está vinculada oscuramente a lo divino. Y Orestes, antes de iniciarse la anagnórisis, discute esa vinculación oscura. Son palabras de humanista las que profiere el hasta entonces remoto hermano de Ifigenia:

*Frentes hacia abajo, ¡qué sabéis
de levantar con piedras y palabras
un sueño que reviente los ojos de los dioses,
otra simiente de naturaleza,
hija pura y radiosa del humano deseo,
oro de eternidad, diamante pleno
labrado en los martillos
impecables del corazón!*

Cuando Ifigenia recobra la memoria, se rebela contra la ley —“ley que un hombre trazó y que otro quebranta”— y se niega a sacrificar a los náufragos. Con esta rebelión comienza el disfrute de su libertad; pero sólo gozará de ella plenamente cuando, reintegrada a sí misma, rehúse seguir a Orestes. ¿Cómo podrá ahora, colmada de recuerdos, conciencia viva, continuar a los pies de la diosa? Desde entonces el dolor de Ifigenia será todavía más insoportable; pero sabe ya quién es; y el uso de la libertad le permitirá redimir conscientemente la maldición de su raza.



Y los recuerdos, ya despiertos, contribuirán a aumentar la enormidad de su sacrificio. Ya no es una sombra: ya es un alma. Ifigenia ha podido escoger: esencia de la libertad.

*Si la imaginación, henchida de fantasmas,
no sabrá ya volver del barco en que tú partas,
la lealtad del cuerpo me retendrá plantada
a los pies de Artemisa, donde renazco esclava.*

Pero, en realidad, Ifigenia renace libre; sus últimas palabras, antes de refugiarse en el templo, son éstas: “¡No quiero!” Con razón el Coro, en unos versos admirables (y lo son todos los del poema), canta de esta forma:

*Escoge el nombre que te guste
y llámate a ti misma como quieras:
ya abriste pausa en los destinos, donde
brinca la fuente de tu libertad.*

Por eso decimos que *Ifigenia cruel* es obra capital dentro de la importante poesía de Alfonso Reyes. En sus versos se nos da la clave de la trayectoria poética y vital del autor, quien, a pesar de las aparentes metamorfosis, ha sabido siempre ser fiel a su propio nombre. En esto radica la fuente de su libertad; es decir, su esencial humanismo.

PALABRAS FINALES

Pero nuestro estudio sobre la poesía de Alfonso Re-

yes se ha prolongado ya de un modo excesivo, aunque no hemos hecho sino indicar algunos aspectos de su obra. Quedan, en nuestros cuadernos de apuntes, varias observaciones que precisan ulterior desarrollo, y a las cuales no hemos aludido en nuestro estudio de hoy. Quisimos subrayar la importancia de la poesía de Reyes, que no desmerece —volvemos a declararlo— junto a su obra de ensayista. Tal vez nuestro examen haya sugerido las relaciones que existen entre la obra poética y la vida misma de Alfonso Reyes; su propósito de depuración; la voluntad de lucidez que no excluye algunas fructuosas excursiones por la región del misterio; el valor de la memoria; sus alusiones al silencio, entendido como una virtud positiva; la existencia de lo puramente sensual en sus poemas, sin que ello deje de implicar una actitud contemplativa, platónica, ante la belleza; y, entre otros aspectos, el que consideramos central en *Ifigenia cruel*: la superación del destino por medio de la libertad. Si Alfonso Reyes pudo titular exactamente *Verdad y mentira* una selección de sus páginas en prosa, toda su poesía debiera llevar este epígrafe genérico: *Verdad y verdad*.

GOETHE Y ALFONSO REYES

EL título del presente ensayo es, sin duda, excesivo; ni la brevedad de estas páginas ni el tiempo de que disponemos nos consienten tratar de cuanto Alfonso Reyes dijo acerca de Goethe. No ignoran los lectores de Reyes que ya en *Cuestiones estéticas*, libro publicado en 1911, figura un buen estudio sobre la simetría en el gran alemán. A lo largo de su obra, Alfonso Reyes glosó a Goethe y, en los últimos años, hubo de consagrarle extensos capítulos, sin contar un excelente volumen biográfico. En 1932, por no faltar a la cita del centenario, Reyes dio a la estampa un estudio, si bien acudió —como él explica— “con el dormán todavía desabrochado y el lazo suelto”. Desde 1949 se intensifican los trabajos de Reyes sobre Goethe y su obra; y, a la vez que iba realizándolos, trazaba una vida del poeta, que es la que ofreció en 1954 bajo el título de *Trayectoria de Goethe*, prometiéndonos, al mismo tiempo, una serie de ensayos goethianos. En varios lugares se han publicado algunos de estos ensayos, reveladores del amor y la atención fundamentales que Reyes consagraba al tema. Citemos, entre esas páginas de primer orden, el artículo

intitulado *El supuesto olimpismo de Goethe*, en el cual Alfonso Reyes, separándose de quienes sólo ven en Goethe un poeta distante y hasta un hombre impasible, descubre cuánto dolor y renunciamiento hay en su vida. Pero no acudamos ahora a esos diversos ensayos y limitemos nuestro análisis a un aspecto de la *Trayectoria de Goethe*. ¿Qué revela esta biografía sobre el mismo Alfonso Reyes?

Ciertamente, al exponer la vida de Goethe, en estilo desnudo y apretado, diáfano y bello, Alfonso Reyes había de reducir al mínimo su propio pensamiento, el cual se halla cabalmente expresado en los dispersos estudios sobre el tema. Sin embargo, no es difícil advertir la voz personal de Reyes en cuantas páginas escribió, incluso en las disertaciones puramente eruditas. Y en este caso, no se trata siquiera de una estricta biografía, porque el crítico acompaña siempre al historiador. Al referirse a las sucesivas obras goethianas y a los estados de ánimo y circunstancias que las produjeron, Alfonso Reyes toma la palabra y emite juicios, cosa que declara en la *Introducción*. “No presento, pues —nos dice—, una obra de crítica literaria, ni tampoco una biografía más de Goethe, sino que recorro las fronteras entre las dos zonas, recogiendo los principales hechos de aquella vida, hasta donde ayudan a apreciar la evolución de aquella mente, y alterno la narración de los episodios esenciales con breves reflexiones que marquen las sucesivas etapas”. Esos pensamientos de Reyes y el grado de interés por las etapas nos pondrán de manifiesto su esencial afinidad con Goethe. Si las circunstancias externas de la vida de éste adquieren un sentido moral, también hallaremos en el libro de Reyes trascendencia semejante.

Claro está que el propósito es notablemente arduo, porque Reyes adopta, por lo general, un tono objetivo, si bien deja oír a veces su propia voz. En cierto ensayo de *La experiencia literaria*, él mismo nos advierte el peligro de querer buscar rasgos biográficos en las obras de los escritores. "En el campo de la investigación literaria, nada requiere un pulso más delicado y una experiencia mayor del método crítico que el averiguar lo que de biografía personal del autor llega hasta sus obras." Ciertamente que es muy difícil, en esta exposición de la vida de Goethe, adivinar qué hay del mismo Reyes tras la nitidez de sus párrafos. Por otra parte, no intentamos revelar detalles biográficos, sino coincidencias de dos espíritus. Ya la larga dedicación al estudio de Goethe descubre la fundamental simpatía que por éste hubo de sentir Alfonso Reyes; de aquí que nos parezca lícito observar qué rasgos espirituales de Goethe pueden aplicarse al humanista mexicano.

Si Goethe fue educándose a lo largo de la vida y para provecho de la obra, otro tanto puede decirse de Alfonso Reyes. Pues así su poesía como su prosa evidencian que dondequiera que estuviese —Madrid, París, Buenos Aires, Río, México— las inmediatas experiencias eran aprovechadas por su espíritu para fines de creación literaria. Los *Romances del Río de Enero* constituyen una biografía de Reyes hasta aquellos tiempos y en aquella geografía; y antes aún, la *Ifigenia* es hija de una crisis de Reyes, admirablemente superada merced a la actividad poética. Al elegir su tremendo destino, a la luz de la conciencia recobrada, se salva la sacerdotisa *Ifigenia*, fijando ya la orientación fundamental de todo humanista. En ello vemos un parale-

lismo con Goethe, y no en vano Alfonso Reyes declara que de éste le interesan “las conquistas voluntarias que él impuso a su medio”. De ahí que Reyes discuta en su *Introducción* la tesis de Ortega formulada en *Goethe desde dentro*; pero, a nuestro juicio, el gran pensador hispano no se propuso señaladamente hablar de Goethe, sino de una filosofía. Lo que importa, en efecto, es conocer al poeta que fue, no al poeta que pudo haber sido. “Para estimar con justicia a Goethe —escribe Reyes— no hay más medio que ver acontecer a Goethe, aplicando aquí la regla que él mismo daba sobre el encaminamiento de los estudios naturales, regla inspirada en una sentencia de Turpin, botánico normando: ‘Ver acontecer las cosas es el mejor modo de explicárselas’”. No otro debe ser el método de la crítica; no otra norma propone la famosa frase de Mateo Arnold: ver el objeto cómo es en sí. Goethe y Alfonso Reyes han facilitado a la posteridad esa contemplación.

Como en Goethe, en el mismo Reyes los poemas solían responder a emociones cotidianas, e, incluso, no pocos libros de prosa: en *Calendario*, en *Cartones de Madrid*, observamos cómo Reyes traslada la anécdota o la experiencia inmediata al plano de la pura creación. Pero el Goethe que se domina a sí mismo tal vez sea el que más atraiga a Reyes. Nos inclinamos a considerarlo así cuando, tras narrar el torbellino en que vivía sumido el Goethe de la primera juventud, el biógrafo comenta: “Bien quisiéramos matizar este cuadro con otras tintas más apacibles”; porque, sin duda, aquel ímpetu desatado no le place del todo. Y de ahí que imagine que “la disciplina de los es-

tudios, por fuerza, sería contrapeso de la conducta". Pero no creamos que Reyes, en 1954, condene los excesos de la juventud. En 1923, apenas rebasada la treintena, en carta a Alfonso Junco, decía que le inspiraban el mismo respeto así los jóvenes rebeldes como los jóvenes medidos.

Lo importante es decantar el ímpetu, encauzarlo hacia metas altas. Tal fue, como se sabe, la suprema lección de Goethe; y ya hemos dicho que Alfonso Reyes, siguiendo aquella norma, transfigura también sus dolores en obra literaria. Una intención de belleza y de bien movía siempre la pluma de Reyes, y sobre esto hay confesiones en algunos lugares de su obra. Lo que más llegó a permitirse fue la virtud de la ironía, virtud que no desmiente, antes al contrario, la intención esencial. "Hoy es moda —leemos en un pasaje del volumen que suscita este artículo— deleitarse ante el espectáculo de la propia disolución, y hasta el 'feísmo' se cotiza en estética." Pero tal hecho no provoca la indignación de Reyes, como hubiera provocado la de Leopoldo Lugones. Y —perfecto humanista— añade: "Dolencias son de épocas arrebatadas y excesivamente mudables, y duran mientras se define un nuevo ideal de la especie." Con lo que prueba, una vez más, que ver acontecer las cosas es el mejor modo de explicárselas.

¿Se fundamentaría en esta norma la censurada impasibilidad de Goethe? A combatir el aparente olimpismo del poeta ha dedicado Reyes algunos de sus estudios goethianos; y así advierte que esa serenidad es "una inquietud de orden todavía superior". Halla que en la *Ifigenia* y en el *Tasso*, obras de marmóreos versos, se manifiesta "una

fuerza trepidante y perturbadora”. Hasta aquí el comentario que se refiere estrictamente a Goethe; pero hemos asegurado que la voz de Reyes se escucha en esta biografía, como lo denotan las siguientes palabras: “Consecuencia del bien pensar y el bien escribir, el dolor como que se regocija en la expresión cumplida y logra hacerse soportable. El dolor, por magia del arte, aprende a participar del gozo”. Es decir, que Alfonso Reyes, en 1954, viene a repetir lo que en otra ocasión hubo de afirmar, aludiendo a sus propios libros (véase *Reloj de sol*; Madrid, 1926, p. 151). Y si Goethe dejaba que la obra se desprendiese de su ser entero, también cree Reyes que la creación literaria no es ajena a la vida. “Escribo porque vivo —dice en *Reloj de sol*—. Y nunca he creído que escribir sea otra cosa que disciplinar todos los órdenes de la actividad espiritual, y, por consecuencia, depurar de paso todos los motivos de la conducta.” Palabras que definen el mismo “equilibrio ético” de Goethe. Y aplicamos a Reyes lo que éste dice del poeta alemán: “el sentimiento de humanidad domina en él sobre toda pasión de bando”. Se ha referido Alfonso Reyes, con minuciosidad y aun ternura, a cierto aspecto de la vida de Goethe: a la atención y ayuda que el poeta prestaba a los humildes, a sus preocupaciones por repartir justamente la propiedad territorial, a sus esfuerzos para fundar y extender museos y bibliotecas. No, no era Goethe un poeta olímpico; de ahí que Reyes —hombre afín— le pueda calificar de “último humanista”. Además, ¿no iba a serlo quien prefería el Código liberal de Francia a los Reglamentos militares de Prusia? ¿No desdeñaba Goethe la guerra y “las bravatas” de los soldados? Alfonso Reyes,

hombre civil por excelencia, tiene ideas y cualidades similares a las del poeta alemán. En uno y en otro hallamos la curiosidad universal, la permanente actividad del pensamiento sobre la cultura y la vida.

En las últimas páginas del volumen, Alfonso Reyes declara que Goethe siempre estuvo acompañado de amigos y de alguna mujer; pero a lo largo de la biografía ha insistido en la soledad mental del poeta; y la sensación de soledad es la que predomina al estudiar la trayectoria de Goethe, no obstante la asidua compañía de los otros. Goethe, como confesó Eugenio d'Ors, provoca la envidia; la provocaba ya en su tiempo. Recordemos el caso de Herder, hombre murmurador, a quien Goethe, sin embargo, nunca dejó de prestar ayuda. Esa misma pasión surgió también frente a la vida y la obra de Reyes: se le reprochaba su escaso interés por México (cosa inexacta, porque a su país consagró largas páginas); se censuraban sus aficiones helénicas; se veía con malos ojos que diese a la estampa ciertos papeles casi íntimos, etcétera. Pero, como a Goethe, también la veneración oficial le había alcanzado. Como Goethe, Reyes descuella por su sentido humanista.

Una de las páginas más interesantes del volumen que comentamos, es aquella en la que Reyes traza un paralelo entre el modo de componer Goethe y el modo de componer Schiller. El primero creaba con fluidez y sólo cuando se sentía propicio; "Schiller se daba a la creación como a una tarea, a un oficio de letras, con fatiga, esfuerzo y sudor, según decía Goethe." Aceptemos que Goethe, naturaleza privilegiada, produjera de aquella suerte, aunque

algunas de sus obras, como observa Reyes, tal vez respondan al método contrario. No era muy sano, pero su poderoso equilibrio interior, el crecido embalse de las emociones, le permitían componer fácilmente. En cambio, la vida agitada de Schiller, la pobreza, la fragilidad de la salud (aparte de que era un temperamento distinto), le obligaban a crear con notable esfuerzo. Sospechamos que la verdad está en el medio: hay que aprovechar, ciertamente, los instantes propicios; pero la inspiración ayuda, como decía Baudelaire, al que trabaja; aunque no es bueno escribir contra la voluntad de las musas, según refiere Erasmo que le aconteció al producir cierto poema. Por lo que toca a Reyes, ignoramos su método de componer: la vastedad de la obra parece indicar que creaba sin esfuerzo; él mismo, en una ocasión, llegó a decir que padecía de “tintofilia”; pero, con todo, su obra —siempre meditada— dista de la improvisación y la ligereza. Recordemos que en un breve ensayo pudo afirmar: “Amigo José Vasconcelos: educar es preparar improvisadores. Toda educación tiende a incorporar en hábito subconsciente las lentas adquisiciones de una disciplina hereditaria.” En todo caso, la larga experiencia contribuiría a que la escritura de Reyes fuera fácil; el hábito reflexivo, el dominio de la lengua, la insólita cultura podían consentirle esos alardes. Volvamos a Goethe. En éste hallamos el torbellino sometido, el saber extenso, la serenidad maestra o las emociones casi domesticadas, aparte de aquella felicidad de expresión que le acompañó desde sus primeros versos. Para creadores de este linaje, todo está presente en el espíritu; nada se pierde para la memoria poética. Alguna vez dijo Goethe que

el recuerdo “es sustancia que se incorpora a nuestro ser”. Piénsese en la defensa que de la facultad mnemotécnica ha hecho Reyes en muchos lugares de su obra; y si acudimos a su prosa y a su verso —*Pasado inmediato, Parentalia, Obra poética*—, veremos que Reyes incorporaba el recuerdo a su vida presente, creadora.

Ese sentido del pasado y el real conocimiento de los hombres llevan a comprender ciertos desvíos de la conducta, sin condenarlos severamente. En Goethe, por ejemplo, la constante protección a Herder. En cuanto a Alfonso Reyes, sin abandonar la *Trayectoria*, hemos advertido que al hablar de Cristiana Vulpius, ya moribunda, consigna este comentario: “No incurramos en malicias fáciles sobre las imprudencias con que la humilde mujer adelantó su fin. La vecindad de la muerte pone en limpio el borrador de la vida”. Pareja actitud adopta cuando refiere los amores de la Stein con Goethe; no le interesa, no, averiguar si hubo contactos carnales. Fiel a su norma, Reyes intenta siempre ver acontecer a Goethe; y en esa larga etapa de la vida goethiana es lo decisivo el influjo que la señora de Stein ejerció sobre el poeta. *Cortesía* tituló Reyes uno de sus libros secundarios; las maneras corteses predominan, incluso, en sus volúmenes críticos. ¿Y cómo, sino finalmente, puede hablarnos de los otros amores de Goethe? En los últimos años el poeta es feliz junto a la pianista María Szymanowska, la cual —dice Alfonso Reyes— “era por sí sola una fiesta para los ojos insaciables del juvenil anciano”. Ya conocemos el predominio de lo visual en Goethe. Aportemos ahora otro pasaje. En sus horas de delirio —marzo de 1832— el poeta cree ver una hermosa mu-

jer cerca de su lecho. Reyes insinúa: “¿Será un recuerdo de la Condesa de Vaudreuil, esposa del Ministro de Francia, último arrobo de sus ojos?” Estas dos citas revelan un nuevo paralelo entre Goethe y Alfonso Reyes. En la *Obra poética* de éste (México, 1952; p. 351) figura un soneto titulado *Entreácto: a una Afrodita núbil*, cuyos tercetos dicen así:

*A quien ya no presume de galano
y empieza a descender el precipicio,
otórgale la prez del veterano
que con razón rehúsas al novicio:
déjame que te tome de la mano
mientras con la mirada te acaricio.*

EL HUMANISMO DE ALFONSO REYES

QUERIDO Alfonso Armas: Cuando hace ya bastantes años, teniendo yo quizá veinte, hube de citar a Alfonso Reyes en cierto ensayo sobre la caricatura, usé junto al nombre ilustre el sustancial vocablo "humanista". Por entonces, yo casi nada había leído acerca de Alfonso Reyes y sólo tenía para mí, como quien ha descubierto desde cinco años atrás un continente inimaginable, varios libros del gran escritor mexicano (entre ellos, las siempre releídas *Cuestiones gongorinas*) y una preciosa cosecha de artículos y versos suyos hallados en tal o cual revista. Se trataba de un autor descubierto por mí mismo, sin ajena colaboración y era un placer comunicar el maravilloso hallazgo a los compañeros. *Ifigenia cruel*, en primera edición, y siempre bajo mis vigilantes ojos de dueño, estuvo en no pocas manos: yo medía la sensibilidad de mis amigos, y continuó midiéndola, según reaccionen ante las páginas del formidable maestro. Con posterioridad comprobé que la mayor parte de los críticos también califica de humanista a don Alfonso Reyes. ¿Qué entiendo yo por humanista, en el cabal sentido del término? Veamos si puedo explicarlo breve y claramente; cierto que no es muy dilatado el espacio que la revista me otorga, pero tampoco mi idiosincrasia me conduce a los trabajos muy extensos.

Ello es que en Alfonso Reyes tenemos al primer humanista de habla hispánica, no sólo por el inmenso y bien articulado caudal de su erudición, por sus investigaciones sobre las letras helénicas, latinas, españolas o mexicanas, por sus estudios sobre Mallarmé o Juan Lope de Goethe, ni por la exactitud de sus ideas en general o la finura de sus análisis, ni siquiera por el extraordinario dominio creador con que maneja el lenguaje, ya en prosa, ya en verso. Conservando en todo instante la esencial unidad de su espíritu, Alfonso Reyes se expresa en inimitable prosa de ensayista libre, u ofrece estudios de riguroso erudito, o deliciosas páginas evocativas, o cuentos muy personales. Por lo demás, ninguna materia le es del todo extraña. Recordemos que Anatole France, en una serie de conferencias sobre Rabelais y su obra, ha dicho lo que sigue: "Es admirable advertir que las curiosidades enciclopédicas de los humanistas abarcaron hasta la gastronomía latina y las antigüedades culinarias". También don Alfonso Reyes ha consagrado su atención y su gusto a tales temas, aunque ciertamente sin necesidad de remontarse a tiempos idos:

*En buen romance casero
de verdura y de calor
con los brazos remangados
me siento a la mesa yo,*

leemos en el delicioso juego poético titulado *Minuta*. Con razón, pues, Ribeiro Couto hubo de dedicar a Reyes un sutil poema, del cual entresaco los versos siguientes:

*Sábio e bruxo, sol e lua,
Lexicógrafo e poeta,*

*Qual o segredo de tua
Enciclopédia completa?
Quando analisas um verso
Ou um prato de cozinha,
A poesia do universo
Na tua arte se aninha.*

No sólo es el primer humanista por las virtudes anteriormente enumeradas; sino, sobre todo, por su fe en los destinos del hombre, por su actitud general —de comprensión y amor— ante el universo: por su concepto esencial de la historia. Se opone Alfonso Reyes a “los que piensan que la capacidad humana tiene un estrecho límite, y que ese límite ha sido ya alcanzado”. Acabo de tomar esta cita de un ensayo suyo sobre *Virgin Spain*, del admirable Waldo Frank; pero a lo largo de su obra múltiple se revelan continuamente ideas similares: la confianza en la perfección última del hombre es el fluido perenne de todos sus escritos. No es Alfonso Reyes el humanista que se refugia en los libros, que tras ellos se parapeta y esconde. “Negarse a bajar con la verdad a la calle —declara en el ensayo antes citado— es tanto como desconfiar de la verdad”. Nótese que el humanista auténtico no desconfía jamás de la humana especie. Hay falsos humanistas que condenan al hombre porque en apariencia no ha avanzado un punto, y creen que las acciones malvadas se repetirán constantemente. No es tampoco humanista cabal el que sostiene que la humana naturaleza es buena y que basta, para llegar a la concordia y felicidad sumas, con dejar que el instinto obre a su guisa. Somos humanos gracias a un equilibrio de las facultades todas, y entre ellas la razón habrá de empu-

ñar el gobernalle. La pasión es el viento poderoso que impulsa la nave, pero el dominio de ésta es necesario. Podemos recordar la famosa imagen platónica: dos corceles de opuestas tendencias arrastran el alma, y la divina razón debe concertarlos. Creemos, con Alfonso Reyes, que el límite de la naturaleza humana todavía no ha sido alcanzado; el humanista entiende que el hombre es capaz de perfección, y a ese logro encamina todos sus estudios, todos sus esfuerzos.

En el ensayo *Urna de Alarcón*, don Alfonso Reyes ha escrito: "En cuanto los hombres son malos, son fantasmas, son pesadillas. No nos engañe el mal sueño. Sonríamos. Tú no me engañas, pesadilla... En *La Escuela de Atenas*, Platón contempla la idea y no las cosas". Pues bien: siempre los hombres de pluma, y singularmente en estos días, han de contemplar la Idea o arquetipo de la humana naturaleza. Por eso debemos acudir a los libros, a la persona de don Alfonso Reyes, también maestro sumo de humanistas en el superior sentido que hemos tratado de explicar. El gran escritor mexicano evoca hoy las figuras de Menéndez Pelayo y de José Enrique Rodó; pero yo sostendría que su saber es más jugoso, vivo y eficaz que el del enorme don Marcelino; y si comparásemos a Alfonso Reyes con Rodó, tendríamos que afirmar que el pensamiento del primero es más sustancioso, exacto y perdurable que el del segundo: Alfonso Reyes no predica, sino que entiende, persuade y estimula armoniosamente.

EL MUNDO POÉTICO DE PALÉS MATOS

Es sabido que el goce y estudio de toda poesía debe realizarse con amorosa y sostenida atención. Cuando nos acercamos a los libros de Luis Palés Matos, la actitud de goce y estudio se halla doblemente justificada. Y ello, claro está, no porque Palés Matos sea un poeta difícil; antes acontece lo inverso: nunca la voluntaria exquisitez desdora la claridad de sus poemas. No obstante, es menester redoblar la atención, porque una lectura algo superficial evitará que descubramos los más altos dones del poeta y que gocemos de ellos. Si se llega a leer de esa suerte, Palés Matos aparecerá como un epígono, alquitarado y bastante fiel, de las tendencias modernistas; y la estimación del lector se cifrará únicamente en la serie de los poemas negros. Se explica sin mayor dificultad que, hace años, los críticos de Palés menospreciaran sus versos casi modernistas y ejercieran el análisis entusiasta sobre los que representaban una evidente innovación. El modernismo —entonces todavía próximo— los había abrumado con sus princesas, cisnes, palacios y otras decoraciones. Uno de los primeros críticos de Palés, Robles Pazos (de quien se acuerda el

ponderado Federico de Onís al hablar del poeta puertorriqueño), desprecia su obra de mocedad y añade estas palabras: "Son los versos que escribía Palés antes de encontrar la mina de los poemas negros". Sin negar a estos últimos un alto y perdurable valor, nos inclinamos a integrarlos en el conjunto de la obra palesiana, considerándolos como una etapa excelente, pero no fundamental por sí misma. A nuestro juicio, en Palés no importan estos o aquellos poemas aislados, ni tan siquiera una determinada serie de composiciones, sino la significación total de su obra. Hay versos de Palés que deben permanecer para siempre en las antologías, y a los cuales acudirán una y otra vez los buenos aficionados. Esos poemas sorprenden no sólo por el primor y rigor de orive con que están trabajados, sino sobre todo por el alcance lírico que en ellos infundió Palés. Nos interesa y conmueve más Palés cuando nos adentramos en el conjunto de su obra, sin tener primordialmente en cuenta su incansable perfección. Al publicar casi todas las composiciones palesianas en un bello tomo (*Poesía, 1915-1956*), la Universidad de Puerto Rico ha hecho mucho por la gloria del poeta. Gracias a ese volumen, que lleva una preciosa introducción de Federico de Onís, podemos estudiar la trayectoria de Palés Matos y los temas esenciales que en sus versos se manifiestan. En el presente artículo sólo expondremos algunas observaciones e ideas acerca de su obra.

Si en alguna rara ocasión Palés casi nos defrauda, por su sometimiento extremado a los asuntos y normas del modernismo, siempre habremos de admirar en él la técnica minuciosa y exquisita. Hay ya estudios fundamentales

sobre la estilística de los poemas negros palesianos, y tal vez no sea ahora oportuno ejercer un examen de ese linaje a propósito de los otros versos de Palés.

Lo que nos importa es advertir, tras la diamantina perfección de su verso, la existencia de un alma atormentada. La ironía, no exenta de ternura, que aparece en muchos poemas, no viene a ser sino la delicada defensa que Palés opone a lo circundante y aun a lo cósmico. Digamos, sin embargo, que si Palés se siente a disgusto en su circunstancia, se halla identificado consigo mismo cuando permanece en la soledad y establece contacto con el misterio del mundo. Ciertamente que el poeta, aquí y allá, se interesa por los otros y que su amor casi platónico se transforma alguna vez en amor sensual. Pero esencialmente Palés es un solitario, un ensimismado que únicamente experimenta sus goces mayores cuando se halla a solas en la alta noche. También es cierto que muchas veces en un mismo poema lo que empieza siendo amor sensual se muda en platónico amor.

¿Cuál es la actitud general de Palés ante el mundo? Bien dice Federico de Onís que la poesía de Palés "ha sido difícil apreciarla en conjunto porque se mueve entre extremos: entre el barroquismo y el prosaísmo, la emoción y la ironía, lo espiritual y lo físico, lo soñado y lo real, lo exótico y lo local, todo lo cual es en él uno y lo mismo". Leyendo la obra del poeta, observamos, en efecto, que Palés frecuentemente muda de tono, de métodos y de temas; y hay, desde luego, una evolución en el sentido general de su poesía. Las composiciones iniciales tienden a lo descriptivo y son esencialmente modernistas; pero hay un

instante en que Palés Matos parece arrepentirse del cultivo de la pompa y de la musicalidad extremas; aproximadamente hacia la mitad del libro se hallan las *Canciones de la vida media*, que empiezan de esta forma:

*Ahora vamos de nuevo a cantar, alma mía;
a cantar sin palabras.*

*Desnúdate de imágenes y poda extensamente
tus viñas de hojarasca.*

No se cumple del todo, sin embargo, este propósito de depuración o desnudez. El amor excesivo a la palabra y a la música demasiado audible persistirá a través de toda la obra palesiana; pero cuando lleguemos a sus últimos poemas nos sorprenderá advertir que se lleva a cabo aquel afán expuesto en las *Canciones de la vida media*. Sean ejemplo los poemas consagrados a Filí-Melé o el que se titula *Boceto*; en este último encontramos el admirable terceto final:

*Pienso, al mirar lo que tu ser despide,
que en la cadencia de tu andar reside
el don creador de luz y movimiento.*

A pesar de la multiplicidad casi proteica que en la obra de Palés Matos es evidente, quizá sea posible descubrir en ella una esencial unidad. Más arriba hemos dicho que el poeta es un solitario; acaso el amor hacia la mujer no le dé tampoco la sensación de compañía. Se nos figura que Palés es un desterrado en este mundo. Puede y sabe, desde luego, gozar de lo circundante, del paisaje, de la mulata sensual, del amor trascendido; siente de modo entra-

ñable el destino de sus Antillas y el dolor de los negros que se encuentran —también— desterrados de su Africa lejana. Sin embargo, la compenetración de Palés no es absoluta; le vemos siempre en actitud de espectador: todo lo sensible y admirable que se quiera, pero contemplador al fin. Si otros poetas, Whitman, por ejemplo, nos dan la sensación del máximo entusiasmo vital y nos infunden arrebatadamente ese entusiasmo, Palés, contrariamente, parece hallarse distante (en ocasiones de un modo casi imperceptible), alejado de todo cuanto canta. Es un poeta decepcionado, y su único y mejor refugio es la misma poesía, de la cual a veces hasta se atreve a dudar; véase el poema titulado *Humus*:

*¿Y para qué seguir? Ya ni siquiera
siento deseos de escribir...
escribir, escribir, sería la manera
de salir
a la luz de una inútil primavera.
¿Será mejor morir?*

Pero, a pesar de este momento de desánimo, en la poesía reside la salvación de Palés Matos; el ejercicio del don poético le sirve para reconocerse, para afirmarse ante el mundo. Incluso, cuando Palés canta un amor sutil y acaso inventado —el amor que siente por Filí-Melé—, más que la propia y pura pasión, le importa que ésta sea suscitadora del ejercicio poético: su única razón de vida. Leed esta estrofa:

*Eras en mí, dentro de mí, presencia
vital de amor que el alma sostenía,*

*y para mí, fuera de mí, en ausencia,
razón del ser y el existir: poesía.*

Cuando el poeta canta a los demás, notamos también la desnuda emoción lírica (*Mujer encinta*), pero quizá con mayor frecuencia lata en sus versos el sentido irónico. Ya sabemos que Palés se siente desplazado en su mundo y que sólo es perfectamente feliz cuando se halla en la noche, mirando hacia el cielo y las estrellas, cuando las formas y los ruidos del mundo diario se amenguan y borran:

*¿Qué oscura correspondencia?,
¿qué acorde molecular
da la clave a mi conciencia
del teorema sideral?*

La contemplación del cielo nocturno provoca en Palés el puro sentimiento cósmico. Cierto que durante el día el poeta observa las formas, oye los sonidos de su tierra tropical, percibe los olores, palpa los cuerpos; pero siempre —repetimos— se halla un tanto distante. Guarda en su alma una aspiración noble: el llegar a la comunión con algo superior, pero la realidad inmediata anula casi siempre la prístina intención de Palés Matos. En el primero de los *Sonetos del campo* (que volveremos a citar más adelante) nos pinta el poeta un hermoso paisaje:

*Con estatismo unánime y en inmóvil galope
los árboles se obstinan en alcanzar el tope
de una cumbre en que el oro del crepúsculo arde...*

Va el poeta galopando, mientras goza del paisaje y sus oros. Nos figuramos que la pura emoción de la naturaleza

seguirá predominando en el último terceto del poema; vamos como de vuelo, entregados plenamente al hechizo de la palabra. Pero he aquí que el poeta deshace la emoción tensa y tersa que veníamos sintiendo al concluir el poema de esta suerte:

*¡Por fin! Y mientras bocas a mi entusiasmo abro,
me saluda la firme tranquilidad de un cabro
que forma el aderezo más noble de la tarde.*

La tranquila presencia de este animal introduce, de súbito y bellamente, el sutil elemento irónico que late en casi toda la obra de Palés. Por otro lado, se nos figura que el poeta siente pudor ante la manifestación del entusiasmo lírico. Ya se ha notado que, al referirse a sus poemas negros, Palés Matos aclara que contienen, junto a lo observado, “mucho de embuste y de cuento”. Alma esencialmente tímida y escéptica, Palés desea situarse al margen, siempre que no se trate de la cósmica emoción ante el misterio nocturno, o tal vez de un amor determinado. Pero recuérdese que, incluso, el amor a Filí-Melé tiene visos de ser pura fantasía, si atendemos a las insinuaciones del mismo poeta. Esa timidez impide que en Palés Matos predomine el cabal entusiasmo, la alta exaltación espiritual. El íntimo distanciamiento de todo le lleva, quizá y alguna vez, a los frenesíes sensuales. Pero nunca se olvida Palés Matos de sí mismo ni del ideal que en su alma se encuentra, como si fuera “el eje diamantino” de que hablaba Angel Ganivet. Inadaptado a la torva realidad de su mundo (donde lo idiomático, lo económico, la falta de aspiraciones espirituales, “la peste anglosajona del turismo” son

problemas angustiosos), Palés se da a soñar en la pureza y en la independencia. Contemplando a una mulata —compendio de la naturaleza antillana—, cantando sus dones, Palés recuerda de pronto el esencial problema de todos y lanza este grito: “¡ Antillas, mis Antillas!” Si en esa mulata residen todas las cualidades de aquella geografía, ve en ella también “la libertad cantando en mis Antillas”, la promesa de una inmensidad sin límites.

Como Palés experimenta intensamente el dolor, como advierte que su ideal dista de la realidad, por eso pretende situarse al margen e inventar tal vez un amor. No nos explicamos bien por qué Robles Pazos, en el artículo que dedicó al poeta, pudo escribir lo que sigue: “Y sospecho que el panorama espiritual reflejado en composiciones de otro género (*El dolor desconocido, El pozo, Proyección*) es tan ficticio, tan poco sincero como estos paisajes. El poeta acata las fórmulas de la vieja literatura y mide en endecasílabos la supuesta tragedia de su alma”. Ciertamente que Robles Pazos, por acatar a su vez las fórmulas vigentes en su tiempo, sólo elogiaba los poemas negros de Palés Matos. Preciso es contemplar toda la obra palesiana para medir lo que efectivamente hubo de tragedia en su vida. Todo poeta, según la conocida afirmación lírica de Aleixandre, es un ángel desterrado; y Palés lo era en doble sentido. Al examinar dos de los poemas citados por Robles Pazos, nos permitimos disentir de éste. A pesar de las huellas que en aquéllos se perciben, hay una singular novedad en Palés Matos. En *El pozo* aparece lo que se ha llamado con exactitud *zoofilia* de Palés; el alma del poeta es como un pozo; su conciencia, ante la inmensidad cósmica, es una “rana

misántropa y agazapada” que sueña. Esta imagen confirma el hecho de que Palés no expresara ni el entusiasmo ni la exaltación; el poeta se siente minimizado en el mundo; sin embargo, como hemos dicho en otros lugares de este artículo, el poeta sólo es capaz de cantar cuando se halla consigo mismo, sin nadie a su vera y en la alta noche. Ved cómo lo declara expresamente en la última estrofa:

*A veces al influjo lejano de la luna
el pozo adquiere un vago prestigio de leyenda;
se oye el cro-cró profundo de la rana en el agua,
y un remoto sentido de eternidad lo llena.*

“Y un remoto sentido de eternidad lo llena”. Tal sentido desaparece cuando el poeta observa la tristeza y mezquindad de la circunstancia en que vive, que no es tal vez la determinada circunstancia puertorriqueña, que tal vez no lo sea siempre. ¿No preocupa a Palés su destino en el universo? Porque un poeta, un esencial poeta, aun cuando esté en un mundo limitado, *hic et nunc*, se hace eco de la vastedad universal y lleva implícita en sus versos, y hasta expresa, toda una concepción metafísica. En algún sitio insinúa Pedro Salinas —si la memoria no me es infiel— que cada gran poeta porta una individual visión del universo. Bien están los estudios estilísticos, que hoy constituyen una extensa provincia de la crítica y eficazmente ayudan al conocimiento de la obra poética; pero no hay que olvidar cuál ha de ser el fin o último sentido de toda exégesis.

Hemos hablado de la singular novedad que presentan, entre otros, dos poemas determinados de Palés. Queda por

examinar sumariamente la que existe en *El dolor desconocido*. Apenas hay aquí una muy leve concesión a las escuelas en que Palés hubo de formarse. No se habla en este poema de un dolor cognoscible, de un dolor que se pueda limitar y manifestar; no es el amor, ni la nostalgia, ni la indignación, ni el goce sensual el tema de *El dolor desconocido*. Se refiere Palés a un dolor que en sí mismo no siente, pero que *piensa*. Y nos inclinamos a sospechar que, aun cuando el poeta aluda al dolor “que sentirá mi carne, allá en sus aposentos / y arrabales remotos que se quedan a oscuras / en su mundo de sombras y de instintos espesos”, en realidad lo que canta no es el intracuerpo, sino el misterio del subconsciente, esa región que se encuentra fuera del poder de la voluntad y el lúcido conocimiento. Las últimas estrofas del poema lo aclaran sin duda; elijamos estos versos:

*¡Oh esos limbos hundidos en tinieblas cerradas;
esos desconocidos horizontes internos
que subterráneamente se alargan en nosotros
distantes de las zonas de luz del pensamiento!*

Precisamente la luz del pensamiento, sin negar la presencia de otras facultades y virtudes en la poesía de Palés Matos, predomina a través de toda la obra. El pensamiento convierte en espectador a quien lo ejerce; le aísla del mundo, evita que se suma y anegue en lo estrictamente primario. Hemos visto a Palés contemplando a una mulata arquetípica y ascendiendo desde esta contemplación inmediata a la visión trascendente de la libertad antillana; hemos visto también su poema *Boceto*, donde describe un

andar femenino como suscitador de toda luz y movimiento. En una de las composiciones menos afortunadas de Palés, en *El pecado virtuoso*, topamos con la contemplación de un desnudo femenino; merced a la presencia del pensamiento, que establece distancias, el inicial erotismo de este poema queda superado en las últimas estrofas.

No creemos, sin embargo, que juegue aquí la ironía; apunta el entusiasmo, sin llegar a plenitud, mientras se nos va mostrando el objeto; y de súbito, la exaltación decrece, el cántico casi se convierte en nana y el mismo objeto amoroso cambia de signo. Recordemos el poema *Tú tienes*, en el que se manifiesta una vez más la nítida pasión ordenada que juzgamos virtud esencial en la obra de Palés Matos. A nuestro juicio, esta cualidad del poeta se explica claramente. Quien se sienta arrebatado por el cosmos, en absoluta identificación con él, será un lírico exaltado; y el irreprimible y contagioso entusiasmo se revelará como la cualidad suprema de su obra. Pero sucede en Valéry, en Palés Matos (y uno ahora estos dos nombres tan disímiles para establecer una característica), que el poeta se halla contemplativamente ante el universo, y sin duda cree en el poder de la razón. Si Palés se figura que su conciencia es como una rana solitaria, deseará encontrar un orden, un sentido en el universo. Poetas de este linaje se inclinarán siempre al cultivo esmerado de la forma; no otra fue la actitud del propio Leopardi. Comparando a éste con Byron, Matthew Arnold reconoce los defectos del poeta inglés y proclama que Leopardi es más artista. Bien es cierto que Arnold cree que Byron, por su exaltación (acaso por su "crítica de la vida"), es algo superior al poeta italiano. Pe-

ro en un poeta fundamentalmente artista —si queremos seguir esa distinción— suele tener capital importancia cada uno de sus poemas, aisladamente considerados. En cambio, al estudiar a Palés Matos, nos interesa más que nada la *totalidad* de su obra, porque ella nos revela el sentido general de su poesía.

También los poemas negros pertenecen a ese conjunto; están ligados al resto de la obra palesiana; iluminan y son iluminados. Con singular maestría se han esclarecido esos poemas; nos limitaremos a decir que ellos confirman la actitud de Palés ante el mundo. Palés ve a los negros como simple espectáculo; los ve desterrados de su país, practicando sus ritos, tratando de establecer, por medio de los dioses y la magia, una oscura comunicación con los muertos y con el Africa lejana; se burla Palés cuando los negros pretenden olvidarse de sí mismos y se disfrazan con los arreos de la civilización. A pesar de esa burla y de ese distante interés, la mulata sensual es una como cifra del mundo antillano. Pero, por lo general, Palés, espectador, describe el negro que tiene ante los ojos. La situación inversa se da en la poesía negra, precisamente. Recuérdese el espléndido ensayo de Sartre titulado *Orphée noir* (*Situations, III*); aquí el blanco aparece en la linterna mágica del poeta negro; y éste descubre que aquél es un ser ridículo. Pero todavía en los poemas de Palés se da la antigua situación. Repasemos uno de los más originales poemas palesianos, *Ñáñigo al cielo*; aquí reaparece la amable ironía del poeta. Cuando el ñáñigo llega a las alturas celestiales, introduce en ellas su ritmo, su burla, su alegría:

*El ñáñigo asciende por
la escalinata de mármol
con meneo contagioso
de caderas y omoplatos.
—Las órdenes celestiales
lo acogen culipandeando—.*

Y aunque el poema nos estremece un momento
—momento trascendental—:

*Rueda el trueno y quedan solos
frente a frente Dios y el ñáñigo,*

el poeta nada puede comunicarnos, según confiesa, acerca de la conversación que ambos sostuvieron; y en el poema persisten la burla y la alegría. Desde su punto de vista, literalmente, Palés no puede expresar, como un auténtico Orfeo negro, el inmenso dolor de la otra raza, porque es, precisamente, *otra*. Dentro de unos instantes nos permitiremos insistir sobre esta cuestión.

Quedamos en que Palés siente con libre intensidad la naturaleza, la existencia entera, en determinadas circunstancias. Por lo común, cuando describe un paisaje, pone en juego el elemento irónico. Acudamos ahora al quinto de los *Sonetos del campo*, en el cual pinta Palés, con vigorosa pulcritud, la presencia de un toro en el encendido crepúsculo; ese toro es como un dios que en el poniente se basta a sí mismo; pero de pronto muge una vaca joven, y corre el toro hacia ella “como lujosa cobardía”. (Nótese la exactitud —que es todo un juicio— del epíteto usado por Palés.) La belleza del toro en la tarde queda desvanec-

cida, y el poeta termina con este verso, pudorosamente colocado entre paréntesis: “(Antes que para dios, él nació para macho.)” Si la divinidad del toro se deshace ante el mugido de la vaca, si sentimos disminuida la belleza de un paisaje por la presencia de un cabro, también los ciclones y tormentas del Caribe son irónicamente vistos por Palés Matos. Hay un poema, *Canción de mar*, en cuyos comienzos aparece el humor de Palés (“el mar en overol azul / abotonado de islas”) y donde se minimizan las furias eólicas hasta la caricatura. Citemos estos versos:

*Sobre su pata única, vertiginosamente,
gira y gira el tornado mordiéndose la cola
en trance de San Vito hasta caer redondo.
Le sigue el huracán, loco del trópico
recién fugado de su celda de islas,
rasgándose con uñas de ráfagas cortantes
las camisas de fuerza que le ponen las nubes.*

Si lo que puede observar con sus ojos —los hombres, los paisajes, los tornados— suele provocar en Palés la burla y la ironía, lo que es pura invención o presentimiento le lleva, en cambio, a la mayor delicadeza poética: el amor a Filí-Melé, la noche cósmica o el nunca visto fondo abisal de los mares. Por eso, tras aquella burlesca descripción de tornados y huracanes, Palés canta en el mismo poema, casi al modo de Rimbaud:

*Abajo es el imperio fabuloso:
la sombra de galeones sumergidos
desangrando monedas de oro pálido y viejo;
las conchas entreabiertas como párpados*

mostrando el ojo ciego y lunar de las perlas.

Hallazgos poéticos hay siempre en Palés: lo mismo cuando se burla de lo observado que cuando canta lo presentido; lo mismo cuando expresa la indignación que cuando advierte un orden platónico. Bien sé que en Palés se echa de ver con alguna frecuencia un exceso verbal; no hay más que recordar *Las torres blancas* o *Fantasia de la tarde* o *Las visiones*. Una cualidad negativa, ciertamente: la desorbitada tendencia al adorno y a la imagen suntuosa o inesencial; una hiperfunción de la palabra que obra en detrimento de lo puramente lírico; pero, a medida que estudiamos su producción, advertimos que el poeta fue adelgazando y alquitarando sus temas y procedimientos, permaneciendo siempre fiel al sentido general de toda su lírica. Por lo demás, no hay poeta absolutamente perfecto. Aun las composiciones menos fundamentales de Palés, aun las menos afortunadas, deben ser objeto de estudio, porque ellas contribuyen al definitivo perfil de su obra.

Lo imaginado ostenta, para Palés, una sobresaliente ventaja: se halla fuera del tiempo y de su inevitable corrupción. Solo en la noche, sintiendo el latido cósmico, en comunión con la eternidad, Palés se sabe fuera del tiempo y del espacio; la aparición del día o de los hombres, con sus ruidos y afanes, esfuma la plenitud que inunda al poeta. Los ojos dan noticia y gozo de la belleza visible y de su irremediable fugacidad; pero también en ellos se fundamenta el conocimiento. Ahí está la realidad y aquí el poeta interpretándola. Acaso Palés, sensible a todo, hubiera preferido que no existieran los demás, cuyas fallas y limitaciones advierte. Volvamos ahora al primero de los *Sone-*



tos del campo. Cabalga el poeta en medio del paisaje; del que le acompaña sólo dice, en los versos iniciales, que es el otro. No se olvide que uno de los más agudos capítulos de *El hombre y la gente*, de Ortega, se titula *La aparición del "Otro"*; el prójimo es un elemento de discordia en nuestro mundo individual, nos obliga a determinados actos, nos compele a determinadas relaciones, tal vez nos presta ayuda. Pero también, a veces, nos saca de quicio, reclama nuestra atención, ejecuta actos que nos perjudican. En este sentido, me atrevo a decir que a Palés Matos, en cuanto poeta, le importaba sobre todo su propia soledad; y aun la misma naturaleza visible le impedía la comunión con la noche, que es refugio de eternidad. En uno de los poemas de Palés, Nerón contempla, a través de una esmeralda, una mujer desnuda. No de otra suerte el poeta ha observado el mundo a través de la límpida joya de su verso.

NOTA SOBRE ANTONIO MACHADO

I

PARA los actuales poetas españoles, Antonio Machado es un clásico vivo. Tras la experiencia de un retorno a Garcilaso, que fue solamente eficaz en dos o tres espíritus, varios jóvenes vuelven los ojos y la atención a la obra de Antonio Machado, el cual aparece como uno de nuestros más altos y entrañables poetas. Con una asombrosa simplicidad, con un lenguaje sobrio, Antonio Machado manifiesta una extraordinaria riqueza interior. En él no será posible encontrar una infinitud de motivos ni una osadía de formas. En su primer volumen ya dio el poeta la medida de su voz; y en lo sucesivo ahondará en sus temas fundamentales: el amor, el paisaje, el recuerdo, el yo esencial. Pues Antonio Machado es sobre todo un poeta lírico; esto es, un espíritu que canta su temblorosa visión sentimental del universo. Raras veces el poeta ha querido contarnos puramente alguna historia —y él dice que la lírica cuenta y canta—, como el bello y estremecedor romance de Alvar-gonzález, o el repetido mito de Demeter y Demofón. “Y pensé —escribe— que la misión del poeta era inventar nuevos poemas de lo eterno humano, historias animadas que, siendo suyas, viviesen, no obstante, por sí mismas”. En este propósito no perseveró el maravilloso poeta.

II

Antonio Machado, para quien la poesía es palabra en el tiempo, casi siempre opta por contarnos o cantarnos lo que sucede en su propia alma. No ciertamente sentimientos puros, conceptuales imágenes, sino todo lo que se enraíza en su corazón, todo lo que arrastra limo del recuerdo o del ensueño. Y es curioso que Machado, si nos fijamos en esta tendencia de su espíritu, no sea un vate, un cantor de lo colectivo o de lo futuro, sino un lírico de lo permanente individual, de lo más entrañable e íntimo. En esto reside su poder de comunicación (la principal virtud de la poesía, como nos recordaba, hace unas semanas, Vicente Aleixandre), es decir, su fuerza para conmover a cada hombre. En un breve poema declaró Machado que el poeta no busca el yo fundamental, sino el tú esencial. Tal es la virtud máxima de la lírica: que cada lector se sienta herido en lo más hondo de sí mismo. Y llegar a la esencialidad del tú es conseguir esa comunicación de que nos hablaba Aleixandre. Mas el poeta cuida de señalar que toda su experiencia comunicada brota de su venero interior, no de la observación extraña. En uno de sus *Proverbios y cantares* lo expresó de esta suerte:

*Con el tú de mi canción
no te aludo, compañero;
ese tú soy yo.*

III

Posición lírica absoluta. Pero ahondando en sí mismo se llega a los demás. En ocasiones Machado aludía a un compañero, con el eficaz tú de sus versos. Por añadidura, se dirigía a los otros cuando abandonaba la pura actitud lírica y se vertía en apretados y sentenciosos decires moralizantes. Porque el moralista se refiere de continuo al tú extraño, a la otredad del prójimo. Con lo cual Machado no hacía sino seguir una antigua y auténtica tendencia española. En este poeta, tan enraizado en lo castellano, se dan virtudes de hondura y transparencia. Y sus mejores poemas son aquellos que revelan esas dos cualidades.

IV

Absorbido por Castilla, Andalucía le ofrece una visión no muy profunda de sí misma. Por lo pronto, no se hallan en sus versos la gracia alígera de lo andaluz, sino la austeridad castellana. Pero es tal la estremecida vibración de su espíritu, que cada línea rezuma un prodigioso temblor lírico. Antonio Machado, que gusta describir paisajes, no es propiamente un poeta descriptivo. Presenta la realidad depurada, sin acudir a una morosa acumulación de detalles. A lo sumo, un adjetivo definidor precisa más las cosas recordadas por el poeta. Basta abrir al azar una página:

Está la tierra mojada

*por las gotas del rocío
y la alameda dorada
hacia la curva del río*

V

Otro lírico, tan castellano como Antonio Machado (si bien no tan hondo), Enrique de Mesa, utiliza un mismo procedimiento expresivo: la enumeración escueta de las cosas. Un paisaje transparente se depura más en el recuerdo y en el lenguaje del poeta. La distancia, el trato sobrio —de eficacia estética— agregan calidades a lo que se recuerda. Despojado de lo superfluo, el paisaje castellano es sobre todo paisaje del alma. El ensueño de Machado no aparece envuelto en vaguedades, sino límpido, teñido de melancolía. Conforme avanza el tiempo, en Antonio Machado se va acentuando la tendencia reflexiva. Para la comprensión justa de su espíritu no es posible estudiar solamente la obra lírica, mas también los apuntes filosóficos. En él coexistían un cantor puro, epifánico o invocativo, y un pensador acerado y seguro. Si su obra en prosa contiene una concepción intelectual del universo, su obra poética presenta a veces una visión cándida, exclamativa, alejada de concepto alguno:

*... ¡El limonar florido,
el cipresal del huerto,
el prado verde, el Sol, el agua, el iris!...
¡El agua en tus cabellos!...*

VI

Guillermo de Torre ha escrito: "Todo gran poeta tiende a fijar su interpretación del mundo en un modo único o unificado". En rigor, la obra lírica de Machado exterioriza sus sentimientos íntimos, sus emociones ante el paisaje (o sus visiones) y sus pensamientos de moralista. Como la poesía es palabra en el tiempo, de sus versos no nace una cerrada, conclusa interpretación del mundo. En cambio, sus escritos filosóficos esbozan un sistema, que el poeta transfiere a dos personajes: Abel Martín y Juan de Mairena. No parece sino que Antonio Machado desea eludir la responsabilidad directa de la visión discursiva. Realmente, esa tendencia al pensamiento puro asoma en los primeros poemas. Ya dijo Machado que la verdad también se inventa, y que se miente por falta de fantasía. Consagrado al ensueño —que es lírico recuerdo, no inconexas imágenes—, canta su anterior vida o los paisajes por donde ésta discurrió. El trabajo de la fantasía consiste en despojar al recuerdo de lo accesorio: en dejar tan sólo lo esencial en lo mudable. En la obra de Machado predomina —sobre cualquier otro linaje de elementos— la visualidad, el nítido contorno que dibuja la estremecida memoria. ¿Y qué es la memoria poética sino un mirar hacia dentro? Lo que ella ha conservado es justamente lo que constituye el alma del poema, desasida ya de lo cotidiano y transitorio. Aunque de lo transitorio y cotidiano se nutra.

VII

Esa depuración, en cuanto a la materia —paralela a la sobriedad en cuanto a lo idiomático—, otorga a Antonio Machado un puesto preeminente entre los líricos españoles. “Andrenio” le llamó príncipe. De los clásicos tiene el sentido de lo permanente, el amor al enjuto lenguaje expresivo. Y de los románticos posee la ternura, el temblor, el fijar la conmovida mirada en las vertiginosas aguas del tiempo:

*Bajo los ojos del puente pasaba el agua sombría.
(Yo pensaba: ¡el alma mía!)*

VIII

Entre la tendencia puramente lírica y la tendencia especulativa, otras notas se distinguen en la admirable producción de Machado. Señalemos la ironía, el tierno humorismo melancólico y —lo que más sorprende— una visión caricaturizada, pero no frecuente, de la vida en torno. El procedimiento recuerda al de don Ramón del Valle Inclán. En *Nuevas Canciones* hay un poema titulado *La luna, la sombra y el bufón*, en el que se lee:

*Ahorremos la serenata
de una cenestesia ingrata,
y de una vejez tranquila,
y una luna de hojalata.*

IX

Ya se sabe: Antonio Machado no aspira a una poesía intemporal. El enigma del ser y del tiempo alienta en su obra lírica y en sus escritos filosóficos. El poeta, como Quevedo, no ignora que sólo lo fugitivo permanece y dura. Es un clásico que canta la eternidad de lo mudable, con dolorido sentir comunicativo. En él se advierten bellezas del lenguaje, pero la palabra no vale sino como expresión del espíritu, como signo en el tiempo. Alguna vez Antonio Machado defrauda un poco, mas sus incomparables hallazgos compensan con creces cualquier momentáneo fallo. Fiel a sí misma, su lírica ha seguido aquel pensamiento de Juan Ramón Jiménez: ni antigua ni moderna, sino más honda siempre. Es decir, transcurre en el tiempo, hacia la eternidad. El tú esencial, lo esencial humano, nace del yo que canta, del sujeto fundamental. Y no otro es el misterio de la lírica auténtica.

JUAN RAMÓN O LO ESPIRITUAL LUCIENTE

PARA escribir de Alfonso Reyes, necesitó Enrique Díez-Canedo que el gran humanista mexicano se hallase en París, porque la proximidad casi fraterna le impedía el libre juicio sobre la obra de Reyes. Una dificultad semejante encuentro yo cada vez que deseo hablar de un espíritu máximo, cuya lectura ha sido esencial para mi formación. De ahí que no haya escrito yo todavía sobre Unamuno, Ortega, Ayala o el mismo Alfonso Reyes, a quienes debo en gran medida lo poco que soy. De ahí que no haya estudiado aún a los altos poetas que son permanente alimento de mi alma, y entre éstos se cuenta Juan Ramón Jiménez. No hay lejanía, no hay París que valga, porque la presencia de unos y otros es siempre evidente y porque su influjo va aumentando con el tiempo, aunque no se quisiera. Podrá haber un alejamiento imaginario, pero las palabras de ellos están nutriendo sin cesar el fondo de nosotros mismos; y un nuevo contacto con sus obras basta para que en seguida caigamos otra vez bajo su hechizo. Si primeramente fueron para nosotros como una total atmósfera, como un mundo de magia y exaltación, más tarde acontece que, si perder ese inicial encanto, nos permiten todos los placeres e insistencias de la más rigurosa actividad crítica.

Acabo de recorrer despaciosamente casi toda la obra publicada por Juan Ramón Jiménez; y he advertido que muchos versos que creía olvidados, han vuelto a resonar y latir con igual eficacia lírica dentro de mi alma. Pocos ejemplos habrá, en la universal poesía, similares al que ofrece Juan Ramón Jiménez, no ya por lo que respecta a sus poemas cimeros, sino por lo que atañe al tono o a la temperatura general de su obra magna. Sí; este poeta resiste una lectura continua y sostenida, y casi nunca disminuye un punto la exaltación de quien le lea; antes al contrario: son abundantes los poemas en que se ha logrado la plenitud lírica. Es costumbre distinguir varias etapas o épocas en la producción juanramoniana; pero tales divisiones no implican un acercamiento gradual a la poesía; porque Juan Ramón llegaba a ella desde sus primeros versos: implican algunos cambios de método para ascender hasta la cúspide más desnudamente. Quien repase la obra de Juan Ramón Jiménez, desde los comienzos hasta las últimas páginas publicadas, echará de ver que unos mismos temas esenciales aparecen con frecuencia extrema. En esta poesía importan siempre los sentidos; y gracias a ellos el poeta ha gozado de las cosas: del árbol, del agua, de la luz. Cier-to que se le ha llamado poeta de lo inefable; cierto que podemos leer versos suyos que sólo expresan sutiles estados de alma, leves cambios atmosféricos del espíritu, imperceptibles para el común de los hombres. Pero adviértase que Juan Ramón Jiménez es un poeta integral. Junto a esos poemas podemos ver también aquellos que comunican la emoción de un paisaje, si bien tales cuadros suelen estar íntimamente ligados a su alma. Apenas hay línea

de Juan Ramón Jiménez que no exprese un sentimiento suyo; toda su obra se produce en función de él mismo; todo el universo en torno se refleja en el poeta, o el poeta en él se refleja. Se diría que, líricamente, los otros no existen para Juan Ramón; y así, cuando el poeta envía unos versos amistosos a Antonio Machado, está en realidad hablando de sí mismo. Esto por lo que concierne a la obra lírica pura, en verso, y a *Platero y yo*; porque el poeta, sí, siente desmesurado interés hacia los demás, y entonces, para hablar de ellos, acude a la prosa, y nos ofrece retratos o caricaturas líricos, apuntes de recuerdos o notas críticas. Esta porción de su obra pone de relieve que el poeta, aunque altamente solitario en su universo poético, experimenta simpatía o admiración por sus prójimos, singularmente por los demás obreros de las letras, a los cuales ha denominado alguna vez *héroes españoles*, porque en medio de hostilidad e indiferencia se consagran a disciplinas desinteresadas.

Importan en Juan Ramón los sentidos; le vemos oler una flor, gozar de unos colores, ordenar armoniosamente unas palabras. La mujer no se desliza, a través de sus versos, como un símbolo descarnado, sino como una presencia real. Y no obstante, la delgadez expresiva del poeta, su anhelo de poesía pura, su perfección espiritual, nos hacen pensar muchas veces en los místicos. Observemos que Juan Ramón Jiménez muestra también un sensualismo delicado: pero lo sensual en los místicos tiene un valor puramente metafórico; las delicias y esperanzas del amor humano, sus sinsabores y anhelos, les sirven para transmitir una idea o mero trasunto de sus vuelos inefables y excep-

cionales. En Juan Ramón Jiménez tal sensualismo no tiene igual sentido metafórico, porque el poeta en verdad goza con la presencia de la flor, la mujer o la estrella. Sólo que el goce de estos objetos bellos no agota la suprema aspiración del lírico, y así resulta que también es el suyo un sensualismo de orden superior. No desdeña el mundo real, pero tampoco se queda en él. A través de su obra advertimos que el poeta, aun gozando de todo, va de vuelo, como el místico. Inexorablemente, un poeta de tal linaje y sentido había de arribar a las zonas metafísicas que ponen de manifiesto sus últimas obras. En las notas que acompañan a *Animal de fondo*, ha escrito Juan Ramón las siguientes palabras: “Y pensé entonces que el camino hacia un dios era el mismo que cualquier camino vocativo, el mío de escritor poético, en este caso; que todo mi avance poético en la poesía era avance hacia dios, porque estaba creando un mundo del cual había de ser el fin un dios”. En relación con estos conceptos de Juan Ramón Jiménez, permitidme citar estos otros, de Jacques y Raïsa Maritain: “*Dieu. La Poésie. Une activité intérieure absolument droite et pure, va à l'un et à l'autre, va, parfois, de l'un à l'autre*”. Por eso me parece justo comparar a Juan Ramón Jiménez con los místicos; porque no sólo hay la similitud que apunté más arriba —sensualismo que se dirige a la pureza última—, sino porque, en efecto, el poeta declara haber alcanzado una esfera no distante de la mística. Bien es verdad que, en tal etapa, el verso de Juan Ramón Jiménez parece haber perdido algunas de sus anteriores calidades, pero ello ha sido para adquirir otras, precisamente. El poeta está ya junto a su dios deseante y deseado:

*En la mañana oscura,
una luz que no sé de dónde viene,
que no se ve venir, que se ve ser
fuente total, invade lo completo.*

Lejanos se hallan sus primeros poemas. El camino de toda verdadera poesía se ha cumplido ya, pero podríamos, si quisiéramos, repasar las etapas anteriores. A pesar del interés que en ellas muestra por la mujer o el paisaje, una tristeza enorme se difunde, impregnando todo; pero contra ella, y contra la desesperanza, ha luchado siempre Juan Ramón Jiménez. Y ésta es otra de las mayores virtudes de su poesía: que el poeta no se ha dejado anegar o aniquilar por ninguna clase de angustia; un optimismo último, invencible, una confianza en el poder del espíritu (y de la propia obra) se advierte en no pocos poemas. Si al llegar el otoño no queda sobre la tierra sino un confuso montón de secas apariencias, el poeta entonces exclama:

*¡Saca, como una espada, alegre y pura,
la luz de tu serena inteligencia!*

Y en otro lugar:

*Estoy triste de hoy, pero
contento para mañana.*

No seguiré trasladando los versos que tengo anotados y que, a mi juicio, ilustran tal cualidad. Pero repito que ese poder de superación es, para mí, esencial en Juan Ramón Jiménez. Poeta de lo espiritual luciente, como he declarado en el epígrafe de este artículo; y el mismo poeta me autoriza a escribirlo. Pues al frente de *Poesía en prosa*

y verso de Juan Ramón Jiménez, escogida para los niños por Zenobia Camprubí Aymar, hay una advertencia iluminadora: “En esta selección, como en la obra poética general de J.R.J., se ha graduado: 1º., lo descriptivo sentimental; 2º., lo espiritual luciente; 3º., lo ideal libre”. La clasificación es justa, y quien lea los poemas de Juan Ramón Jiménez los irá adscribiendo ya a uno, ya a otro apartado. Para caracterizar de un modo sucinto al poeta, yo he escogido lo espiritual que luce. Porque aun en la mera descripción del paisaje importa el espíritu iluminante; y, sobre todo, por la razón antes señalada: porque Juan Ramón hace que luzca la esperanza o la inteligencia serena en medio de la confusión o del dolor, y porque él convierte la vida íntegra en una ascensión de oro y de libertad, superando lo transitorio o transfigurando lo que carece de belleza. En una ocasión quiere quedarse con

*el diamante puro, para
incorporarlo al recuerdo,
al sol de hoy, al tesoro
de los mirtos venideros.*

O bien, otra vez exclama:

*¡Esta es mi vida, la de arriba,
la de la pura brisa,
la del pájaro último,
la de las cimas de oro de lo oscuro!*

No otra es la misión suprema de un poeta. No ir señalando en la vida lo que es feo, perverso o simplemente insoportable; sino, al contrario, exaltar el corazón del lector,

para acostumbrarlo a las cosas más bellas. No era otra la tarea que pretendía Miguel Hernández. Sobre las apariencias debe reinar siempre el espíritu; sobre lo falso e injusto debe lucir su imperio. No se trata de una especie de engaño o de una simple ficción poética; porque el espíritu de la poesía, si existe, lucirá en todas las cosas, transformándolas y exaltándolas hacia el bien. Bastará asimismo darles su nombre verdadero para que asciendan al auténtico plano poético, para que recojan y emanen luz. En un poema muchas veces citado, Juan Ramón pide a la inteligencia que le dé el nombre exacto de las cosas, a fin de que palabra y cosa se unimismen, recreadas por el alma del poeta. En otro poema, menos repetido, habla Juan Ramón Jiménez de la creación de los nombres, de los que derivarán hombres y cosas. No olvidemos que en cierto retrato, en el de don Francisco Giner, tras pintar al noble maestro como “un fuego con viento”, como “chispeante enredadera de ascuas”, el poeta se indigna a causa de unas denominaciones inexactas y escribe:

(¿Qué nombres eran, entonces, los que le pusieron, vivo y muerto, a este incendio agudo, esos que tan bien lo desconocieron? ¿Qué fue aquello de “San Francisquito”, de “don Francisquito”, de “don Paco”, de “Asís”, de “Santito”, de “Paco”? ¡No, no; nada de eso! De ponerle algo más que su nombre, y como él se lo ponía, Francisco Giner, o como se lo ponían los más suyos, don Francisco, más bien algo de un infierno espiritualizado).

Es decir: que al hombre debe corresponder el nombre

exacto; es decir: que la cosa debe ser justamente nombrada. ¿Cómo, entonces, ha podido Juan Ramón Jiménez oponer poesía a literatura? Si la primera —dice Juan Ramón— es expresión de lo inefable, de lo que no se puede decir, la segunda, contrariamente, es la expresión de lo fable, de lo que sí se puede expresar; esta última no crea, sino que está “comparando, comentando o copiando”. El poeta —concluye Juan Ramón Jiménez— no debiera escribir; sí, en cambio, el literato. Mi admirado amigo Guillermo de Torre, con excelente vigor polémico y buen golpe de razones, examina estas ideas del gran poeta, y, entre otras, cita algunas de Enrique Díez-Canedo, el cual hubo de exponerlas en su libro *Juan Ramón Jiménez en su obra*. Dicen así: “Ese algo inefable... no es literatura ni es nada inefable, puesto que se expresa, aunque sea torpemente, y desde que se expresa con letras viene a entrar en el reino de la literatura”.¹ Recuérdese ahora que para Jacques y Raïsa Maritain la poesía viene a ser “como el fruto de un contacto del espíritu con la realidad en sí misma inefable”; pero la experiencia de ese contacto supremo —supongo yo— habrá de expresarse con palabras; por consiguiente, la poesía, en cuanto tal, es tan fable como la despreciada li-

1 No he podido obtener, a pesar de mis esfuerzos, la conferencia *Poesía y literatura* de J. R. J., ni tampoco el libro de Enrique Díez-Canedo sobre el poeta y su obra. Cito las palabras de Juan Ramón Jiménez con arreglo al resumen y comentario de Guillermo de Torre en su *Problemática de la literatura* (Buenos Aires, 1951). De este mismo volumen, como en el texto se insinúa, he copiado las palabras de Díez-Canedo.

(Vid. ahora la conferencia de Juan Ramón Jiménez, *El trabajo gustoso*. Edit. Aguilar, Madrid, 1961. Pp. 35 y ss.)

teratura. Y por lo que toca a las ideas de Juan Ramón —que tan perspicaz ha sido en casi todos sus aforismos estéticos—, no habrá que tomarlas literalmente; la poesía es inefable en cuanto a su aspiración, en cuanto a su origen y sentido, pero usa del vehículo verbal para que la esencia última llegue a las almas de todos los hombres. Si la poesía no se escribiera, se nos privaría de un don maravilloso; y todo poeta que llevara su tesoro, sin comunicarlo, debería entonces ser considerado como un avaro monstruoso, como un enemigo imperdonable. Pero la poesía es poesía, es poema, porque se escribe o comunica. En el alma podrá haber sensaciones vagas, silencios llenos de luz, gérmenes de altísima poesía; pero casi siempre el poeta, para llegar a la poesía misma, para ser por ella herido, necesita inclinarse sobre el papel, captar esas llamadas y construir su poema. Cierta vez confesó Juan Ramón Jiménez que lo que intenta expresar queda siempre lejos de lo que expresa; y esta confesión, que suscribirán todos los grandes poetas, puede justificar también cuanto él dice acerca de la poesía y la literatura.

Pero la verdad es que tenemos los poemas de Juan Ramón Jiménez; para gozo nuestro y para gozo de los que vendrán:

*Canción, tú eres vida mía,
y vivirás, vivirás;
y las bocas que te canten
cantarán eternidad.*

Si la canción es vida suya, expresión de su íntima y alta corriente poética, debe Juan Ramón esforzarse por ha-

cer cada vez más fable esa riquísima intimidad con lo en sí mismo inefable. De ahí su afán de infinitas correcciones, su frecuente regreso a los poemas antiguos. Ya sabemos que al poeta no le satisface su obra, porque sólo ha podido dar a luz una parte mínima de sus intenciones y experiencias; ya sabemos cuán difícil le es, por todo esto, seleccionar o antologizar su obra. Y él mismo —dios de su universo— puede medir la distancia enorme que media entre la pura fuerza poética y cada una de las creaciones logradas; a él se le antoja distancia estelar, y por eso concluye que la poesía no debiera escribirse; pero, para sus lectores, esos versos son ya la cima insuperable. Si los místicos, de quienes antes hablábamos, nos trasladan o declaran, por vía metafórica, sus experiencias, piénsese en que a ellos los tocó o señaló la gracia, transformándolos y permitiéndoles el acceso directo a la realidad divina. Pero, en el caso de Juan Ramón Jiménez, esa ascensión se debe al puro ejercicio poético, a una continua y fecunda ascesis personal. Su dios deseante y deseado latía ya en sus primeros poemas, se manifestó más claramente en la segunda etapa de su obra, y con más amplitud y plenitud en la tercera; o sea, para emplear las mismas palabras del poeta, primero fue “éxtasis de amor”, luego “avidez de eternidad” y finalmente “necesidad de conciencia interior y ambiente en lo limitado de nuestro moderado nombre”. “Hoy concreto yo lo divino —explica el poeta— como una conciencia única, justa, universal de la belleza que está dentro de nosotros y fuera también y al mismo tiempo”. Las tres etapas se hallan perfectamente enlazadas. Sumido en éxtasis de amor, el poeta contempla las bellezas del mundo —mu-

jer, flor, estrella, colores del poniente— y las nostalgias imposibles de su propia alma; más tarde, quiere el poeta prolongar esos hallazgos y esos goces, y de ahí nace su avidez de eternidad de lo bello: el quemante deseo de que su Obra quede, puesto que es testimonio de la belleza; y por último —escalón necesario— divinidad y belleza se confunden: aquélla es conciencia de ésta. Ese final no se le ha dado como un regalo, sino que ha sido fruto —digámoslo otra vez— de una ascesis continua, exaltada y agrídulce. ¿Cómo no iba el poeta a corregir incesantemente su propia obra? Volviendo sobre lo antiguo, Juan Ramón Jiménez se acercaba más a la belleza última, a lo sumo espiritual luciente; si cada poema es como un espejo del dios deseante y deseado, había que aclarar cada vez más la imagen que en los versos se reflejaba. Para un poeta, que acumula su esperanza en “lengua, en nombre hablado, en nombre escrito”, el pasado ¿puede desvanecerse, desdibujarse o morir del todo? Lo ido revive con igual frescura que lo actual, y ello explica también la obstinada reelaboración a que somete el poeta sus composiciones antiguas. Creo que pueden iluminar cuanto estoy afirmando los siguientes versos:

*¡Radiante flor tardía,
que, al removerme la ceniza del pasado,
surjes fresca de pronto,
tan de hoy como la aurora de hoy!*

*¡Qué abrazo
más infinito el que le das al alma,
que volvió a sus escombros olvidados,
por ti, y te abrió, con la belleza*

*agudizada por tu reconocimiento alegre,
al sol eterno de su día claro!*

Salvación del pasado es también *Platero y yo*. Se salva el inmediato pasado del poeta —su estancia en Moguer, su amistad lírica con Platero— y, al mismo tiempo, se salva el pasado remoto, el de su propia niñez, cuyos recuerdos se entrelazan maravillosamente con los más próximos. Un libro —todos lo conocéis— escrito en purísima prosa poética; poesía ya fable, poesía expresada como es difícil que se vuelva a expresar en lengua castellana. Con esa misma alta simplicidad ha trazado Juan Ramón Jiménez otras páginas de insuperable prosa; las que constituyen, por ejemplo, retratos de niños: Marilín Santullano, Solita Salinas, Teresa y Claudio Guillén. ¿Olvidaremos aquella admirable página que se titula *El periodista*? Un niño, tan menudo que apenas es visible en “la noche de la calle mal alumbrada”, está vendiendo *La Correspondencia*. Describe Juan Ramón una deliciosa escena entre el niño y su hermanita mayor; ambos discuten sobre métodos de propaganda. El poeta escribe luego que el niño

da media vuelta, y con un lastimoso contoneo torero militar de sus poquedades y miserias, mirándose la sombra que le saca una farola de gas (verdelimón en la maraña cobriza de un arbolucho aún seco, que hospeda a la media luna), se dice, oyéndose él solo: “¡Soy má chulo yo!”

Porque Juan Ramón Jiménez ha sentido siempre una ternura extrema por los niños; y no sólo se ha consagrado a ellos, en determinadas épocas de su propia vida, sino que

los hace figurar con frecuencia en su obra. Para ellos ha seleccionado también sus poemas; recuérdese, por ejemplo, el volumen que he citado antes y que se debe a las manos de Zenobia Camprubí Aymar, esposa y musa del poeta. En la infancia, muchos españoles tuvimos lá fortuna de acercarnos, deslumbrados, trémulos, a la poesía esencial, y ello merced a estas selecciones de la obra juanramoniana y a la lectura de *Platero y yo*. Más que la naturaleza de Moguer o que los sentimientos admirables del poeta, en este libro nos preocupaban y punzaban hasta la angustia los dolores de Platero: la espina, el tábano, la fracasada excursión; y nos alegraban los triunfos y delicadezas del blando asnillo. (En 1933 y 1934, un catedrático de literatura, Agustín Espinosa, no nos dictaba páginas del *Quijote*, sino poemas y prosas de Juan Ramón Jiménez, de Antonio Machado, de Rafael Alberti; los niños de diez a doce años comenzábamos el bachillerato con una orientación justa hacia la poesía y con un sentido de lo que importaban la belleza y la dignidad del idioma). Juan Ramón y los niños. En la memoria de todos sus lectores están los siguientes poemas: “El niño pobre”, “La carbonerilla quemada” o “La cojita”. La infancia le ha servido al poeta para ascender también a lo espiritual luciente, y los niños lo saben apenas leen o escuchan a Juan Ramón. Uno de los amigos del poeta, Antonio Castro Leal, refiere una anécdota que es iluminativa. Al terminar Juan Ramón una recitación para niños, uno de éstos se le aproxima, le tira del pantalón y le murmura al oído: “Yo quiero morirme para ir al cielo contigo”. Es decir, que la infancia siente y sabe que el poeta es un ser sobrenatural, un alma que



percibe mensajes de la realidad inefable; un vencedor del tiempo, un dispensador de la luz.

¿Queremos declarar que el poeta sólo ha percibido y comunicado la belleza del universo? En casi toda su obra, sí; pero hay una mínima porción reveladora del sentido satírico juanramoniano, y no ya en prosa, sino en verso. De un capellán el poeta dice:

*Acento de Jaén; sombrero de Villasante;
vueltas de ormesí, enteritis y querida.*

*Canta misa y rosario a un compás rasgueante
de guitarra. Su ¡Gloria! suena a ¡Olé mi vida!*

Pero el poeta, buscador de lo espiritual luciente, apenas ha insistido en tal linaje de poesía; sus caricaturas líricas, en prosa sinuosa, ardiente, afilada, silbadora o cantante, zigzagueante o directísima, expresan una múltiple realidad —persona mayor, niño o paisaje—, sin perder jamás el sentido esencial de la belleza. Don Ramón Menéndez Pidal descende de Ventura Rodríguez a Almagro, a las tres y cuarto de la tarde. Así lo describe Juan Ramón Jiménez: “Su venir lo recortaba cúbicamente, mayor cada vez, más tostado y negro, sobre el claro momento agudo en que la sombra y el sol de noviembre se dividen del todo, dos espirituales líquidos de densidad distinta o dos sólidos finísimos de una física estática”. Allí donde el ojo común nada ve, sino una realidad sencilla y cotidiana —un sabio español que va de una a otra calle madrileña—, el ojo y la sensibilidad líricos perciben y expresan una realidad compleja. Repárese también en otras palabras del mismo retrato. Don Ramón no habla, sino fabla; “voz de armonio

y miel, de dulce fablistán heroico, inflexible para la esencia, tierno para la historia”.

El dios del poeta, la belleza universal, es multiforme en sus manifestaciones; y la prosa, que compara o comenta, resume o refiere, ha de procurar la expresión de esa deslumbrante diversidad, pero nunca abandona, antes la conlleva, la expresión divina de lo poético. El verso, lenguaje más alto, conciencia misma del dios, tiende a expresar la unidad última o la esencia de las cosas: de ahí que el poeta haya perseguido siempre la pureza máxima de su poesía. Insistamos, sin embargo, en que no es posible ascender a ella sin la intervención de los sentidos, que permiten el goce de lo bello existente. Escuchad estos versos que se hallan en *La estación total*:

*Y se mece la flor, con el olor
más rico de la carne,
olor que se entra por el ser y llega al fin
de su sinfín, y allí se pierde
haciéndonos jardín.*

“Haciéndonos jardín”. El lector puede enlazar esta expresión juanramoniana con lo que más arriba hemos afirmado respecto del sensualismo casi místico que se encuentra en la mayor parte de esta obra excepcional. Haciéndose jardín, el poeta ha alcanzado la plenitud consciente de la belleza última. Todo no ha sido, pues, obra del alma sola, que el cuerpo ha tenido su parte en ello. En no pocos fragmentos de Juan Ramón hallamos la esencial identidad entre alma y cuerpo. “¿Qué me importa nada / teniendo mi cuerpo y mi alma!” Si en cierto poema siente que son

distintos ambos elementos y desea que llegue “la luna de miel eterna / de los dos enamorados”, en otro lugar exclama:

*Jardín grato — ¡alma mía!—
de mi casa de carne;*

y poco después:

*Sé que en ti siempre están,
por si yo los buscase,
el ala y el olor,
la luz, el agua, el aire.*

Basta recorrer la obra de Juan Ramón Jiménez para advertir, temblorosamente, que se trata de un poeta integral, inmortal. Alguien pudo descubrir en él un tipo de narcisismo; el más estéril, el narcisismo del espíritu, y es cierto que algunos fragmentos de su obra parecen justificarlo. Pero, según creo haber declarado a lo largo de este artículo, tal dedicación a sí mismo y a su propia palabra, su afán de perfeccionamiento, se hallan más justificados todavía; porque el poeta siempre ha salvado lo espiritual luciente, permitiéndonos conocer y gozar la eternidad de lo bello. Dándose a sí mismo, el poeta se ha dado a los demás; y en él tienen los hombres, para siempre, el perdurable y supremo testimonio del poder de la palabra.

CLARIDAD Y RIGOR DE PEDRO SALINAS

JUNTO a la obra poética de Pedro Salinas se alinea una importante obra crítica. Ambas son hijas de una vocación excepcional y profunda. Si la primera se encuentra, en general, bajo el signo del sentimiento amoroso, si es una poesía referida a una amada concreta —a esa *tú* a quien se dirigen casi todos los versos—, la segunda, la obra crítica, se debe a un amor no menos intenso: España y su lengua se hallan en las páginas de Pedro Salinas. Los años de alejamiento han sido fecundos para la doble tarea espiritual del poeta: él ha contemplado la presencia múltiple del mar, desde las costas americanas, y también la desolada existencia contemporánea; él ha vuelto amorosamente sobre autores españoles o sobre espíritus, como el de Rubén Darío, que unen lo hispánico y lo americano. A medida que transcurra el tiempo, será posible aquilatar la labor de quienes, si geográficamente distantes, trabajan por la mayor gloria de las letras españolas. En cuanto a Pedro Salinas, confiesa que escribe en los Estados Unidos, y añade: “abrazado a mi idioma como a incomparable bien”. Si antes, en trance de explicar su poética, declaraba que la poesía es una aventura hacia lo absoluto, en estos últimos

tiempos, precisando aún más, ha dejado escrito que ella es siempre obra de caridad y de claridad. De amor y de esclarecimiento. Toda su obra lírica viene a confirmar justamente esos juicios del poeta, en especial los postreros poemas, donde Salinas, desesperanzado casi, se refiere a los males de la civilización actual. Para la sensibilidad de un poeta, señaladamente de un poeta como Salinas, en quien las palabras son

*los cristales sutiles
de distancia y ensueño,*

la vida de hoy ofrece una experiencia dolorosa. Mas antes de examinar los poemas últimos, vayamos a la obra precedente de Pedro Salinas.

Los dispersos volúmenes —publicados hasta 1936— fueron reunidos hace años, por una editorial sudamericana, bajo este título: *Poesía junta. De Presagios a Razón de amor* el camino de Salinas ha sido ascendente. La primera colección (el poeta dice que ha ido uniendo eslabones) es quizá un poco aleatoria y contiene algunos poemas descriptivos en los que predomina la estricta anécdota. Esa atención a la vida inmediata se traduce en una suerte de ironía, que, unas veces, como en *Un viejo chulo la dijo*, es ironía amarga, y, otras, como en *La niña llama a su padre*, se eleva a un plano deliciosamente tierno. Se ha dicho que, en este primer libro sobre todo, Pedro Salinas es tributario de voces mayores; pero la personalidad del poeta —el tono de su voz y sus temas esenciales— se escucha en las páginas juveniles. Uno de sus más bellos poemas, *Agua en la noche*, aparece ya en *Presagios*. Aun-

que Salinas procede del duro paisaje castellano y confiesa que las palabras del paisaje risueño no son las suyas, lo cierto es que la gracia del sur acaba por ganarle, sin vencerle del todo. Al comentar la publicación de *Seguro azar*, José Bergamín observaba en Salinas la existencia de lo andaluz. Pero en muchos poetas esa virtud andaluza era finura de percepción, ángel verbal, halagos del oído. La delicadeza de Salinas deja transparentar, en tales o cuales versos, esa adusta melancolía de lo castellano. Imposible que el poeta cante, con honda desesperación, el alejamiento de la amada, porque un fondo resignado o una conciencia de lo fugitivo late siempre en sus poemas. En *Presagios* no es todavía el amor el tema fundamental de Pedro Salinas, sino que esas páginas constituyen más bien una serie de meditaciones líricas. Anotemos, por lo pronto, que en Pedro Salinas existe un goce de lo presente, pero expresado con sobria y sutil ternura, con voz acordada. Es el suyo un júbilo interior, que no se exterioriza de un modo exclamativo, encendido, en perpetuo asombro. Nada más alejado de Salinas que la tesitura del cántico. Si entre sus manos se desliza la arena, advierte en ella la cualidad de lo inasible y fugitivo. Inasible y fugitivo será el objeto de todo amor. Es curioso notar cómo Salinas, a través de su obra, aun cantando las delicias del inmediato amor, se duele de que exista en la amada un más allá, un trasfondo o una traspresencia que huyen irremisiblemente. (Señalemos que en los poemas de Salinas abundan las palabras que ostentan el prefijo *tras*.) En *Presagios* aparece ya la preocupación por el nombre y el pronombre: dos notas constantes en la obra poética de Salinas. Poseer el nombre es, para el

lírico, poseer mágicamente la cosa misma:

*Felicidad, alma sin cuerpo.
Dentro de mí te llevo
porque digo tu nombre.
felicidad, dentro del pecho.*

En *Seguro azar* Pedro Salinas comienza a liberarse de los influjos antes aludidos; pero no del todo. Una purificación poética, en ese sentido —y en sentido estricto— se ha verificado. Por una parte, la liberación parcial de influencias mayores; por otra, una depuración en los mismos temas. La primera composición introduce mármoles y blancura:

*mármoles, nieves, plumas
blancos llueve, erigen
blancura, a blanco juegan.*

Es decir, aquella tendencia a lo inmediatamente anecdótico, que observamos en el libro inicial de Salinas, es superada en las páginas del segundo. Una levedad misteriosa se muestra en casi todos los poemas; poesía insinuante, angélica, transparente, por lo general referida, casi susurrada. Ese tono de media voz, de susurro cordial, de confianza amorosa, predominará en la restante obra de Pedro Salinas. Un poema como *Vocación* puede darnos la clave del proceso creador (en cuyo fondo misterioso luchan fieles ángeles y ángeles rebeldes). A un lado se encuentra el mundo perfecto, exterior; a otro, el mundo atormentado e incompleto, en espera de que alguien le dé la necesaria perfección. Salinas ha escogido este último. Y, en efecto,

la obra poética consiste, no en la repetición de un mundo exterior, nítido, ni en la pintura romántica de un caos, sino en la clara, amorosa y profunda disposición de los aislados elementos. De las 'masas torpes' o los 'planos sordos' extrae el poeta la luminosidad y equilibrio de su poesía. Salinas alcanza la belleza y, a menudo, la perfección. En *Seguro azar* hay un breve poema titulado *Orilla*, cuya perfección reside en la totalidad, no en los versos independientes. Julián Marías, uno de los espíritus más agudos de nuestro tiempo, ha escrito: "En Salinas —y en esto se opone estrictamente a Guillén— es esencial la elocución, lo dicho, que sigue su curso a lo largo de los versos, levemente matizado por los elementos formales de éstos". Ya dijimos que no se trata de una poesía exclamativa, de un júbilo continuo, sino de un gozo escondido. Es menester llegar a los últimos versos de Salinas para topar con un dolor manifiesto, pero contenido siempre. En *La voz a ti debida* no es aún punzante el dolor:

*No quiero que te vayas,
dolor, última forma
de amar. Me estoy sintiendo
vivir cuando me dueles...*

Pedro Salinas canta lúcidamente el flujo de la conciencia, el trato del hombre con las cosas: un reloj pintado, el secreto calor de los radiadores, la voz amada que llega a través del teléfono. Curiosamente inmersos esos poemas de la anteguerra en los productos de la civilización, la obra posterior parece añorar una pureza de mar y cielo. *El contemplado* es una serie de poemas publicada en 1946,

donde el poeta conversa con el mar portorriqueño y consigo mismo. Se trata, con *Razón de amor*, de una de las más altas obras de Pedro Salinas. Con *La voz a ti debida* el poeta llega ya a la plenitud lírica. Como corresponde a un delicado amor de estos días, los poemas no revelan un sentimiento apasionado, sino un afecto dulcemente sentido. Poeta de nuestro tiempo, Salinas elude los tópicos de todos los amantes anteriores: ni la actitud platónica ni la romántica proporcionan recursos literarios a Salinas. Es cierto que *Razón de amor* prolonga los hallazgos de *La voz a ti debida*, pero superándolos. Un crítico sostiene que aquel libro es inferior a éste, y observa que el subsiguiente volumen amoroso aparece "con pérdida de la unidad acabada del poema y aun de su frescura y espontaneidad". Repitamos que, en nuestro sentir, *Razón de amor* denota la plena maestría de Pedro Salinas.

Cuando el poeta comienza a cantar, las cosas en torno le solicitan: el hijo aventurero y díscolo, las primeras palabras de la niña, el despojado naranjo o el limón escondido. Más adelante, si el poeta se vuelve hacia las cosas, es precisamente porque ellas reflejan o atestiguan la existencia de la amada. He aquí que de pronto piensa en todos los vestidos que ésta usó, y cuyos colores el amoroso recuerdo conserva tiernamente. No advertimos la tangible, sensual presencia física de la amada, sino su huella en las cosas, el diálogo íntimo de Salinas o su afán por aprehenderla más allá de sí misma: "Por detrás de ti te busco", o bien: "Pero tú eres / tu propio más allá". Leve y delicadamente, Salinas insistirá en lo corporal, como amorosa condición, y, en cierto poema, revela el ansia de todo por

ser cuerpo. Mas la angustia por apresar lo inasible —evidente ya en su primer libro— es tema constante en su poesía erótica. Un nombre repetido, su mágica posesión, le aproximan a la amada; y no la palabra antigua, envejecida, sino el nombre nuevo, flamante, que, como en el caso de Adán, vale tanto como la misma invención de la persona o de la cosa. Nombrar es —ya— recrear el universo. Sugerir, según la enseñanza mallarmeana, es poetizar simbólicamente. Y este pensamiento me lleva a unas palabras de Pedro Salinas: “Al fin y al cabo, cuando Mallarmé sintió que necesitaba añadir un poco de oscuridad a cierto poema, es que quería poner algo mucho más en claro”. De ese mundo oscuro y atormentado que es la materia prima de toda creación auténtica (en la humana esfera), el lírico extrae su obra luminosa. Aunque al lector parezca en ocasiones que el poema es hartos oscuro, lo cierto es que viene siempre a constituir un claro y conseguido universo. Para llegar al mundo de la poesía clásica o romántica, el lector precisa un tiempo determinado. Para percibir la calidez de la llamada poesía pura, necesita el lector una suerte de adiestramiento, una cabal iniciación. Es una poesía dada, evidente, absoluta, diríamos; pero los sentidos exigen una cierta flexibilidad para captarla. La de Salinas no puede ser considerada, con exactitud, como poesía pura, según se entendió ésta hace veinticinco años. De *La voz a ti debida* se afirmó que era un poema de amor intelectual, sutilísimo. Yo me atrevería a insinuar que se trata, precisamente, de un cordial amor, de un amor humano. Pues sucede que los anteriores poetas —aquellos de que más ha gustado el público vulgar— acuden a una escenografía

acostumbrada, a una tradicional pirotecnia del sentimiento amoroso. Para un poeta como Dante, el amor, maravillosamente sublimado, rige todo el universo, y éste sigue existiendo, mas el poeta condiciona la vida a la existencia de ese amor desaparecido en cuanto presencia humana. Para un romántico, si el objeto del amor desaparece, ya el mundo no tiene sentido, y propende a la aniquilación, al caos. Dante, por el contrario, ofrece siempre un mundo en espléndido equilibrio: un mundo regido. El amor, en Pedro Salinas, es, claro está, una pasión esencial; pero el poeta no la exalta ni magnifica verbalmente, sino que va mostrando cómo se halla inserta en la generalidad del vivir. La amada despierta la conciencia de Salinas, otorga una singular fisonomía y presencia a las cosas, o individualiza cualquier fecha en el calendario del recuerdo. En *Fábula y signo* hay un poema en el cual Salinas declara que amará más cuando la amada se torne memoria: "sombra esquiva entre los brazos". Amor el suyo que se dirige a una amada concreta, pero, si el objeto desaparece, el sentimiento gana en profundidad y madurez. Hemos notado que Salinas pretende captar siempre el trasfondo, la traspresencia de la amada. Delicia del tacto, delicia de un cuerpo que halla su pareja en otro cuerpo; mas Salinas no se detiene en este placer inmediato. Citemos un significativo poema de *Fábula y signo*:

*Para cristal te quiero,
nítida y clara eres.
Para mirar al mundo,
a través de ti, puro,
de hollín o de belleza,*

*como lo invente el día.
Tu presencia aquí, sí,
delante de mí siempre,
sin verte y verdadera.
Cristal. ¡Espejo nunca!*

Y, por esta razón, si la amada desaparece, el poeta no se quejará con trenos impetuosos: el amor sentido, comunicado, le sirve para contemplar el mundo, no directamente, sino a través del objeto inmediato; y el amor puede ser más intenso cuando se haya convertido tan sólo en puro recuerdo. Sin embargo, en Salinas hay una delicada sensualidad. Si otros poetas aspiran a la misteriosa unidad amorosa de espíritu y materia, Salinas parece contentarse con la unión de dos cuerpos (“un cuerpo es el destino de otro cuerpo”). Y las almas, lejos de identificarse platónicamente, se atraen gracias a sus diferencias, las cuales alimentan el dinámico juego del amor (“Gloria a las diferencias”, “Pasma de lo distinto”). La unidad radiante de la vida consiste en esta dualidad corporal que aspira a lograrse, pero manteniendo siempre la dinámica, latente distinción de las almas. De suerte que en Salinas el amor puede satisfacerse cuando el amante y la amada se hallan juntos, carnalmente unimismados, combatiendo en espíritu y reconciliándose. Pero la amada se escapa siempre a la total apetencia del amante. El amor nunca se logra plenamente, porque ese logro sería su propia aniquilación; y así, los amantes, dualmente unidos, viven en un puro anhelo:

*flotando en el paraíso
de lo que anhelamos ser.*

O bien:

*lo que canta
es el proyecto del alma.*

Hemos visto que Salinas halla a su amada entre las cosas urbanas: es el suyo un amor nacido en la ciudad, en tiempos civilizados. Pero el poeta ha perseguido al objeto de su amor en su trasfondo inaprehensible; y las cosas le han servido como referencia. En uno de los últimos poemas de *Razón de amor* se canta la dicha (“felicidad, alma sin cuerpo”) de permanecer con la amada lejos de las invenciones o estorbos materiales: desnudamente; en la misma naturaleza:

*Nada. Todo lo que hizo el hombre
suprimido.*

Actitud que va afirmándose en la restante obra de Salinas. *El contemplado* constituye un diálogo del autor con el marino elemento; un cántico puro. Las cosas de la civilización, y el hombre entre ellas, han suscitado la desesperanza de Salinas. Para estudiar esa angustia del poeta es preciso acudir al último volumen lírico que ha llegado a mis manos: *Todo más claro y otros poemas* (Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1949). “Poesía es el mundo de lo permanente”, ha dicho Joaquín Casaldueiro, a propósito de Guillén. Pero lo permanente, entre los hombres, se manifiesta en cosas perecederas, y la destrucción de éstas entristece a los más responsables espíritus de los días actuales. No otro viene a ser el tema primordial del último libro poético de Pedro Salinas: el amenazante regreso a la

barbarie metódicamente organizada; la vuelta del ser al no ser. Desaparece aquel antiguo gozo del poeta: la vida luminosa estaba ahí, y Pedro Salinas acudía a ella, escuchando tal vez a una invisible cigarra canora o disfrutando, con la amada, del feliz nadar en un océano sin hombres y sin barcas. Lejos de toda humana invención. Paul Valéry, desde hacía años, venía hablando de la crisis del espíritu. Nuestro Salinas declara, en el prólogo de su reciente libro: "Sobre mi alma llevo de todo esto, la parte que me toca; como hombre que soy, como europeo que me siento, como americano de vivienda, como español que nací y me afirmo". Las circunstancias de la civilización material le hacen volverse hacia las puras cosas del espíritu: "todo poema digno acaba en iluminaciones". Y la distancia de España le hace amar doblemente su propio idioma. Si en *El contemplado* se encuentran algunas reminiscencias clásicas, ellas se advierten asimismo en no pocos de los poemas que integran *Todo más claro*. La conciencia de lo fugitivo y precario se acentúa en este libro, donde no figura el amor gozoso. Un hombre tiembla, pero tiembla no porque le pase algo, sino, simplemente, porque está viviendo; porque se encuentra en la sobrecogedora orilla de la existencia. En estos versos resuena el eco, profundo y sobrio, de la tradicional voz española ante la muerte. El más admirable poema de los contenidos en este libro es el titulado *Cero*. Pedro Salinas canta, con angustia indecible, los estragos causados por una bomba al caer en una ciudad. El largo poema, cuidadosamente construido, va ascendiendo hasta componer un estremecedor lamento:

*¡Qué de esparcidas ruinas de futuro .
por todo alrededor, sin que se vean!*

Y no sólo yace el futuro asesinado, sino —sobre todo— el tiempo pasado, el tiempo lento de la cultura que se manifestó en estatuas, libros, sinfonías, sueños humanos y ciudades. “Tiempo, fila de gracias que no cesa”. No es que el ser quede detenido en su devenir, sino que retorna, por ensalmo, a la oscuridad primera. Al cero inicial. A la nada.

Pedro Salinas es un poeta claro y difícil, un poeta riguroso. Mala novia es la facilidad, decía Salinas hace muchos años. Advertimos que el autor se consagra amorosa y constantemente a su idioma, para entregarnos una creación clara, exacta, rigurosa y perdurable. Repitamos que Salinas es un lírico difícil, no porque su obra presente misterios, tenebrosidades, sino porque en ella se transparenta la minuciosa tarea de quien ama su vocación: la poesía misma y su lenguaje. La clave o cifra del amor puede residir en un nombre, y puede expresarse tal sentimiento mediante el juego —próximo, confidencial— de los pronombres: de aquellos que revelan la esencial dualidad amorosa: tú y yo. Luis Cernuda dijo: “Cuán difícil esta poesía sin dificultad aparente. En ella una sola palabra guarda maravillosas virtudes poéticas. Se camina por un mundo donde las formas más sencillas celan un dios invisible”. Ese rigor, exactitud y dificultad se hallan en toda la obra de Pedro Salinas, no sólo en su radiante poesía. Un breve libro de relatos, *Víspera del gozo*, que editó *Revista de Occidente*, podría servirnos para analizar algunos temas principales en la producción de Salinas. Ya el título mismo da a entender lo que en sus versos ha dicho el poeta con insisten-

cia: que la felicidad es siempre víspera, que todo gozo es antesala, cosa resbaladiza y huidera. A propósito de tales narraciones se ha hablado de Marcel Proust, a quien Pedro Salinas ha traducido felizmente. Pero los breves relatos españoles muestran virtudes distintas, y en ellos el idioma es siempre transparente y castigado. En Marcel Proust el contacto con una realidad —multiplicada hasta el infinito— suscita una antigua experiencia psíquica, y nace una cadena de recuerdos. En Salinas, cuando ese procedimiento se da, no parece responder efectivamente a unas vivencias, sino a un propósito metafórico. Por lo demás, la realidad y la experiencia de esos relatos no horadan las profundas zonas proustianas. Pero el examen de Pedro Salinas, narrador, sobrepasa ya el objeto del presente artículo. Importaba insistir en la personalidad del poeta: en su modo de entender, sentir y expresar el amor; importaba, en suma, referirse a su obra lírica, clara y difícil, española y permanente.

SOBRE EL TEATRO DE ALBERTI

SUELE decirse que en la obra de Rafael Alberti son más relevantes las virtudes líricas que las propiamente dramáticas. Y aunque ello es cierto, creemos que el teatro del gran poeta merece, por su valer y características, un amplio estudio dentro de la historia particular del género. En algún importante manual contemporáneo sólo se le cita de paso, si bien se reconoce tal o cual acierto de Alberti. Pero a nadie se ocultará que las obras dramáticas de este excepcional lírico se sitúan en un nivel superior respecto de no pocas piezas actuales que gozan de los beneplácitos de la crítica y el público. La trama y el vigor poético, la belleza que en los diálogos y en el juego de los personajes se advierte, bastarían para otorgar a cualquier autor un extenso y constante auditorio. Bien es verdad que muchos de los caracteres, a causa de la carga lírica, no cobran el relieve máximo que es sólito en las grandes producciones teatrales; pero, con todo, disfrutan de suficiente entidad para suscitar la emoción e interés de espectadores y lectores. En realidad la enorme vena lírica que en cada personaje se manifiesta impide que sea cada cual incorporación autén-



tica de humanidad, como suelen serlo los caracteres en el teatro clásico. Cuando lo estrictamente teatral parece desvanecerse, el don lírico del autor lo sustituye con su tensa hermosura, mientras que otros afamados dramaturgos sólo pueden ofrecer en tales momentos pura vaciedad verbal. Cada una de las piezas de Alberti aporta siempre al espectador o lector una visión nueva de la realidad espiritual, un verdadero goce estético. De ahí que nos seduzca, en la presente ocasión, juntar unas ligeras notas sobre el teatro albertiano, a sabiendas de que esta parte de su obra exige un análisis más demorado.

Quien desee conocer la producción dramática de Rafael Alberti hallará una muestra esencial de ella en el tomo editado por Losada, de Buenos Aires. Alguna pieza no ha sido recogida en ese volumen; pero en sus páginas se encontrarán las cuatro siguientes: *El hombre deshabitado*, *El trébol florido*, *El Adefesio* y *La Gallarda*. Es la primera un auto; la segunda, una tragicomedia; *Fábula del Amor y las Viejas* subtitula el autor, quizá tímidamente, la obra llamada *El Adefesio*; la cuarta es una "tragedia de vaqueros y toros bravos".

En las cuatro (pero de modo imperceptible en *La Gallarda*) hay una mezcla de lo puramente lírico y de lo grotesco; es decir, de la concentrada expresión personal y de una deformante visión objetiva, escasamente humana. En tal grado se da esta última (recuérdense algunas escenas de *El Adefesio*) que la conducta y palabras de los personajes frisan con lo esperpéntico, casi a la manera de un Valle-Inclán. Pero no nos sorprenderá hallar ese rasgo en la producción dramática de Rafael Alberti, porque sus

mismas poesías líricas adoptan a veces el tono burlesco y deformante. Diríamos que ello está justificado en las piezas teatrales cuando la tensión sube de punto; la oportuna ingerencia de lo grotesco origina en el espectador una especie de descarga o alivio, no de otro modo que en *Macbeth*, según observó Thomas De Quincey en ensayo ejemplar, la llamada a la puerta que sigue al asesinato de Duncan significa el “reflujo de lo humano sobre lo diabólico: empiezan a vibrar de nuevo las pulsaciones de la vida y la restauración de los sucesos del mundo en que vivimos es lo que primero nos hace percibir profundamente el horrible paréntesis que los había suspendido”. Pero en Alberti lo grotesco significa cosa diversa: no la vuelta a la vida normal, sino el revés absurdo de los hechos que contemplamos. Cuando Gorgo y las otras organizan una suerte de grotesco aquellarre, mientras torturan a la delicada Altea, nos inclinamos a no tomar demasiado en serio cuanto dicen y ejecutan las viejas: y lo trágico parece alejarse definitivamente. Pero no estamos ante una acción burlesca, como quisiéramos, sino ante una fabulosa tragedia cabal. Gorgo y las otras pueden actuar como sombras dramáticas o grotescas, pero en sustancia son verdaderas encarnaciones del Destino.

En ésta y en las demás obras de Alberti, los personajes están sometidos a la fatalidad. La sonrisa o la burla, el flujo lírico o la gracia verbal pueden hacernos olvidar la presencia de lo inexorable, pero, al cabo, el nefasto influjo conduce la acción. Ni el Hombre ni Aitana, ni Gallarda ni Altea se mueven con libertad, como tampoco sus oponentes dramáticos. Sileno ahoga a Aitana (*El trébol flori-*

do) a pesar de su amor paterno o a causa de su ceguera amorosa. No en vano ha querido el poeta que Sileno sea un invidente: lo es en lo físico y en lo espiritual. Un sino adverso preside también los amores de Cástor y Altea, en *El Adefesio*; o de Gallarda en la tragedia de vaqueros y toros bravos. Como en el teatro de los antiguos, la criatura humana se siente impotente en medio de fuerzas superiores. Veamos lo que acontece en cada una de las piezas dramáticas, y sea la primera *El Hombre deshabitado*. Aquí, al protagonista le auxilian los Cinco Sentidos —cuya misión canta el poeta bellamente—; pero estos auxiliares, como había observado el Vigilante Nocturno (dios nada ortodoxo), perderán al mismo Hombre. Éste, una vez tentado, será capaz de alevosía y crimen; no ha podido oponerse a las seducciones de la Tentación ni al halago de sus interesados, sensuales servidores: gusto, vista, oído, tacto y olfato. En el auto de Alberti, el Hombre carece de claridad espiritual y, por consiguiente, de albedrío. Comparemos esta pieza con una obra clásica del teatro español: *Los encantos de la culpa*, de don Pedro Calderón de la Barca. En la obra calderoniana —verdadero auto sacramental— acompaña al Hombre el Entendimiento, facultad que le permite, en el instante oportuno, rechazar con energía los hechizos de la Culpa —deliciosa Circe— y las turbaciones de los Sentidos desatados. Alberti priva del Entendimiento a su Hombre, a quien si algo le hace vacilar y resistirse es la propia inocencia; pero la fuerza de ésta resulta tenue. La Tentación, en la obra de Alberti, ha dicho: “Lo que más me asesina en el mundo es la inocencia”; sin embargo, tal estado se esfuma ante el acoso de los sentidos voraces.

De modo que el Hombre se encuentra solo frente a la Tentación, sin que el Entendimiento le gobierne, sin que lo Divino le ayude. El Vigilante Nocturno —dios de menor cuantía— está desprovisto de todo amor, es una deidad subalterna. Y así exclama enfáticamente al terminar la obra: “Mis juicios son un abismo profundo.”

Los personajes de las restantes piezas de Alberti se hallan en situación pareja a la del *Hombre deshabitado*: sienten el amor, aspiran al equilibrio, juegan y luchan. Todo en vano. Concluyen por caer en el abismo profundo, a pesar del ímpetu vital que los anima. Si no los propios sentidos, sí otras incorporaciones nefastas se encargarán de sumir a los personajes en las mayores tinieblas. Doblemente ciego, Sileno (*El trébol florido*) no puede comprender el sentimiento del amor en su hija Aitana. Este anciano y Umbrosa, es decir, el molinero y la pescadora, no acceden a los amores de sus respectivos hijos, porque entienden que la tierra y el mar se oponen fatalmente. No vencerán los amantes la adversidad. Los hermanos Martín y Alción, ambos prendados de Aitana, se esfuerzan por doblegar las voluntades (concordes en lo negativo) de Sileno y de Umbrosa. Martín quiere trocar la mar por el molino, traicionando a sus antecesores; Alción, tímido, solicita el consejo de unos ancianos. “¿Qué hacer?”, pregunta el mozo; y le responden: “Que el viento sople de tu lado.” También al viento acude Aitana, vacilante entre los dos jóvenes pescadores:

*Las hojas se me consumen
en un fuego y otro fuego.
Sopla, viento, a la derecha;*

*a la izquierda, viento.
Apaga, viento este hervor.
Vengo buscando una mata de trébol,
vengo buscando una mata de amor.*

Y dos figuras, disfrazadas de árboles, contestan a la hija del molinero:

*Si no lo encuentras al borde del agua,
es que lo tienes en el corazón.*

Cuando el viento llega a ser favorable al mozo, cuando Aitana toma de su propio corazón el ansiado trébol, ya es difícil que el destino vuelva sobre sí. El ciego Sileno ahoga a su hija antes de que ésta pueda reunirse con el enamorado.

Más justificación que el de Sileno tiene el proceder de Gorgo (*EL Adefesio*) al torturar y encerrar a Altea, a fin de que no se comunique con su novio Cástor. Pero tal justificación no aparece sino al final de la tragedia. Mientras se va desarrollando la acción, la actitud de Gorgo nos parece repugnante y motivada por el odio a la bella Altea, y quizá también por la locura. Grotescamente Gorgo invoca a su difunto hermano (a quien a veces confunde con el mismo Cristo) y, para asumir la autoridad del muerto, se coloca con frecuencia las barbas que éste dejó en la tierra. El falso evangelismo de Gorgo (sobre todo en la escena en que lava las manos a las demás viejas, a la criada Ánimas, a los mendigos) nos hace oscilar entre la burla y la indignación. Pero hemos dicho que su extraño proceder está más justificado que el de Sileno, pues con tales expedientes absurdos ha pretendido Gorgo oponerse a la fatalidad.

Altea y Cástor, el niño de misterioso origen, se han enamorado hondamente; pero ese amor no es lícito. Gorgo lo sabe, y actúa sin confesarlo. Cástor es, como la delicada Altea, hijo de su hermano difunto. De su hermano y de cierta campesina. Altea y Cástor son, pues, hijos del mismo padre: tal es el secreto que guarda Gorgo hasta que la tragedia se ha consumado. Altea, creyendo que Cástor ha muerto, se suicida como Melibea, sin llegar a conocer el impedimento de sus amores.

Es curioso observar que estos truchimanes del Hado—Sileno en *El trébol florido*, Gorgo en *El Adefesio*—son aficionados al alcohol; no parece sino que necesitan ese excitante para cumplir su misión funesta. Gorgo y el viejo son como instrumentos de instancias superiores; carecen de albedrío, como de él carece el Hombre en el auto inicial. Quizá por eso haya en las piezas de Rafael Alberti una llamada a las fuerzas sobrenaturales: no a las divinas, sino a las diabólicas. Gorgo, por ejemplo, actúa a veces al modo de una verdadera bruja; y en las escenas finales de *El trébol florido*, cuando aparece un toro de paja que va a ser quemado, advertimos que éste puede anunciar por boca de una vieja el inmediato porvenir. Casi todos los personajes se sienten arrastrados por un viento incoercible, y el recurrir a lo diabólico es un desesperado intento de salvación. Cuando el hombre sabe que no se basta a sí mismo y que de nada le valen las fuerzas lúcidas, pretende pactar con lo oscuro y caprichoso.

Así, al examinar las bellas y punzantes obras dramáticas de Rafael Alberti, echamos de ver que, no obstante la poderosa carga lírica y los escapes hacia lo grotesco, hay en ellas una sustancial corriente trágica.

Lo lírico se manifiesta todavía con más vigor y persistencia en *La Gallarda*, pieza que el autor ha escrito enteramente en verso. Todos los personajes hablan y actúan en plena tensión lírica; pero el esforzado idioma y los rítmicos movimientos e intervenciones —que infunden una tremenda belleza— quizá disminuyan el ímpetu dramático. Diríamos que la protagonista ostenta un erotismo desviado, porque pospone su normal amor a Manuel Sánchez, el marido, al extraño amor que siente por un toro casi simbólico. El animal no aparece en la escena, pero acaba por gravitar sobre todos los personajes. Se nos figura que la bestia representa para la protagonista no sólo el amor filial, sino además el propio amor viril. Cuando Manuel Sánchez va a combatir con el toro, recibe la maldición de Gallarda. Muerto Manuel en el trance, su recuerdo casi desaparece del ánimo de Gallarda, que sólo tiene alientos para salvar al toro escapado a los montes. La muerte del marido no abate totalmente a Gallarda, pero sí la del toro.

No hay en esta obra los fragmentos burlescos que se encuentran en *El Adefesio* y en *El trébol florido*; acaso tan sólo aparecen como levemente insinuados. En realidad, no es menester que en la tensa tragedia lírica figure lo grotesco como alivio de la acción, porque la constante belleza del verso amortigua la fuerza heridora de lo inexorable.

En *La Gallarda*, apoteosis del amor y el toro, obra de nostalgia hispánica, hay un curioso personaje, Babú, que es versión moderna del antiguo Coro. Asiste Babú al desarrollo de la acción y la va comentando y prediciendo. Es esencial su intervención cuando describe a los especta-

dores de la pieza las vicisitudes de la corrida, mientras en la escena sólo aparece Gallarda con sus sueños. Ya en el prólogo de la obra, Babú nos anuncia quién es él:

*Soy los desesperados paréntesis de sombra,
los apartes crueles en la escena sencilla,
el temblor subterráneo que va por la tragedia...*

Y prefigura el desenlace al aconsejarnos, resignadamente:

*... Pero no lloréis
porque no pueda nunca nada contra el destino.*

Sí; sabemos que nada se puede contra él. Para conjurarlo, los personajes de Rafael Alberti acuden a la maldición, a la imprecación, en terribles pasajes que deseamos situar, por contraste, junto a los requiebros amorosos o las puras explosiones líricas. Imprecación y maldición son recursos paralelos al de las coplas diabólicas o brujeriles; si éstas nos parecen grotescas es por la razón que indicamos al comienzo de las presentes notas. Pero, en suma, no ignoramos que los personajes usan tales recursos como quienes se hallan sumidos en la total impotencia. Ellos esperan o sueñan que la intervención de lo diabólico los pueda salvar de su inexorable destino.

LA UNIDAD POÉTICA DE ALEIXANDRE

SERÍA de desear que Dámaso Alonso, que ha consagrado tres excelentes capítulos al estudio de Aleixandre, considerase con detenimiento el libro inicial del poeta, *Ámbito*, en el cual ciertamente se hallan atisbós del lírico posterior. El propio Aleixandre ha declarado que *Sombra del Paraíso* se enlaza con su obra primera. He querido estudiar ese librito, editado en 1928 (*Litoral*, Málaga), y no me ha sido posible encontrarlo en las librerías. A la personal gentileza del poeta debo la oportunidad de haber tenido en mis manos un ejemplar de *Ámbito*. Sorpresa casi inesperada. Porque toda la poesía posterior de Aleixandre se contiene, como en germen, en la obra publicada durante la primera juventud. Dice Dámaso Alonso que la obra del poeta comienza verdaderamente con *Pasión de la tierra*. En cuanto a mí, he creído ver al futuro y granado Aleixandre en los deliciosos, conmovedores y cristalinos poemas que *Ámbito* recoge. Es posible que yo me equivoque. Ortega escribe que el buen ideólogo no debe temer el error como el buen guerrero no debe temer la herida. Cier- to que, comparado con *Espadas como labios* (y no diga-

mos con *Pasión de la tierra*, libro segundo, publicado mucho tiempo después), *Ámbito* resulta de una contención, de un dominio realmente admirables. Pero la mirada crítica descubre anticipos de los libros superrealistas; anticipos —también— de *Sombra del Paraíso*. Algunos poemas, de envidiable *clasicidad*, pueden figurar entre las mejores piezas del poeta:

*El gesto blando que
mi mano opone al viento
es molde que yo al breve,
huidizo pie le ofrezco.*

Aleixandre revela en este libro el mundo que sus sentidos perciben. Es un mundo dado, un mundo dispuesto, del cual el poeta viene a ser el intérprete. Pero Aleixandre es un demiurgo, un creador; y necesita transmutar violentamente los materiales del universo, acudir a las fuerzas oscuras, tocar las raíces primeras de todo. De este frenético combate con la sombra, con el sueño, van a nacer sus libros posteriores, hasta que el poeta alcance el límite luminoso del Paraíso, y a la turbiedad del sueño va a sustituir la radiante visión, el universo que un ángel desterrado, un poeta, maravillosamente recrea. Entre el primero y el último libro late una continuidad, una misma poderosa aptitud demiúrgica. Esa continuidad puede advertirse no ya en los temas, sino incluso en el vocabulario. La palabra *bulto*, por ejemplo, aparecerá en *Ámbito* y en la restante obra de Aleixandre. Sólo que el poeta va a henchir, tras una impetuosa fusión, ese universo primero de su libro inicial. Desencadena los elementos y vuelve a disponerlos,

bajo el reinado de la luz. Ya se nota que Aleixandre es un poeta elemental; su tema es la Creación, afirma Dámaso Alonso. Vemos al poeta dándose pura y vehementemente a la Naturaleza. “Conservo la dignidad de la aurora y alardeo de desnudeces”, exclamará en *Espadas como labios*. Y esto, precisamente, distinguirá su poesía: la elementalidad, la desnudez. Se le achaca cierto ímpetu oratorio, pero ese recurso —que se advierte en algunos libros— es necesario; porque sin un violento dominio de la palabra no podrá recrearse el universo, crear el mundo poético que es expresión de su espíritu. La poesía absolutamente desnuda, pulida —cuyos elementos musicales se hallan reducidos al mínimo—, podrá darnos momentos líricos, emotivos instantes, como en *Ámbito*, o sutiles estados intelectuales, como en Valéry o en Guillén; pero los cantores demiúrgicos —y repito que Aleixandre es uno de ellos, tal Whitman—, perciben, no la remansada y significativa fuerza del *mundus*, sino el ímpetu, el ardor de la Creación fraguándose o en reposo aparente. No la cristalización en conceptos, sino la música de la sangre cósmica. De donde se infiere que Aleixandre es un poeta sensual, y esta nota aparecerá a lo largo de toda su obra. Es un neorromántico, se dice. No quiero aceptar esa fórmula si con ella se pretende afirmar solamente que Aleixandre es un *inspirado*; porque él es, por añadidura, un maestro del lenguaje. La filiación clásica de *Ámbito* amenaza, aquí y allá, con derramarse en abundante vena oscura, cálida.

Raras veces el poeta es simplemente descriptivo, como en *Cerrada*, composición que abre su libro primero. Ahora bien: Aleixandre no describe la noche de un modo

sereno, como si fuera la noche un cósmico acontecimiento exterior; no la describe como Fray Luis, sino que la humaniza vivamente. No es posible a Aleixandre el recrear un mundo frígido. Advierte el poeta *latidos, corales de sangre o luz o fuego*. Y en seguida:

*o carne o luz de carne
profunda...*

Sí, *Ámbito* es un libro contenido, pero en casi todos sus versos se está anunciando la ignición que siempre define la poesía total de Vicente Aleixandre. Cuando la idea nace, no brota con suavidad: si primeramente hay un temblor de aguas en la frente y emerge limpia, pronto rasga con violencia los hilos de los vientos. Así, Vicente Aleixandre no ve cómo se suceden, inexorables y apacibles, el día y la noche, sino que, embelleciendo una imagen tradicional, canta el combate de la noche y la luna. Y, poeta sensual, exclama:

La noche tiene sentidos.

Un poema, *Pájaro de la noche*, anuncia, en mi opinión, a fragmentos de *Sombra del Paraíso*. Oíd:

*Si surges tú, pájaro de la noche,
trasvaso a ti la comprobación de la noche.
Tu cola larga y plumada
resbala sobre el hielo del aire sólido...
gotas heladas para los suelos nocturnos
inhallables sin ondas y sin destello...
Te miro así, casi en vacío,
nudo de sombra, ruiseñor,*

mudo bloque de ébano.

Para el poeta de *Sombra del Paraíso*, el tacto es primordial. En *Mar y aurora*, de *Ámbito*, dice también:

*Las largas lenguas palpan
las pesadas aguas...*

Y los elementos, los inmortales, cantados en el libro publicado en 1944, lo fueron también en 1928. En *Ámbito* llamará a la luz *desparramada, blanquísima*. Mas la obsesión de la noche, rondadora, inefable, advierte ya la proximidad de *Espadas como labios*, de *La destrucción o el amor*, de *Pasión de la tierra*. ¡Con qué punzante equilibrio describe Aleixandre las horas: la una, las seis, las ocho, las tres! Noto a veces un ligero recuerdo de Pedro Salinas, y no resisto a la tentación de citar un evocativo pasaje:

*Sería como si hermanas
así, corriendo locas
—que llego yo, que tú—
se dieran sólo sombra.*

El último poema de *Ámbito* es significativo. Casi todos los temas anteriores aparecen en esa breve composición. He aquí la noche, la luna, el día ya presentado, la aurora. He aquí la noche madura y la Naturaleza, ofreciéndose, y la mano (el tacto) añorando zumos densos. Cierto que el primer libro de Aleixandre es un libro contenido, como ha observado Dámaso Alonso. En este rápido examen de *Ámbito* hemos advertido que Aleixandre canta, en cierto modo, contenidamente, obedeciendo, eso sí,

a una línea de la poesía española que se hallaba en vigencia por aquel tiempo. Pero hay también frecuentes vislumbres del autor de los libros posteriores; hay unos mismos temas, una idéntica insistencia en determinadas imágenes:

*Todo el ámbito se recorre, se llena
de crecientes tentáculos...*

*Tumultos, cataclismos de volúmenes
irrumpen de lo alto a la ancha base...*

Esto es: Vicente Aleixandre llega a un universo poético, y llega con su espíritu original. En ese cántico primario se advierte su personal, hondo, entrañable modo de entender la poesía. Y tiene que enfrentarse con todo: con la poesía, con el universo exterior, con la palabra. Un paso más y estamos en *Pasión de la tierra*. Pues en *Ámbito* el poeta bascula entre la inmediata tradición —viva—, sus tendencias al universo luminoso —como aparecerá en *Sombra del Paraíso*— y la atracción inevitable hacia el caos, hacia la turbadora pasión terrena, hacia la ambivalente destrucción amorosa. Si el mar aspira a tragarse —boca inmensa— a la noche, el caos va a producirse; y de ese cósmico estallido prolongado nacerá la radiante hermosura de *Sombra del Paraíso*, libro que irrumpe maravillosamente en la vida literaria española de 1944. Su vasto aliento poético influye en no pocos líricos contemporáneos. *En fin Malherbe llegó...*

Nota.— Con generosidad cita este artículo mío, y corrobora su tesis, Alejandro Amusco, en su excelente "Ámbito: 'Vetas distintas'" (*Horq de poesia*, núm. 32, Barcelona, s.m., marzo-abril, 1984.)



ALEIXANDRE, DIOS Y HUMANO

CUANDO hace unos años publicó Vicente Aleixandre *Sombra del Paraíso* —volumen capital en la lírica española—, muchos hubimos de creer que tan insólita perfección no podría ser emulada en obras diversas y sucesivas, a menos que el poeta se mantuviese en aquella misma alta línea. Hasta 1936, Vicente Aleixandre era un poeta muy personal y destacado; se le había concedido el Premio Nacional de Literatura por una de sus obras. Al aparecer en 1944 *Sombra del Paraíso*, libro radiante y único, pudo advertirse entonces que la personalidad del poeta se elevaba hasta situarse junto a las mayores en lengua española. En primer lugar, Aleixandre ofrecía un universo propio, dádiva que no se halla al alcance de todos los líricos, por muy ilustres que éstos sean. Unos se limitan a cantar el universo en torno, sin obtener jamás un perfil inalienable; otros, a lo sumo, edifican un falso universo, cuya fisonomía parece reconocible por el empleo frecuente de algunas convenciones y de algunos objetos siempre reiterados, que suelen caer en manos de los seguidores. Pero levantar un universo poético es empresa rara y dificultosa. Se trata, nada menos, que de crear un ámbito con sus leyes propias



y sus propios misterios; un ámbito —diríamos con exactitud— que fuese limitado, pero infinito. Carlos Bousoño, que ha estudiado admirablemente el aspecto estilístico de Aleixandre, dice, en los capítulos últimos de su libro, que “quizá sea Aleixandre (junto al chileno Pablo Neruda) el poeta de nuestra lengua que ha lanzado una mirada más vasta y coherente sobre el universo, entregándonos una concepción tan trabada de él que los lectores menos preparados suelen percibirla en seguida”¹.

Tal observación es de extraordinaria justeza. Grandes líricos, como Unamuno, no crean ese universo de un modo exterior a ellos mismos, sino que su visión o concepción se arraiga perpetuamente en su propio espíritu; viven dentro del orbe que definen sus poemas. No sé si mis palabras sobre este asunto resultarán harto imprecisas. Guillermo de Torre ha podido escribir, a propósito de Jorge Guillén: “Todo gran poeta tiende a dar su interpretación del mundo en un modo único o unificado”. Cierto, mas aquí se trata de que ese modo parezca independizarse de su creador. Me atrevo a opinar —y esta idea es necesaria para el enfoque del presente artículo— que Aleixandre ha lanzado un universo prodigioso exterior a él; pero en el que se advierte, claro está, su aliento continuo. Si Unamuno, pongamos por caso, se encuentra en una relación panteísta con su orbe, si es un dios que vive en cada una de sus líneas, Vicente Aleixandre, como un demiurgo, entrega un universo aislado que parece alentar sin el creador,

1 Carlos Bousoño: *La poesía de Vicente Aleixandre. Imagen. Estilo. Mundo poético*. Ediciones Insula. Madrid, 1950. Pág. 225.

pero que el creador continúa sosteniendo. Con sus libros de poesía, Aleixandre repite las etapas de un Génesis propio. Acepta primeramente el mundo —el *mundus*— que le ofrece su tiempo lírico; y ello es revelado por *Ámbito*, diamantina obra inicial (pero en la que, sin embargo, hay gérmenes del futuro camino de Aleixandre; no otra cosa ha querido sostener un artículo mío, el cual, según sospecho no fue muy convincente²); opera luego Aleixandre con la materia de un universo destruido; destruido por amado, precisamente: la destrucción o el amor. Más tarde, aquel poeta que se identificaba con fuerzas extrañas y ciegas, con animales poderosos y elementos telúricos, llega al alto plano que revela *Sombra del Paraíso*. Imperan aquí el amor, la luz, la plenitud, el desnudo, puros y arquetípicos; apenas el poeta se dejaba ver personalmente en este o aquel fragmento de su obra. En medio de tanto júbilo y luminosidad, algunas veces se insinúan la muerte o la tristeza. Sí, el amor y el dolor —declara Aleixandre— constituyen el dominio del poeta verdadero. Pero, aunque amor y dolor estén por el poeta expresados con hondura singular —recuérdese que Dámaso Alonso ha dicho: “Toda la poesía de Aleixandre procede de auténtica emoción, y está agitada por una auténtica emoción”³ —, ambos (amor y dolor) son sentidos y utilizados por un maravilloso demiurgo para alzar ese universo de que venimos ha-

2 Ventura Doreste. “La unidad poética en Aleixandre”. “Ínsula”, 50. Madrid, 15 de febrero de 1950. (Véase en este libro).

3 Aleixandre y Dámaso Alonso: “Vida del poeta: el amor y la poesía”. Discursos académicos. Madrid, 1950.

blando, y en el cual no parece él sumergirse personalmente.

Creador absoluto, por lo tanto. El hombre Vicente Aleixandre no había intervenido aún en su propio universo; no había aún descendido, convivido, participado; aunque tal universo sólo había sido posible merced a su amor y dolor personales. Esa convivencia habrá de verse en un libro posterior: en *Historia del Corazón*, que pretendo analizar en este artículo. Publicada hace justamente un año, la obra⁴ nos entrega a un Aleixandre pasmoso; uno y vario: el poeta conocido y admirado nos brinda una perspectiva nueva en su espíritu.

Recientemente, en un estudio sobre el escultor Julio González, Juan Eduardo Cirlot trasladaba un juicio de Jean Cassou; escojo las siguientes palabras, que convienen a mi propósito: "Las criaturas de González —dice el escritor francés— son los frutos de ese sentimiento demiúrgico que reina tan frecuentemente en los españoles y los compele a convertirse en inventores"⁵. No se trata, pues, de la aportación de un matiz o, a lo sumo, de un sesgo nuevo; sino de una radical invención, de un prodigioso descubrimiento. Privadamente, ya de palabra, ya en epístolas, me había referido yo, hace años, al enorme poder demiúrgico de Aleixandre; y esa cualidad —no obstante la afirmación del gran Cassou— no es demasiado frecuente. Si miramos a lo universal, puede hallarse más en los novelistas —Cervantes, Balzac, Galdós, acaso Kafka—, que no en los

4 Vicente Aleixandre: *Historia del Corazón*, Espasa Calpe, S.A. Madrid, 1954.

5 Juan Eduardo Cirlot: "El escultor Julio González". "Goya". *Revista de Arte*. Núm. 4. Madrid, 1955.

poetas, y más en los poetas dramáticos, que no en los líricos. De ahí la asombrosa singularidad de Aleixandre. Es él un creador en sentido estricto y en amplio sentido; no organiza una materia y le infunde luego su extraordinario aliento; sino que, al revés, parece que ese aliento, al brotar, va articulando un determinado cosmos. Una vez construido ese cosmos, el poeta descenderá hasta él, y participará de un humano amor. Y junto a la amada, Aleixandre sentirá una plenitud divina, temerá una interrupción del amor, soñará la nada y descubrirá en qué consiste la fluyente permanencia del mundo.

En su discurso académico —cuyas páginas piden un detenido comentario— había dicho Aleixandre: “No en el soporte, tan misteriosamente indeterminable, del amor, sino en la actividad misma que en el objeto va a apoyarse, en su modo delicadísimo de función, es donde quizá el hombre entrega al cabo descubierta e iluminada la íntima estofa de su espíritu”⁶. ¿Qué importa, en definitiva, la diosa que haya suscitado esa admirable actividad? Jorge Luis Borges, en su estudio sobre la *Divina Comedia*, tiene estas palabras: “Enamorarse es crear una religión cuyo dios es falible”⁷. Falible el dios, la diosa falible, pero inmortal la religión. La poesía, justamente, pone de manifiesto, expresa, como ningún otro quehacer del hombre, el poder de esa actividad a que alude Aleixandre; y su libro *Historia del Corazón* responde admirablemente a sus palabras académicas. Maravillosa es la virtud del amor, y la

6 Aleixandre y Dámaso Alonso: op. cit.

7 Jorge Luis Borges: “Estudio preliminar” a *La Divina Comedia*. Clásicos Jackson. Ediciones Éxito. Barcelona, 1951.

de la poesía, que lo absorbe y lo recrea. Confiaba tanto en esa actividad Mateo Arnold, que hubo de escribir, en pasaje famoso: "El futuro de la poesía es inmenso, porque en la poesía, cuando ésta es digna de sus altos destinos, hallará nuestra especie, a medida que el tiempo pase, un apoyo cada vez más seguro"⁸.

Acerquémonos a *Historia del Corazón*, cuyos poemas abren un nuevo panorama en la lírica de Aleixandre. Aleixandre humano, no demiurgo. Una concreta mujer, de carne y hueso, suscitará ahora el poderoso canto del poeta; he aquí al dios junto a una mortal; mortal él mismo. Pero de la coparticipación de este amor, desde esta humanísima pasión, Aleixandre ascenderá a la visión del amor como fuerza pura, como suma actividad del universo. Se ha observado que, en libro antecedente, la mujer desnuda se confundía casi con el mismo paisaje; era luz primaveral, río, frescura derramada. Tenemos aquí, en cambio, a una mujer tangible, cuyo nombre sueña y retiene el poeta. Pero el amor, aunque carnal, aparece trascendido por un sentimiento de pureza única. Advirtamos que tal sentimiento se distingue del simplemente platónico. Para Dante o para Petrarca —delicados amadores—, la intangible amada era símbolo de la ciencia o una mera figura que emanaba un poder de serenidad, una fuerza reguladora de las estrellas interiores del poeta. No creo incurrir en herejía si afirmo que la pasión amorosa, en *Historia del Corazón*, es esencialmente cristiana; expondré, con brevedad,

8 Matthew Arnold: *Poesía y poetas ingleses* (Cap. "El estudio de la poesía") Colección Austral. Buenos Aires, 1950.

las razones de ello. (Prescindamos ahora, para el objeto de nuestro examen, de ciertas alusiones del poeta, de ciertas señales que revelan la condición forzosamente secreta del amor “real” de Aleixandre.) Un amor cristiano, decimos, porque hay en él una pasión del espíritu unimismada con una pasión de la carne; y esa fuerza, en verdad, no puede entenderse de otro modo. Cierto que el alma del poeta trasciende de continuo el inmediato gozo de los sentidos, pero ese gozo es necesario; cierto que el poeta descubre que el amor es aroma, luz, llama y por eso, cuando se unen los amantes, ambos llegan a “su corporal unidad, hecha luz trastornada”.

Pocos libros poéticos se presentan tan articulados como *Historia del Corazón*. He aquí los temas generales que constituyen esa historia: la amada, los demás y la infancia. Aleixandre canta primeramente su impetuoso amor humano; luego se vuelve hacia los otros hombres y revela su misión poética, su unimismamiento con ellos; después, la mirada o la memoria del poeta se sumerge en su personal paraíso perdido, donde apenas hay sombras, es decir, en su infancia lejana; finalmente, retorna a cantar su amor, cumpliendo un ciclo, y extiende una mirada suma, ofrece un latido total, sobre la historia recorrida: la de su corazón, exactamente. Es tal la calidad y fuerza del amor —universal— de Aleixandre, que el poeta ha debido cantarlo en este libro singular: historia o eternidad de su corazón. Lope de Vega, el impetuoso y virtuoso del amor, hace decir a uno de sus personajes, en *El Caballero de Olmedo*:

*Que un amante suele hablar
con las piedras, con el viento.*

Al viento de la eternidad ha lanzado Aleixandre las voces de su humano amor. Porque el poeta ha sufrido todas las vicisitudes, todos los dolores y todos los gozos:

*Y mientras ese cuerpo duerme o gime de amor
en los brazos amados,
el amante sabe que pasa,
que el amor mismo pasa,
y que en este fuego generoso que en él no pasa,
presencia puro el tránsito dulcísimo de lo que
eternamente pasa.*

Y ha escuchado, lleno de temor, estas palabras:

*“Tuyo soy —dice el cuerpo armonioso—,
pero sólo un instante.
Mañana,
ahora mismo,
despierto de este beso y contemplo
el país, este río, esa rama, aquel pájaro...”*

¿Y quién no sufre al ver el pasajero alejamiento de la amada? Pero el poeta descubre que la pasión infunde un sentido al universo. ¿Y esta frontera que alguna vez de la amada le separa? Pero de la simple confusión de los cuerpos puede ascender a la pura comprensión del amor, que no es sino: “Momentánea destrucción, combustión que amenaza /al puro ser que amamos, al que nuestro fuego vulnera...” En lo secreto de tanta plenitud reside siempre un fondo de tristeza; si algo ilumina el universo, es precisamente el amor. Al ascender en el vivir, la pasión, sin perder ímpetu,

concede una singular placidez a los amantes. Así puede decir el poeta:

*Todo es serenidad en la cumbre. Sopla
un viento sensible, desnudo de olor, trans-
parente.*

Uno de los poemas esenciales del libro es el que se titula *Comemos sombra*, en el cual invoca el poeta a la fuerza desconocida que jamás se explica, y que tan sólo alguna vez podemos palpar “por un cabo del amor”; palpar un cuerpo, tocar un alma. Con qué vigor trasciende el poeta lo inmediato, su propia condición de amante en un tiempo determinado, y se pregunta, con luciente angustia:

*¿Dónde la fuerza entonces del amor? ¿Dónde la
réplica que nos diese un Dios respondiente,
un Dios que no se nos negase y que no se limitase
a arrojarnos un cuerpo, un alma que por él
nos acallase?*

*Lo mismo que un perro con el mendrugo en la boca
calla y se obstina,
así nosotros, encarnizados con el duro resplandor,
absorbidos,
estrechamos aquello que una mano arrojará.*

Es decir, Aleixandre —dios humanizado— siente la angustia, el terror; porque la sola luz que le llega es la que difunde un cuerpo amado, y el alma que lo enciende. Nada más. Pero ¿qué es un cuerpo, ese vaso prodigioso donde puede residir la luz, la llama del amor? En su poema último, que resume el apasionado pensamiento del libro,

Aleixandre no puede concebir a la amada como una tierra que ha de acabar, no como materia:

*No: alma más bien en que todo yo he vivido, alma
por la que me fue la vida posible,
y desde la que también alzaré mis ojos finales
cuando con estos mismos ojos que son los tuyos,
con los que mi alma contigo todo lo mira,
contemple con tus pupilas, con las solas pupilas
que siento bajo los párpados,
en el fin el cielo piadosamente brillar.*

Hasta tal altura infrecuente la órbita del amor alexandrino, si bien la hemos trazado en esquema harto sucinto. Órbita del amor hacia la mujer, se entiende; pues en el resto del libro tórnase el poeta, como hemos ya aseverado, hacia los demás, cantándolos *hic et nunc*, y confundándose con ellos, comunicándose totalmente. Bien sabe él que “el poeta canta por todos” y que un corazón único lo lleva; en la voz de los otros el poeta se reconoce:

*Y es tu voz la que los expresa. Tu voz colectiva
y alzada.*

*Y un cielo de poderío, completamente existente,
hace ahora con majestad el eco entero del hombre.*

Con qué ternura, con qué punzante nostalgia mira o recuerda el poeta aquel perdido paraíso de luz que fue su infancia, reino que en verdad nunca se pierde. Aquel ir y venir por la ciudad; aquel soñar perpetuo; aquellos contactos primeros con la mujer, siempre al alcance del sueño y del deseo infantiles, y siempre tan lejana. Hay un poema paralelo, por el asunto y la ternura, a un poema famoso

de Chénier, pero en Aleixandre el poeta, niño candoroso, sólo ve cruzar a una muchacha de pareja edad: eso es todo. También, en *Historia del Corazón*, puede notarse alguna vez un toque de humor exquisito. Traslado un poema que se encuentra en la sección "La mirada infantil"; su título, "El niño raro":

*Aquel niño tenía extrañas manías.
Siempre jugábamos a que él era un general
que fusilaba a todos sus prisioneros.*

*Recuerdo aquella vez que me echó al estanque
porque jugábamos a que yo era un pez colorado.*

*Qué viva fantasía la de sus juegos.
El era el lobo, el padre que pega, el león,
el hombre del largo cuchillo.*

*Inventó el juego de los tranvías,
y yo era el niño a quien pasaban por encima las ruedas.*

*Mucho tiempo después supimos que, detrás de unas
tapias lejanas,
miraba a todos con ojos extraños.*

Detengamos aquí nuestro análisis. Pienso que las páginas antecedentes han insinuado en lo posible (para claridad de algún lector) la vívida riqueza del nuevo libro de Aleixandre. La potencia lírica de éste no es usadera en las letras españolas, y acaso podamos hallarle parentesco en la poesía inglesa y en la germánica, singularmente por lo que atañe a obras anteriores a *Historia del Corazón*; porque en ellas predominan las vislumbres de un cosmos so-

brenatural (cuando no aparece éste: tal en *Sombra del Paraíso*); en esas obras el sentido poético se apoya sobre todo en la imaginación; recordemos los nombres de Shelley y de Hölderlin. Hablo de un aire común, no de un entronque: Aleixandre es profundamente original, y alguien ha señalado sus relaciones con la poesía española de otros tiempos. En el libro reciente, el poeta abandona la serenidad con que presidía aquel universo —que sigue girando armonioso, luminoso y triste—, a fin de contarnos un humano amor, situado en un tiempo y un espacio concretos. Con todo, no puede olvidarse que es también la voz misma de la humanidad; que gracias a ésta y a la mujer ha conocido la fuerza del amor: la calidad y el sabor y el tacto de la llama que confiere sentido y permanencia al universo. Como Walt Whitman —pero más puro, si cabe—, Aleixandre es un poeta fuertemente unimismado con su tiempo y sus contemporáneos; con su país y con su idioma. Por eso su historia cordial trasciende todo acabamiento y accede a la eternidad misma. Quisiera transcribir, para terminar este examen, unas palabras del siempre fértil Alain: “Le mouvement poétique nous emporte; il nous fait entendre les pas du temps qui jamais ne s’arrête, et qui même, chose à remarquer, jamais ne se hâte. Nous sommes remis au train de toutes les hommes et de toutes les choses; nous rentrons dans la loi universelle”⁹. La poesía nos hace, pues, convivir con todos los demás, y con todas las cosas; multiplica nuestra conciencia y nos hace solidarios, comunica-

⁹ Alain: *Vingt leçons sur les Beaux Arts* (Cap. “La poésie”). N.R.F. 1931. París.

tivos y comunicantes. “Le thème de la poésie est toujours —dice en el mismo lugar Alain— le temps et l’irréparable”. Pero ¿no vencerá a ambos, en definitiva, el amor, la llama que los va iluminando, la pasión de un poeta o de unos amantes? Libros como *Historia del Corazón*, tan excepcionalmente, tan hermosamente humano, compelen a soñar que sí.

PONDERACIÓN DE ALEIXANDRE

EN la colección *Antología Hispánica*, de la Editorial Gredos, y en la serie que incluye las páginas selectas de autores de nuestros días, se acaba de publicar el volumen correspondiente al poeta Aleixandre. Tiene esta sección antológica un interés muy subido, porque, como se ha declarado, se refiere exclusivamente a obras de la literatura actual, y porque esa selección es siempre efectuada por los mismos autores. ¿Con qué frecuencia suelen éstos engañarse? La historia literaria, ya es sabido, puede suministrar muchos ejemplos de grandes creadores que preferían con obstinación a sus hijos más endebles. Pero creo que en el caso de Aleixandre no ha habido error alguno, no sólo por la seguridad de su gusto, sino porque, además, su obra suele ofrecer una continua perfección. Piénsese en que cada creador estima con desmesura cuanto haya aportado a las letras de su país, y no se olvida de advertirlo una y otra vez. Tal no sucede tampoco en el caso de Aleixandre, porque él tiene clara conciencia de lo que significa su obra en la poesía española contemporánea, y porque no se cuida de subrayarlo. Empleo, pues, la palabra ponderación en

dos de sus sentidos. Por un lado, deseo referirme a la equilibrada actitud de Vicente Aleixandre al seleccionar y comentar, en este breve volumen, diversos poemas de cada uno de sus libros; y, por otro, quisiera aludir a la intención general de este artículo, en que de nuevo se examinan algunos aspectos de la obra del poeta.

Ponderación de Aleixandre. En un prólogo no demasiado extenso, iluminador en todas sus páginas, define Aleixandre su personal postura ante su obra publicada y declara algunos conceptos acerca de la poesía misma. La primera dificultad se halla en que el autor regrese a sus poemas antiguos, porque el tiempo ha puesto distancias inevitables. Con todo, el poeta se reconoce en su obra anterior; máxime si se tiene en cuenta que, para Aleixandre, la poesía no ha consistido en la sola búsqueda de la belleza; antes bien, ella estriba en la profunda comunicación espiritual con los hombres; el poeta establece —dice Aleixandre— “una comunidad humana”. Recuérdese la reiterada definición (si puede así decirse) que de la poesía el mismo Aleixandre ha dado. En este prólogo, con claridad y exactitud sumas, el poeta afirma que no cree en la existencia de un estilo estático, por cuanto el estilo corresponde siempre al “transcurrir anímico”. Y aún añade: “Pero hay estilos que denuncian más categóricamente la cronología sucesiva de la representación interior o de los ámbitos de ella donde el lírico va sucesivamente indagando”.

Si en Antonio Machado o en Jorge Guillén la evolución es de tipo concéntrico, en poetas como Aleixandre constituye un proceso lineal hacia lo más alto. Cuando el poeta publicó *Sombra del Paraíso*, sospechamos muchos

(como dije en cierto ensayo) que aquella vibrante e imposible perfección era ya definitiva y que el creador, en obras posteriores, sin duda tendría que mantenerse en la misma línea, en idéntica altura y procedimiento; mas el volumen siguiente, *Historia del Corazón*, reveló que Aleixandre seguía descubriendo nuevos mundos de poesía. Yo he explicado la novedad de esta última obra valiéndome de una ficción; dije —lo que es casi cierto— que el poeta había creado en *Sombra del Paraíso* un mundo nítido y esplendoroso, del cual la persona misma del poeta se hallaba ausente, y añadí que el libro posterior manifestaba que Aleixandre, como un dios humanizado, descendía a aquel universo radiante y se deslizaba a través de sus selvas y ríos, conviviendo con la mujer amada y con los demás hombres efímeros.

Otra vez, al llegar a *Historia del Corazón*, el ciclo de la poesía aleixandrina parece ya cumplido. Sin embargo, ¿qué nuevas zonas no inventará todavía este impetuoso creador o demiurgo? El hecho es que ahora tenemos, en un volumen de unas doscientas páginas, una representación breve, pero muy eficaz, de la evolución de su poesía. Y aunque el autor declare que le ha sido sumamente difícil la elección, puesto que “cuando el lírico escoge lo hace desde su propia fluidez en curso”, lo cierto es —supongo yo— que muchos lectores elegirían casi los mismos poemas para obtener un justo y jugoso perfil de esa obra total. La elección es difícil, no sólo por las razones de orden dinámico a que el poeta alude (pues toda poesía mientras el autor viva produciendo es sucesión de instantes), sino también porque Aleixandre ha publicado siempre volúmenes

de tan cerrada unidad, que suprimir alguna composición parece de todo punto imposible. Otros poemas tal vez, escogidos de cada uno de esos volúmenes, nos darían una imagen similar a la que ofrece el reciente libro antológico. Pues cada uno de los poemas aleixandrinos, repitámoslo, aparece indisolublemente trabado al conjunto de que forma parte, como también los diversos libros entre sí; y cada poema suele ser, además, pieza de antología. Adviértase que ni *Nacimiento último* puede considerarse mera agregación de composiciones varias. Hay evidentemente una parte que, como el poeta mismo reconoce, es en absoluto orgánica y da su título al volumen; pero los *Retratos y dedicatorias*, por ejemplo, se hallan insertos sin artificiosidad en el conjunto sucesivo de la obra de Aleixandre; como que tales poemas revelan la cordial y sostenida atención del poeta hacia los otros hombres: su afán de convivencia, su amor de compañía. No es posible escoger entre ellos, pero declaro que mi hasta ahora secreta preferencia siempre se ha detenido en la elegía a Pedro Salinas; canto potente, tierno y conmovedor. Leyéndolo una vez más recuerdo que Salinas hubo de escribir estas agudas palabras sobre uno de los dones de Aleixandre, al publicar éste *La destrucción o el amor*: “Uno de los valores de Aleixandre en este libro será, a nuestro juicio, el haber dado a la poesía española ejemplo de un instrumento de expresión lírica, de magnífica altura verbal, movido, rico, de fuerza plástica certera y de sutileza bastante para llegar a las más finas capas de los estados poéticos”.

Y sin embargo, Aleixandre, a cuyo esplendor formal con frecuencia se alude, dice en su prefacio de ahora: “La

forma en poesía no es cárcel ni ornamento: es sencillamente la justa y coloreada apariencia visible”. Desde luego, podemos aceptar este juicio de Aleixandre, juicio obediente a una distinción convencional, didáctica; pero sospecho que, al hablar de la verdadera poesía, no es posible referirse a la forma en tal sentido. Si, como poco antes afirmó el poeta en esa introducción, no hay en poesía palabras feas ni palabras bonitas, sino palabras vivas y palabras muertas, añadamos, por nuestra parte, que esas palabras muertas ya no son poesía, aunque sean “justa y coloreada apariencia visible”. Ciertamente que la poesía no consiste —como quiere la definición académica— en la expresión artística de lo bello por medio del lenguaje sometido a medida y cadencia, pero sí debe expresar y comunicar la vibración de un alma, individual o colectiva, usando del verbo; y si esto se logra, la belleza aparece unimismada y para siempre. Pensar que la poesía puede ser algo inefable, independiente de su expresión, nunca me ha parecido exacto. En otro artículo he tratado de este asunto un poco más extensamente; ahora sólo diré que, en los poderosos cantos de Aleixandre, cada palabra tiene una estricta función expresiva, poética, e irradia su partícula de poesía contribuyendo al conjunto. Este conjunto irradiante, en contacto con un alma, no es, en modo alguno, apariencia visible. “A través de la poesía —dice Aleixandre— pasa prístino el latido vital que la ha hecho posible”, pues que en todo poeta verdadero se identifican vital latido y poesía. Y latir poéticamente significa crear un universo propio. “¡Cuántas veces el que aquí escribe —confiesa Aleixandre— ha venido a pen-

sar: 'el universo del poeta es infinito, pero limitado'¹ " Limitado en cuanto a su espacialidad, infinito en cuanto a sus efectos y duración. La poesía es "multitudinaria en potencia" porque ya conmueve a muchos sucesivos corazones, a través del tiempo, o ya hiere a corazones simultáneos en el espacio. La primera es la poesía lírica propiamente dicha; la segunda, siéndolo también (porque aun expresando a los demás, el poeta a sí mismo se expresa), tiende sobre todo a la resonancia colectiva. Recordad estos versos de Aleixandre:

Baja, baja despacio y búscate entre los otros.

Allí están todos, y tú entre ellos.

Oh, desnúdate y fúndete, y reconócete.

Hemos dicho antes que la producción aleixandrina se ha ido manifestando según un proceso lineal, pero se observa también que los temas se entrecruzan algunas veces y que en los libros hay vislumbres, atisbos, anuncios o expresiones de las etapas subsiguientes. Hay en Aleixandre una profunda unidad poética. Si *Ámbito* prefigura, en tal o cual fragmento, lo que habrá de ser *La destrucción o el amor*, tiene a la vez ciertos versos que anticipan la atmósfera de *Sombra del Paraíso*. Citemos, sin abandonar el

1 Comp.: "Pero levantar un universo poético es empresa rara y dificultosa. Se trata, nada menos, que de crear un ámbito con sus leyes propias y sus propios misterios; un ámbito —diríamos con exactitud— que fuese limitado, pero infinito" (Ventura Doreste: "Aleixandre, dios y humano", "Asomante", número 3-55. Puerto Rico). (Véase en este libro.)

volumen antológico que motiva el presente comentario, este pasaje:

*Hialina,
de la luz, risa creciente,
en abanico, sin prisas,
desde los montes tardíos,
desparramada, blanquísima.*

Adivinamos aquí el tono general de *Sombra del Paraíso*; se canta un elemento esencial en esta obra y se utilizan, además, adjetivos que recuerdan a los de los poemas paradisiacos: *desparramada, blanquísima*.

En la nota introductoria a *Espadas como labios* Aleixandre apunta que, cuando este volumen apareció, fueron más celebrados por la crítica los poemas extensos, quizá rebasados en la obra posterior, y que, en cambio, los breves de este mismo libro difieren de lo intentado después. Y todavía insiste al insinuar que estos últimos se hallan "operantes tal vez aún desde su punzante economía". Pero se explica que los lectores de entonces fueran mayormente conmovidos por los poemas largos y no por los otros; y es que en ese libro se inicia la poderosa disgregación que Aleixandre lleva al universo poético. Ese viento destructor muestra más su poder en las composiciones extensas, aunque las breves no queden exentas de un impulso de parigual sentido. También en este libro hay zonas que nos conducen al posterior *Sombra del Paraíso*; reléase, si no; el poema *Toro*, donde, al lado de versos propios de la etapa, podemos encontrar los siguientes:

*Oh tú, toro hermosísimo, piel sorprendida,
ciega suavidad, como un mar hacia dentro,
quietud, caricia, toro, toro de cien poderes,
frente a un bosque parado de espanto al borde.*

Es evidente que, si tales versos prefiguran *Sombra del Paraíso*, carecen del enorme ímpetu verbal, luminoso y sostenido, que ostenta este último volumen; corresponden, en efecto, al tono predominante en *Espadas como labios*. Sí; cada libro de Aleixandre compone una cerrada unidad, pero repitamos que se atisban caminos entrecruzados, veredas y puentes hacia los otros libros. En *Espadas como labios*, de tan penetrante emoción humana (pero originalmente expresada), hallamos con sorpresa un verso que parece hijo de la más pura técnica modernista. Dice así: *Esta lírica mano azul sin sueño* (en el poema titulado *Silencio*), pero lo cierto es que no desentona en una composición esencialmente aleixandrina.

En *La destrucción o el amor*, el poema *Sin luz* puede ejemplificar someramente cuál es el procedimiento o la raíz creadora de Aleixandre. Ya sabemos que el amor y el dolor son el reino del poeta y que sólo merced a ambos es posible la poesía. Hay un latido vital, humanísimo, en toda la obra aleixandrina, pero diríamos que el poeta, en cuanto individuo concreto, particular, no había intervenido en su universo hasta que apareció *Historia del Corazón*. Tal hemos afirmado en los comienzos de este artículo. Volvamos ahora al poema *Sin luz*, el cual va a servirnos para ilustrar una explicación nuestra. En Aleixandre predomina el ejercicio de la imaginación, sobre todo en los libros centrales de su obra, incluso en *Sombra del Paraíso*.

Pues bien: en él la intuición poética toma casi siempre la forma de una visión imaginativa; en ese poema, por ejemplo, Aleixandre ve imaginativamente al pez espada y

*el fondo de ese mar donde el inmóvil pez respira con
sus branquias un barro,
ese agua como un aire,
ese polvillo fino
que se alborota mintiendo la fantasía de un sueño.*

Y arriba las espumas, frente al pez oprimido, significan la extrema libertad, afanándose

*por elevar su voz al aire joven,
donde un sol fulgurante
hace plata el amor y oro los abrazos.*

Es decir, que para expresar una original intuición poética Aleixandre ha imaginado un cosmos marino donde reinan fatalidad y limitación, afán de libertad y poder del cántico. Para nada ha intervenido aquí la determinada humanidad del poeta. Pero esa aspiración hacia el aire y la luz (que se oponen al limitado fondo tenebroso) es hija del amor. Si con la destrucción se identificó esta fuerza en alguna etapa de la obra de Aleixandre, esencialmente aparece como la única dinámica creadora. Sabido es que los platónicos definen el amor como un deseo de engendrar en la belleza. Pero ¿quién puede adivinar, en principio, si el poderoso ímpetu quiere engendrar o propiamente destruir? Fuerza ciega, irrestañable la del amor primero. Para engendrar en la belleza que *Ámbito* revela, fue menester destruir antes, dispersar los elementos cono-

cidos, arrancar las raíces de todo y que el poeta sintiera en su frente “el soplo vivo de los astros”. La destrucción amorosa en Aleixandre es deseo de vida; aun en el libro en que de ella especialmente se trata, el poeta manifiesta una huracanada apetencia vital. Si en visión limitada del amor puede Aleixandre creer que “amar es sólo olvidar la vida / cerrar los ojos a lo oscuro presente / para abrirlos a los radiantes límites de un cuerpo”, pronto superará ese plano y dirá:

*Quiero vivir, vivir como la yerba dura,
como el cierzo o la nieve, como el carbón vigilante,
como el futuro de un niño que todavía no nace,
como el contacto de los amantes cuando la luna los ignora.*

Y si esa universal apetencia amorosa se cifra en una concreta amada, nótese que el original ímpetu de Aleixandre no se conforma con acudir, para describirla, a los convencionalismos externos de la poesía erótica tradicional; antes bien, si habla de la frente querida, exclama:

*Qué dura frente dulce, qué piedra hermosa y viva,
encendida de besos bajo el sol melodioso.*

Y si ve que la amada se acerca, con sentido escasamente platónico afirma que llega

*sobre el azul, sin beso,
pero con dientes claros, con impaciente amor.*

Así también se vio llegar, en su momento, a la poesía de Aleixandre: con dientes claros, con impaciente fuerza; de ahí que la ensalzaran críticos tan exactos e iluminado-

res como Pedro Salinas y Dámaso Alonso. Hasta Juan Chabás, en su *Literatura Española Contemporánea* (La Habana, 1952), escribe: “La poesía de Aleixandre, tiernamente elegíaca o violentamente imprecativa, resuena entre el vuelo de sus metáforas con elocuencia de enumeraciones, de repeticiones, de imágenes centelleantes que van creando un luminoso mundo de hechizos poéticos”. Porque una esencial libertad y altura han traído los libros de Aleixandre a la poesía de lengua española; él se cuenta ya entre los que innovan y permanecen.



ASPECTOS DE ALEIXANDRE

LA EDICIÓN DE LAS "POESÍAS COMPLETAS"

AL tomar entre las manos las *Poesías completas* de Vicente Aleixandre¹, en el espíritu se originan dos emociones contrarias. La primera, de melancolía o de suave pesar, porque cada vez que se edita un volumen de obras completas, en vida del autor, nos parece que éste desea despedirse ya de la actividad literaria, o que, por lo menos, considera que lo publicado bajo tal título es el núcleo esencial de su producción. Por fortuna, nada de esto sucede en el caso de Vicente Aleixandre, porque el poeta, al mismo tiempo que anunciaba a sus amigos este volumen conjunto, les hablaba de la nueva obra en que se halla trabajando. De suerte que debe entenderse que las *Poesías completas* sólo lo están hasta el momento de la publicación del libro, y que ello no significa que el autor dé por casi concluida su actividad creadora. Son éstas las razones que alegamos para atenuar esa primera emoción melancólica que nos asalta

1 Vicente Aleixandre: *Poesías completas*. Prólogo de Carlos Bousoño. Aguilar. Madrid, 1960. 865 pp.

al recibir el último libro del poeta. En cuanto a la segunda emoción, no ya atenúa, sino que esfuma la emoción anterior. Pues, en efecto, causa gozo a todo admirador de Aleixandre el poseer un volumen en que se encuentre compilada la obra del poeta hasta el instante actual. Ciertos bibliófilos estimarán las primeras ediciones del autor; mas, para la lectura continuada y estudiosa, un volumen de poesías completas (cuidado por el propio Aleixandre) viene a ser, sin duda, mucho más útil. Teniendo a la vista las fechas de composición, pasamos de unos poemas a otros, de un libro a otro libro (y aquí se incluye uno inédito, *Poemas varios*, que contribuye a la iluminación de la obra total). El volumen lleva una extensa y justa introducción de Carlos Bousoño. Es sabido que Bousoño dio a la stampa, diez años ha, todo un libro consagrado al poeta, y cuya novedad y valor estriba en el insuperable análisis estilístico. En este prólogo a las *Poesías completas*, que constituye un ensayo independiente, Bousoño traza una visión general de la obra aleixandrina, relacionándola con los grandes movimientos o tendencias de la época en que ha sido escrita: el irracionalismo y el individualismo; sobre todo aquella enorme porción de la obra de Aleixandre que va desde *Ámbito* hasta *Nacimiento último*. Y agrega Bousoño que la etapa que se inicia con *Historia del Corazón* es la etapa de la integración en la colectividad². Ambas secciones de la obra aleixandrina se hallan minuciosamente estudiadas por el crítico. Si la primera sección

2 Véase mi estudio, "Aleixandre, dios y humano". "Asomante", núm. 3. San Juan de Puerto Rico, 1955. (Véase en este libro).

responde a la concepción de lo elemental como única realidad afectiva del mundo, la última sección (más breve hasta la fecha, pero no menos importante) entiende la vida humana como historia. Y la base o fundamento común de ambas secciones —subraya Bousoño— es el sentimiento de amorosa solidaridad del poeta con todo lo creado. De donde infiere el crítico la existencia de cierto carácter ético en la obra de Aleixandre. La introducción es minuciosa y exacta; pero ni la minuciosidad ni la exactitud perjudican ni aun desdoran la visión de conjunto que el crítico se ha propuesto ofrecer. Gobernado Bousoño por los hábitos de la cátedra, efectúa una exposición lenta, reiterativa a veces, y siempre sumamente clara; todo lo cual va, desde luego, en beneficio del lector.

MUNDO A SOLAS

Muchos y excelentes críticos han estudiado la obra de Aleixandre. Sin embargo, cada vez que volvemos a penetrar en la obra aleixandrina, sentimos deseos de que el puro goce lírico que los versos nos producen quede fundamentado en una personal reflexión crítica. Dante o Góngora, Browning o Mallarmé pueden encantarnos o conmovernos con sus respectivas obras, pero necesitamos, además, que el pensamiento ejerza sus funciones en presencia de tan ilustres mundos poéticos. Pues, en algunos espíritus, el moroso conocimiento no hace sino reforzar y aun prolongar el goce primario que la lectura de un poeta provoca.

Tal sucede también al penetrar en el orbe lírico de Vicente Aleixandre. Lo hemos explorado con insistencia, disfrutando de sus hallazgos; hemos leído los estudios que el contacto con ese orbe ha originado; y aun nosotros mismos hemos publicado algunas indagaciones. No obstante, cada vez que por un azar cualquiera volvemos a sumirnos en un volumen de Aleixandre, renace el deseo de analizar nuevamente esa obra, pero desde otros puntos de vista. Claro está que las dimensiones de este ensayo no permiten el examen de toda la poesía aleixandrina. Los estudios que otras veces he dado a la estampa constituyen también parciales incursiones a través de la obra de Aleixandre. En la presente ocasión quiero referirme a algunos aspectos sobre los cuales nada he dicho en aquellos estudios.

Elijamos *Mundo a solas*, libro que no ha gozado de tanta difusión como otros del poeta. Es un volumen más bien breve. Escrito después de *La Destrucción o el Amor* y antes de *Sombra del Paraíso*, es decir, en el período 1934-36, representa un estadio intermedio en la evolución de la poesía aleixandrina. No alcanza todavía cada poema el orden lógico (relativo siempre en la alta y exaltada lírica), el luminoso orden que ostentan las composiciones de *Sombra del Paraíso*; pero la expresión ha cedido un punto en cuanto al ímpetu destructivo y hay ya un principio de decantación. El libro lleva un epígrafe tomado de Quevedo y que, en mi sentir, es absolutamente revelador. Ese epígrafe dice de este modo: *Yace la vida envuelta en alto olvido*. Y aquí se trata, justamente (si no me equivoco), de un primer y poderoso acercamiento del poeta a la vida humana, acercamiento que no llega a cumplirse del todo.

Ya han señalado los críticos que Aleixandre, en la primera sección de su obra, rechaza la vida civilizada —las ciudades, los vestidos y aun al hombre—, porque sólo busca la unión con lo elemental cósmico, con los potentes o los insignificantes animales, con las selvas o con los ríos, olvidado del hombre cuya presencia es un error en la pureza del mundo; pero observemos que, sin el humano testigo, la vida transcurre sin memoria, tal como lo da a entender aquel endecasílabo de Quevedo. Nos inclinamos a pensar que ese gran desprecio de Aleixandre hacia el hombre (en la inicial etapa de su poesía) no es sino el resultado de un amor excesivo; y ocurre que el hombre, ciego, desamparado y fugaz, no responde a ese amor cuya polarización es exclusivamente cósmica. Un libro como *Mundo a solas* viene —en mi sentir— a demostrarlo cabalmente. El poeta, hasta entonces, había recorrido buena porción del mundo elemental y no había topado aún con la efectiva presencia del hombre: ser negativo en el cosmos. Por eso afirma, en el primer poema del volumen, que “sólo la luna sospecha la verdad. / Y es que no existe el hombre.” La luna lo sospecha, la luna que, para Aleixandre, significa lo opuesto a lo puro y a lo vital. Como el hombre no existe, ese primer poema nos da la visión de un mundo helado, lunático, aunque haya “tibias montañas” y “el calor de las ciudades erguidas”. En el resto del libro, las puras fuerzas elementales, positivas, tratarán de dominar el influjo adverso que la luna asume. El poeta se entrega al juego de esas fuerzas, pero —secretamente— busca al hombre. Así le vemos atravesar ciclos cósmicos o telúricos, y le oímos cantar esas bellezas, ante las cuales el hombre permanece

indiferente o dormido, es decir, que no existe; y observamos cómo el poeta identifica la vida humana con la maldad, con la crueldad. Tal actitud no es hija sino de un amor excesivo. Pues aquí está la belleza del mundo, y el hombre nada sabe de ella: el hombre, para quien el poeta la canta y a quien le ofrece su pasión solidaria. Si a lo largo del libro el poeta ha rechazado sangre o corazones, en el poema *Nadie* no opone ya lo humano a la naturaleza elemental, pues declara:

*Pero yo sé que pueden confundirse
un pecho y una música, un corazón o un árbol en invierno.*

Esto es: que en el mundo a solas ha aparecido ya el ser humano, recorriendo mares, “divisando barcas perezosas o besos”, “atravesando los bosques, las ciudades, las penas”; y al ser capaz de acción y de contemplación, de pasos y de miradas, el hombre se redime de la anterior condenación del poeta. Sin embargo, todavía no encuentra eco más allá de este mundo. Nadie le responde, nadie le ampara, y tiene que bastarse a sí mismo. Pero lo esencial estriba en que el mundo no está ya a solas; la vida elemental no yace envuelta en alto olvido, sino que se desarrolla ante la turbada y turbadora alma humana. Tal es la exégesis que fundamentamos en los poemas primero y penúltimo del libro. En el ancho intervalo, los elementos giran, fulguran, arden o se transmutan; y el poeta se confunde con ellos, cantándolos.

SANGRE, CRUELDAD

¿Por qué el poeta identifica la sangre con la crueldad, la luna con la sangre? Entendemos que esta identificación nace de la misma experiencia amorosa en el humano nivel. El fracaso de ese amor le hace preferir el contacto con lo cósmico o lo telúrico, sin tener en cuenta la presencia humana. Si examinamos el poema *Bulto sin amor*, observaremos que Aleixandre, sumido en la tristeza, se dirige a ésta, pidiéndole su cesación. Y en una de las estrofas nos revela la calidad y la fuerza de su sentimiento:

Te amé... No sé. No sé qué es el amor.

Te padecí gloriosamente como a la sangre misma.

A esta imagen —pasión amorosa entendida como fuerza de la misma sangre— acude el poeta en varios lugares del libro que analizamos. Por eso, cuando el amor cesa, la sangre viene a significar la presencia de la humana criatura que se ha vuelto opaca y cruel para el amante; viene a significar, en suma, lo negativo y perverso. Así, en *El amor iracundo*, puede leerse:

*La luz eras tú; la ira, la sangre, la crueldad, la mentira
eras tú.*

O bien, en *Pájaros sin descenso*, al contemplar la pureza de la playa, el esplendor azul, aconseja de este modo:

No mezcléis nunca sangre con espumas tan libres.

*El color blanco es ala, es agua, es nube, es vela;
pero no es nunca rostro.*

A tales versos podemos añadir otros muchos de *Mundo a solas*; pero los aducidos bastan para ilustrar nuestra observación. Por otra parte, aunque el poeta parece preferir la vida mineral a la vegetal, y ésta a la humana, opone en ciertos versos el mundo cálido de las fuerzas vitales al mundo frío que la luna ilumina. ¿Qué significación tiene este astro en los poemas de Vicente Aleixandre? Una significación negativa como la que la sangre asume, pues representa lo ineficaz o lo yerto. En *Guitarra o luna* el poeta interroga: “¿Es la luna o su sangre?”; lo que nos lleva a recordar que la sangre ha sido nefasta para el poeta. La luna, en esa composición, es comparada con una mano; mano que palpa, que toca fríamente. Se trata de un mero contacto; nos hallamos lejos de la confusión entrañable que nos ofrecen los demás elementos.

Si deseamos seguir mostrando pasajes en que se identifican luna con sangre, sangre con crueldad, acudiremos a *Tormento del amor* donde se encuentra este verso: “Pero te amé como la luna ama la sangre”; donde se individualiza a la amada: “tenías tu forma, tu frontera preciosa, tu dulce margen de carne estremecida”. Es decir, el poeta ama los límites que se le ofrecen, pero nada más; puesto que identifica lo otro, según sus correspondencias, con la crueldad y el dolor. Por eso, tras cantar el cuerpo individualizado, exclama:

¡Pero tu sangre no, tu vida no, tu maldad no!

¿Quién soy yo que suplica a la luna mi muerte?

Si hemos justificado la identificación o correspondencia de sangre con crueldad por los graves efectos que

la huida de la amada, o su tibio amor, o su mineral indiferencia, provocan en el amante, creemos también que quizá el otro aspecto de este simbolismo tenga un origen tradicional y muy difundido, al cual no es necesario referirse ahora. Por lo demás, su declaración nada añadiría a la claridad única de estos versos.

AMOR COMO EXPRESIÓN

En los anteriores libros de Aleixandre, anteriores a *Mundo a solas*, la pasión del amor era un ímpetu destructivo; en este breve volumen todavía se equipara el amar al morir; pero la novedad de *Mundo a solas* consiste en que el amor individualiza a la amada, en que el mismo amor es expresión. Varios son los poemas que ilustran este singular aspecto de la obra aleixandrina, no ya en las páginas de *Mundo a solas*, sino también en las de libros posteriores. En ese volumen hay una pieza titulada *Humano ardor*, en la que encontramos estos versos:

*Besarte es pronunciarte, oh dicha, oh dulce fuego dicho.
Besarte es pronunciarte como un calor que del pecho
surtiera,
una dulce palabra que en la noche relumbra.*

Porque ese acto de amor que es el besar tiene una misión expresiva, creadora; es pronunciar o limitar a la persona amada. En otros lugares de la obra de Aleixandre observaremos la importancia decisiva del nombre. (Véase

el poema *Nombre*, perteneciente a *Historia del Corazón*; el nombre secreto, nunca dicho, recorre la sangre del amante y constituye la presencia misma o fe del amor.) Si besar es pronunciar, si el amor es cabal expresión, no es posible decir el nombre oscuramente:

*No digas tu nombre emitiendo tu música
como una yerta lumbre que se derrama,
como esa luna que en invierno reparte
su polvo pensativo sobre el hueso;*

versos que pertenecen a *Ya no es posible*, donde encontramos a la luna como símbolo de lo inexpresivo y de lo yerto, símbolo frecuente en la poesía de Aleixandre. Citemos dos estrofas de *El sol victorioso*; la primera dice así:

*No pronuncies mi nombre
imitando a los árboles que sacuden su triste cabellera,
empapada de luna en las noches de agosto
bajo un cielo morado donde nadie ha vivido.*

La segunda estrofa que deseo citar es la siguiente:

*No, no digas mi nombre como luna encerrada,
como luna que entre los barrotes de una jaula nocturna
bate como los pájaros, como quizá los ángeles,
como los verdes ángeles que en un agua han vivido;*

donde, aunque hay una concepción más alta de la luna, predomina el sentido de lo encerrado e impotente, de acuerdo con mi anterior interpretación. Pero no es posible —claro está— que Aleixandre conserve siempre el simbolismo nefasto de la luna, porque no puede olvidar del todo que ella es un cuerpo celeste, un elemento cósmico.

Mas dejemos aquí el exclusivo estudio de *Mundo a solas*. Si nos propusiéramos desarrollar los apuntes tomados sobre este tema, el presente artículo resultaría demasiado extenso. Examinemos, con brevedad, otros sectores de la obra aleixandrina.

INSISTENCIA EN TEMAS Y TÍTULOS

Al recorrer las *Poesías completas* hemos observado que algunas composiciones tienen comunidad de títulos y aun de temas. Comparar los diversos tratamientos que el autor ha dado a un mismo asunto, en ocasiones distintas, es, sin duda, labor muy incitante, pero que rebasa ya los límites de este ensayo. Con todo, quisiéramos ofrecer algunas notas sobre esa cuestión. Si en *Humano ardor* (*MaS*, p. 433)³, la amada, con su presencia, esfuma las circunstancias y brinda un desnudo de fuego —“...Te vi, te vi pasar arrebatando la realidad constante, / desnuda como la piedra ardiente”—, la muchacha desnuda, junto al río (*SdelP*, p. 543), no es llama, sino aquietadora belleza, gracia difundida. Se funden aquí dos temas aleixandrinicos: de una parte, la mujer desnuda (tema frecuente), y, de otra, la mujer que mira al poeta, asunto de dos poemas que se

3 Empleo las siguientes abreviaturas para referirme a los libros de Aleixandre: *MaS* (*Mundo a solas*); *SdelP* (*Sombra del Paraíso*); *DoA* (*La Destrucción o el Amor*); *NU* (*Nacimiento último*) y *PV* (*Poemas varios*). La numeración de las páginas corresponde a la de *Poesías completas*.

titulan *Primera aparición*. Hay también, en la obra de Aleixandre, el desnudo que se contempla como participando del paisaje, realzándolo a veces, y el desnudo amoroso que atrae fuertemente al poeta, impidiéndole gozar de las cosas en torno, puesto que su presencia súbita arrebata la presencia de lo demás. En *El desnudo* (*SdelP*, p. 491), la desnudez comunica su virtud mágica a todo el paisaje, y el poeta amante quiere hundir el labio en el agua donde se han sumergido los pies de la muchacha. Sí; comunica su virtud mágica al mundo entero, como lo advierte el poeta: “Tu desnudo mojado no teme a la luz. / Todo el verde paisaje se hace más tierno / en presencia de tu cuerpo extendido”. En cuanto a otro poema de igual título (*El desnudo*; *DoA*, p. 410), no describe a una mujer desnuda, sino que se refiere a otro orden de realidades, de ultrarrealidades, de que es la desnudez el símbolo más exacto. *Primera aparición* (*NU*, p. 652), poema paradisiaco, y *Primera aparición* (*PV*, p. 807) cantan, como lo revela el título común, la presencia primera de una criatura que mira al poeta largamente. Si en uno surge como diosa recobrada y en otro como un viento, en ambos, fundiendo su mirada con la del poeta (mirada lentísima, penetrante), esa criatura ingresa, para perdurar, en el alma y el orbe lírico del cantor. Otros dos poemas que coinciden en el título —*El enterrado*—, aunque parecen referirse a temas distintos, cantan idéntico objeto y expresan idéntica idea. El primero de esos poemas (*NU*, p. 593) muestra la concepción predominante en la etapa inicial de la obra aleixandrina, porque, según se nos dice, la resurrección se produce cuando se quebrantan los límites propios, cuando se es “tierra her-

mosa". Y en esta transmutación reside la gloria, es decir, la vida misma. "Hombre: tierra perenne, gloria, vida". Espléndida concepción, verso afirmativo que se opone a los tradicionales, a los famosos de nuestra poesía española. En el otro poema (*PV*, p. 829; *A Federico*) se advierte idéntica concepción vital; el muerto se transforma en vida. "Siento todas las flores que de tu boca surten", y los hombres indiferentes marchan "pisando un pecho". Pues la muerte es vida, amar es morir a diario, el amor es un esfuerzo; y ese ciclo —tierra perenne o vida— constituye la verdadera inmortalidad.

Imposible considerar ya el nuevo tratamiento que al amor da el poeta en *Historia del Corazón* y en ciertas composiciones del libro inédito que se incluye en las *Poesías completas*. Digamos únicamente que al amor cósmico, telúrico, opone ahora un amor a la medida humana, un amor en penumbra como suele ser el de casi todos los mortales; pero el poeta añora (*La espera*; *PV*, p. 817) su antiguo modo de amar "en la gloria otorgada, en la luz clara. / Nunca en la luz vencida". En estos poemas encontramos la concepción del amor que advertíamos en *Mundo a solas*; por ejemplo, en *Vivirnos* (*PV*, p. 819), Aleixandre insiste:

*Clara tú, clara siempre, que a mí dadivosamente has sido
pronunciable.*

*Pronunciarte, decirte, con tu bulto adorarte,
montón real, continuamente vivido como una verdad
confesada.*

*Mi confesión, mi dulce ser, mi dulce estar, mi vida sola,
tú, mi perpetua manifestación hasta el fin de mi vida.*



Y estos versos constituyen, además, una definición de la poesía de Vicente Aleixandre. Destructora o luminosa, caótica o equilibrada, cósmica o íntima, la poesía, para Aleixandre, ha sido ardiente confesión, manifestación cotidiana, plenitud del ser: gloria o vida.

LA PROSA DE VICENTE ALEIXANDRE

ENCUENTRO O HALLAZGO

NINGÚN libro de Vicente Aleixandre resulta marginal dentro de su vasta producción. Autores hay que suelen darnos, entre sus obras esenciales, algunas meramente episódicas. En un artículo anterior, he tratado de indicar que ni aun *Nacimiento último* (1953) puede considerarse como agregación mecánica de poemas diversos: es éste un libro cabal donde se manifiestan sustanciales aspectos de la poesía aleixandrina. Cada libro de Aleixandre revela al lector nuevas y altas porciones de su universo poético. Pero Aleixandre es también un prosista eximio. Para estudiar su prosa sería menester acudir a algunos discursos, prólogos, páginas varias y al libro *Pasión de la tierra*. Podrá bastarnos ahora *Los encuentros*, el bello y fundamental volumen donde Aleixandre ha compilado una serie de semblanzas de escritores y poetas, con los cuales ha mantenido (a lo largo de su vida o en determinados momentos) un fértil contacto personal. En 1954 el poeta dio a la estampa *Historia del Corazón*, y con este libro parecía cerrarse ya el poderoso ciclo de la poesía aleixandrina. *Los encuen-*

tros¹, aunque escritos en prosa, pertenecen también a su universo poético, y lo ensanchan. En la nota liminar el autor advierte que no ha pretendido hacer “crítica literaria”. Pero, aunque las semblanzas penetren en la esfera de la poesía, se echará de ver que, aquí y allá, hay implícita una interpretación de la obra de cada figura evocada. Lo esencial, sin embargo, es el procedimiento poético: en cada semblanza es evidente el método creador de Alexandre, aunque siempre apoyado en hechos reales. La experiencia, el recuerdo y la imaginación colaboran para obtener estas bellas y exactas páginas, las cuales están trabajadas, independientemente, como cada uno de los poemas de Alexandre. Es de advertir que la invención o la fuerza creadora no se separa nunca de lo real; las semblanzas no sólo describen el instante del encuentro y la externa apariencia de las figuras, sino que nos suelen ofrecer, además, un precioso retrato psicológico. ¿Cómo ha obtenido esto Vicente Alexandre? En el breve prefacio declara el autor que “las evocaciones, de tratamiento vario, están todas intentadas a una luz temporal, arraigadas precisamente en un ‘aquí’ y un ‘ahora’, cruce del encuentro, noble palabra que, con su rico sentido, también significa hallazgo”.

TIEMPO Y SÍMBOLO

Doble hallazgo, diríamos por nuestra parte. Pues bien: aunque vistos a una luz temporal, cada uno de los personajes parece haber ascendido hasta un plano defini-

1 Vicente Alexandre: *Los encuentros*. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1958. 301 páginas.

tivo. No son protagonistas de una anécdota determinada y efímera: lo fugaz queda fijado en prodigiosas palabras; se describe la figura usando esenciales trazos; y el poeta va acumulando recuerdos, intuiciones e interpretaciones que dibujan, delimitan, realzan y hacen trascender a cada personaje. No son retratos de un 'aquí' y un 'ahora'; las limitaciones de tiempo y espacio quedan maravillosamente anuladas. Si se ha dicho que los mejores retratos del Renacimiento (y de siempre) aprehendían a alguien, ofreciendo a la posteridad toda una vida en epítome, lo mismo puede afirmarse de las semblanzas aleixandrinas. A ello contribuye uno de los procedimientos del autor: aquel que consiste, precisamente, en mostrar a una figura en tiempos distintos. Tal efectúa Aleixandre (para no citar a todos) con Baroja, Azorín, Ortega, Moreno Villa o Jorge Guillén. El procedimiento se complica casi infinitamente cuando Aleixandre habla de José María de Sagarra, a quien ve en tres tiempos: en una reunión barcelonesa, en la casa madrileña del mismo Aleixandre, después en una rambla también barcelonesa; y superponiendo siempre al actual Sagarra, enlazando siempre con él, los rostros y actividades de otros Sagarra, antepasados del poeta catalán. Nótese que la interpretación aleixandrina es tan simbólica como exacta. Por ejemplo, a Pío Baroja le visita estando ya el gran novelista sumido en la final inconsciencia. Junto a este rostro, Aleixandre, silenciosamente, recuerda al Baroja de otros tiempos. En otra ocasión, Baroja pasó al lado de Aleixandre, paseando ambos por el Retiro. Como ahora, entonces el poeta contempló al novelista; como ahora, tampoco pudo entonces hablarle. ¿No revelan

ambas visiones que Baroja estuvo solitario en la vida española? Sospecho que en estas páginas aleixandrinas hay todo un símbolo conmovedor. Lo hay asimismo en la semblanza de Ortega, con quien Aleixandre convivió unos momentos en la casa de Lope, en Madrid. Se nos revive o recrea a Ortega sumido en un casi silencio, gozando de la luz y del instante, tal vez demasiado absorto; en suma, en una situación dolorosamente marginal. Y en seguida, antes de volver a Ortega y sus amigos en el jardín de Lope, rememora Aleixandre al gran pensador de muchos años atrás, al que contempló y escuchó una tarde (siete lustros hacía), frente a unos cuadros, explicando a un número de personas atentas la diferencia fundamental entre la psicología del hombre y la de la mujer. ¿Dónde radica el símbolo? En unas líneas no muy extensas, en una semblanza que es justamente un poema espléndido, capta Aleixandre la figura y el alma de Ortega, y, sobre todo, la doble actitud sucesiva del pensador ante la vida española. En sus tiempos últimos se halla Ortega como ausente, recluido en sí mismo, oyendo únicamente sus propias voces íntimas; en el otro tiempo recordado, Ortega está interviniendo en la vida hispánica: medita públicamente, explica, incita; y le siguen grupos ávidos y expectantes. Luego, los libros, sin la intervención directa del escritor en la existencia española, prolongarán aquel influjo. Pero Ortega se sitúa marginalmente. Y para realzar estas páginas insuperables, hay una evocación del mismo Lope, el cual parece presidir, invisible y activo, la reunión que se celebra en su diminuto jardín madrileño. En el caso de Baroja y en el de Ortega, por ejemplo, como hemos visto, Aleixandre

acude, mientras en la actualidad los contempla, a imágenes de otros días. En cambio, al hablar de Jorge Guillén, ve a este poeta en dos tiempos sucesivos, pero secreta y fundamentalmente enlazados: en la juventud y ya en la prolongada madurez. No son dos tiempos distintos; sino un mismo instante maduramente crecido, como lo es la propia obra de Jorge Guillén. Muchas circunstancias podrán haber mudado; muchos amigos entrañables han muerto; pero Guillén sigue siendo fiel a sí mismo, el jubiloso atento al mundo que le rodea o que dentro de sí lleva. Veo el símbolo correspondiente a Jorge Guillén expresado en las palabras que ahora transcribo:

Descendimos al jardincillo de la casa. El cedro que lo presidía podía más, en su verdor perenne, que la tarde inverniza. Todo el jardincillo, avanzado ya noviembre, estaba desprovisto del fragor del estío. Pero el árbol ilustre, en su madurez, tenía esplendor contra el cierzo; poseía fe, daba señal y desplegaba sus ramas frondosas, con majestad, sobre la helada del atardecer.

Así aparece, en efecto, dentro de la total historia de la poesía de su tiempo, la obra del poeta evocado por Alexandre. Y esa dura y gozosa soledad ¿significa tal vez desatención para los otros, para cuanto hay en el mundo? Claro que no. De pronto, Jorge Guillén, “con el brazo que se levantaba sobre los ritmos bajos del color final, señalaba una increíble flor silvestre, tranquila, serena, que en medio del invierno total abría su confianza.” No puede resumirse mejor, simbólicamente, la exacta significación de una obra lírica.

Por supuesto, no ha querido hacer Aleixandre “crítica literaria”; pero sucede que, con frecuencia, sus semblanzas la llevan implícita. Sólo que el género pide el detenido y atento análisis, cosa que, desde luego, no se advierte en estas páginas de Aleixandre. Hemos dicho que cada semblanza es un poema, y, siendo tal, lo que importa es la potente síntesis recreadora, creadora; el juicio queda siempre subordinado a la intuición poética: es parte o hijo de ella. Lo que atrae a Aleixandre es la persona, sí: pero es difícil que en un gran creador aparezcan persona y obra radicalmente escindidas. Ya se sabe. Ello puede observarse en el retrato de Carles Riba, el denso y alado poeta catalán. Aleixandre lo aprehende y expresa en dos momentos. De súbito (lo que es muy raro en un libro estrictamente poético) dice Aleixandre, a propósito de Riba: “Ofrecer el pensamiento con concisión es una forma del respeto”. Contenido se nos va brindando la figura de Riba —un fuego dominado—, en quien el ímpetu lírico se unimisma con la fuerza del pensamiento. De ahí que Aleixandre emplee las palabras *sapientemente*, *sabio* o *sabia*, que no otras parece reclamar la semblanza justa del poeta ahora evocado. Nos queda quizá la impresión de que en Riba predomina la lucidez, la conciencia máxima. “La frente, surcada —escribe Aleixandre—, parecía conciencia.” No está visto Riba en dos tiempos muy distantes, que correspondan a la juventud y avanzada madurez de Vicente Aleixandre, como sucede en las evocaciones de Ortega, Baroja, Azorín

o Jorge Guillén. Riba es presentado en dos tiempos próximos, ambos pertenecientes al *ahora* de Aleixandre. Si en ciertas palabras primeras de la semblanza el evocador tal vez insistía en la cualidad lúcidamente espiritual de Carles Riba, en la última parte del retrato el poeta aparece fundido con la naturaleza misma. (También, en otras páginas de su libro, Aleixandre pone a sus figuras en contacto con la tierra, los árboles o el agua.) “Un momento, entre las ramas y los troncos, Riba se emboscó. Entre la fronda caminaba abstraído; crujían las ramillas tiernas, los impetuosos verdores sucesivos. Le coronaban ramos de olores y golpes de hojas espesas.” Se observa, pues, cómo la intuición poética lleva a Aleixandre a presentar en total síntesis valiosa a cada creador evocado. Tal procedimiento no difiere —diríamos— del que Aleixandre sigue en su *Elegía a Pedro Salinas*, un admirable poema que se halla en el libro titulado *Nacimiento último*. Por otra parte, la semblanza que al propio Salinas consagra (y en ella le sorprende en humano y divino momento) viene a completar magníficamente aquella *Elegía*.

Todo poeta (a pesar de su intención temporal) inevitablemente hace trascender, más allá del tiempo y del espacio, cada objeto cantado. Así ocurre en todos los versos de Aleixandre; así, también, en las semblanzas contenidas en *Los encuentros*. Volvamos, por un instante, a la semblanza de Ortega. Dos tiempos distintos evidenciaban la doble actitud española del gran pensador evocado; tales tiempos o etapas no aparecían en su fugacidad irreversible, sino en presente, actuales, encendidamente fundidos en la historia hispánica. Lope, invisible, estaba también

allí. Y en la casa de Lope todo permanecía y permanece: el poeta del siglo XVII, Ortega y sus amigos, y el pozo de Lope, con Madrid apresado. (Pues el cielo es el espejo y quizá el alma de una ciudad.) “El granito venerable gastado por los tiempos, el balde, la maroma usadera y, en el fondo, el agua, la misma, inmutable y bella del fino cielo de Madrid.” Los tiempos (empleemos el plural del poeta) percuden y desbaratan los objetos materiales; no los espirituales, que el tiempo (ahora en singular) conserva y clarifica. En la casa de Lope, con Ortega y con el poeta que al pensador evoca en dos etapas diversas, hay, efectivamente, un momento nítido y eterno de la vida espiritual española.

FEDERICO GARCÍA LORCA

Ese momento aparece y permanece (hemos dicho que es eterno) en la preciosa y emocionada evocación de Federico García Lorca. Aleixandre contempla a Lorca en un instante determinado y, al mismo tiempo, en su total significación poética. “Su silencio repentino y largo —escribe Aleixandre— tenía algo de silencio de río, y en la alta hora, oscuro como un río ancho, se le sentía fluir, fluir, pasándole por su cuerpo y su alma sangres, remembranzas, dolor, latidos de otros corazones y otros seres que eran él mismo en aquel instante, como el río es todas las aguas que le dan el cuerpo, pero no el límite.” Esta espléndida evocación de Lorca, si bien responde al general procedimiento y tono del libro (pues en él, como en toda obra de

Aleixandre, se revela la unidad de sus diversas partes, poéticamente trabadas), difiere, en cierto modo, de las semblanzas restantes. Aquí el lenguaje, sin perder nunca la altura lírica, es quizá más conciso y lineal que en las evocaciones de los demás poetas. La acumulación de intuiciones e imágenes, en la semblanza de Lorca, sigue, si cabe, un orden más lógico; se me figura que el dibujo es más preciso y desnudo. Si comparamos esta página con otras del mismo volumen, observaremos que en las últimas la acumulación de intuiciones obedece más a la alta y definitiva unidad poética, no a la unidad que la razón imparte. La luz resulta ya un elemento esencial en tales semblanzas, y su participación contribuye a la altura lírica.

LUZ, PIEDRA, CABELLO

Apenas hay poeta que no sea evocado en medio de gradaciones lumínicas. Apenas, por otra parte, oímos hablar a las personas evocadas. Ni tampoco suele oír las el propio Vicente Aleixandre. Cuando Guillén le señala la flor, no percibe las palabras: sólo capta el gesto simbólico. Cuando una muchedumbre dominical (y el episodio esclarea las tendencias de los dos poetas protagonistas) envuelve y arrastra a Aleixandre y a Celaya, el primero no oye las palabras del segundo, que acaso éste no profirió. "Aquel clamor a lo lejos se había extinguido; un gran silencio comunicador parecía haberle heredado, habernos rodeado". La luz, el silencio: dos elementos esenciales en esta bella

obra de Vicente Aleixandrè. Sobre Emilio Prados, a quien evoca como niño bullicioso, tiene que añadir: "He dicho canción fresca, pero le veo también mudo, como si él fuese su propia voz extinguida, aterido (¿qué es lo que le había rozado?) en medio de los gritadores." Leyendo el libro, ciertas reiteraciones nos confirman materialmente la unidad poética de las semblanzas aleixandrinas. Es curioso que, al hablar de dos poetisas —Carmen Conde, Concha Zardoya—, Aleixandre evoque la calidad mineral de sus rostros. Hemos dicho que no suele Aleixandre, en este libro, escuchar a los demás. Carmen Conde habla. "Yo no la escuchaba, precisamente. Veía el rayo de sol caer sobre el rostro e ir encendiéndolo, centímetro a centímetro, como endureciéndolo, hasta darle calidad de piedra trabajada." Similar, pero más poderosa, evocación cuando se trata de Concha Zardoya. Y en cuanto al cabello, si el de Azorín "parecía tranquilo después de un viento que le hubiese inquietado tenuemente", el de José Luis Hidalgo era "un ramalazo de pelo que la llama hubiese todavía dejado después de su paso." Viento, llama. ¿No corresponden uno y otra a la interna tesitura de ambos creadores?

LAS MANOS

¿En qué otros elementos corporales ha fijado su atención el poeta de *Los encuentros*? En unas y otras semblanzas aparece con insistencia la mano. La de Baroja, inerte, da la impresión de que está empuñando todavía la

pluma; la de Azorín, mientras éste habla, tal vez dibuje el contorno de sus propias palabras. Al hablarnos de la mano de Guillén la prosa de Aleixandre alcanza —diríamos— “la temperatura del verso”. El pasaje no ya alude a la figura de Jorge Guillén, sino que, implícitamente, está definiendo también su poesía. “Mirando esa mano, alerta en el aire, se tenía la impresión de una acumulación de hechos ofrecida sólo por alusión, con una apurada y suprema virtud de síntesis.” Y en seguida, subiendo aún más, el poeta dice: “Agitándose, aunque fuese con lentitud, zigzagueaba allí una electricidad positiva, en rasgueos de luz que señalaban un cielo hecho más que nunca de proximidad, a la medida humana.” No quiero transcribir los pasajes en que el poeta insiste en el valor de la mano como signo psicológico. Pero sí me permitiré señalar que en la semblanza de Cernuda aparecen contrapuestos y hasta dinámicamente unidos afán de acercamiento e irresistible tendencia a la huida. ¿Y qué cosa sino la mano, con el auxilio del rostro, podrá ejemplificar esa dolorosa contraposición y unimismamiento? “Un cierto impulso separador de la mano, que al estrecharos la vuestra la alzaba y levísimamente la retrasaba (sin que esto tuviese el menor valor personal), estaba simultáneamente corregido o templado por la mirada o la sonrisa y su destello amistoso.” El impulso poético de Aleixandre no se olvida de expresar también la leve calidad de un alma; y esta doble atención no excluye, muchas veces, la implícita y exacta interpretación de una obra.

CONCLUSIÓN

Pensamos que desde la admirable evocación de Federico García Lorca hasta las últimas semblanzas, el procedimiento de Aleixandre se ha ido enriqueciendo, tal vez a costa de los puros elementos lógicos. Las frases opulentas (aunque nítidas, transparentes) se acumulan para ofrecer la justa visión poética, jamás infiel, de cada figura evocada. Hay algunos pasajes, desde luego, confinantes con el verso aleixandrino, en los cuales la trabazón lógica, la significación estrictamente inmediata, acaso se pierda o desvanezca; pero tales pasajes, a semejanza de los versos de un poema, contribuyen eficazmente a la total atmósfera que Aleixandre está levantando. Al advenir a la prosa, Aleixandre tenía que ejercer su poderoso ímpetu creador. Recordemos unas palabras de Amado Alonso; éste, tras haber estudiado agudamente a Paul Groussac, concluye: "El poeta fragua su prosa a puro invento. Se planta ante la lengua como ante un intacto sistema de posibilidades. Para Groussac la lengua fue fundamentalmente un repertorio de hechos". De ahí que Groussac (ensalzado con exceso, para nuestro gusto, en su país de adopción) nada pueda interesarnos; su prosa no ofrece sino el cuidadoso pulimento de los mayores lugares comunes. En Aleixandre, siempre fiel a unos datos determinados, lo que importa y predomina es la pura invención verbal, nunca arbitraria, sino obediente a las más altas leyes de su personal método creador. Y esta máxima exigencia ante la prosa (como en Azorín, como en Ortega, como en Alfonso Reyes) debe

ser constante paradigma para cuantos intentamos hoy escribir en lengua castellana.

LORCA, REDIVIVO

COMO es sabido, sobre la singular poesía de Lorca hay ya numerosos y excelentes estudios; pueden también ser consultadas, con provecho y emoción, no pocas páginas de recuerdos personales, escritas por quienes tuvieron la fortuna de conocer al poeta. Mas lo cierto es que aún no se había publicado una íntegra biografía de Lorca: Por suerte, acaba de realizar esa tarea, con amor y conocimiento, el minucioso y sensitivo José Luis Cano¹; su volumen será leído por todos los aficionados a la poesía española y señaladamente por los innúmeros admiradores de Lorca. Se trata de una biografía ejemplar, pese a las tentaciones diversas que el tema insinúa. Dice el autor que su texto debe ser tomado únicamente como el continuo pie anónimo de las abundantes fotografías que ilustran la obra; tal modestia es explicable, pero no la justifica la lectura del libro. A pesar de ese sentimiento de impotencia que, según Cano, le perseguía durante la elaboración del volumen

1 José Luis Cano: *García Lorca. Biografía ilustrada*. Ediciones Destino. Barcelona, 1962.

—porque para el autor era imposible dar vida en unas páginas a la vida luminosa de Lorca—, el hecho es que su libro está perfectamente logrado; se halla escrito con fervor y sentido poéticos y, a la vez, con rigor histórico; proporciona, en suma, idea cabal de lo que fue la existencia de Federico García Lorca. De modo que, en lugar de ser el suyo un texto consagrado a la ilustración de unas fotografías, éstas vienen a ilustrar y completar la vívida semblanza trazada por José Luis Cano. Lorca aparece, no como la posteridad quisiera cambiarle, sino como realmente vivió y escribió.

Mucho de mágica y resplandeciente tuvo la vida de Lorca; sin embargo, se nos figura vislumbrar a veces en su trayectoria extraños fondos de oscuridad, presentimiento y misterio. Es de recordar que Pedro Salinas y otros críticos señalaron en la poesía lorquiana augurios y presagios de tragedia y muerte. Pero no sólo en la obra lírica y dramática; también los hay en la vida misma de Federico, como lo puso de manifiesto Juan Ramón Jiménez en *Las tres diosas brujas de La Vega*² y como se presiente en tal o cual pasaje del libro de José Luis Cano. Desde la infancia, en contacto con su tierra y las criadas —a estas últimas el poeta siempre se mostró reconocido—, penetra Lorca en el folklore y en los misterios de la vida: apariciones, combates, amor y muerte. A través de la obra de Cano le vemos disfrutar con sus amigos, cantar canciones, organizar fiestas, tocar el piano, escribir y recitar sus poemas;

2 Juan Ramón Jiménez: *Olvidos de Granada*. Ediciones de La Torre. Universidad de Puerto Rico, 1960.

pero no dejamos de observar a la vez que ese andaluz tan claro y tan rico de aventura —para citar sus famosas palabras— atraviesa algunos períodos de crisis. De una depresión sentimental habla en carta a Jorge Guillén. Parece también estar seguro de su gran destino de poeta —sólo poeta— y, no obstante, en cierta ocasión desea ser profesor, para lo cual solicita la ayuda de Guillén, que éste se apresura a darle. Superada la crisis, ya no vuelve a acordarse del proyecto. ¿Quién se imagina a Lorca en una cátedra? Dos tipos de dificultades hay, naturalmente, en la vida de Federico: las que halla en el contorno y las que brotan de la textura de su alma. Pero si en él había tristeza —yo creo que la había—, Federico se afana por convertirla en un don positivo. Obsérvese cómo Lorca acepta alegremente, con esa risa de que nos habla su biógrafo, un juvenil fracaso dramático, y cómo, aludiendo a su primer libro —que no fue comentado—, quiere consolar al entonces distante Miguel Hernández, que le había escrito desde su pueblo. Ni algún fracaso ni las envidias parecen doblegar el sentido que de sí propio y de su vocación tenía Lorca. Tampoco el éxito sonado tendía a confundirle y envanecerle, porque sabía cuál era su destino. De ahí que no se apresurara a dar su obra inédita; de ahí que no insistiera en la repetición fácil de módulos anteriores. Ello es tanto más sorprendente cuando que, según dice Luis Cernuda, “se le jaleaba como a un torero, y había efectivamente algo de matador presumido en su actitud”. Comentando estas palabras, Cano escribe en su biografía: “Pero en esa misma presunción había algo de infantil, algo inseparable de su bondad innata, de su sencillez y espontaneidad en el

trato con los amigos y con las gentes”. Añadamos que esa presunción no se mantenía en la soledad, frente a la propia obra, como acabamos de explicarlo. De *Canciones* pasa Lorca al *Romancero gitano* —libro también de elaboración lenta, como ya advertía Andrenio en un artículo—; pero el éxito del breve volumen (el más difundido de Lorca, aún entre gentes extrañas a las letras) no le mueve a reiterar los hallazgos. Ya se sabe que el mito de lo gitano irritaba a Lorca, como se desprende de juicios personales que José Luis Cano traslada en su biografía de Federico. Un crítico tan exigente como Luis Cernuda se refiere a la rara cualidad que Lorca poseía: la de no estar jamás satisfecho con lo ya logrado. “No le deslumbró el éxito del *Romancero* —afirma Cernuda— ni quiso asegurarlo siguiendo el rumbo que le marcaba dicho tipo de verso, docilidad al éxito que sin duda sus lectores esperaban de él; porque luego empende rumbo bien diferente”.

Cierto que la vida de Federico fue luminosa, pero la ancha luz combatía con la sombra replegada. Hay en Lorca una voluntad de estilo y un como sentimiento último de la esencial soledad del hombre, aunque esté en compañía. Yo pienso que ese afán de Lorca por la compañía de los otros venía a ser —consuelo de niños— deseo de apagar con su voz y las de los demás el rumor y sentimiento más recónditos de su propia alma. Me aventuro a decir que la misma luminosa vida de Federico tenía el fondo dramático que tan maravillosamente expresa en su obra. Mientras Emilio Prados y unos jóvenes poetas —narra el biógrafo, que asistió a la escena— se meten en el mar, Federico permanece sentado en la playa. Tampoco, en unión de los

hermanos Dalí, quiere Federico seguir tras ellos adentrándose en las aguas. Temores de niño, temores de quien se encuentra en la vida y con el éxito, aceptándolos, pero al mismo tiempo rehuyéndolos oscuramente. Y sin embargo, "Sea lo que Dios quiera" dice a sus amigos antes de partir, en julio de 1936, hacia Granada. Secreta resignación frente al hado. Diríamos, leyendo el libro de Cano, que toda la vida de Lorca se compone y desarrolla, literalmente, como un drama. El volumen expresa el alegro, el movimiento musical y luminoso que tuvo el vivir de Federico; sin olvidar las extrañas vislumbres de misterio y presagio que forman un continuo trasfondo.

Hemos hablado de cierta depresión sentimental, que no creemos única en la vida de Lorca; tal vez otros instantes similares no hayan sido documentados. Recordemos ahora la estancia del poeta en Norteamérica, país que le abrumba y acaso le entristece. En la isla cubana Lorca encontrará un ambiente casi español y todavía no mecanizado. Poeta esencial, Lorca no sólo presta atención a la naturaleza, los amigos y las manifestaciones de arte; también siente la angustia de ser hombre y la condición extranjera de otros hombres. Por eso le atraen los negros de Harlem, de quienes se acuerda al comentar su estancia norteamericana; ellos son "lo más espiritual y lo más delicado de aquel mundo". Y agrega: "Fuera del arte negro no queda en los Estados Unidos más que mecánica y automatismo". Al leer la poesía de Lorca, al tropezar con declaraciones como las antecedentes, nos pasma que se haya podido hablar del mero juglarismo de ese hondo andaluz. Verdad que el severo Cernuda escribe: "La poesía de Lorca, como



la de Aleixandre, me parece a veces consecuencia de un impulso sexual sublimado, doloroso a fuerza de intensidad; y esa sensualidad dominante en ellos, aquel impulso amoroso que determina la existencia de su poesía, se enlaza para ambos con la presencia de la muerte en sus versos". Quizá sea así, pero sólo en parte; creo más bien que en Lorca predominaba la conciencia de que el destino humano es injusto y ciego; y casi toda su poesía responde a ese sentimiento, incluso —como para burlarlo— la poesía intrascendente y humorística que puede hallarse en su obra. Volvamos a Luis Cernuda —a quien cito hoy por tratarse de uno de los comentaristas más estrictos de Lorca—; Cernuda, refiriéndose a la poesía demasiado feliz que aflora en ciertas páginas de *Canciones*, habla de la "vena, pasajera en Lorca pero persistente en Alberti, de bromear y hacer travesuras; actitud, más que de poeta, propia del hijo de familia acomodada que, con las espaldas protegidas por su propio medio burgués, se permite burlarse del mismo". Por mi parte —y no sé si exagero—, doy esta explicación a los poemas traviosos de Lorca: son —me digo— como conjuros para disolver el personal sentimiento dramático, como fórmulas contra la fuerza tenebrosa del universo.

Al llegar aquí me interesa hacer unas observaciones. Narra Cano la estancia de Lorca en Cuba, donde el poeta fue huésped de la poetisa Dulce María Loynaz. Y dice Cano: "En broma, Federico gustaba entonces de hacer esa especie de poesía burlesca que los poetas del 27 llamaban *gitanjáfora*, y en la que lo importante era el valor eufónico y sorprendente de las palabras, sin que éstas expresaran el menor contenido con sentido lógico". Dudo que el voca-

blo *jitanjáfora* (con jota, no con ge) fuera invención de los poetas del 27, aunque el género que designa tiene una larga tradición. El descubridor y teorizador de esa antigua y constante modalidad poética fue Alfonso Reyes, quien, en su ensayo *Las jitanjáforas*, explica por qué usó tal palabra para referirse a los meros poemas eufónicos³. Mariano Brull —dice Reyes— compuso “este verdadero trino de ave”:

*Filiflama alabe cundre
ala olalúnea alífera
alveolea jitanjáfora
liris salumba salífera,*

y la estrofa que sigue. Reyes agrega: “Escogiendo la palabra más fragante de aquel racimo, di desde entonces en llamar las Jitanjáforas a las niñas de Mariano Brull. Y ahora se me ocurre extender el término a todo este género de poema o fórmula verbal”. El ensayo de Reyes es refundición de anteriores artículos sobre tan curioso tema; el segundo de esos artículos, *Alcance a las Jitanjáforas*, se publicó (declara una nota) en la *Revista de Avance* (La Habana, 15 de mayo de 1930). Y quizá Lorca y los demás poetas del 27 aprendieran allí el nuevo término; quizá esa lectura los empujara al cultivo consciente de la jitanjáfora.

Estudiando en el libro de Cano la actitud de Lorca, se comprende muy bien por qué, en su última etapa, pudo

3 Alfonso Reyes: *La experiencia literaria*. Editorial Losada, S.A., Buenos Aires 1942.

decir Federico que él nunca sería político. “Yo soy revolucionario, porque no hay verdadero poeta que no sea revolucionario”. Y es cierto: la auténtica poesía entraña una revolución radical, busca una comunión trascendente; mientras que la común política se reduce a la acción superficial o externa, cuando no a una mínima tarea burocrática. Lorca, con su poesía y su teatro, venía a revolucionar el teatro y la poesía españoles, la esencial vida hispánica.

El libro de Cano, como la existencia de Lorca, termina bruscamente pero con belleza. En la madrugada del 19 de agosto de 1936 cae el poeta en el campo andaluz, y desde entonces va creciendo su figura y obra. El biógrafo afirma que no ha sido su objeto el de componer un libro exhaustivo, de minucioso aparato bibliográfico. Tal volumen será preciso redactarlo algún día, y en él se tratará de pormenores en que José Luis Cano no ha insistido. Su biografía lorquiana, preciosa y concisa, completa en lo fundamental, abundante en rasgos y anécdotas, posee aliento y estructura de poema. La prosa de Cano es siempre transparente y noble. Aunque José Luis Cano se ha ceñido a contar la vida de Lorca, no olvida —al referirse a cada una de las obras del poeta— el formular un juicio tan sumario como penetrante. De ahí que el fervor, las virtudes y el método de José Luis Cano hagan revivir ante nosotros, magníficamente, la admirable figura de Federico García Lorca.

JARNÉS O LA GRACIA

LA muerte de Benjamín Jarnés deja el espíritu persistentemente desolado. Pues acaece que con todo autor preferido se mantiene siempre una entrañable relación humana. Y si el autor es ya inmortal (como en el caso de Virgilio, de Montaigne, de Cervantes), los altibajos de esa relación pertenecen, sobre todo, a la esfera del espíritu. Pero si el escritor es contemporáneo, se sufren todas las variaciones de una amistad enteramente próxima. No sé si me explico. Con honda atención humana he seguido siempre la vida y la obra de Benjamín Jarnés, artista auténtico, claro espejo para los jóvenes autores. La vida, siempre, al servicio de su obra; la obra, siempre, hija de la belleza. Apenas pone pie en España, tras larga ausencia, Jarnés, ya enfermo, entrega dos volúmenes suyos (ambos editados por Janés): una segunda edición de su *Libro de Esther* y un tratado, alígero y preciso, sobre la gracia, tema que, desde sus comienzos, había cautivado al primoroso autor. *Eufrosina o la gracia*. ¿Y qué ha sido toda la producción de Jarnés sino una graciosa arquitectura? Al tiempo que iba publicando sus novelas y sus biografías —llenas de pu-

ra, depurada gracia estética—, Benjamín Jarnés meditaba sobre los temas esenciales del oficio literario. Ahí están los primeros *Ejercicios*, y los posteriores. A Jarnés, escritor, le interesa el lenguaje como materia estética; él es, ante todo, un artista que conoce el valor de lo espontáneo, del don gratuito, pero que no olvida nunca lo que la exigencia importa.

En *Eufrosina o la gracia* encontramos, refiriéndose al tema, esta casi definición: *una espontaneidad largamente cultivada*. Lo cual constituye, en rigor, todo el arte de Benjamín Jarnés. Poseía el don gracioso —gratuito— del idioma, y lo cultivó largamente, como pocos autores de su tiempo. A un saber hondo, que naturalmente se trasluce, unió Jarnés una singular agilidad expresiva. *El arte* —nos advirtió— es todo amorosa vigilia. Y ése fue uno de sus secretos: casi nunca olvida el cuidado amoroso del idioma. Para Jarnés la palabra era también cosa viva, permanente. “El idioma es, para el escritor —declaraba Juan José Domenchina—, su bien único. Y el escritor no puede consentir sin protesta que este bien único, que constituye su gloria, se lo manoseen y perculan, con regodeo y saña, los iletrados mercaderes de las letras.” Con amoroso, con entrañable y envidiable tiento, llegaba al lenguaje Benjamín Jarnés. Quienes escriban, quienes amen la lengua castellana, su nitidez, su precisión, su delgadez expresiva, tendrán sin duda, en su mesa, la obra delicada y perdurable de Jarnés, junto a las de Gracián o Fray Luis, Valera, Ortega, Ayala o Miró... (Y junto, también, a un buen diccionario de la lengua. Nada de galicismos innecesarios. Nada de imprecisos vocablos. Y sin olvidar, para frecuente consulta,

el *Curso Superior de Sintaxis Española*, de Samuel Gili Gaya.) Porque Jarnés aporta un tono nuevo. Del acento de una lengua ha hablado Rafael Sánchez Mazas. “Un acento —dice— es como el latido íntimo, como la pulsación radiante de un idioma.” ¿Y qué calidades no ha logrado el acento de la lengua castellana en la prosa pura, simple y noble, de Benjamín Jarnés?

Jarnés es algo más que un estilista. Ciertamente, desde *El Profesor inútil* a su libro último, Jarnés, en superación constante, iba adelgazando y quintaesenciando su ya delgada forma de escribir, su estilo. Pero Jarnés no se queda solamente en la estética pura. Aspira a ensanchar los sentidos (ahí, en *Eufrosina*, hay unas bellas páginas sobre el tacto, goce desconocido), a conseguir una plenitud armónica de la vida humana. Predica siempre Jarnés la alegría esencial —por encima del dolor—, habla del júbilo, emplea con frecuencia el adjetivo *risueño* y dice de la gracia que es la sonrisa del espíritu. Y, en efecto, los hados vertieron sobre Jarnés un amplio caudal de gracia. Tema antiguo en el escritor aragonés. Y, paralelamente a esos estudios estéticos, van surgiendo las novelas y alguna obra de moralista, como *Fauna contemporánea*, curioso desfile de caracteres actuales, al que —de vivir Jarnés— debió añadir otros posteriores. Y es singular que el moralista no contemple amargado el lamentable desfile, sino que, siguiendo sus propias normas, lo vaya mostrando risueñamente. Con cierta fina y alegre ironía; porque la ironía era, para él, una virtud menor. Apenas ésta se trasparece en *Eufrosina o la gracia*, jovial diálogo —más bien monólogo— donde se resumen maduramente las características esenciales de Benjamín

Jarnés. He aquí al novelista y al crítico, ambos en una obra de pura belleza.

Toda la producción de Jarnés aparece ahora absolutamente desprendida del autor, ofreciéndose perfecta y cerrada. Nada ya entre el creador y ella. Si la repasamos, advertiremos que Jarnés suele insistir en unos temas. Es refinado artista, pero habla de la plenitud vital, de lo espontáneo (siempre sometido a lo consciente, según la enseñanza de Juan Ramón). Este libro, *Eufrosina*, venía en rigor fraguándose desde los comienzos de la obra jarnesiana. Misión de la gracia es infundir en todo un maravilloso, inaprehensible ímpetu. Y no otra ha sido la misión de Viviana, la bella embaucadora. Acaba por vencer a la violencia, su peor enemiga. Se acerca Viviana *blandiendo un lirio*. De suerte que *Viviana y Merlín* es la ejemplificación de la teoría apuntada en lugares diversos y, al fin, resumida y completada en *Eufrosina*. Por lo demás, hay páginas de este libro que se encuentran, convenientemente transpuestas, en otros del autor, como las relativas a la sonrisa y Heine que pertenecen asimismo al *Libro de Esther*.

Comparemos, brevemente, *El Profesor inútil* con la utilísima *Eufrosina*. Si el primer personaje no pasaba de ser un irresoluto, un hombre vacilante entre tentaciones diversas, excesivamente propenso a la creación de metáforas, Julio, personaje del último libro, aparece maduro, penetrante y decidido. Elige a una sola y deliciosa mujer. ¿No está poniendo estético cerco a la total apetencia de *Eufrosina*, viva encarnación de la gracia? Ha intentado definir ese don —don que aparentemente burla la ley— ante la gracia irresistible de una mujer. El citado personaje de

Jarnés —que también propende a las metáforas, pero con excelente economía, con exquisita sobriedad— es de una agudeza extraordinaria. En definitiva, Eufrosina no es con-trincante suya, sino admirable compañera que va subrayando el pensamiento de Julio, o abriéndole nuevas perspectivas.

Ni aún, como mujer, resulta Eufrosina una conquista difícil: Julio, con su palabra, la había subyugado. Y con tal arte, que —lograda la confusión de límites— ya no es posible seguir las disquisiciones agudas del exégeta, el cual se aleja con la gracia viva, privándonos de nuevas, pero aproximadas, definiciones. Demasiado seductora, ciertamente, la gentil Eufrosina.

A Benjamín Jarnés se le ha reprochado su excesivo amor a las metáforas. “Las de Jarnés —observó Domenchina— se caracterizan por su absoluta carencia de espontaneidad.” Pero el autor fue liberándose de esta tendencia, y en *Eufrosina* le asiste la suficiente gracia —nunca le faltó la original— para no incurrir en la citada y justa censura. A veces, sus metáforas son en extremo elaboradas, artificiosas; pero la graciosa calidad de su idioma suele salvarlas. He dicho que Jarnés va adelgazando su ya delicado lenguaje. No sin razón, escribe: “Todos los conflictos humanos arrancan de una falta de expresión, de comprensión mutua.” En su libro sobre la gracia, Benjamín Jarnés repite que esa virtud es, sobre todo, un valor social. Él ha perseguido siempre la bella claridad precisa. Por eso, a Samuel Putnam se le antoja, en ocasiones, que Jarnés “es un matemático extraviado entre novelas.” Pudiera serlo —tal es su afán geométrico, diamantino— si no gozase de una ex-

cepcional gracia estética, vibración simpática, inasible suma de valores.

Dotado de ese misterioso don, Benjamín Jarnés trata de definirlo, por acosos parciales, en los diálogos que sostienen Eufrosina y Julio; pero la mejor definición la constituye el propio libro, de inimitable prosa. He aquí todas las virtudes de Jarnés: sus puras facultades novelescas —tan distantes de las tradicionales, e, incluso, de las que hoy se estilán—; su agudeza; la hermosa y radiante simplicidad de su lenguaje; la ironía que jamás hiere a la gracia; el saber sabiamente oculto, aligerado; la recreación de los mitos —siempre permanentes—; el depurado sensualismo. En su obra Benjamín Jarnés revela justamente aquellos signos de la gracia que ya señalaba Goethe: nobleza, pureza, libertad y alegría. Y con ellos acaba de entrar en la eternidad: él, que, en cuanto escritor —véase su prólogo a *Fauna contemporánea*—, sólo pudo ejercer poderes espirituales. Como todo hijo del ingrátido Ariel.

LAS METAMORFOSIS DE GUILLERMO DE TORRE

VARIAS maneras hay de entender la crítica, y casi todas son de parigual nobleza. No enumeremos ahora esas maneras, y digamos tan sólo que el no fácilmente olvidable Andrenio hacía funcionar un juicio delicado a través de una diáfana prosa. O también que la estilística, a pesar de ciertos discípulos obstinados, proporciona incontables precisiones, asombros y gustos. Escritor caudaloso y universal, Guillermo de Torre ha seguido siempre otro método, cuyo símbolo viene a ser el del aparentemente versátil Proteo. De ahí el título de su libro último¹, donde figuran cinco series de admirables ensayos. En el breve prólogo recuerda el autor que poseía Proteo el don de vaticinio y el de adoptar formas innúmeras. Por eso —agregamos, por nuestra parte— hubo también de tomarlo como símbolo José Enrique Rodó. Muchas son las facetas del mundo intelectual, y el crítico debe examinarlas no desde excelsa atalaya, sino acercándose a cada una de ellas. “Sin cierto desdobra-

1 Guillermo de Torre: *Las metamorfosis de Proteo*. Editorial Losada, S. A., Buenos Aires, 1956.

miento y simbiosis espiritual —declara Guillermo de Torre— no hay penetración ni comprensión valederas”. Esto justamente, es decir, compenetrarse y comprender, ha efectuado Guillermo de Torre en todos los ensayos de este libro: *Las metamorfosis de Proteo*. En la primera parte se estudian las cuestiones relativas al escritor en el mundo de hoy; en el siguiente apartado se examinan autores contemporáneos de habla hispana; a continuación se revisan escritores de lengua francesa, desde Rimbaud a Cocteau; varios capítulos, en la parte cuarta, se consagran a los clásicos, entre los cuales, con muy buen acuerdo, sitúa Guillermo de Torre a Eça de Queiroz; y, finalmente, en el quinto apartado se consideran cuestiones generales: los nacionalismos literarios, los avatares últimos del teatro y el medio siglo europeo; se incluye aquí también un excelente ensayo titulado *La unidad de nuestro idioma*, y sobre él volveremos en otro lugar de este artículo. En todos los estudios —hemos dicho ahora mismo— se ponen de manifiesto esas dos primordiales cualidades del crítico que De Torre señala: compenetración y comprensión. Pero ellas no bastan para otorgar a un crítico jerarquía eminente; ambas son cualidades elementales, primarias. Para ser gran escritor, en ese género, es menester además estar agraciado con el don de la expresión estética y con la facultad de emitir ideas personales. Todavía se ha de agregar que Guillermo de Torre posee una excepcional información y una curiosidad permanentemente alerta; de suerte que no hay problema, autor ni obra que no considere con amor, delicadeza y profundidad. Y en los tiempos presentes, cuando la misión del escritor parece perder su auten-

ticidad, Guillermo de Torre se ocupa en establecer cuál es el destino, los límites y alcances del hombre de pluma. Por fuerza —explica en algún lugar de su libro— el escritor ha de producir en el aislamiento, pero no en la soledad; aislarse, para la creación, no implica el corte absoluto con el mundo; los problemas de la sociedad deben ser considerados por cada espíritu; pero la sociedad o el Estado no habrán de conformar o apagar la independiente obra literaria. Alguien ha afirmado (y yo gusto de repetirlo) que un escritor es la conciencia de su tiempo. Para ser una conciencia veraz tendrá que conservar siempre la libertad de juicio y de expresión. El desengañado André Gide formuló una espléndida esperanza que Guillermo de Torre ha consignado en su estudio sobre el gran maestro francés. “El motivo determinante de nuestra razón de vivir —dijo Gide— es precisamente éste: saber que entre los jóvenes hay algunos —aunque estén en minoría y sean de uno u otro país— que no se dan tregua, que mantienen intacta su integridad moral e intelectual...”

De ser posible, tales espíritus no deberían hallarse en minoría; la totalidad de los hombres de pluma ha de tener por objeto el ser libres y veraces. Si repasamos los ensayos coleccionados en este volumen, y los aparecidos en diversas revistas y aún dispersos, notaremos en seguida que Guillermo de Torre, por su parte, cumple siempre con ese noble propósito. Así, estudiando a Thomas Mann o a José Ortega y Gasset, mantiene alerta la sensibilidad y libre el juicio. Proteo adopta formas distintas, ciertamente, pero continúa siendo Proteo. En el capítulo sobre Mann, De Torre analiza la evolución de este autor, que desde el más ce-

rrado germanismo hubo de llegar a un sentimiento y concepto excepcionales de la universal libertad humana. Si en épocas anteriores sucedía que a ciertas creencias generales debía someterse todo, hoy acontece que lo político y lo social tratan de absorber las actividades completas del hombre. Guillermo de Torre cita estas palabras de Thomas Mann, quien reconocía que un hombre culto no podía seguir siendo apolítico: “Lo político y lo social —afirmaba Mann— son partes de lo humano; pertenecen a la totalidad de los problemas humanos y deben ser incluidos en el todo”. Estamos concordes, pero hemos de tener en cuenta la exacta distinción que establece Guillermo de Torre; éste comenta en seguida: “El reconocimiento, la aceptación de esta totalidad no supone que deban dejar de existir en el escritor ciertas pulcras delimitaciones entre la acción y el espíritu, precisamente con el fin de dar mayor predicamento a este último”. En efecto, lo político y lo social son ingredientes de la cultura humana; pero han crecido tanto, y tan monstruosamente se han desorbitado, que amenazan ya con deglutir y digerir el organismo de que normalmente son partes. Sin sociedad no hay cultura, y viceversa; la una depende de la otra, y ambas se complementan; una vez maduro lo cultural, éste debe pasar sin duda al primer plano, es decir, debe ostentar la primacía. Reiteremos que lo político y lo social son esenciales en todo lo humano, pero han de mantenerse las jerarquías. Ha de evitarse —digamos, tomando pie en unos juicios de Guillermo de Torre— que el mundo público invada el mundo privado; el primero podrá ser norma y defensa del segundo, mas éste habrá de inyectar su vitalidad en aquél. Mal sín-

toma será siempre que se rompa el equilibrio entre los dos mundos, y señaladamente que lo público impere sobre lo privado, vaciando al hombre individual y convirtiéndolo en un *robot* que ejecuta insensatas funciones políticas o sociales. Ejemplo pavoroso de esto se hallará en la conocida novela de George Orwell denominada *1984*. Más bondadosos y optimistas, nuestros antepasados imaginaban mundos felices y utopías deliciosas. Hasta Bertrand Rusell supone que, en una sociedad bien organizada, quedarán amplios márgenes de ocio que se destinarán al perfeccionamiento individual. Temo, por mi parte, que los excesos de ocio, en el hombre común, conduzcan sin remedio a la involución y subsecuente aniquilamiento del espíritu.

Hablo de la humana libertad, pero han de cumplirse sin duda unas mínimas obligaciones sociales; ellas justificarán la definición de Aristóteles. Stephen Spender —a quien dedica un capítulo Guillermo de Torre— puede ahora servir de ejemplo: acabó eligiéndose a sí mismo, pero durante buena parte de su vida quiso intervenir activamente en la sociedad. Nadie, en última instancia, puede elegirse a sí mismo olvidándose en absoluto de los demás hombres. Si deseamos construir un humanismo nuevo, no habremos de ahondar únicamente en nosotros mismos, con menosprecio de los restantes. Tampoco será posible ese humanismo si acontece lo inverso pavoroso. Para usar otra vez los términos de antes, humanista cabal es quien hace que lo privado, sin menoscabo de las fuentes íntimas, tenga casi siempre un valor público, universal. De ahí que quienes se limiten a la antigüedad, sin aplicarla eficazmen-

te a la vida de hoy, apenas merezcan el honroso calificativo de humanistas. Goethe puede ostentarlo sin duda porque no sólo se interesó en sí mismo, sino en lo antiguo y en lo nuevo, vitalizándolo todo. Humanista perfecto, Goethe aspiró también a una literatura universal, como bien examina, en uno de sus ensayos, Guillermo de Torre. Se advertirá que, al referirnos a los estudios de este crítico, más de una vez los hemos calificado de ensayos, género que no ha sido todavía satisfactoriamente definido. Pero ¿qué género tiene ya su cabal definición? Guillermo de Torre intenta delimitar el ensayo en uno de los capítulos que consagra a Ortega y Gasset; precisamente, en el titulado *El ensayista literario*.

Insuficiente es la definición de la Academia Española; la muy conocida de Ortega aparece como demasiado parcial: “El ensayo es la ciencia, menos la prueba explícita”; porque, al escribirla, Ortega sólo se acordaba de las simples anticipaciones de un sistema filosófico. Y en esa delimitación de Ortega se basa, justamente, la que hallamos en el *Diccionario de Literatura Española*, editado por la *Revista de Occidente*. El admirable Julián Marías define así el género: “Escrito en que se trata de un tema, por lo general brevemente, sin pretensión de agotarlo ni de aducir en su integridad las fuentes y justificaciones”. Se observará que otra vez el recuerdo de un sistema filosófico y sobre todo la definición de Ortega, que en seguida se cita, pesaron en el redactor del artículo. En España se ha cultivado copiosamente el ensayo, añade Marías; “muchas veces con altas calidades desde hace medio siglo”, y destaca los nombres de Unamuno, Ganivet, Maeztu y Ortega, que

son los ensayistas más filosóficos. Pero ni Azorín ni Ramón Pérez de Ayala (ni antes Valera o Pi y Margall) pretendieron anticipar en sus excelentes ensayos verdades necesitadas de ulterior justificación. Si nos atuviésemos al concepto de Julián Marías, podríamos decir también, exagerando, que el cuento es un “instrumento intelectual de urgencia” para adelantar el contenido general de una novela. No siempre hay que referir el ensayo a la filosofía, a la ciencia. Bastante más exacto me parece lo que dice Guillermo de Torre: “El ensayo es el arte más la intención reflexiva”. El arte: porque el género es, ante todo, literario, cosa que indica también Julián Marías. La definición de Ortega deja extramuros casi todos los ensayos normativos de Montaigne y la variedad infinita de los ensayos británicos. Más generoso que la Academia, el argentino y quizá demasiado borgiano Adolfo Bioy Casarés, subrayando, como De Torre, la subjetividad esencial del ensayista, escribe en alguna página: “Las verdades que encuentra (el ensayista) son las que salió a buscar ; todo el mérito de sus escritos le corresponde; es el artista más digno”. Poco después, hablando de los perennes géneros literarios, Bioy afirma: “Porque no depende de formas y porque se parece al fluir normal del pensamiento, el ensayo es, tal vez, uno de ellos”. Por su parte, Guillermo de Torre declara que el ensayo procede con más libertad de movimientos que otros géneros próximos. Pero lo esencial en el género —insisto— es la creación literaria; en él caben perfectamente las reflexiones de todo orden, las meras observaciones y las múltiples noticias. Según predominen unos u otros de estos ingredientes, así será el ensayo: filosófico o crítico, de



costumbres o de gustosa erudición. Ha de entenderse, naturalmente, que los tres elementos suelen participar en todo ensayo. Yo me permito disentir de Guillermo de Torre cuando afirma que en los de Unamuno la intención polémica o la demostrativa merman las calidades estéticas; cierto que Unamuno, en cuanto escritor, se fue depurando maravillosamente con el paso del tiempo. Larra es también un ensayista a la española; no quedan sus páginas en mero costumbrismo, pues aspiran a describir al hombre en general. De acuerdo con mis anteriores notas, el ensayo podrá ser polémico, costumbrista, como en los precitados autores; o de tesis, como en Ganivet, o combativo y noticioso como en Feijoo. En los ensayos del argentino Borges las especies se hallan perfectamente articuladas y obedecen siempre al pensamiento central del autor. Ortega estaba genialmente dotado para inventar y crear de continuo el lenguaje; de ahí la admiración y el pasmo casi constantes que provocan sus escritos. En un capítulo claro y acerado, no exento de una delicada emoción, Guillermo de Torre —dijimos— estudia a Ortega y Gasset como ensayista; no resumamos ese penetrante análisis.

Al lado de breves ensayos o de hermosas series de recuerdos (entre éstas citemos las consagradas a Valéry Larbaud o a Salinas) encontraremos en el libro de Guillermo de Torre extensos y agudos estudios sobre ciertas figuras y obras. Para mi gusto, el mejor de ellos es el que se titula *Mariana Alcoforado, la enamorada del amor*, en el cual, partiendo del extraordinario caso de la monja portuguesa, Guillermo de Torre asciende a personales y muy justas teorías. Ejemplar es también el largo capítulo dedicado a Ra-

món Gómez de la Serna, escritor que, según él mismo dice, no pertenece a generación alguna. Pero Guillermo de Torre observa que, si bien no guarda semejanza con los prosistas nacidos en su misma década, la de 1880 (Miró, Ayala, D'Ors), con los que pudo constituir generación, sí muestra afinidades con algunas figuras del 98. Y en seguida De Torre, muy fina y certeramente, añade: "Sin embargo, Ramón no siente a España como problema, sino como espectáculo, mas no en lo superficial, sino en sus vetas profundas, transidas de una realidad tan densa que se basta a sí misma y no reclama ninguna fantasmagoría". No sólo a España, sino también a sí propio, se ha visto Ramón como espectáculo; por eso, en mi sentir, es su obra maestra el libro en que cuenta su vida, su desvivirse, y que muy exactamente se titula *Automoribundia*.

En el imparcial y cálido estudio sobre Gide, Guillermo de Torre advierte que en el escritor francés importa más el memorialista que el novelista y aun que el crítico. Trasladaré esas palabras: "Gide ha nacido para contarse a sí mismo, para narrar las peripecias de su espíritu, antes que para contar vidas ajenas. Le falta el don ciego de creación cabal tanto cuanto es rico en antenas luminosas revertidas sobre su interior". Repárese en esto: don ciego de creación cabal. Ciertamente, lo que asombra en Gide (sin olvidar *La puerta estrecha* y otros relatos) es también el don lúcido, el poder crítico, expresado en un estilo sobrio y transparente. Quisiera recordar con el lector, para no citar *Pretextos* y otros libros, la admirable introducción al pensamiento de Montaigne o el genial volumen sobre Dostoiewsky. Pues la lucidez ejercida sobre sí mismo no ha

impedido a Gide el estudio luminoso de las obras ajenas. “Supo gobernar siempre las palabras —escribe Guillermo de Torre— en vez de dejarse gobernar por ellas”. Y esta cualidad y la justeza y penetración de sus ideas harán que siempre admiremos buena parte de los ensayos de André Gide. Gran memorialista, sí; pero crítico excepcional también. Por otro lado, a Gide nos acercan sus esperanzas en la verdadera misión del escritor. Recuérdese que el mismo Ramón Gómez de la Serna, según apunta Guillermo de Torre, es hostil al fanático y al violento, y exige la independencia de la literatura. Pedro Salinas, tan excelente poeta como ensayista, quería que el escritor ejerciese el poder hacia dentro de su espíritu, olvidándose del dinero, la política y el éxito mundano. Testamentario es, a juicio de Guillermo de Torre, el ensayo en que Salinas expone esas ideas.

En *La unidad de nuestro idioma*, uno de los estudios más importantes del volumen, proporciona el autor un buen informe sobre el estado de la cuestión y adopta un criterio penetrante y equilibrado. Así, por ejemplo, si concede que en una novela típica de un país americano pueden y deben entrar expresiones y giros vernáculos, en la obra de pensamiento, por el contrario, el escritor habrá de suprimir los localismos buscando la corrección y eficacia del español general. La lengua, como viva, se halla en perpetua evolución; si se deben admitir los neologismos u otras voces que el idioma precise, también se han de excluir las palabras extrañas o mal formadas que tienen su cabal correspondencia en nuestra lengua. Un escritor venezolano, a quien Guillermo de Torre cita, Mariano Picón

Salas, opone los conceptos de pureza y propiedad; sin embargo, yo diría que la oposición yace más bien entre los conceptos de propiedad y purismo; éste consiste —ya se sabe— en el afán de pureza llevado a límites extremos y ridículos que coartan la natural y viva expresividad de un idioma. De suerte que la exigencia de propiedad no debiera perder de vista el ideal de pureza. Ese castellano general sería necesario también en las traducciones que de libros extranjeros se hacen en España y países americanos, como pretendía Amado Alonso. Mas confesemos que tan fundamental cuidado no suele tenerse actualmente; bastará hojear algunas novelas extranjeras vertidas en la América hispana. Se me argüirá que el lector común, en cada uno de esos países, tenderá a rechazar libros traducidos en la lengua unitaria, general, porque, sobre todo si se trata de novelas, no percibe el gusto de las conversaciones cotidianas: sin advertir que los franceses de Juan Pablo Sartre no pueden emplear los modismos de un orillero. Es, pues, un problema de educación; es decir, de imaginación y sensibilidad.

Quien haya seguido con atención la obra de Guillermo de Torre habrá echado de ver que su estilo, vacilante aún en *Literaturas europeas de vanguardia*, por ejemplo, ha ido perfeccionándose hasta ser uno de los más diáfanos y expresivos de la literatura española contemporánea. Por fortuna, la extremada información se organiza de tal manera que siempre realza el juicio o la visión personal de Guillermo de Torre. Son los suyos ensayos cabales: el autor, como diría Bioy, no se oculta nunca; y, sin embargo, en todas las páginas hay un esfuerzo constante hacia la

objetividad, cuyo logro es evidente. Podría ser ésta otra de las cualidades del ensayista perfecto: que, aun predominando la subjetividad en sus escritos, las verdades que encuentre suelen tener un valor universal, como sucede en el libro de Montaigne, paradigma del género. No menos valioso es que las verdades insatisfactorias del ensayista nos muevan a inquirir otras, por nuestra cuenta y riesgo. El asentimiento a casi todos los juicios de Guillermo de Torre no significa que no hayamos indagado sobre los mismos temas y que a veces nuestras conclusiones no hayan sido distintas. Montaigne no provoca siempre nuestra adhesión contemporánea, y ésta quizá sea una de sus glorias indeclinables.

DE TORRE Y LAS VANGUARDIAS LITERARIAS(1)

EN la amplia obra de Guillermo de Torre, junto a colecciones de ensayos densos, reflexivos y perfectamente articulados, se encontrarán algunos libros de orgánica construcción. A este último linaje pertenecen, entre otros, *Problemática de la literatura* (1951), y el muy anterior *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), único panorama que sobre esos movimientos y tendencias existía en la cultura occidental. Del volumen no se hallaban ejemplares, pero —como dice el autor— había sido continuamente consultado y aun saqueado. José Luis Cano declara que jamás pudo adquirirlo y que sólo le fue dable leerlo en la biblioteca del Ateneo. Yo he tenido la fortuna de manejarlo con frecuencia, puesto que el precioso libro figuraba en la extensa biblioteca paterna donde he pasado mi niñez y juventud. Cuarenta años más tarde, Guillermo de Torre se ha decidido a la reimpresión, no sin vencer escrúpulos porque aquella obra no le satisfacía ya plenamente. Por eso

1 Guillermo de Torre: *Historia de las literaturas de vanguardia*. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1965.

comenzó a reelaborarla con lentitud, y el resultado ha sido un libro nuevo que lleva también nuevo título: *Historia de las literaturas de vanguardia*. El importante libro juvenil se ha convertido en una obra madura, en una pieza maestra no sólo dentro de la producción de Guillermo de Torre, sino además dentro de la historia literaria española y aun universal. Pues —como anota el propio autor— los libros extranjeros que versan sobre el mismo tema son estudios parciales o nacionales, en tanto que la reciente *Historia* examina los movimientos de vanguardia surgidos en Europa y en América. Si la obra primeriza estudia esos movimientos hasta 1925, fecha de su publicación, la versión definitiva los abarca desde 1908 ó 1910 hasta 1960, es decir, medio siglo de innovadora literatura. Al comparar ambas versiones, puede observarse (con el autor) que sustancialmente se trata de la misma obra, pero ha habido cambio de estilo, de enfoque en ciertos temas, de estructura en los capítulos y se han actualizado o completado las noticias y los juicios. En suma, diverso es el tono y diversas las metas. Afirma Guillermo de Torre que su libro anterior era apologético, mientras que el reciente es histórico. Cierro que el panorama de 1925, aprovechando una pausa en la actividad combativa de las vanguardias, pretendía ofrecer una visión exaltada, pero esencialmente crítica, de tales movimientos. Pues Guillermo de Torre, como lo revela el prólogo a *Literaturas europeas* (prólogo que con fines documentales se reproduce en la nueva versión), siempre hubo de distinguirse por la amplitud y exactitud informativas y por su cabal espíritu crítico. Realmente, el prólogo juvenil no constituye un simple documento, sino página

fundamental en la obra de Guillermo de Torre. La actitud que en él se manifiesta era ya reflexiva, aunque el tono fuese demasiado tajante y, a las veces, despectivo. En posterior prosa de Guillermo de Torre trasparece en ocasiones un tono irónico, y el vigor polémico no se ha perdido.

Por lo demás, era imposible que, combatiendo entonces el autor en la vanguardia, adoptara ante ésta una voluntaria posición de historiador. Si ahora predomina la visión histórica y crítica frente a tales movimientos, no por eso Guillermo de Torre deja de manifestar simpatía extrema (que se traduce en subyacente defensa) por los afanes innovadores. Sin el doble juego de la distancia y la simpatía no hay propiamente crítica literaria. Veamos lo que dice el autor: "Al señalar el carácter fundamentalmente histórico que estas páginas ofrecen ahora, en su versión definitiva, no quiero significar, sin embargo, que me haya atenido a un criterio impersonal, objetivo. Mi esfuerzo tiende, por el contrario, a conciliar una doble perspectiva: la de ayer: vital, subjetiva, ardorosa; la de hoy, expositiva, historicista, crítica."

Pero esta reciente historia no obedece sólo a una trabajosa acumulación de datos que se clasifican según las distintas tendencias, ni nacen únicamente los juicios del contacto inmediato con cada uno de los movimientos, obras y personalidades, sino que Guillermo de Torre ha construido el vasto volumen de acuerdo con una profunda y amplia base teórica, que el autor expone en una larga "Introducción". En ella encontramos qué entiende por *vanguardia* el historiador; en ella se examinan los concep-

tos de novedad, calidad y originalidad. Fórmula suya es la siguiente: “El estilo es el cuño del tiempo.” A ese aire del tiempo —del cual hablaba ya en su prólogo a *Literaturas europeas de vanguardia*— están sometidas todas las obras que en una época se producen, aun aquellas que parecen constituir una reacción contra el citado aire. En efecto, en cada obra perteneciente a un determinado período hay unas como sutiles líneas directoras que quizá no sean evidentes a los contemporáneos, pero que el paso del tiempo va revelando y afirmando. Por eso puede hablarse de estilos, movimientos, tendencias y escuelas.

Guillermo de Torre cita un juicio de Malraux: “La cultura no se hereda: se conquista.” Pero en todo escritor se cumplen ambas cosas; por una parte se hereda el aire del tiempo; por otra, se conquista la cultura o ciertas zonas de la cultura. Cuando la cultura se hereda —caso de no pocos universitarios: meros administradores— se repiten fórmulas y conceptos que casi siempre poseen un valor de transmisión y comunicación esquemática, un valor didáctico, a fin de que el hombre “sepa a qué atenerse” respecto de sí mismo y su presente, pero a condición de que obre por cuenta propia, haciéndose cuestión de todo lo adquirido por herencia. Dijo Ortega que la cultura es un movimiento natatorio; en este sentido es ya una conquista. Frente al caso que he descrito, se encuentra el del autodidacto, que no hereda una cultura, sino que va colonizando con aire de asombro, penosa y parcialmente, zonas de la cultura que desde hacía tiempo se hallaban en el ámbito del mundo conocido y civilizado. Tales autodidactos manejan selváticamente lo que en realidad es una conquis-

ta como si se tratara de una herencia, cuyo valor desconocen.

Quedamos en que la cultura es, a la par, herencia y conquista, como ha demostrado Ortega, por lo que toca al pensamiento, en su *Origen y epílogo de la filosofía*. Como subraya Torre en su referencia al juicio de Malraux: “Hay una interacción constante entre pasado y presente —cuando ambos están vivos—. Y el presente obra sobre el pretérito quizá con más fuerza que la influencia contraria.” Es decir —para continuar en la línea orteguiana— que la actual situación en que nos hallamos cambia nuestra perspectiva de lo que ha sido. Y esta nueva perspectiva constituye la verdadera cultura.

Pero volvamos al libro de Guillermo de Torre. ¿Cuáles son, entre otras, las características de la vanguardia? El autor de la reciente *Historia* escribe: “En cualquier caso, primacía de la originalidad, entendida como inventiva —susceptible de encajar en la tradición histórica o bien abrir los caminos a otra nueva— y fidelidad a la época, al *Zeitgeist*, al espíritu del tiempo, son fundamentales en la formación y valoración de la literatura europea que media entre las dos guerras y que constituyen la llamada literatura de vanguardia.”

Esta definición literaria pesa en el análisis que del concepto de las generaciones efectúa el autor. En sus páginas surgen los nombres de Dilthey, Ortega, Petersen, Salinas o Marías. Guillermo de Torre no cree en la sucesión inexorable de las generaciones históricas (esto es, con conciencia de ser tales), sino en la sucesión de las generaciones meramente biológicas. Se apoya además el juicio en la ob-

servación de que existen “épocas tupidas” (en las que aparecen generaciones verdaderamente actuantes, con obras innovadoras y significativas) y “épocas ralas” (en las cuales predomina la herencia y conformidad). “En rigor —nos dice Guillermo de Torre—, no existen más generaciones válidas que aquellas que comenzaron por tener conciencia de tales; es decir, las que podemos considerar bajo el nombre de movimientos. Y ello sucede sólo modernamente en todas las literaturas europeas y americanas a partir del romanticismo, cuando aparece el espíritu de grupo y la literatura cobra autonomía y se socializa al mismo tiempo.”

Para Guillermo de Torre no hay generación sin conciencia de tal y sin fuerte sentido polémico. ¿Cómo se explicaría entonces la existencia de generaciones formadas por epígonos y seguidores? ¿Cómo iban a tener los antiguos conciencia de que constituían un grupo dinámico, si el concepto de generación todavía no había sido forjado? Verdad es que muchos historiadores literarios fuerzan las semejanzas a efectos de exposición didáctica. Pero es indudable que si estudiamos autores remotos advertimos en ellos el espíritu de su época, y cierta comunidad de temas, y el enfoque temporal en que éstos fueron tratados. En las épocas tupidas las generaciones actúan con mayor relieve y eficacia; en las épocas huecas, la misma flojedad e irrelevancia puede definir a una generación, la cual contribuye, por contraste, al mayor realce de la precedente. Sin ánimo polémico escribo las anteriores observaciones: sólo me mueve el afán de claridad; e invito al lector a que, al tomar entre manos el volumen de Guillermo de Torre, se detenga en el ponderado análisis que del concepto de

generación realiza el crítico. Para éste no es decisiva la fecha de nacimiento de cada uno de los componentes de las generaciones, la edad biológica, sino la edad espiritual. Para Guillermo de Torre, de acuerdo con sus primordiales ideas, la generación no nace, sino que se hace. Diríamos, por tanto, que la pertenencia a una generación se conquista, como, según Malraux, se conquista la misma cultura. Por eso declara el autor de esta *Historia* que las generaciones son accidentes, y no constantes. "Si las generaciones fueran meras sucesiones, continuaciones —afirma Torre—, éstas se producirían automáticamente por el hecho de llegar a la adultez mental todos los años equipos de jóvenes entre veinte y veinticinco años. Mas sucede —en el arte como en la vida— que buen número de ellas son sucesoras, no fundadoras. Les falta ese fermento de disconformidad o rebelión, y también el apetito de lo radicalmente nuevo y presuntamente distinto; en suma, la actitud polémica; condiciones *sine qua non* para su efectiva existencia."

Yo no condicionaría fundamentalmente la existencia de una generación a la explícita actitud rebelde o polémica, sino a la fidelidad al aire del tiempo, al *Zeitgeist*, de que con tanta hondura nos habla el mismo Guillermo de Torre. Una generación sucesora puede ser fiel a aquella de la cual es discípula, y puede rechazar los supuestos que la primera rechazó. Por ejemplo, la continuidad que pide Paulino Garagorri (*Del pasado al porvenir*) entraña hoy una actitud polémica.

Otro de los capítulos de la "Introducción" (todos importantes) versa sobre "Función de una crítica literaria". Para el juvenil Guillermo de Torre (prólogo a *Literaturas*

européas de vanguardia), la crítica debía ser constructiva, afirmativa, y —de acuerdo con Ortega— debía potenciar la obra elegida. Nada de esto se opone radicalmente a lo que Guillermo de Torre sostiene en la nueva “Introducción”: contra la crítica de contenido, contra la simple crítica erudita, o la impresionista (bien que la “impresión” —dice Torre recordando a Reyes— sea la base de todo juicio), la puramente estética o la estilística (salvo, por lo que respecta a ésta, el caso de Dámaso Alonso); contra la crítica formal, el autor de este libro propugna una crítica de signo historicista. Y es su objeto el situar y valorar. La situación se obtiene cuando el autor engloba la obra en un movimiento determinado, y en relación con la total cultura. Hemos anotado antes que el presente reobra sobre el pasado, modificando la perspectiva; y esto acontece cuando, por ejemplo, se descubre una obra innovadora, que acaso tiene puntos de contacto con otras del mismo tiempo, que acaso es producto de una reacción contra otras anteriores, o bien, que surge como fruto evolucionado de obras o movimientos lejanos. Así, el *Ulises* de Joyce se enlaza con ciertos precedentes; así, la novela de Proust prolonga e ilumina las teorías de Bergson.

La crítica de Guillermo de Torre es historicista; o, para decirlo con fórmula del autor, se trata de una crítica prospectiva, no retrospectiva. Incluso cuando estudia a los autores clásicos, Lope o Gracián (véase su otro volumen reciente, *La difícil universalidad española*), los datos no aparecen expuestos estáticamente, sino de modo dinámico, a fin de ofrecernos el actual carácter de un escritor y su obra.

Vinculado por vocación y situación histórica a las vanguardias de la primera posguerra, Guillermo de Torre amplía perspicuamente su panorama hasta los movimientos últimos, algunos de los cuales no son en realidad literarios, pero sí han utilizado la literatura o han influido en ella. Observa el autor que los iniciales movimientos tenían sobre todo una significación estética y estaban como apartados de la vida; pero hacia 1930 se origina un cambio de rumbo, al que contribuyeron determinados acontecimientos: la crisis económica de 1929, las guerras de Etiopía y de España, el advenimiento de Hitler, etc. Aparecen entonces "las ortodoxias"; el escritor, hasta la fecha individualista, se adscribe a unos partidos políticos; sobreestima lo colectivo, lo social; la literatura es también un medio de acción y de propaganda. "Se produjo, por lo tanto, algo más que un viraje en el objeto de las preocupaciones. Hubo toda una traslación de plano." El mismo concepto de literatura entra en crisis. Se habla de literatura comprometida, expresión que Guillermo de Torre prefiere sustituir por la de literatura responsable.

No hay en otra lengua un tan completo estudio histórico y crítico sobre las vanguardias: desde el futurismo hasta la nueva escuela objetiva, pasando por el personalismo y el existencialismo. La abundancia y minuciosidad de datos es casi fabulosa; la penetración crítica es continua en el libro. Véanse, por citar ejemplos, los estudios sobre Drieu o sobre Moravia, sobre Sartre o sobre Camus. A propósito de estos dos últimos, nos parecen esenciales las diferencias que entre ambos espíritus señala Guillermo de Torre. Es el suyo un libro denso, articulado, en el que his-

toria y crítica se complementan, y en el que hay una explícita base teórica. Guillermo de Torre ha situado y valorado los movimientos, autores y obras de vanguardia, sirviéndose de una prosa personal, matizada, en ocasiones sinuosa (a fin de plegarse al objeto mismo), y siempre de gran calidad literaria.

GUILLERMO DE TORRE Y EL SUPERREALISMO

ALGÚN día habrá que hacer un amplio y prieto estudio sobre la personalidad y la obra de Guillermo de Torre, sobrepasando la forzada brevedad de los artículos y reseñas bibliográficos*. No se olvide que le debemos ensayos muy agudos y minuciosos, sin contar ahora un libro esencial, *Problemática de la literatura* (1951), donde el examen de ciertas teorías y el propio juicio de Guillermo de Torre alcanzan límites insuperables. No sin razón ha escrito Baquero Goyanes¹ que ese libro viene a ser, en su plano, lo que *La rebelión de las masas* en el suyo. Un libro esclarecedor y fundamental, muy necesario para la comprensión de una época y aun para el propio nutrimento espiritual. Pocas mentes habrá como la de Guillermo de Torre, tan ávidas de aprehender las manifestaciones de su tiempo, a fin de encararlas bajo una luz serena y someterlas a un juicio penetrante y exacto. Agréguese que esa información y esa crítica se expresan siempre en un estilo claro, preciso y sumamente personal.

* Véase Emilia de Zuleta: *Guillermo de Torre*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1962.

1 Mariano Baquero Goyanes: "Problemática de la literatura". Reseña. En "Revista Nacional de Cultura", Enero-Febrero, 1955. Pág. 266. Caracas.

Tales cualidades se observan a maravilla en el enjundioso volumen reciente de Guillermo de Torre: *Qué es el superrealismo*². El admirable crítico español, que hubo de seguir muy de cerca —y vívidamente— el nacimiento, desarrollo y mudanzas de la doctrina, pretende limitarse a exponerla de un modo objetivo y usando con moderación la copiosa bibliografía apologética. Así, del conocido volumen de Maurice Nadeau dice Guillermo de Torre que es una “crónica apresurada y exterior, antes que historia crítica” (pág. 8). Y aunque el propósito fundamental de Torre sea el expositivo, según confiesa en páginas iniciales, lo cierto es que somete el superrealismo a un juicio revelador. Por lo demás, a lo largo del volumen, trasparece la posición de Guillermo de Torre frente a algunas tendencias del arte actual o de la política predominante en ciertos países y etapas. Pues acontece que, superando la simple misión del crítico literario, Guillermo de Torre puede ser hoy considerado como un pensador de finura y justeza excepcionales. No se ocultará que, en sus varios escritos y preocupado por el cariz de ciertas escuelas artísticas y de no pocas pretensiones estatales, viene esforzándose Torre por aclarar cuán necesariamente vital es la libertad del escritor y —aún más— la de la condición humana. Me bastará citar (aparte de su *Problemática*) tres espléndidos ensayos, publicados por él en revistas diversas: *El arte de un futuro indeseable: Minorías y masas*, *Lo puro y lo tendencioso en el arte* o *Hacia una reconquista de la libertad*

2 Guillermo de Torre: *Qué es el superrealismo*. Colección Esquemas, 18. Editorial Columba. Buenos Aires, 1955.

intelectual. Pero tales aspectos deberán ser considerados en un extenso estudio sobre Guillermo de Torre; ahora conviene volver la atención al sucinto volumen de la *Co-lección Esquemas*.

Antes de exponer lo que el superrealismo sea, Guillermo de Torre dedica un capítulo al dadaísmo. De esta doctrina de protesta y rebelión y particularmente extrai-go —porque se aviene con mis propias ideas— aquella deliciosa afirmación: “Todos los miembros del movimiento Dadá son presidentes y presidentas”. Claro está que tan enorme sentido anárquico no se compadece con la estricta ortodoxia que exigía André Breton, el Papa del superrealismo. La doctrina de este último, que aspiraba a fundar un método de conocimiento, iba presentándose como una religión; y así no sorprende que, en estos tiempos, se haya ligado a los misterios del ocultismo. Con todo, del libro de Guillermo de Torre quiero destacar dos conclusiones importantes: que del superrealismo sólo subsiste la extraordinaria personalidad de André Breton y que lo fecundo de la tendencia no se ha logrado más que en el terreno de las artes plásticas. Por lo que toca a la primera conclusión, Guillermo de Torre señala que André Breton es más prosista que poeta (pág. 46); y respecto de sus seminovelas *Nadja*, *L'amour fou* y *Les vases communicants* declara: “Libros extraños y preciosos, libros bañados en una atmósfera ultrarreal e inmensamente turbadora por su proyección última y cuya belleza poética reside en su aura” (pág. 38). También pone de relieve la desacostumbrada pureza moral de André Breton, paradigma que debieran seguir no pocos autores de hoy, afanosos de premios co-

mo ciertas marcas de vino. ¿Y cómo defiende Breton su propia doctrina, preconizadora de lo irracional liberado? Pues de un modo extremadamente lógico. “Se da así el extraño espectáculo —asegura Guillermo de Torre— de que le veamos defender la utopía, lo maravilloso, lo incongruente, con los términos, la coherencia y la sintaxis más rigurosas —nunca ocultas bajo su envoltura poética—.” (pág. 66). Fascinadora personalidad la de André Breton, ya la consideremos desde el estricto punto de vista literario, ya desde el punto de vista humano. Por esa doble causa nos veremos siempre constreñidos a transigir con sus intransigencias y avatares. Por eso, también, comprendemos la fracasada aproximación del superrealismo a la doctrina comunista, así como aquella iluminadora diferenciación de Breton que hallamos en el volumen de Guillermo de Torre. Hablando del superrealismo, aquél dice: “Está claro que el verdadero objeto de su tormento es la *condición humana* más allá de la *condición social* de los individuos” (pág. 29). En mi modesto dictamen, la evolución del superrealismo, según se expone en este estudio, es perfectamente normal. Tenía Bretón que buscar un ligamiento con los misterios iniciáticos, y, al llegar a ese punto, el superrealismo, como doctrina literaria, ha cesado de obrar.

¿Por qué el superrealismo ha manifestado mayor fecundidad en las artes plásticas que en las literarias? Muy certeras me parecen las razones que anota Guillermo de Torre: “Es un hecho sabido, muy de antiguo, que el otro mundo inconquistado, el de los sueños y las visiones imprevistas, en una palabra, el universo fantástico, tiene un carácter esencialmente visual antes que verbal, y que por

consiguiente su traslado plástico será siempre más fácil y presentará más clara y a la vez más sorprendente legibilidad expresado con imágenes que mediante palabras. Por lo tanto, cuenta también con mayores precedentes; se apoya, según apunté, en una larga tradición” (pág. 52). Por lo demás, si ya el superrealismo no suele manifestarse puramente en poesía, sí ha sido absorbido por ésta. No le faltan motivos a Germán Bleiberg para decir estas palabras: “Hay actualmente resurgimientos de notas superrealistas de notable significación en la lírica española”³.

Cierto que nos seducen las zonas conquistadas por el superrealismo, pero hemos de disentir radicalmente de su enemistad respecto de la razón. Y aquí convendría hablar de la diferencia que establece Herbert Read y que Guillermo de Torre traslada en su precioso manual. Suele identificarse con el clasicismo la razón, y el sentido de libertad con el romanticismo. Pues bien: “Al considerar (Read) —escribe Guillermo de Torre— que ‘el superrealismo en general es el principio romántico en el arte’, oponía éste al principio clásico. Simplificando quizás excesivamente los términos, veía en el clasicismo ‘las fuerzas de opresión’, ‘el correlato de la tiranía política’, mientras que contrariamente advertía en el romanticismo ‘un principio de vida, de creación, de liberación’ ” (pág. 61). Ello se funda en el viejo y persistente error de creer que la razón es opresiva, cuando la verdad es que se trata de una facultad comprensiva, liberadora, y que la tiranía se basa con frecuencia en

3 G. B.: *Diccionario de Literatura Española*. Revista de Occidente, Madrid, 1949. (Art. “Superrealismo”).

instintos desatados o en libres resentimientos. No hay correlación forzosa entre racionalismo y opresión, instinto y libertad. Ya se sabe que la razón vital (o el racionalismo abierto de que habla Guillermo de Torre) dista de ser una facultad torpemente mecánica. Por otra parte, es verdad que los gobiernos de tipo totalitario emiten reglas muy severas, a las cuales deben plegarse artistas y pensadores. Sin embargo, el clasicismo no es un conjunto de rígidas normas, sino un hondo sentido vital, cuya ponderación precisa no excluye la fecundidad, y que fundamentalmente se apoya, además, en lo humano libre; es un sentido, y no una limitación. No se trataría, por ejemplo, de fabricar poemas al modo de Quevedo, como hizo tanto barroco menor de nuestro siglo XVII, sino de nutrirse de Quevedo y arrancar de su poesía (es decir, de su actitud vital), como lo efectuó don Miguel de Unamuno; o bien, en el caso de Gil Vicente, el clasicismo estriba en nutrirse también de él, y partir de su obra, como lo realizaron dos grandes poetas españoles hacia 1925.

En relación con las palabras de Herbert Read, puede consultarse con fruto otro texto de Guillermo de Torre. André Breton, el lógico predicador de lo irracional, abogaba por un mito colectivo. A propósito de lo cual comenta el propio Torre: "No podemos olvidar que los únicos mitos o pseudomitos colectivos aparecidos en los últimos años, al encarnar en monstruos político-sociales —el Estado Leviatán, el hombre-masa, la fuerza como 'ultima ratio'—, sólo originaron fatalmente servidumbres y no liberaciones, fanatismo y no lucideces" (pág. 42). El peligro —creo por mi parte— no se halla en lo racional estricto, sino que, al

revés, éste —entendido humanísticamente— puede ofrecer la única salvación. Michel Carrouges, refiriéndose al superrealismo (véase la pág. 34 del libro de Torre), afirma que “nació de una inmensa desesperación ante el estado en que el hombre ha quedado reducido sobre la tierra, y de una esperanza sin límites en la metamorfosis humana”. Pero, si bien se mira, tal esperanza, como he escrito en cierto ensayo, justifica precisamente la doctrina del humanismo. Con claridad vio don Francisco de Goya que el sueño de la razón engendra monstruos; en el caso de los superrealistas, éstos pretenden, por lo común, que, además de soñar, el hombre se comporte de un modo sonambúlico. De aquí que el superrealismo, en muchos de sus cultivadores, parezca un mero estado de anormalidad; y, como el romanticismo, haya llevado al suicidio.

En el capítulo último, Guillermo de Torre indica la ambivalencia del superrealismo, su grandeza y límites, la diferencia entre la alta concepción y la inevitable praxis. Tan ordenado, claro y completo estudio sobre el superrealismo ha de quedar como necesaria obra de consulta. Esclarece la doctrina y esclarece la propia personalidad de Guillermo de Torre, quien seguramente gustará de repetirse, como nosotros mismos, aquellas magníficas palabras de André Breton: “Le seul mot de liberté est tout ce qui m'exalte encore”. Ahora y siempre; porque tal exaltación corresponde a todo destino de escritor.

GUILLAUME APOLLINAIRE

A pesar del dilatado renombre del autor, las obras inéditas de Apollinaire han permanecido sin publicarse durante mucho tiempo. André Rouveyre, que ha consagrado numerosas páginas al poeta, se refirió —en 1941— a las razones misteriosas que han estorbado la necesaria edición. Cuando esos poemas se publican al fin, Rouveyre y Mosca denuncian las abominables deficiencias de los textos recogidos bajo el título *Ombre de mon amour* (Pierre Caillier, Vézenaz, Genève). Sin embargo, la estrella poética de Guillaume Apollinaire vence heroicamente tamañas vicisitudes póstumas. Pero dejemos ahora estas cuestiones bibliográficas y hablemos de su poesía.

En 1945 se editó, en Inglaterra, una cuidada antología de los poemas que Apollinaire había publicado en *Alcools* y *Calligrammes*¹. Los versos se imprimen en lengua original; un esclarecedor prefacio de C.M. Bowra —en el cual certeramente se analiza la obra de Guillaume Apo-

1 Guillaume Apollinaire: *Choix de poésies*. Introduction by C.M. Bowra. London, Horizon, 1945.

llinaire— se estampa en lengua inglesa. Esa antología contiene las piezas más significativas del famoso poeta francés. Estudiando el volumen puede el lector atento asir una imagen casi completa de la obra de Guillaume. Por mi parte, en este artículo, prescindo de la bibliografía española en torno del poeta; bibliografía que no es ni demasiado escasa ni con justicia soslayable. Básteme citar a Guillermo de Torre y a Jorge Luis Borges, quienes han escrito páginas excelentes sobre el tema.

Por la edad, Apollinaire es abuelo de mi generación literaria; por la obra, un eficiente contemporáneo de su espíritu, es decir, un clásico verdadero. Pocos poetas exaltan, como él, el ánimo del leyente. El mismo Apollinaire dijo alguna vez que escribía para exaltar a sus lectores. Si la vida poética de Apollinaire es un ejemplo, sus logros son en absoluto inimitables. Los clásicos como Apollinaire no son modelos para imitar con fidelidad, sino que son impulsores de las generaciones sucesivas. Por lo demás, Apollinaire no creyó que hubiese muchos poetas semejantes a él. Alguna vez dice que nada tiene de común con nadie. *Nous ne sommes que deux ou trois hommes*, confesó en uno de sus poemas. Y ya es sabido que, en cierto momento profético, señaló cuál era su misión diciendo que se hallaba del lado de la aventura y no del lado del orden. En un poeta de la talla de Apollinaire, las maravillas excepcionales son bastante frecuentes.

Es indudable que Apollinaire ejerció conscientemente su espíritu travieso; mas en su obra abundan poemas que son definitivos en lengua francesa. Para Apollinaire, la poesía vuelve a ser magia. Defiende, con Marinetti, las

palabras en libertad; aunque casi nunca esa libertad produce el poema insignificante. En Apollinaire se observan dos actitudes coexistentes: de un lado, pide indulgencia porque es ignorante, porque desconoce el juego de hacer versos; y, de otro, dice que escribe versos divinos y asegura que puede predecir el futuro:

*Tu vois que flambe l'avenir
Sache que je parle aujourd'hui
Pour annoncer au monde entier
Qu'enfin est né l'art de prédire*

Apollinaire afirma irónicamente su impericia, y no hay duda que confiaba en el poder vaticado de la poesía. Para él, la poesía es magia, facultad que lleva a descubrir nuevos continentes, a saber del futuro con tanta nitidez como del pasado.

Si los antiguos adivinadores extraían sus conclusiones al observar las entrañas de las víctimas o los fenómenos naturales, Guillaume Apollinaire percibe todo el encanto (presente y futuro) del universo por medio de sus agudos sentidos. Sensualismo y sensibilidad son primordiales en sus poemas. Todo lo que ve y todo lo que oye aparece clarificado en su obra. (Si habla de la razón, la llama *Raison ardente*). Ese conocimiento poético del mundo no puede venir sólo de divina insuflación, sino de la memoria del poeta. No sé si alguien habrá indicado ya qué esenciales elementos son en su obra (además de los sentidos inmediatos) la memoria, el danzar y la imagen del fuego. Todo lo que los sentidos han notado se deposita en la memoria del poeta, a la cual cierta vez llama *Mon beau navire*. Y en otra

ocasión escribe este verso: *Dans le jardin de ma mémoire*. Pues, como todo lírico, no sólo ha de cantar el universo exterior, sino también las impresiones antiguas de su espíritu; es decir, sus recuerdos. Así, todo aparece en sus poemas vivamente lleno de sentido, sin elaboraciones de orden intelectual. En unos versos habla de la fatal salpicadura de su sangre que dará al sol una claridad más viva: *Aux fleurs plus de couleur plus de vitesse à l'onde*. Esa cálida sangre se advierte en toda su obra; por eso quiere experimentar un ardor infinito. Nada más curioso que cotejar los poemas de Mallarmé y Valéry con los de Guillaume Apollinaire. Ciertamente que, como declara Albert Béguin, la poesía tiene mil rostros diversos. Si en los poetas precitados el orbe ostenta una lejana belleza frígida (Mallarmé propendía a la nada absoluta), en Apollinaire todo es vivo, y los cielos son móviles. He señalado antes que en muchas composiciones de Guillaume figuran el verbo *danzar*, el sustantivo *danza*. Todo es movimiento rítmico. La llama —bailarina que permanece transformándose— es también imagen frecuentemente usada por el poeta:

Tout n'est qu'une flamme rapide

Jamás una melancolía profunda enturbia la obra de Apollinaire. Puede rondar cercana la muerte, pero él escribirá vívidamente todos los días a Magdalena. La guerra de 1914 significó una nueva experiencia vital para el poeta. Si otros cantores suelen denostar a los enemigos, Apollinaire canta la guerra por la guerra misma, como ocasión en que el hombre despliega sus potencias vitales. Todo era para Apollinaire digno de ser exaltado. Ni la misma muerte es cosa temible. Y era tan grande esa fuerza vital, que,

cuando se aproxima a la casa de los difuntos, éstos le siguen fielmente. Y hasta una muerta es capaz de amar:

*Je vous attendrai
Toute votre vie
Répondait la morte*

Cuando Apollinaire se acerca al abismo de la muerte, no siente el lector que se halla en la orilla misma de la fantástica sombra; pues la llama de Apollinaire acierta a iluminar graciosamente el misterio. De modo que *La Maison des morts* no es una pavorosa danza de la muerte al estilo español. No se arrepienten los difuntos de sus pasadas acciones, sino que, gracias al verbo mágico del poeta, se incorporan otra vez a la vida fugitiva.

Quiero advertir que, aun cuando Apollinaire se adscribió a las teorías de Marinetti, no cantó exclusivamente el reinado de la máquina. En *Zone* describe, de modo visionario (pues la visión es frecuente en su obra), un cielo lleno de aviones y de pájaros. Los seres de la naturaleza no serán suplantados por la máquina. Dice el poeta:

*Et tous aigle phénix et pihis de la Chine
Fraternisent avec la volante machine*

No habrá conflicto entre el maquinismo y la libertad del hombre. El poema titulado *Les Collines* (que es una magnífica pieza) evidencia el poder vatídico de Apollinaire. Una nueva fuerza nacerá de la voluntad humana:

Moins haut que l'homme vont les aigles

Sobre la espontaneidad de Apollinaire se ha hablado insistentemente. Mas lo cierto es que el poeta dominaba

la lengua francesa. Sus versos son, por lo general, de un gran virtuosismo. Según dice Aragon, Apollinaire poseía un cuaderno donde transcribía los versos ajenos que pensaba imitar. Un arte como el de Apollinaire es hijo de un prodigioso don literario. He podido comprobar cómo resuenan los versos de Guillaume en una sensibilidad virgen. En cierta ocasión yo salmodiaba, en mi francés deficiente, el poema *Salomé (En robe de comtesse au côté du Dauphin)*. Al oírme, un pequeño servidor de mi casa (de inteligencia viva y casi analfabeto) quedó encantado con el mágico sonido de las palabras francesas.

Termino anotando que Apollinaire utilizó antiguos procedimientos poéticos: la enumeración y la aliteración, por ejemplo. Bowra señala que el poeta, al prescindir de la puntuación, quiso imitar viejos textos religiosos; y que, al trazar los *calligrammes*, imitaba a los poetas alejandrinos. En la osadía de las metáforas fueron muchos sus predecesores. A Saint-Pol-Roux la crítica de su tiempo le reprochaba la impropiedad de las imágenes. Y yo he hallado en Apollinaire cierta obsesión por los ahogados. ¿No la habrá recibido directamente de las manos casi angélicas del fugitivo Rimbaud? Apollinaire compuso breves, aladas canciones, y también hermosos poemas de sostenido aliento. La gracia y la ironía, el vigor y la embriaguez verbal son virtudes suyas. A los treinta y ocho años, el poeta que había cantado la guerra (y que últimamente vivió coronado con una estrella de sangre) murió de una enfermedad civil. En este noviembre se cumple el trigésimo aniversario de su muerte. En un tiempo él nos dijo, contándonos o cantándonos una arrebatada visión:

Tous les mots que j'avais à dire se sont changés en étoiles

Y es verdad. Todas las palabras que él había de decirnos, todas las cosas que nos iba a predecir, se han mudado en estrellas permanentes. Para escucharle, podemos acudir a sus poemas luminosos:

*Emanations et splendeurs
Unique douceur harmonies*

SOBRE UNAS CARTAS DE MAUPASSANT

MI deseo de escribir unas páginas acerca de Maupassant es ya antiguo; pero causas varias —no siendo la menor la pereza— lo habían estorbado. Sucesivamente, fomentaban ese deseo la lectura de las obras del novelista y el conocimiento de su correspondencia y de unas cuantas biografías o memorias. No olvidemos tampoco algunos artículos, como el de Anatole France, recopilado en *La vie littéraire*, ni las páginas de Marcel Prévost. Mas también al deseo se oponía —sin duda— el estado de ánimo; porque Maupassant es autor deprimente, para quien las acciones humanas rara vez tienen una motivación noble. Recuérdese su actitud frente al amor. Por lo demás, hay ciertos nombres, en la literatura francesa de aquella época, para los cuales la vida es un menester sórdido y antipático. Añádase que a tal consideración no se contraponen, por lo común, unos esquemas ideales, un conjunto de límpidas aspiraciones. En el fondo, las prédicas de Anatole France no difieren de las de Maupassant; si bien —por lo que toca al primero— están expresadas en estilo inimitable y con un suave sesgo irónico.

Bastaría recordar a cualquier personaje de France, portavoz de las ideas del novelista. En *Les dieux ont soif*, verbigracia, el agudo Maurice Brotteaux —lector de Lucrecio y, parejamente, espíritu alejado de todo fanatismo, sea intelectual, sea político—, en circunstancias nada favorables se atrevía a decir: “La naturaleza nos enseña a devorarnos mutuamente, y nos da el ejemplo de todos los crímenes y de todos los vicios, que el estado social corrige y disimula. Se debe amar la virtud; pero es bueno saber que se trata de un simple expediente imaginado por los hombres para convivir cómodamente”. (Y en otro lugar declara Brotteaux que él experimenta el amor de la razón, no su fanatismo.)

Maupassant, por el contrario, es más violento en sus opiniones. No al fin de su vida, exasperado por la enfermedad, sino ya en los comienzos de su carrera literaria, expresa Maupassant juicios poco amables acerca de sus compañeros de especie. Acerquémonos a unas cuantas cartas dirigidas por Guy a su maestro Gustave Flaubert. De esta suerte, el proyectado estudio sobre Maupassant sólo será en parte escrito. En otra ocasión examinaremos la obra, pues, a pesar del tiempo transcurrido, sus libros son importantes en las letras francesas: más importantes de lo que sospechaba Catulle Mendés, a quien, apenas muerto, atacaba sin piedad alguna Luis Bonafoux. (Digamos, de paso, que ingenios como el de Bonafoux son necesarios siempre, y ahora más que nunca.) Pues bien: Catulle Mendés, en leyendo *Boule de Suif*, augura a esas páginas una inmortalidad de veinte o treinta años. Y Maupassant se conforma con tal opinión cicatera, equivocada: “Esto me

ha producido un placer grande —escribe a su maestro—, porque Catulle es un verdadero *lettré*.”

Las anteriores palabras están contenidas en un libro de Pierre Borel: *Lettres de Guy de Maupassant à Gustave Flaubert*¹. A través de las epístolas conocemos a un Maupassant inquieto, amenazado ya por la enfermedad, compelido a una odiosa labor burocrática, triste casi siempre. Juzgo que estas cartas son esenciales porque en ellas se encuentra un Maupassant de cuerpo entero. Pierre Borel, que le ha estudiado detenidamente en varios libros², apunta en otro lugar³ que los síntomas de su enfermedad databan desde la juventud. Lejos de haberse aquéllos manifestado súbitamente, como pretendía la madre, Mme. Laure de Maupassant, ya aparecían en 21 de agosto de 1878 —contadas por el novelista— algunas señales temibles. Maupassant cree padecer un reumatismo constitucional que, primeramente, ha atacado el corazón y el estómago, y, más tarde, la piel. (Esta carta, parcialmente inserta en un artículo de Pierre Borel, se halla íntegra en el volumen que estudiamos.) Leyendo la correspondencia, advertimos cómo el mal avanza. Por los días en que se intenta procesarle a causa de ultraje a las costumbres, Maupassant confiesa a Flaubert: “Ahora tengo otro fastidio más grave que mi proceso. Casi no veo por el ojo derecho. Mi médico se halla algo inquieto y cree en una congestión de no sé qué parte

1 Edouard Aubanel, Editeur. Avignon, 1941.

2 En el momento de redactar este artículo, no tengo a mano la bibliografía de Pierre Borel.

3 “Guy de Maupassant sur le chemin de la folie”. Documents inédits recueillis par Pierre Borel. “Candide”, 17-XII-41.

del órgano. En suma, apenas puedo escribir a usted cerrando este ojo.” Ya sabemos cuál fue el fin. Pierre Borel ha publicado unas cartas dirigidas por Maupassant a uno de sus amores: una misteriosa Gisèle⁴. Extinguida la pasión, el tono del novelista es extremadamente duro; pero yo no quisiera atribuir todo a la enfermedad. No ha hecho ésta sino exacerbar la congénita actitud de Guy frente a las mujeres. Por lo demás, en ciertas novelas del siglo pasado (singularmente novelas francesas) la situación de la mujer no es envidiable: Maupassant, pues, estaba de acuerdo con su época.

A Gisèle, por ejemplo, le atribuye la autoría de un anónimo. “Tengo muchos defectos —dice Guy—. Tengo, entre otros, el de obrar siempre a cara descubierta. De aquí una instintiva repulsión por las cartas anónimas.” Hay un pasaje en el que Maupassant alude a sus desapariciones súbitas: “No puedo cambiar mi naturaleza. Aquellos que se irritan prueban, de este modo, que nuestros caracteres no pueden coincidir en nada. Tal es el caso. No comprendo las relaciones sino con gran indulgencia, gran amenidad y gran amplitud de ideas, por uno y otro lado. Toda cadena me es insoportable.” Pero la correspondencia con Gisèle no mantiene siempre este tono. No transcribamos los fragmentos más duros y retornemos al libro de Pierre Borel.

Quien ha facilitado las cartas al erudito es Mme. Caroline Franklin-Grout, sobrina de Gustave Flaubert, la cual fue, primeramente, Mme. Caroline de Commanville, y bajo este nombre aparece en la correspondencia publica-

4 Art. cit.

da. Compañera de juegos, describe a Guy como un niño vigoroso, amigo de los entretenimientos esforzados. Todo se ejecutaba en medio de grandes risas. Pero, a veces —declara Mme. Caroline Franklin-Grout—, “Guy caía en inexplicable tristeza. No experimentaba entonces ningún placer en nuestras diversiones, e incluso llegaba a dejar de comer. Me era preciso inventar toda clase de subterfugios para decidirle a que se sentase a la mesa.”

Maupassant está en París. A Flaubert debe no sólo los consejos literarios, sino también una eficaz ayuda en el desenvolvimiento de su vida. A través de las cartas puede verse cómo acude al maestro repetidamente. Y, desde luego, le cuenta todos sus pasos en busca de la gloria. Al principio, Maupassant se orienta hacia el periodismo y da a la estampa algunos estudios. Espera ser el crítico literario de *La Nation*; pero las esperanzas le abandonan. Así escribe a Flaubert: “...he comprendido que no seré el titular de la crítica literaria: la plaza ha sido tomada probablemente por M. Filon. Creo que voy a reemplazar a un cronista ligero, a quien se considera demasiado bruto y se me dejará en libertad sobre la elección de mis artículos”. Y a Flaubert, como siempre, agradece las gestiones.

Hemos aludido a las cartas en que se habla de su enfermedad. En otras, Maupassant pide insistentemente al maestro que le libere del Ministerio de Marina, donde sus jefes apenas pueden verle. Es lógico. Rara vez la burocracia ha soportado la agilidad intelectual. Le vigilan tanto, que no puede disfrutar de media hora para sí mismo. Recordemos a Whitman, furiosamente perseguido porque, en la oficina, repasaba las páginas de su obra. No ha sido Mau-

passant una excepción. Gracias a Flaubert y tras muchas antesalas (“la jerarquía, en la tierra y en el cielo, se mide por el número de antesalas”, afirmaba Benjamín Jarnés en su *San Alejo*), consigue Maupassant ser trasladado al Ministerio de Instrucción Pública. En el de Marina se veía constreñido a operar con números. “Cifras, nada más que cifras”, se quejaba al maestro. Y las referencias a sus escasos recursos son frecuentes: tan escasos, que no se puede permitir un viaje para visitar a Flaubert. También se lamenta —reiteradamente— del tiempo que la oficina le absorbe: de nueve de la mañana a seis y media de la tarde. Apenas puede escribir. Y tres o cuatro horas al día no son suficientes para la labor literaria. Maupassant se halla forzado a no hacer visitas, a quedar mal con sus amigos. No importa, porque es preciso escribir. Todos los autores conocen —además— a los importunos: citemos a Goethe, que se ocultaba largos períodos. Justificando la conducta del poeta alemán, Alfonso Reyes ha dicho: “Cada uno debiera estudiar su resistencia y hacer otro tanto, si de veras está empeñado en una obra de provecho”.⁵

Más arriba hubimos de insinuar que los juicios de Guy acerca de los hombres no son nada benévolos. En unas y otras cartas se trasparece su acritud. Así, en 10 de diciembre de 1877, exclama: “Pido la supresión de las clases dirigentes: de ese montón de hermosos señores estúpidos que juguetean en las faldas de esa vieja arrastrada, devota y tonta, que se llama la buena Sociedad”. Y agrega: “En-

5 “El supuesto olimpismo de Goethe”. Revista “Asomante”, 4, 1949. San Juan, Puerto Rico.

cuento que el 93 ha sido dulce". Parecidas opiniones abundan en la correspondencia que estamos comentando. No copiaré la referente a los generales, quienes, tras la guerra francoprusiana, no suscitaban las simpatías de Maupassant. Mi propósito se ha limitado a apuntar que la angustia y la desazón del novelista (angustia espiritual, desazón física) se insinuaban en él antes de los cuentos famosos, antes de la fecunda treintena. Pues, quizá, no todo fue obra del padecimiento.

Siempre resultará ejemplar la afección de estos dos escritores. Antes que en la política internacional, la guerra fría se ha dado en las letras. Por eso, una amistad semejante exige una atención doble, cordialísima. En las últimas páginas de este libro, muerto ya Flaubert, Maupassant dirige unas líneas conmovedoras a Mme. Caroline de Commaille: "Siento en este instante, agudamente —confiesa—, la inutilidad del vivir, la esterilidad de todo esfuerzo, la maloliente monotonía de los sucesos y de las cosas y este aislamiento moral en que vivimos todos, pero que yo padecía menos cuando podía charlar con él; porque él poseía, como nadie, ese sentido de las filosofías que abre horizontes sobre todo, que conduce el espíritu a las grandes alturas, en donde se contempla la humanidad entera y se comprende la eterna miseria de todo".

Considero que el pasaje transcrito es doblemente revelador. Por un lado, reitera los constantes y hondos sentimientos de Maupassant hacia Gustave Flaubert, resumiendo, simultáneamente, el espiritual influjo del maestro sobre el discípulo; y, por otro, expone tal vez la general actitud de Guy frente a la vida. Me parecen primordiales

éstas palabras: *aislamiento moral*. He querido subrayarlas porque acaso ellas definan —como podría confirmarlo un estudio— toda la obra de Maupassant.

RIVAROL Y LAS LENGUAS

LA *Enciclopedia Británica* (sólo manejó una edición norteamericana de 1911) apenas dedica a Antonio Rivarol (1753-1801) una mera noticia, en tanto que a Ernesto Renán, en el mismo volumen, le consagra un amplio y agudo artículo. Tal vez Rivarol no merezca una atención más ahincada. La obra que ha contribuido más a su gloria, el *Discurso sobre la universalidad de la lengua francesa*, es un escrito parvo, brillante y superficial. Aun los eruditos enamorados de Rivarol reconocen que el ingenioso ítalo-francés no hizo más que agrupar y pulir algunas ideas que eran muy bien recibidas entre los autores de su tiempo. En las notas que tales eruditos ponen al *Discurso* se echa de ver cuánto debía Rivarol a sus mayores, señaladamente a Voltaire, muchas de cuyas ideas resume, transforma o presenta en nuevo escorzo. No obstante, el trabajo de Rivarol es una bella pieza que siempre se leerá con sumo deleite y provecho. Militan contra ella la acusación de plagio, la ligereza de algunos juicios y las erróneas opiniones de Rivarol en materia estrictamente lingüística. No era históricamente posible que Rivarol superase el tono académico

de su disertación, tono que con frecuencia quisiéramos ver sustituido por la pura libertad del ensayo. No, no era factible, en tal trance, acomodarse a las normas libres de Miguel de Montaigne, sino que era preciso plegarse a las cuestiones propuestas por la Academia de Berlín. Y sin embargo, Rivarol se permitió introducir su personal movimiento y orden en tan espinoso tema.

La obra total de Rivarol es muy breve. A las delicias dolorosas del escribir prefería las puras delicias de la conversación. Dentro del siglo XVIII francés, ocupa, no obstante, un lugar muy distinguido; y cuando se considera su obra no es posible olvidar que permanece por fuerza dentro de los límites de su época. De ahí las particularidades de su *Discurso*, con el cual obtuvo el premio ofrecido por la Academia de Berlín, si bien se vio obligado a compartirlo con el alemán Schwab, autor de una disertación más extensa y fundamentada, pero de menor brillantez. Algunas de las críticas que los contemporáneos formularon contra Rivarol y su obra son de una exactitud extraordinaria. Por ejemplo, según Rivarol, uno de los motivos de corrupción en una lengua no es otro que el abuso de metáforas y figuras, en lo cual no le falta acaso razón; recordemos ahora que, en dictamen de Paul Valéry, el estilo seco atraviesa el tiempo como una momia incorruptible. Pues bien, La Harpe hallaba en la disertación de Rivarol un condenable exceso de metáforas y figuras. Bien es verdad que unas y otras eran necesarias; porque, para hablar del esplendor de Francia, Rivarol debía alzarse al tono cuasi oratorio; Luis XIV, Voltaire, Buffon, las conquistas bélicas, la general y servil imitación de Francia, la propa-

gación de su lengua, todo contribuía a suscitar entusiasmo. Quedamos en que el asunto lo exigía, desde luego: pero se me antoja que el nacionalismo a ultranza de Rivarol (minuciosamente exhibido) se basaba, además, en que el origen del disertante era italiano y en que, por consiguiente, Rivarol se movía como un repentino heredero entre los millones de sus antepasados.

Un especialista, Marcel Hervier, dice que era inevitable la comparación entre las varias lenguas modernas, desde que éstas entraron en competencia con el latín. Opone Rivarol la famosa claridad francesa a las desventajas que presentan los otros idiomas. Cuando habla del alemán, del español, del italiano o del inglés, tiene en cuenta Rivarol la potencia política de cada una de las naciones, y examina después el genio de cada idioma, mostrando que sus respectivas características cercenan la ascensión a la universalidad. A su situación privilegiada, entre el norte y el sur, al poder político y a otras diversas causas, se debe el que Francia haya exportado su lengua, sus ideas, sus gracias y su frivolidad. (No deja de ser curioso que, en cierto pasaje, hable Rivarol de que el francés es "razonable y frívolo": dos cualidades que parecen contraponerse.) Del cotejo con cada lengua salen robustecidas y esplendentes las virtudes de la francesa. Mas como el propósito de este estudio no consiste en el resumen y comentario minucioso de las ideas globales de Rivarol, digamos tan sólo que, al cotejar el francés con el latín, reprocha Rivarol a éste sus inversiones, que lo tornan oscuro, y pone de relieve el orden directo de su lengua, orden que se corresponde con el del mismo pensamiento. Tiene Rivarol la ligereza

de afirmar que, ante un párrafo latino, debe el lector detenerse, para estudiar las desinencias, ordenar los vocablos y penetrar el sentido. Confesemos que este juicio de Rivarol induce a perplejidad; no sabe uno cómo pudo ocurrírsele. Pues Rivarol habla de la lengua latina "desde fuera", como un extraño que ha aprendido una lengua muerta. Es inverosímil que los oyentes de Marco Tulio Cicerón verificasen, para entenderle, las lentas operaciones que enumera Rivarol. Se vivía "dentro" de aquella lengua; las desinencias eran cosa natural para el latino, y el orden del pensamiento podía ser seguido con suma facilidad. Esto es obvio. Para el romano, en cambio, la lengua francesa hubiera constituido un enigma, a pesar de su orden directo. Por lo demás, tal orden, que es normal en las lenguas modernas, no es en éstas demasiado rígido, con lo que se facilita a cada escritor el uso de una necesaria flexibilidad. La lengua española, por ejemplo, no tiene las libertades de la inglesa ni las coerciones de la francesa.

Para realzar el valor de esta última, Rivarol va desdeñando las lenguas rivales. Sin embargo, quien lea con atención el opúsculo de Rivarol verá con claridad su secreto miedo ante el posible predominio de la lengua inglesa. El paralelo entre Francia e Inglaterra ocupa algunas páginas del discurso; ante la inevitable propagación del idioma inglés, Rivarol consigna que éste no podrá competir con el de Francia, porque el segundo había adquirido ya la universal supremacía. Argumento no muy bien fundamentado. Pues Rivarol liga extremadamente el esplendor político al de una lengua. Si el predominio de Francia declinase y la nación británica adquiriese auge —debió pensar

Rivarol, de acuerdo con sus premisas—, el francés debería ceder el paso, quiérase o no, al inglés pujante. En efecto, la premisa es falsa, porque después de un dilatado predominio político (el de España no fue tan efímero como Rivarol considera) puede permanecer el influjo espiritual de un pueblo. Tal es el caso presente de Francia; la espléndida tradición de su literatura hará que siempre se estudie su lengua, sin contar que en ella se hallan vertidos libros y manuales imprescindibles para el conocimiento humano. Si se me permite exhibir una experiencia muy personal, confesaré que yo sólo entendí los máximos y los mínimos cuando hube de abordarlos en un texto matemático francés.

Pero ¿es tal claridad exclusiva virtud de la lengua francesa? Pienso que se trata también del empeño con que se ha pulido, para fines de netitud pedagógica, el dúctil instrumento idiomático; y que esa netitud no se halla ausente de otras lenguas. Ya un crítico de Rivarol se acordaba de la claridad estilística que presentaba David Hume; y los españoles podemos citar a muchos de nuestros autores, aun a aquellos que usaban períodos amplísimos. Pero no sé si Rivarol admitiría esta réplica. Porque en un curioso pasaje de su discurso declara: “La forma y el fondo de que cada pueblo se jacta, nada significa. Es preciso pronunciarse según el carácter y el genio de su lengua; porque casi todos los escritores siguen reglas y modelos, pero una nación entera habla conforme a su genio”.

Digo que Rivarol no admitiría mi réplica, según deja presentir el párrafo transcrito. Párrafo incongruente, digno de un espíritu que cree demasiado en modelos y reglas.

Pues más que nadie, españoles e ingleses han creado sus obras de acuerdo con el genio de su propia lengua, sin acordarse para nada de normas ni paradigmas. El famoso orden francés no tiene ciertamente un valor universal; y nada se corresponde con las formas de vida españolas, las cuales son forzosamente distintas de las francesas. Ni ese orden ni la facticia unidad muestran relación alguna con el modo español, según ha dicho más de una vez Américo Castro. Pero hay naciones que se empeñan en acomodar lo español a sus respectivas particularidades. De ahí que Rivarol, al encararse con la historia y la lengua españolas, no sepa ver con mediana claridad. Es cosa de prestar alguna atención a sus juicios apresurados. Claro que Rivarol no podía sentir afinidades con la pasión española (la cual no rehúye siempre el orden ni la claridad); porque en nombre del “buen gusto”, frase que reitera una y otra vez, no se identifica sino con lo superficial, lo artificiosamente dispuesto y recortado. Pero la vida rebasa tales normas insuficientes. Veamos, pues, esas opiniones de Rivarol.

Pudo la monarquía española ofrecer una lengua universal, pero su esplendor no fue sino un relámpago. La expulsión de los moriscos y las emigraciones a América¹ contribuyeron al decaimiento de la nación española. Después de Rocroy, los ejércitos se replegaron y se eclipsó

1 En los últimos decenios del siglo XVIII, un regidor de Tenerife, don Lope Antonio de la Guerra, se queja de que las emigraciones a América estén despoblando la isla. No hay obreros agrícolas. Los que saben algún oficio se embarcan en seguida a lejanas tierras. Véanse las curiosas *Memorias* de ese regidor ilustrado, las cuales han sido publicadas por El Museo Canario.

la gloria. Añade Rivarol que esa decadencia hubiera sido menos rápida si la literatura española hubiese colmado la curiosidad que mostraban en todas partes los espíritus; “pero el genio nacional se había vuelto más sombrío”. Ni Cervantes ni Lope satisfacían las necesidades de Europa. El primero no perdió nada al ser traducido; el segundo fue pronto sobrepasado. (Rivarol olvida cuánto debían las letras francesas a las españolas; pero el dato no le interesaba para su objeto: el elogio de la lengua francesa.) Antes de transcribir otro párrafo de Rivarol, concedamos que España se replegó dentro de sí misma, a despecho de tales o cuales espíritus que mostraban una curiosidad universal. Medítese en estas palabras, un tanto crueles: “*Grave, peu communicative, subjuguée par de prêtres, elle fut pour l’Europe ce qu’était autrefois la mystérieuse Egypte, dédaignant des voisins qu’elle enrichissait et s’enveloppant du manteau de cet orgueil politique qui a fait tous ses maux*”. Agréguese la posición extrema de nuestro país en el continente europeo; pues Rivarol insiste en que a Francia le ha sido muy beneficioso el hallarse en lugar equidistante del norte y del sur, con lo que pudo ser una gran catalizadora de corrientes e influjos diversos.

Expuesto el decaimiento político de España, Rivarol pasa a considerar nuestra lengua. “La majestad de su pronunciación —dice— invita a la hinchazón, y la simplicidad del pensamiento se pierde en la amplitud de las frases y bajo la nobleza de las terminaciones”. La simplicidad del pensamiento... Sin embargo, ¡cuántos escritos franceses no se nos antojan demasiado superficiales, demasiado obvios! Sin buscar ejemplos lejanos, no pocos párrafos del



orgullosos Rivarol incurren en esa excesiva obviedad. Para Rivarol, la lengua española no admite familiaridades en la conversación; “allí es siempre el amor un culto”. ¿Un culto siempre el amor? Si atendemos al teatro hispano, no había quizá demasiada separación entre ambos sexos o, más bien, los amantes podían anularla. No concedamos que las damas acostumbraban vestirse de hombres para seguir a los caballeros; mas de la comedia española se desprende que las mujeres no se recataban de expresar su amor, ya abiertamente, ya por insinuaciones. Bastará citar *La dama boba* o *El Caballero de Olmedo*, ambas del inimaginable Lope de Vega. Nadie acusará a las damas españolas de falta de ímpetu pasional. Acaso un concepto que no pudo digerir Europa, a través de Francia, fuese el del honor, precisamente. No es mi propósito insistir ahora en este punto. Digamos que Rivarol, siguiendo un dicho de Carlos V, escribe que nuestra lengua sólo es adecuada para hablar con Dios; de ahí que nuestros libros ascéticos sean “admirables”. Pero no creo que en la mayoría de ellos encontrase Rivarol esa hinchazón que se achaca a los españoles. Por lo demás, en ese nivel retórico no reside todo linaje de énfasis. Énfasis hay —y no escaso— en la célebre simplicidad francesa, en el orden directo y en la claridad. Repárese, sin embargo, en que no deseo escribir una apología de nuestra lengua; remito al agudo ensayo de Rafael Sánchez Mazas intitolado *Fortuna de la lengua castellana*, que hubo de aparecer, hace años, en cierto *Boletín Informativo*. Profesores extranjeros me han hablado de la belleza de nuestro idioma. Esto no invalida el hecho de que nuestra prosa, a fines del siglo XIX, antes

de surgir la generación del 98, no estuviese momificada o exangüe, salvo en Valera y en Galdós. (Véase el estudio de Amado Alonso sobre Paul Groussac, en *Materia y forma en poesía*, Madrid, 1955.) Pero sospecho que todos los idiomas han pasado por semejantes vicisitudes, y que de ellas se han recuperado. Tampoco mis palabras implican una defensa del énfasis español. El señor Pemán, en un estudio acerca del teatro de Calderón (Clásicos Jackson), ha podido opinar: “Lo *recargado* es lo que más buscó en España una Europa cansada de racionalismos y clasicismos”. Debe entenderse, sin duda, racionalismos y clasicismos al modo francés. También en Esquilo y en Sófocles hallamos una pasión recargada; y los transparentes tornos y meandros de Platón se hallan muy distantes de un orden menguado.

No todo ha sido exceso verbal en nuestra literatura. Al defender a Larra de ciertas imputaciones formuladas por Xenius, el hispanista Arturo Farinelli pone de manifiesto la agilidad mental y el buido estilo de aquel periodista inigualado. Virtudes que éste debe a Quevedo; pues hay en España —viene a decir Farinelli— una tradición de escritores “densos y concisos”. Para Francisco Grandmontagne hay dos linajes de autores hispanos: los que siguen la línea cervantina y los que siguen la quevedesca. Ni en una ni en otra, en su pureza, se advierte esa hinchazón que los extraños nos achacan. Énfasis, quizá sí: porque todo estilo trabajado es un poco enfático; no, desde luego, en los más llanos pasajes de Cervantes. Destino de la lengua castellana ha sido el padecer siempre ese reproche. Hasta el malhumorado Leopoldo Lugones, comparando el castellano de España con el de la Argentina, dejó estampar

a su pluma los siguientes pensamientos: "La distinción más sensible y más importante que entre uno y otro puede hacerse es que el nuestro prefiere la eficacia, y con ello la claridad y la concisión, mientras en el de España predomina la complacencia eufónica o el encanto de la construcción como obra de arte. La norma estética del uno sería la elegancia, y la del otro la elocuencia". Pero no refutemos siquiera a Leopoldo Lugones; bastará decir que eficacia y eufonía no se contraponen.

Volvamos a Antonio Rivarol. Su propósito estribaba en el realce de la lengua francesa y en el menoscabo de las otras. Como él vinculaba la universalidad de una lengua, sobre todo, al esplendor político de la nación que la habla, no dejó de adivinar que el inglés iba a adquirir próximamente una preeminencia casi única, pero quiso disimular esa adivinación. No contó Rivarol con el auge magnífico de las dos Américas. Merced a ambas, siguen floreciendo maravillosamente las lenguas inglesa y castellana, sin menoscabo del honor que la francesa merece.

SOBRE *BELARMINO Y APOLONIO*

*Para Gregorio Salvador,
maestro mío.*

II

BELARMINO Y APOLONIO se desarrolla en Asturias y se escribió en Valdenebro de los Valles, Valladolid, por agosto y septiembre de 1920. Apuntamos estos datos porque, según confesó Ramón Pérez de Ayala, un joven novelista de Tierra de Campos hubo de publicar en Santander una suerte de protesta contra el hecho de que, habiéndose asentado el autor de *Belarmino* en dicha región castellana, no tratase la obra de ésta, pero sí de lo que había acontecido en Asturias a dos zapateros chiflados. Lo curioso es que Ayala se defiende aduciendo que, a la vez que escribía la novela, iba “trazando la silueta, la historia, la psicología y la biografía de aquel pueblecillo (y de otros sus mellizos), en crónicas, estampas literarias, poesías y romances, y hasta una novelilla”, todo lo cual había aparecido en la prensa de entonces (*Divagaciones literarias*, 1958). Es curioso y sorprendente ese linaje de *chauvinismo*. No dudamos de que haya contribuido a la conformación de la novela el que casi toda la acción se desenvuelva en Pílarres, la ciudad asturiana de Ayala, como Vetusta lo fue de *Clarín*. Pero aquí puede repetirse lo que hemos dicho so-

bre el valor de los posibles elementos autobiográficos en el primer ciclo narrativo que va desde *Tinieblas en las cumbres* hasta *Troteras y danzaderas*. Bien señaló Curtius que, aunque para el lector superficial las obras de Ayala puedan parecer hijas de un regionalismo literario, lo cierto es que Pilares no es sino una "localización casual", y viene a ser lo que Dublín para James Joyce¹. Los dos personajes, Belarmino y Apolonio, han sido comparados con Bouvard y Pécuchet, esto es, con personajes arquetípicos; y aun, al tratar de la novela ayalina, alguien ha podido introducir el recuerdo del *Quijote*. Por lo menos para Ramón Pérez de Ayala, el zapatero filósofo era un ente literario citable como Hamlet o como Fausto, pues en alguno que otro artículo —que sepamos— lo nombra sin añadir la filiación novelesca. Uno de sus ensayos, "Desde el Edén hasta Herodoto", comienza así: "Un atlas y un diccionario (singularmente un diccionario etimológico) son los libros más poemáticos y universales. Belarmino llamaba al diccionario cosmos; y al cosmos, diccionario." Y en "Militarismo y jesuitismo", meditando sobre el posible desdoblamiento que se da en ciertas formas de actividad mecánica, las cuales dejan libre al espíritu, ejemplifica de nuevo: "Belarmino podía machacar suela de modo insuperable, sin pensar en lo que hacía, antes bien concibiendo de consuno un ambicioso sistema metafísico." El primer pasaje se encuentra en *Nuestro Séneca y otros ensayos* (Barcelona, 1966); el segundo, en *Escritos políticos*

1 E. Curtius: *Ensayos críticos acerca de literatura europea*. Tomo Segundo. Seix Barral, 1959.

(Madrid, 1967). Con todo, Belarmino no constituye todavía un personaje arquetípico, bien que el autor lo construyera siguiendo en parte el modelo de Don Quijote. En la página 81 de la edición que manejamos*, a poco de haber empezado el capítulo V, doña Basilisa declara al padre Alesón:

Veo a Belarmino leyendo librotos y escribiendo papelorios lo más del día, y creía que esto no podía por menos de martirizarle los sesos y volverle más loco de lo que está. Yo juzgaba por mí, que no leo más que el libro de misa... Pero acaba usted de decirnos que a Belarmino no le perjudica tanta lectura porque es de libros que no entiende... Lo más natural parece lo contrario.

Para la buena de doña Basilisa, alma angosta que sólo pasta en su misal, la lectura produce la demencia belarminiana; y menos mal que el Padre Alesón, versado en muchos idiomas pero no en el del zapatero filósofo —porque no se tomó el trabajo de desentrañarlo—, dictamina que esa lectura, por incapacidad de Belarmino, no es en modo alguno dañosa. Pero Belarmino sí entendía los libros, a su manera. Filósofo autodidacto, anhelaba levantar un orbe sistemático sin conexión paralela u opositiva con los de los demás filósofos; es decir, que Belarmino prescindía de la historia y aun de la experiencia. En las páginas 86 y si-

* Ramón Pérez de Ayala: *Belarmino y Apolonio*. Bibl. Contemporánea. Editorial Losada. Tercera edición. Buenos Aires, 1956.

güentes, Ayala describe con minuciosidad el método de su protagonista. No vamos ahora a resumirlo, porque sólo nos interesa subrayar la función que la lectura ejerce en el espíritu belarminiano, como la ejerció en el espíritu qui-jotesco. Veamos:

Leía las palabras del cosmos —es decir, del diccionario—, evitando, con el mayor escrúpulo, que rozase sus ojos la definición de que iban acompañadas. Leía una; en rigor, no es que la leyese; la veía, materialmente, escapándose de los pajizos folios, caminar sobre el pavimento, o volar en el aire, o diluirse nebulosamente en el techo. Unas veces eran seres; otras eran cosas; otras, delicadas emociones. Tal vez se producían resultados que, para un espíritu superficial, pudieran parecer cómicos; pero en el fondo todo era muy serio.

Exactamente, lo que ocurre a Don Quijote con la lectura de los libros de caballerías; y si de Don Alonso Quijano se dijo que era bondadoso, de Belarmino se afirma que es un santo. Si Don Quijote era un ser risible en su mundo, el zapatero filósofo lo es en Pilares, y muy pocos, tal vez sólo el Estudiantón, se esforzaron por penetrar y aclarar el sistema metafísico que estaba erigiendo solitariamente.

Ayala trae a la memoria la obra cervantina cuando, describiendo los escasos utensilios o herramientas de la zapatería, dice (página 83):

El torno era remedo y trasunto fiel de un caballo; recordaba a Clavileño, si bien de correspondencia equina más semejante que la volátil cabalgadura del manchego. El tronco era realmente un tronco, un leño robusto, asentado sobre cuatro patas, más ancho por la grupa que por los pechos; y sobre ellos se levantaba una tabla ancha y delgada, a manera de cuello, en donde encajaba, con juego articulado y la planta hacia arriba, una horma de hierro, que vista de perfil era enteramente una cabeza de caballo. Montado sobre este diminuto caballete, Belarmino se pasaba la vida.

Este recuerdo voluntario y casi frecuente de otras obras literarias, este afán por la construcción cerrada, con simetrías, contrastes y antítesis, y, sobre todo esta determinación de que el pensamiento conforme también al objeto artístico, han dado origen a que los estudiosos —críticos, historiadores— vean en Ayala más al ensayista que al novelista, singularmente en una época de su obra creadora. Repárese, verbigracia, el juicio de Martínez Cachero², quien, por otra parte, observa con acuidad que algunos personajes de Ayala son “paradigmas de lo incompleto del ser humano”, el cual busca “complementarse por la adquisición de lo que efectivamente no posee”. En cambio, José María Valverde juzga que las disquisiciones de Belarmino “sirven de diversión filológica, como pasatiempo intelec-

2 En *Historia de las literaturas hispánicas*. Tomo VI. Barcelona, 1967.

tual, pero no como lectura novelística sin más”. (Esta expresión, *lectura novelística sin más*, es de todo punto deliciosa.) Y agrega Valverde: “siempre le acecha (a Ayala) el peligro del acartonamiento expresivo y la involucración de conceptos”³. Es verdad que en las últimas novelas de Ramón Pérez de Ayala el lector no percibe una reproducción verosímil y fluida de los acontecimientos de la vida, pero tampoco la percibirá en Joyce, ni en Huxley, ni en los especímenes del *nouveau roman*. La intención artística de Ayala era diversa de la común en el primer tercio de este siglo. En “Migófilos y cortezófilos” (*Pequeños ensayos*, 1963) decía, a poco de componer *Belarmino y Apolonio*:

Una novela, por ejemplo, es alimento del espíritu. Ahora que cierta clase de lectores, antes de aperibirse a devorar el libro, exigen que todo él sea corteza, y otros que sea miga del todo. Unos piden exclusivamente alimento de la curiosidad, de la imaginación, de la sensibilidad, más o menos adecuadas y exquisitas, y aquello que no cumple en este fin lo reputan superfluidad e inútil relleno. Otros no desean sino alimento para el entendimiento, y el resto lo rechazan como excrecencia enojosa.

Y —añadía— “una novela es una obra de totalidad, en cuanto debe reflejar la totalidad de la vida: la superfi-

3 En *Historia de la literatura universal*. III. Ed. Noguer, S. A. Barcelona, MCMLIX.

cie y el contenido". Quienes se inclinan, únicamente, por uno u otro aspecto son seres limitados. De donde se infiere que a Ramón Pérez de Ayala no le interesaba producir una obra que sirviera para la "lectura novelística sin más", sino que fuese —según sus términos— articulación total de la superficie y el contenido. Hoy vemos que el pensamiento forma parte esencial de la novela ayalina. Si quitamos a Belarmino su sistema metafísico *in fieri*, su peculiar lenguaje, el personaje desaparece y aun la misma obra. Si arrebatamos a Apolonio su concepto del drama y sus expresiones opulentas y vacuas, no habrá Apolonio, ni novela. Además, ambos personajes, tal como están constituidos, se oponen entre sí y son cabales ingredientes de la obra artística. Ni a don Guillén podemos impedirle su preciso razonar, ni a la duquesa de Somavia su lenguaje y opiniones osadas. Estos dos se contraponen y, a la vez, se articulan con Belarmino y Apolonio. Calificar de *pasatiempo intelectual* las disquisiciones de Belarmino es —en nuestro sentir— no haber entendido la novela como una estructura de relaciones internas. Pasatiempo intelectual pudo parecer también al crítico el versificado hablar de Apolonio Caramanzana, pero nada dice sobre ello, porque sin duda entendió —como todos los lectores— *que ese lenguaje superficial define al zapatero dramático y, al mismo tiempo, lo enfrenta con el hermético de Belarmino, contribuyendo a configurar a este personaje.*

La preocupación técnica es fundamental en Pérez de Ayala; lo es en *Belarmino y Apolonio*. Ahora bien: no se trata de una técnica externa o mecánica, no se trata de trucos o procedimientos que se aplican sin ton ni son. En

Ayala, sobre todo en *Belarmino y Apolonio*, la forma de contenido y la forma de expresión interdependen con justeza. En *Ante Azorín* (1964), donde se recogen artículos no posteriores a la guerra civil, estampó Ayala la siguiente reflexión: "Cada nueva novela que se escribe (aludo a las novelas genuinas y perduraderas) se diferencia de todas las anteriores, y de aquí que la mayoría de los críticos comenten con unanimidad: 'Esto no es una novela' ". Que es, precisamente, lo que suele decir el lector vulgar de *Belarmino y Apolonio*.

Pero un lector especializado, novelista que hasta cierto punto se aproxima al módulo de *La Regenta*, Gonzalo Torrente Ballester, ha escrito: "*Belarmino y Apolonio* se construye de un modo complicado, con tres comienzos distintos, y una acción actual referida a otra pasada de la que es consecuencia: hay dos narraciones y dos narradores." Y en seguida: "Estos primores técnicos no son necesarios, no los exige el desarrollo del tema: son puro lujo técnico, regusto de resolver un problema difícil que el escritor se plantea por su propia voluntad"⁴.

Analicemos estos juicios. Siguiendo los principios teóricos de Gregorio Salvador, digamos que la sustancia de contenido —lo que suele llamarse por ahí *tema*— no puede ser manifestada o captada sino merced a una forma de contenido —lo que, por parcialidad, se denomina por algunos *estructura*—; y esa forma de contenido es lo que, en la novela de Ayala, interdepende de la forma de expre-

4 G. Torrente Ballester: *Panorama de la literatura española contemporánea*. Guadarrama. Madrid, 1956.

sión. Si la forma de contenido no fuese tal, si no existiese una doble (pero única) configuración global, no tendríamos *Belarmino y Apolonio*, sino otro objeto artístico. Los que Torrente considera *primores técnicos*, no lo son en el sentido de lujo u ornato, de superfluo refinamiento no exigido por el *tema*; antes bien: conforman por entero la novela ayalina. Sin contar que, por otra parte —como veremos—, el propio autor da razón de la técnica empleada. Más en lo cierto está Mariano Baquero Goyanes, que estudia y valora los procedimientos de Ramón Pérez de Ayala: su radical perspectivismo, simetrías, antítesis y contrastes. No hay perspectiva sin aplicación de una técnica, y esto lo ha percibido agudamente Baquero.

En cuanto al primer juicio que de Torrente Ballester hemos consignado, anotemos que no hay dos narraciones y dos narradores; éstos son, por lo menos, tres: el que cuenta en primera persona, el que escucha las disquisiciones de don Amaranto de Fraile, el que recibe las confidencias de don Guillén Caramanzana, hijo de Apolonio, y es *deus ex machina* del encuentro de Angustias y don Guillén: narrador número uno; el que escribe algunos capítulos desde un punto de vista omnisciente, en tercera persona: narrador número dos; y el narrador número tres no es otro sino don Guillén, que facilita parte de la historia al narrador número uno. Con ello tenemos varias perspectivas de los sucesos y personajes. La de Belarmino se complica si reparamos en que de él también sabemos a través del Padre Alesón, por ejemplo, y, sobre todo, gracias a los papeles que a su muerte dejó el perpetuo estudiante Esco-

bar. Por lo que respecta a las dos narraciones*, en realidad ambas están indentadas; y la que corresponde a la rivalidad entre Belarmino y Apolonio, no habría llegado a su culmen y solución si no hubiese sido por la segunda, la de los amores entre don Guillén Caramanzana y Angustias, hija de Belarmino. Es decir, que tal narración segunda parece oponerse a la primera, o parece que discurre paralelamente; pero, en rigor, se relaciona con ésta, y, si bien se mira, es otro aspecto de la rivalidad que existe entre los dos extraños zapateros. Si ambos pueden ser amigos al final de la novela, ello se debe, precisamente, a la segunda (en apariencia) serie de hechos narrados. Esto lo pone de manifiesto, como lo acabamos de realizar, la consideración estructural de *Belarmino y Apolonio*. O sea: que no hay dos narraciones, sino una; y lo que ocurre es que términos de la primera, en un buen trecho de la obra, parecen funcionar en serie aparte. No olvidemos lo que el autor declara acerca de la visión diafenomental.

La que llamamos “segunda narración” no ha sido bien entendida por algunos críticos. Salvador de Madariaga, en *Semblanzas literarias* (Barcelona, 1924), obra que no tenemos a nuestro alcance mientras discurremos el presente ensayo, escribió que la aventura de don Guillén y de An-

* Hay, desde luego, dos narraciones de la misma historia; ambas son parciales y en realidad se integran: la narración de don Guillén, la del novelista omnisciente. Pero, por nuestra parte, consideramos que se dan en la novela dos historias: la de la rivalidad entre ambos zapateros y la de los amores entre don Guillén y la hija de Belarmino. A ésta la hemos llamado “segunda narración”, y nos hemos esforzado por explicar cómo se engrana, estructuralmente, con la narración principal.

gustias poseía todos los elementos de un folletín. Y es claro que hay el seminarista que seduce (utilicemos, convencional, inexactamente, el verbo) a la hija de Belarmino, y hay la seducida que más tarde se consagra a la prostitución. Hay raptó, no de Angustias, sino de don Guillén —estudiante de cura—, por orden de la imperativa duquesa de Somavia, a fin de internarlo de nuevo en el angustioso Seminario; hay raptó del muy mozo y no del todo inocente varón, lo que introduce otro elemento tragicómico en la novela de Ayala. Esta tragicomicidad (y Baquero ha estudiado certeramente la función de lo dramático en la obra ayalina) destruye o, al menos, diluye —por su misma naturaleza y signo— lo que de folletinesco pudiera haber en la historia. Fuera de que este paso tragicómico no se da aisladamente en la novela, sino que se halla en relación con la tesis general. Por otro lado, Belarmino y Apolonio, Felicita Quemada y Anselmo Novillo, los Neira y Collignon, son personajes tan semiburlescos, tan semipatéticos, y, si se quiere, tan conceptuales, que al novelista le era preciso insistir en el aspecto sentimental de las relaciones entre don Guillén y Angustias; no falta la tercera, que aquí viene a ser la amojamada Felicita, siempre trémula de amor. Es menester, por tanto, considerar la novela como una entidad autónoma y descubrir qué relación guardan sus diversos elementos. Ayala, minucioso escritor, no redactaba sin disponer la función de los varios ingredientes. Madariaga, sin duda, no podía enfocar desde este punto de vista la estructura de *Belarmino y Apolonio*, como tampoco Andrenio podía explicarse —y eso que le eran asequibles razones psicológicas— el que los personajes del primer

ciclo narrativo de Ayala pasasen de altas elucubraciones a escenas de lupanar. (No reprochamos a Madariaga su juicio, porque tenía fundamentación distinta de la nuestra; pero sí reputamos erróneo que, en su tiempo, obedeciese en parte a las normas críticas de Hipólito Taine, y así describe el país y carácter vascos antes de hablar de Baroja, o la región de Asturias y psicología de sus habitantes antes de referirse a Ramón Pérez de Ayala. No obstante, el libro de Madariaga es útil.)

Hemos visto ya cómo se relacionan recíprocamente algunos elementos fundamentales de la obra ayalina, y cuál es la función que cumplen dentro de la total estructura. Sin perjuicio de aplicar el mismo método más adelante, estudiaremos ahora la conformación de la novela y la técnica que preconiza y emplea el autor.

Consta *Belarmino y Apolonio* de un prólogo, ocho capítulos y un epílogo; hay también un apéndice, donde se definen algunas voces del léxico *belarminiano*. Así el prólogo como el capítulo II tratan de la técnica que ha de usar el novelista. En el prólogo aparece un curioso personaje, don Amaranto de Fraile —a quien es preciso poner en relación con Escobar, que figura en el epílogo—; y este señor de Fraile, de diserta y humorística pedantería, reflexiona sobre lo divino y lo humano. Es una especie de Sócrates de menor cuantía, como lo es, en otro aspecto, el seráfico Belarmino. Belarmino, al igual que su antecesor griego, tiene por esposa y opositora a Xuantipa, dominadora asturiana. Pero estos dos últimos personajes no figurarán todavía en el prólogo. Don Amaranto, fraile profeso de fementidas casas de huéspedes, ha aprendido y sorbido

de éstas un buen caudal de sabiduría. Por eso alaba tal institución española, que difiere del *boarding house*, de la *pension de famille* y de la *pensionshaus*, instituciones de índole diversa. Mas lo que nos interesa es lo siguiente: el enfoque que al novelista proporciona don Amaranto. “El universo —dice el filósofo de las casas de huéspedes— es coordinación de infinitos fenómenos heterogéneos”, pero cada ciencia lo estudia parcialmente. Hay que integrar las distintas visiones individuales; y acude al ejemplo vivo de una linda comensal. Para conocerla hay que girar en redondo; primero es menester observar el aspecto fisiológico: cómo deglute y qué deglute la linda muchacha; luego, desde otra perspectiva, la filológica, se advierte que dicha comensal es gallega, y, puesto que se le oye confesar que es de Mondoñedo y nacida en agosto, don Amaranto adopta el ángulo astrológico y deduce que la dama es apasionada, ardiente, “muy proclive a gratificar a Venus”, etc. Si don Amaranto, a través del tabique de la habitación, percibe que suspira o ríe; si otro día escucha una frase, un diálogo, o bien habla con ella, he aquí que el filósofo ha llegado a conocerla: “en puridad, porque he entrado en su drama. Cada vida es un drama de más o menos intensidad”. (Esta teoría de lo dramático se contradice con la que en el epílogo sustenta Escobar.) Por otro lado, como declara el narrador, en la casa de huéspedes se traba conocimiento con gente de condición entreverada y de tal o cual edad. Véase cómo la enumeración de esa gente, en cierto pasaje, no atiende a jerarquías, pero el orden es irónico o burlesco:



Sacerdotes, toreros, políticos, tahúres, comerciantes, covachuelistas, militares, estudiantes, labriegos, inventores, pretendientes, petardistas; ingredientes y rebabas del revoltillo social, que allí se mezclaban de todos los rincones de Iberia. (Página 15.)

“Pretendientes, petardistas”: entre los dos últimos términos de la enumeración no se ha colocado la copulativa “y”, con lo que se da a entender que de los empleos y condiciones sólo se ha citado una parte. Obsérvese, además, que el orden no es caprichoso, sino intencional. A ello siempre obedece el lenguaje de Ayala, vigilante escritor, especie algo rara en nuestro país donde predomina la incontenible facundia. Con razón ha dicho Domingo Pérez Minik, al tratar de Ayala, que

*uno de los primeros cuidados de la crítica sería estudiar su lenguaje, hecho deliberadamente y con el mayor tino para expresar una realidad humorística que, aun siendo tradicional, rebasa todo lo andado hasta llegar a conseguir un sonido extraordinariamente personal*⁵.

Pero esa tarea sobrepasa el propósito de este ensayo. Habrá que analizar cómo la forma de expresión interdepende de la forma de contenido, y viceversa. Algo de esto hemos realizado con suma levedad, al examinar con

5 D. Pérez Minik: *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX*. Guadarrama. Madrid, 1957.

rapidez *La caída de los Limones*, una de las novelas poemáticas de Pérez de Ayala.

Pues bien: la técnica circular o de las varias perspectivas —que aconsejaba don Amaranto*— es la que va a ejercer el novelista de *Belarmino y Apolonio*: hay tantos Belarminos y Apolonios como narradores, y como personajes que a ellos se refieren. No es la misma, por ejemplo, la visión que de ambos tiene don Guillén que la que proporciona el narrador omnisciente; no es igual la del Padre Alesón o la de Colignon que la que sugieren Xuantipa o el estudiante Escobar. Por otra parte, al enumerar a aquella gente mezclada, a aquellos transeúntes, ya el narrador está justificando por qué pudo conocer la historia de Belarmino y Apolonio, de la misma manera que en otros tiempos hubo de saber la historia de Arias Limón.

Este prólogo se halla escrito en primera persona. Pero buena porción de sus diez páginas —en la edición que manejamos— la ocupan las palabras disertadas de don Amaranto de Fraile.

Perspectivismo, razón de por qué en la casa de hués-

* “Yo cabalgo un paquidermo del tiovivo imaginario y científico —dice don Amaranto de Fraile—, y me lanzo a observar la hermosa criatura, girando en torno de ella.” (Vid. página 13 de la edición que manejamos. Cf. además: María del Carmen Bobes, “Notas a *Belarmino y Apolonio* de Pérez de Ayala”; “Boletín del Instituto de Estudios Asturianos”, Año XII, núm. XXXIV, pp. 305-320. En este trabajo se afirma que la técnica (circular) que emplea Ayala, para mantenerse fuera de la narración pero no de la novela, se “basa en algunos recursos de tipo formal, que de una manera consciente aparecen desde el comienzo de la novela”. En nuestro ensayo, como habrá observado el lector, se examina sobre todo la forma de contenido.)

pedes supo el narrador la historia. Ahora sólo falta que quien cuenta nos comunique el tono y calidad de lo que va a seguir. Por eso dice: "Pero hoy me siento en humor de salvar del olvido un drama semipatético, semiburlesco, de cuyos interesantes elementos una parte me la ofreció el acaso, otra la fui acopiando en años de investigación y perseverante rebusca." Nótese que este prólogo es, naturalmente, posterior a la historia. Importa sobremanera ver de qué preciso modo se articula el tiempo en *Belarmino y Apolonio*, porque de ello dependen el conocimiento de los personajes varios y la misma andadura del relato. La técnica es circular, las perspectivas distintas; y además hay un movimiento de vaivén, como hemos ya notado que se da en la anterior novela ayalina: es decir, aproximación al personaje y distanciamiento de él; retrato en simpatía y visión caricaturesca. Y no sólo está el tiempo que transcurre, el tiempo de los relojes —pasado, presente, mañana, mediodía, tarde o noche—, sino el de los termómetros y barómetros —la lluvia, la sequedad—, así como el de las estaciones. Todo ello juega en la estructura de la obra de arte, es decir, está en íntima conexión con el personaje, el espacio y el acontecimiento.

También se narra en primera persona el capítulo I; el novelista conoce a don Guillén, sacerdote prebendado, que aparece en la casa de huéspedes; y sabrá después, con independencia del primer conocimiento, qué hace la Pínta, esto es, Angustias. Anotemos que la aparición de don Guillén acaece un Martes Santo; el sacerdote permanece en la casa de huéspedes hasta el Sábado de Gloria; en el intervalo el narrador se ha enterado, por boca de don Guillén, de

parte de la historia. Ahora bien, la acción no se desarrolla linealmente entre Martes y Sábado; sino que, en el curso de la misma, se intercalan otros capítulos, correspondientes al tiempo ido, a las investigaciones que había emprendido el narrador. Y uno, el II, contiene una minuciosa exposición de la técnica narrativa empleada en *Belarmino y Apolonio*, o sea, de la visión diafenomenal. Veamos este capítulo.

Es posterior al conocimiento total de la historia, y comienza en primera persona, pues que el narrador e investigador se dispone a describir la Rúa Ruera, donde vivía el zapatero filósofo Belarmino Pinto. Adviértase que, a lo largo de la novela, los principales personajes van figurando por modo indirecto o alusivo, por referencias, hasta que ingresan en la acción. Técnica circular, de conocimiento progresivo y múltiple. En ese trance al narrador se le antoja que surge de lo oscuro el espectro de don Amaranto de Fraile, quien —como era de esperar— inicia uno de sus discursos; esta vez, para adoctrinar al novelista acerca del procedimiento que ha de seguir en la descripción. Este capítulo significa mucho por lo que toca a la técnica; y aunque el autor advierte que “el lector impaciente de acontecimientos” debe recorrer ligeramente tal capítulo, “que no es sino el escenario donde se va a desarrollar la acción”, lo cierto es que en él no se trata sólo de eso, pero sobre todo de la multiplicidad de perspectivas. Quien se adentre en la novela de Ayala, quien no se limite a la “lectura novelística sin más”, habrá de leer con detenimiento este capítulo. Según don Amaranto —no sombra que fue, sino sombra que sigue siendo—, en todo describir las imá-

genes son sucesivas, “y no se funden, ni superponen, ni, por lo tanto, adquieren profundidad. En cambio, la visión propia del hombre, que es la visión diafenomenal, como quiera que, por enfocar el objeto con cada ojo desde un lado, lo penetra en ángulos y recibe dos imágenes laterales que se confunden en una imagen central, es una visión en profundidad” (página 28). Por consiguiente, estima que el narrador no debe describir la Rúa Ruera. “Inhíbete en tu persona de novelista. Haz que otras dos personas la vean al propio tiempo, desde ángulos laterales contrapuestos” (página 29). Y el narrador transcribe la sustanciosa conversación que sobre el doble aspecto de la calle mantuvieron Lirio y Lario (repárese en ambos apellidos: Lario/Lirio); y en el transcurso de este diálogo irán apareciendo, ante los ojos de los interlocutores, las diversas casas de los principales personajes que intervendrán en la novela. Las fachadas o disposición exterior de dichas casas anuncian ya el mester y hasta el carácter de sus respectivos habitantes. A éstos —como hemos observado— los iremos descubriendo en la lectura de la obra, paulatinamente y desde distintos puntos de vista. Pero ha de notarse que el narrador o investigador no se pliega con exactitud a los consejos de don Amaranto, es decir, no se inhibe del todo en su persona de novelista tradicional, porque en varios capítulos se alza a la omnisciencia y describe, verbigracia, las sutiles ondulaciones anímicas de Belarmino.

Esta visión omnisciente es la que gobierna y conforma el capítulo III, “Belarmino y su hija”. El autor resume ciertas meditaciones íntimas del filósofo, y luego añade: “Así pensaba el zapatero” (página 43). El capítulo está

en pasado, un pasado anterior al del capítulo I, donde aparecen don Guillén y Angustias. En este III trabajamos conocimiento directo con Belarmino, con su lenguaje, ambiente, oficio y situación familiar. La actitud introspectiva y modesta del zapatero contrastará, a través de la novela, con la actitud extrovertida y vanidosa de su rival Apolonio, zapatero de lujo, autor dramático, versificador empedernido.

El capítulo IV nos lleva de nuevo a la casa de huéspedes, a un pasado posterior al del capítulo precedente. Se desarrolla en la noche de un Jueves Santo, y don Guillén, inclinado por fortuna a las confesiones, narra al autor parte de la historia, la que atañe singularmente a él mismo y a su padre. La visión que de Apolonio expresa don Guillén es diversa de la que, más tarde, proporcionará el novelista omnisciente; no se le oculta al hijo la traza y carácter de Apolonio, pero hay en esta descripción filial un matiz de ternura, de simpatía que no se hallará en la posterior descripción objetiva del novelista, en tercera persona. Se trata, pues, de ese procedimiento de vaivén, de aproximación y alejamiento, propio de la técnica ayalina, y al cual nos hemos referido en este ensayo. Si hasta la fecha se había presentado en la novela, por una parte, a don Guillén y la Pinta, o a Belarmino y su hija, y, por otra, a Apolonio y su hijo, ahora en el capítulo V —de exposición en tercera persona, correspondiente al pasado remoto— figuran, de modo paralelo, el filósofo y el dramaturgo en cuanto hombres de carne y hueso. Y si se había tenido noticia del enjuto, preñado y revolucionario lenguaje de Belarmino —disímil del habitual—, en este capítulo V se

conocerá el hablar facundo de Apolonio. Incluso el novelista emplea lugares comunes para describir el estado de ánimo del opulento zapatero dramático. Véase, si no:

Apolonio se hubiera despeñado en la negra desesperación, a no estorbárselo, de una parte, la compañía habitual del señor Novillo, con lo que se distraía de los sombríos pensamientos y se le deparaba coyuntura de explayar la exuberancia del lastimado pecho, y de otra parte, más principalmente, el amor a la duquesa de Somavia, un amor cada día más exaltado, más puro, más imposible, más delicioso y novelesco. "Con estas dos vejigas —decíase Apolonio— me mantengo a flote sobre las borrascas de mi espíritu. (Página 96).*

Hasta aquí los sucesivos capítulos se han limitado a dibujar y exponer personajes, así como la rivalidad entre Apolonio y Belarmino; pero en el VI, también de narración objetiva y de acción posterior a la del precedente, se produce el conflicto espantoso: el seminarista y Angustias se han fugado. El capítulo se titula "El drama y la filosofía". El conflicto es un drama, y Apolonio representa su papel de actor (sobre su condición y naturaleza superficial de actor hay muchos pasajes en la novela), mirándose a sí mismo, como si estuviera en escena. La lluvia pertinaz, incesante, condice con el drama y con los sentimientos de Apolonio. En cambio, el introspectivo y estoico Belarmino no acude a los gestos y acciones teatrales, y, como su do-

* *Desempeñado*, por errata, en la ed. de 1956; *despeñado*, en la primera edición (1921).

lor es más profundo, lo acepta y padece mesurada y filosóficamente. En ambos personajes —merced a la fuga del seminarista y de Angustias— se encarna ahora la oposición entre la filosofía y el drama. Si en anteriores capítulos uno y otro personaje aparecían como distantes al lector, en el VI se provoca un acercamiento cordial hacia quien lee, y éste escudriña los entresijos de Belarmino y de Apolonio, rivales siempre. Nótese, pues, cuál es la función primordial de la historia que Madariaga consideró casi folletinesca.

La lluvia no sólo afecta a los personajes principales, sino también a los secundarios; por ejemplo, a Felicita Quemada, *deus ex machina* de la fuga, solterona inhibida:

Y llovía sin cesar en la vieja ciudad de granito, y había pesadumbre, lágrimas y duelo hasta en las almas empedernidas. Conque ¿qué sería en las almas tiernas y sensibles?

Felicita llevaba ya tres días sin ver a su adorado Novillo; los tres únicos días seguidos de ausencia en muchos años. (Página 133).

Hemos dicho que la lluvia pertinaz acompaña a la acción conflictiva, dolorosa, incidiendo en las almas acongojadas de los personajes; pero asimismo la lluvia interviene en el tiempo subjetivo, modificando su duración. Lo echamos de ver en el pasaje que narra la partida de Novillo y de Apolonio, los cuales, por orden de la duquesa de Somavia, se disponen a raptar al seminarista, sin cuidarse de Angustias. Lluvia lenta, tiempo lento, lentísimo sonido de casca- beles. No falta la visión caricaturesca de Apolonio y de Novillo:

Partió la cuadrilla, como dispuso la duquesa. Llovía, llovía. En el pescante iban el cochero y Patón. Dentro, Novillo y Apolonio, tiesos, sin cambiar palabra, como dos fetiches llevados a extender el culto a nuevos territorios. Así transcurrió una hora; una hora prolongada, estirada, adelgazada en una hebra interminable y perezosa, como si estuviese hilada con ritmo lentísimo por las yemas de unos dedos rígidos y entumecidos los cascabeles, con lento giro, consumiendo en forma de hilo moroso la abultada y sucia madeja de las horas nocturnas, que forzosamente había de hilar y devanar. (Página 123).

El tiempo se serena cuando, más tarde, en Belarmino se produce una especie de tensa y esperanzada resignación; cuando Apolonio, de inconsciencia admirable, tiene de nuevo a su hijo en el Seminario. Belarmino abandona sus filosofías, su lenguaje de aparente hermetismo, y se sume en el silencio absoluto: cima del dolor, sima del saber.

Con el capítulo VII se torna a la casa de huéspedes madrileña. Noche del Viernes Santo. "Pedrito y Angustias" se titula el capítulo, y ello posee no poca importancia. Se ha hablado de lo que significa la onomástica en la obra novelesca de Pérez de Ayala: antítesis, como en el nombre de Tigre Juan y Juan Guerra; definición, como en los nombres de Felicita Quemada o de su enamorado (e inane) Anselmo Novillo. Pues bien: en *Belarmino* y *Apolonio* las denominaciones cumplen una determinada función perspectivística, de aproximación o de alejamiento. Hemos ya explicado por qué el capítulo VI lleva el rótulo de "El dra-

ma y la filosofía”; el V se llama “El filósofo y el dramaturgo”. Es decir, que los títulos corresponden exactamente a la perspectiva adoptada: “Belarmino y su hija”, “Apolonio y su hijo”. En el capítulo I sólo se manifiesta un conocimiento distante del sacerdote y de la prostituta, y de ahí su título: “Don Guillén y la Pinta”. Don Guillén, familiarmente, ha sido don Pedrito; la Pinta —ya se sabe— es Angustias. En el capítulo VII acontece el encuentro de los antiguos amantes, gracias a la intercesión del narrador, y por eso tal capítulo se denomina “Pedrito y Angustias”, con lo que se anuncia la proximidad humana a los personajes. Sábado de Gloria. Y, naturalmente, la acción es posterior a la de los capítulos I, III, IV, V y VI, pero aún se narra en pasado. En cambio, la del VIII exhibe el verbo en presente, y ello obedece a la conformación dramática —tragicómica— de ese capítulo. Los dos zapateros rivales están en un asilo, siempre distanciados: Belarmino, silencioso; ostentoso, el dramaturgo-autor. Como van a llegar excelentes noticias, como se producirá —por fin— el abrazo entre Apolonio y Belarmino, el tiempo será bueno, la estación primaveral. Así comienza el capítulo VIII:

Es domingo de Pascua de Resurrección. Hora: poco antes de mediodía. Lugar: en los alrededores de la ciudad de Pilares. Es un día de primavera septentrional. Tierra y cielo, dos gracias femeninas. La tierra, de verdor perenne y tupido, está acicalada y alindada prodigiosamente, y no ha usado de otro afeite ni compostura que las aguas y nieves invernalizas. Sobre la bayeta verdegay, de pliegues y lóbulos graciosos, con que se viste

la madre tierra, siempre doncella, se ha puesto, aquí y acullá, unos pomares enflorados, cándido ornamento. El cielo es tan gentil, puro y alegre, como colegiala impúber, vestida con atavío de mayo y de domingo: leves crinolinas nevadas, que traslucen un fondo de seda azul. (Página 174).

Parece, pues, una acotación escénica. La conformación dramática se advierte en el uso del presente, en el juego y movimiento de los personajes, en el corro rumoroso (y casi valleinclinanesco) que los viejos componen en torno de *monsieur* Colignon.* (p. 183 y sig.) Ya tenemos una visión directa de Belarmino, Apolonio, el francés, Bellido o Felicita Quemada. Pero aún puede percibirse otro juicio, desde otra perspectiva, de ambos zapateros. Al iniciarse el capítulo, Colignon se dirige al asilo, para visitar a sus amigos, especialmente al hermético filósofo, a quien estima sobremanera; le acompaña Nolo. Hablan. Para Colignon, Belarmino “es la más dulce de las almas” y “una gran inteligencia”. Nolo replica: “Un calzonazos, un estúpido, como el otro Apolonio...”

En las páginas epilogales, el novelista transcribe unos papeles póstumos de Escobar, el cual, estudioso más que estudiante, se había acercado con interés y humildad a Belarmino, a fin de desentrañar el sistema filosófico que el

* Un recurso teatral se usa en este último capítulo de la novela: la llegada de dos telegramas. Al mismo expediente había acudido Ayala en la página 119 (capítulo VI); allí el actor Apolonio recibe una carta. Véase lo que, poco más adelante, decimos sobre esto.

zapatero sibilamente exponía. Su visión de Belarmino es diversa de la que tenían la mayor parte de los pilarenses; opone el filósofo al dramaturgo, con menoscabo de éste, oposición de signo contrario a la que mantuvo don Amaranito de Fraile. Con lo cual resulta que la novela ofrece distintas perspectivas de los personajes, y distintas opiniones (autorizadas) sobre la vocación de uno y otro. Técnica circular, hemos dicho. Como sostenía en el prólogo don Amaranito, para conocer el universo es menester integrar y articular las múltiples visiones que de él se tienen. *Belarmino y Apolonio*, obra perfectamente estructurada, es un ejemplo egregio de esta teoría.

III

Hemos intentado analizar, en las precedentes páginas, la general conformación de *Belarmino y Apolonio*, esto es, cómo se ha construido —de acuerdo con las normas teóricas del propio Ayala, explícitas en la novela— y qué relaciones se establecen entre sus primordiales elementos. Acaso no haya sido del todo inútil nuestro acoso; y aunque en el método empleado hay una manifiesta pretensión de rigor, bien sabemos que no hemos logrado un cabal estudio científico, porque para alcanzar éste —hoy— es menester aplicar la moderna disciplina lingüística. Por eso se consideran como ensayo, una y otra vez, las presentes páginas de acercamiento a la obra de Ramón Pérez de Ayala. Charles Du Bos, en sus *Notes sur Mérimée* —precioso libro

editado por la *Société des Trente*, París, 1920—, se justificaba de este modo: “De telles ombres peuvent certes se passer de nos soins, mais nous avons, nous, trop besoin de leurs, pour ne pas vouloir, ne fût-ce que vis-à-vis de nous mêmes, leur apporter notre témoignage.” Pero entiéndase que el homenaje no excluye la actitud censoria, como se habrá notado en algún pasaje anterior; por ejemplo, cuando hubimos de aludir a la conducta política de Ayala, o cuando revelamos que en *Belarmino y Apolonio* el autor no siguió el consejo de don Amaranto de Fraile sobre la visión diafenomenal y adoptó, en determinados capítulos de la novela, la postura omnisciente, bien que ésta haya sido completada por las visiones de otros personajes y aún corregida por ese procedimiento de aproximación y lejanía que hemos señalado. Se trata de una tensión dinámica, como la que mantienen entre sí los diversos ingredientes de la obra.

Hemos hablado, de manera esquemática, acerca de los personajes, el tiempo y el acontecimiento; mas no de cómo se articulan éstos en tales o cuales espacios. Esta investigación —que es de todo punto necesaria— exigiría prolongar el análisis antecedente; bástenos recordar que casi toda la novela se desarrolla en Pílares, la ciudad asturiana, ya de un modo directo —en la narración objetiva—, ya de un modo *referido* —en la narración que dice don Guillén—; pero el encuentro entre Pedrito y Angustias tiene lugar en Madrid. Con todo, muy interesante sería estudiar la función del espacio en *Belarmino y Apolonio*, especialmente en lo que concierne al mismo Apolonio, actor que necesita —a toda costa— *un lugar acotado y un público*

cierto o irreal. Por lo que a esto atañe, reléase el principio del capítulo VI; “El drama y la filosofía”, cuando Apolonio está a punto de recibir la carta en que don Pedrito le anuncia la fuga:

Era un domingo, noche ya. Apolonio mensuraba la longitud y la latitud del comedor, paseando y sollozando el “Spirto gentil” de La Favorita. Con el ímpetu ascendente de musical deliquio, las pupilas habían subido a escondérsele detrás de las bambalinas de los párpados superiores; mostraba unos ojos blancos como los de las estatuas antiguas, y el alma en blanco también. (Página 118).

O sea, como decíamos, que Apolonio precisa un lugar acotado, una escena, y trabaja siempre para un público, exista éste o no. De tal deliquio le saca la asistente, como en una obra de *astracán*: “Señorito, que las alubias se pasan”. Pero el tono vuelve a elevarse cuando se introduce un recurso teatral: la entrega de la carta. Apolonio es, en todo momento y espacio, un actor tragicómico, de acuerdo con la configuración de la novela. Se dirige a casa de la de Somavia, y “llevaba la carta en la mano, sin protegerla de la lluvia”. Nueva representación en nuevo espacio; pero ya hemos dicho que ahora no nos interesa ese indispensable elemento de la estructura novelesca y dramática. Consideremos otros elementos que se hallan en relación interna.

Por ejemplo: el razonar preciso, ponderado y agudo de don Guillén se opone a la pedantería diserta de don

Amaranto de Fraile; el hablar casi hermético de Belarmino, a la facundia de Apolonio; los rotundos períodos de éste, al coloquio antimusical de aquél. Y los cuatro lenguajes se oponen, a su vez, entre sí. Belarmino, como Escobar, es hombre de notas, de papeles, mientras que los otros son puros oradores. Recuérdese que don Guillén fue a Madrid para predicar en la Corte: fue actor por unas horas. Don Amaranto tiene necesidad de interlocutores; Apolonio, de público. Don Amaranto, don Guillén, Belarmino y Escobar, poseen estimable curiosidad intelectual, al paso que Apolonio se satisface con una vaga educación académica. Y por esa razón don Amaranto atrae al investigador o novelista, como también don Guillén; y Escobar se acerca a Belarmino, para de él aprender un revolucionario sistema metafísico. Hay, pues, relaciones entre preocupados o ilustrados; no se trata de uno solo, en torno del cual giran los demás personajes, sino que se establecen o constituyen unas constelaciones dentro de la obra novelesca. Un diagrama las aclararía y definiría con exactitud.

Pasemos a otra relación interna, que reputamos importante. Belarmino, en el capítulo V, teme que, a causa de su pensamiento y consecuente expresión hermética, va a quedar aislado o incomunicado, y sobre todo le acongoja que llegue un tiempo en que no pueda hablar con su hija. Discurre que la solución consiste en adquirir un ave parlante; y aun cuando prefiere un loro, se ha de conformar con una urraca, punto de unión con el mundo usadero. Para enseñarle el vulgar idioma, acude a una obra de Selgas y a ciertos discursos de don Alejandro Pidal y Mon. El intento parece que fracasó; pero este pájaro, que no arti-

culaba, figura como un símbolo del afán y empeño de Belarmino por asir en palabras el secreto del universo. La urraca corresponde, en su voluntad de mutismo ante el habla vulgar, al propio Belarmino. Ésta podría ser la significación si la urraca fuese un elemento inconexo, pasajero, en la novela ayalina. Pero esa significación se confirma como la verdadera, no como posible, cuando —páginas más adelante— nos enteramos de que Apolonio se prolonga asimismo en otra ave, que condice con su dueño. Ave ruidosa y fachendosa, de brillantes colores y escaso seso. Apolonio se consagra a la cría de gallos de pelea, *para liberarse de ansias agresivas*. Compárese el propósito de Belarmino con el de su rival zapateril. Nombres pomposos pone el dramaturgo a sus aves. En la novela se dice:

¡Y cómo se parecía Apolonio a sus gallos! Se les parecía en la silueta, en el aire de prestancia, en el énfasis, en la cresta, pero no en los espolones; se les parecía por fuera. (...) Eran encarnación de su personalidad frustrada, porque el dramaturgo es el hombre de acción frustrado. (Página 105).

Belarmino = urraca. Apolonio = gallo. Véase, pues, cómo el novelista no emplea un elemento aislado —pues si estuviera aislado, su significación podría ser tal vez dudosa—, sino en conexión con otros elementos; en conexión compleja, desde luego. La urraca funciona en el ámbito limitado de Belarmino y es una esperanza para éste; simboliza, además, físicamente a Belarmino. Los gallos juegan dentro del mundo angosto de Apolonio, y son también

para él una esperanza; simbolizan, en más de un aspecto, a Apolonio mismo. Ahora hay que relacionar los dos símbolos entre sí, como están relacionados los dos personajes. En el asilo, al recibir la buena noticia, el contento de Belarmino se manifestará de mesurado modo; lo expresará pomposamente el extrospectivo Apolonio. La urraca y el gallo.

Novillo —distante y constante enamorado de Felicita Quemada— está al servicio político de los Somavia, y vive pendiente de su propio atuendo y apariencia. No tiene carácter; es un fantasma, un muñidor: uno de esos tantos personajes españoles que vegetan al amparo de la nobleza. Lo vemos perseguir a Felicita, conversar con Apolonio, colaborar en el rapto de Pedrito. En cambio, la figura de la duquesa de Somavia —mujer acostumbrada a hacer su voluntad, imperativa— cobra mayor relieve si la contrastamos con la de Anselmo Novillo. Hasta en la manera de morir difieren. El subordinado (páginas 137 y siguientes) yace en la cama, sin peluquín ni dentadura. Pocas palabras profiere en la agonía, y está como despojado de todo. Por el contrario, la duquesa de Somavia (lo refiere don Guillén a partir de la página 166) se acicalaba todas las noches, aun en las de su última enfermedad. Dice don Guillén:

Todas las noches, en su lecho de muerte, hacía que la doncella le aderezase el cabello, poniéndole aquella especie de mariposas, que al día siguiente conservaba durante todo el día. Hacía un efecto muy chusco. Pues así se murió; con la cabeza cubierta de mariposas de papel.

Y esta dama, dominadora, proferidora de tacos, no exenta de sentido de la justicia, fallece no sin antes dirigir a todos los presentes un lúcido discurso; no deja de disponer esto y lo otro, y de opinar con firmeza y claridad sumas, como lo había hecho toda su vida. Señala la duquesa que el botarate de Apolonio —actor perpetuo, enamorado y superficial— debe ser internado en un asilo, donde lo encontraremos, en efecto, al llegar al capítulo VIII, último de la novela. Es decir, que en el trance de la muerte la Somavia se conduce igual que se había conducido en toda su existencia, durante la cual estuvo modificando el curso de los acontecimientos y moviendo personas como si éstas fuesen inertes piezas de ajedrez. Relaciónese, pues, tal vida y tránsito con los del pobre Anselmo Novillo, cuya independencia política y cuya decisión amorosa tendían a cero. Ayala, por consiguiente, utiliza en su novela los procedimientos del paralelismo y el contraste.

Podríamos hablar también de la técnica pictórica en *Belarmino y Apolonio*, y de la esperpéntica o quevedesca, ya que ambas contribuyen a relacionar internamente ciertos elementos de la obra, pero ese estudio prolongaría bastante estas páginas. Digamos que Pérez de Ayala presta atención al timbre y calidad de las voces, en unas ocasiones para potenciar al personaje, en otras para rebajarlo. Por ejemplo, en el capítulo II aparece la sombra de don Amaranto de Fraile, para pronunciar una disertación profunda en su habitual tono pedantesco, “enarbolando un tenedor de peltre que a mí —confiesa el novelista— se me ha figurado tridente de Caronte”. La sombra debiera imponer, pero ese adminículo de la antigua casa de huéspe-

des revela la intención humorística. Y ésta se subraya cuando el autor se dirige a don Amaranto empleando una locución shakesperiana: “*¡Speak! ¡Speak!*” El fantasma inicia su disertación, pero la voz “suena como la de un eunuco”. El señor Colignon —capítulo III— habla “con modulaciones y altibajos en la voz, que sonaban como las gárgaras de un pavo”. En el primer ejemplo, la referencia a la voz tiene por finalidad atenuar irónicamente la inevitable pedantería de don Amaranto; en el segundo, definir le exuberancia y ruidosidad del casi cándido francés, verdadero amigo de Belarmino y hasta de Apolonio.

En la “Introducción” de este ensayo hubimos de indicar que Ayala suele acudir al procedimiento del contraste —acostumbrado en su técnica— sobre todo cuando describe representantes de la Iglesia: el sabio don Hermógenes, en las novelas de Urbano y Simona, tiene un acordeón en un aposento. En *Belarmino y Apolonio*, el contraste reside en la voz y en la apariencia del personaje. Recuérdese al Padre Alesón; la entrada de éste en el taller del zapatero filósofo —capítulo III— es de traza bíblica; y bíblicas son las imágenes que emplea Ayala. Véase el siguiente fragmento:

—*Buenas tardes nos dé Dios. ¿Hay alguien en la casa?* —dijo una voz flaca y aguda, como de flautín, que caía de lo alto.

Belarmino creyó estar soñando. ¿Era aquella la voz de un ángel acatarrado?

—*¿No hay cristiano o alma humana en este recinto?* —volvió a hablar la voz de flautín, so-

nando siempre al nivel del cielo raso. Oyéronse a continuación unas palmadas retumbantes, como el tableteo de un trueno. (Páginas 54 y 55).

Voz que cae de lo alto, ángel acatarrado, cielo raso, tableteo de trueno. El Padre Alesón es un gigante, “torre de Babel por la estatura y porque sabía veinte idiomas: unos vivos, otros muertos y otros putrefactos”. Pues este sabio descomunal posee una voz de flautín y, a pesar de su ciencia, no desentrañará nunca el lenguaje de Belarmino. Acompañarán al Padre Alesón las imágenes bíblicas, y así —en el capítulo VI, página 133— dice el autor:

Al Padre Alesón, para ser todo lo imponente que él pretendía, le faltaba la voz tonante. Pero como la Xuantipa tenía tanto miedo al infierno, oía la voz de flautín del fraile como si fuese una trompeta del juicio final.

Y cuando don Guillén —en el capítulo VII—, refiriéndose a sus experiencias en el Seminario, alude al Padre Caicoyas, exclama:

— ¡Hombre más ignorante, soberbio y poseído de sí...! Llevaba el manteo terciado, la teja al bias, y tenía todo el empaque de un majo. En el Seminario se murmuraba que era muy galanteador y que se introducía siempre entre la muchedumbre y en lugares muy concurridos, por disfrutar de apreturas con las mujeres. Su voz era como el estridor de un cuchillo contra un plato. (Página 160).

De modo que la enorme mole y la salomónica sabiduría del Padre Alesón quedan irónicamente contrastadas por la voz de flautín; y un tanto ridícula en su aparición tonitronante, como de Antiguo Testamento. A Xuantipa esa voz le suena como de juicio final merced a sus temores infernales. Y la apostura del galanteador Caicoyas se opone a su voz estridente, con lo que se acentúa la comicidad del personaje. O sea, que en Ayala no suele figurar esta o aquella nota aislada, sino que el novelista usa los ingredientes con sentido de continuidad y con voluntarios fines expresivos.

No proseguiremos nuestro análisis de *Belarmino y Apolonio*. Se habrá observado que del argumento de la novela, ni tampoco de la psicología de los personajes, casi nada hemos dicho en este ensayo. Nuestro propósito —como insinuábamos en las primeras líneas— ha consistido únicamente en ofrecer una consideración morfológica de esta obra ayalina, esto es, en averiguar cómo se han estructurado los elementos que la componen. Y aunque es verdad que nuestro examen ha sido insuficiente, este esquema ha presentado —creemos— una no usual visión de la novela. Nos falta ahora ver cómo funcionaba el lenguaje de Belarmino, filósofo bilateral.

IV

En varios pasajes del presente ensayo hemos sostenido que el pensamiento de este o aquel personaje, o, si se quie-

re aún, el pensamiento del mismo Ramón Pérez de Ayala, contribuye a la conformación del objeto artístico: es un ingrediente muy importante de la estructura autónoma; y ello con independencia de que, como en el caso de *El libro de Ruth*, las disquisiciones de las novelas sean reunidas y editadas aparte. Así se ha hecho también con poemas que pertenecen a otras narrativas; y explicábamos el fenómeno señalando que el “yo” discursivo y el “yo” lírico se complicaban articuladamente dentro de esta u otra producción; pero ensayos dialogados o poemas del ámbito novelesco pueden extraerse de la totalidad en que se hallan, no de otro modo que fragmentos narrativos de un conjunto suelen pasar a las páginas de las antologías. Pero lo cierto es que, sin su particular discurrir, el sobrino Colás —en *Tigre Juan* y *El curandero de su honra*— no sería Colás, ni esa novela en dos partes sería lo que es. El pensamiento configura siempre al personaje y, a la vez, reobra sobre el entero objeto artístico. Ya nos hemos referido a lo que significaban, en *Belarmino* y *Apolonio*, los conceptos y hablas del zapatero filósofo y del zapatero dramaturgo, de don Guillén y de la duquesa de Somavia. El primer ciclo de la novela ayalina sería diverso, y sin duda de alcance más menguado, si en él fuesen suprimidas las disquisiciones y los poemas de Alberto Díaz de Guzmán. *Belarmino* es, sobre todo, su sistema metafísico y peculiar lenguaje, y se define frente a *Apolonio* facundo y dramático. También acontece lo inverso.

En otro linaje de novelas, más asequibles a la generalidad de los lectores, no se da —desde luego— esa oposición de elementos que llamaríamos, *sensu stricto*, conceptua-

les. Ahora bien: en la novela de Ayala no interesa la validez objetiva del pensamiento de Belarmino y del pensamiento de Apolonio, ni las teorías que sobre el papel del filósofo y el del dramaturgo sostienen, desde puntos de vista contrapuestos, don Amaranto de Fraile y Froilán Escobar. Bien que Pérez de Ayala afirme que él, en cuanto novelista, no toma partido, la verdad es que en un capítulo impersonal sentencia en contra del autor dramático. Esta opinión, evidentemente, es un elemento más de la obra narrativa; y sólo podríamos tenerla en cuenta si hubiese figurado, con acopio de razones, en un artículo crítico o teórico.

Se comprenderá, por lo expuesto, que no hayamos analizado en páginas precedentes, donde se examina la novela según criterios morfológicos, en qué consiste el pensamiento de Belarmino o cómo funciona en tanto pensamiento y lenguaje. Por otro lado, esta tarea corresponde, en realidad, a lingüistas y filósofos de profesión, no al simple crítico literario: aunque la moderna crítica — como hemos ya reconocido — ha de basarse y se basa en la Lingüística Estructural. Con todo, nos esforzaremos en tratar ahora del lenguaje de Belarmino, pero apoyándonos casi fundamentalmente en trabajos de Carlos Clavería⁶; y de María del Carmen Bobes⁷, si bien quisiéramos asimismo

6 Carlos Clavería: *Cinco estudios de literatura española moderna*. Salamanca, 1945, y *Notas adicionales al lenguaje de Belarmino*, *Hispanic Review*, XVI, 1948.

7 María del Carmen Bobes: "Notas a *Belarmino y Apolonio* de Pérez de Ayala". "Boletín del Instituto de Estudios Asturianos". Año XII. núm. XXXIV.

reflexionar —hasta donde nos sea posible— sobre el pelia-
gudo, formidable problema.

A Carlos Clavería le interesa el drama de la incom-
prensión y estudia, desde el punto de vista técnico, cómo
se ha ido formando el lenguaje de Belarmino. Guiado por
una de las notas póstumas de Escobar, en la cual se cita
a Max Müller, señala qué relación existe entre las teorías
de éste y las que Ayala expresa al construir el pensamien-
to e idioma particulares de su protagonista; y descubre
Clavería, además, los antecedentes de la cuestión en las
restantes novelas de Ayala mismo. El zapatero filósofo
procede —nos dice— por combinaciones asociativas de
imágenes e ideas. Hay en este lenguaje curiosas sinonimias.
“Lo metafórico, que es evidencia y claridad meridiana
para él, constituye en el lenguaje de Belarmino la base
esencial de su oscuridad.” Y se encuentran también susti-
tuciones de unas palabras por otras, “que suponen una
encarnación simbólica, a veces próxima, a veces remota,
del concepto...” Así, Grecia = sabiduría; inquisición = do-
lor. Pero se hallan sinonimias que “revelan, por otra parte,
una profunda interpretación del auténtico significado de
la palabra”. Puerperal = fecundo con dolor; ecuménico =
conciliación, síntesis. Examinando el lenguaje de Belarmi-
no, Clavería observa que se da el fenómeno lingüístico lla-
mado etimología popular; e indica ejemplos de asimilación
inconsciente de sonidos y significaciones. Si, por nuestra
cuenta, acudimos al apéndice donde se reúnen algunas vo-
ces del léxico belarminiano, veremos que “llamativo”
equivale a “ardiente, llameante” y “macilento” a “violento
y contundente, como quien acomete con una maza”.

Clavería entiende que la geminación de ciertas onomatopéyas no dista de las repeticiones que se ofrecen en el estilo de Pérez de Ayala, escritor de expresión matizada.

Con infiel torpeza hemos resumido el primer estudio de Carlos Clavería; éste, en las *Apostillas adicionales*, tras ampliar aquel trabajo, escribe:

Porque el lenguaje de Belarmino sigue siendo dentro de la obra ayalina el mejor producto y resultado único de una libre fantasía literaria fecundada por una lectura: un lenguaje artificial en el que se combinan la interpretación simbólica del son y el oculto sentido de las raíces de las palabras, un intento más que añadir a una larga lista de intentos de ordenar "racionalmente" lo "arbitrario" en el lenguaje, de hacer coincidir idea y nombre, sonido y pensamiento.

Imagen acústica y concepto —según nos enseña Saussure— constituyen, en íntima unión, el signo lingüístico. No otro fue, en su raíz, el intento belarminiano; pero su tragedia consistió, a nuestro modesto juicio, en que quiso modificar el código, individualmente y sin conexión con la historia y con la experiencia. Pues, como bien hubo de observar Galvano della Volpe, el objeto filosófico es siempre *omnicontextual*, esto es, no posee valor autónomo, sino que se refiere a textos anteriores. Un verdadero filósofo —nos decimos— inventa un sistema y su condigno lenguaje: una forma de contenido y una forma de expresión; y aunque los términos propios se definen oposicionalmente dentro de tal sistema, también se definen por oposición

a los términos de ajenas construcciones filosóficas. Y en esto —creemos— reside el fallo esencial del intento belarminiano. Por otra parte, como luego veremos, interpretado el código de Belarmino, resulta que el mensaje tampoco suele tener sustancial validez.

En el *Curso* de Saussure se lee: “Ya sea que busquemos el sentido de la palabra latina *arbor* o la palabra con que el latín designa el concepto de ‘arbor’ es evidente que las vinculaciones consagradas por la lengua son las únicas que nos aparecen conformes con la realidad, y descartamos cualquier otra que se pudiera imaginar”⁸. Curiosamente, cuando don Amaranto de Fraile desea ejemplificar la extremada particularización de las ciencias —visiones mutiladas del universo—, echa mano de un árbol, que es una cosa para el botánico, otra para el arquitecto, otra para el leñador, etc. Pero, claro está, esa diversidad de concepciones prácticas nada tiene que ver con la lengua misma. Mas acaso para Belarmino el problema estribaría en inventar una palabra que encerrase y expresase tal multiplicidad de concepciones prácticas parciales.

Veamos ahora lo que dice María del Carmen Bobes. Para ésta, Belarmino no inventa palabras nuevas, sino que emplea las que ya existen, pero infundiéndoles nuevos significados: se basa Belarmino en una asociación que puede ser:

- a) *Fonética*, como cuando forja la expresión “zapatero boscoso y equitativo”;

8 F. de Saussure: *Curso de Lingüística General*. Losada. Buenos Aires, 1967. Sexta edición.

- b) *Ideológica*: una palabra sugiere, por asociación de conceptos e imágenes, otra, cuyo término sustituye: *aluda por adule*; y por
c) *Igualdad*: diccionario es igual a cosmos.

Y hacia el final de su trabajo, María del Carmen Bobes, tras explicar que el uso de una lengua cerrada obliga a Ayala a un “continuo balanceo de significados, entre el contenido propio del término y el nuevo que adquiere”, añade:

Lo inesperado de las asociaciones que llevan a Belarmino a sustituir un término por otro, tiene un efecto inmediato, la comicidad, pero tiene otro más especial: demostrar un desdoblamiento, una posibilidad de situarse en ángulos distintos para apreciar cualquier argumento humano.

Este punto de vista es sumamente fértil, porque articula el lenguaje de Belarmino —como elemento— en la estructura total de la obra; y así dice María del Carmen Bobes:

Está buscado con la misma finalidad con que se desdobra la acción, presenta los hechos en doble visión dejando al lector que elija.

Pero por eso, precisamente, entendemos que para el buen lector de la obra ayalina no hay comicidad pura, sino tragicomicidad. Póngase ello en relación con los estudios de Mariano Baquero Goyanes, tal vez el primero en descubrir lo que de tragicomedia existe en las obras de Ramón

Pérez de Ayala. Con todo, diríamos que, mientras en Apolonio predomina lo bufo mezclado con menor dosis de patetismo, en el caso del filósofo zapatero lo burlesco es casi nulo; en él se da, sobre todo, lo patético, lo mismo cuando sufre las acometidas de Xuantipa que cuando lo vemos esforzarse —ante el diccionario o cosmos— por levantar todo un sistema *ex nihilo*. Por lo demás, si tenemos esto en cuenta, advertiremos un rasgo más de su oposición a Apolonio; a éste le bastaba, para sus dramas y aleluyas, con el lenguaje usadero y aun degradado.

La primera vez que oímos a Belarmino es en el Círculo Republicano de Pilares; inicia un discurso político:

—¿Qué es la república? *Un maremágnum, el ecuménico de los beligerantes, el leal de la romana de Sastrea. Pero sobre todo abundo en lo de ecuménico.* (Pág. 36).

Al pronto nos sorprende el vocabulario, que corresponde quizá a nuevas ideas. Pero si, con ayuda del mismo Belarmino, nos aplicamos a la traducción, advertiremos que el filósofo autodidacto no ha dicho nada profundo:

—¿Qué es la república? *El non plus ultra, lo mejor de lo mejor, la conciliación de los contrarios, el fiel de la balanza de la Justicia.*

Podemos aceptarlo como discurso político de circunstancias, dirigido a unos correligionarios; mas no como muestra del auténtico pensamiento del filósofo zapatero, aunque advirtamos que, de alguna manera, ha variado la forma de contenido. Pues en esta operación consiste el esfuerzo primordial de Belarmino, como se pone de ma-

nifiesto al averiguarse que lo que él desea es ensanchar las palabras, a su modo. Para explicarnos esto, repasemos la *Gramática estructural* del profesor Emilio Alarcos. “Compararemos también —dice éste— cómo el español, el francés y el alemán distribuyen (conforman) diferentemente la zona de sentido siguiente:

leña	bois	Holz
madera		
bosque	fôret	Wald
selva		

“En español hay cuatro formas distintas para designar la zona de sentido designada en francés y en alemán con dos formas (aunque con distinto valor).” (Obra citada, página 20 de la primera edición.)

Diríamos que Belarmino, con su teoría del ensanchamiento de las palabras, del hablar bien y el pensar de doble fondo, coincide con la distribución correspondiente al francés. En efecto, para éste, ante el *continuum* indicado, sólo existe ‘bois’, mientras que el español distingue ‘leña’, ‘madera’, ‘bosque’. Este mismo hecho se da, según entendemos, en el espíritu de Belarmino. Veamos ahora un caso, que quizá ilumine lo que afirmamos:

El Padre Alesón visita al zapatero filósofo, en su taller, para encargarle calzado con destino a los hermanos en religión. “Le causará maravilla vernos en su tienda, dadas las ideas que usted profesa...” Belarmino responde; en su lenguaje, que la ciencia zapateresca es imparcial y que

él ha confeccionado zapatos para otros sacerdotes. “Quiere decirse que usted —sentencia el Padre Alesón, con mucha cortesía—, a pesar de sus ideas contrarias a la Iglesia, no tiene inconveniente en calzar a las personas religiosas. Pero pudiera ocurrir que las personas religiosas tengan inconveniente en dejarse calzar por usted.” El zapatero filósofo, con serenidad justa, formula entonces este juicio analítico: “El fanatismo es reincidente.”

—¿Cómo reincidente?— preguntó el padre Alesón.

—Vamos, que abunda... y daña. Se lo encuentra uno a cada paso.

—Ya; ha querido decir frecuente...

—No, señor; he querido decir, y he dicho, frecuente, y abundante, y dañoso, y que se choca con él; en *autonomasia*, reincidente.

(Repárese en cómo *autonomasia* es, para Belarmino, *autonomasia*, lo que ilustra el análisis de Carlos Clavería y el de María del Carmen Bobes.)

Pues bien: si la forma de contenido ‘bois’ —repetimos— comprende ‘leña’, ‘madera’ y ‘bosque’, ocurre que en el lenguaje belarminiano la forma de contenido ‘reincidente’ abarca también diversos aspectos del *continuum*: lo frecuente, lo abundante, lo dañoso y lo que hiere sin remedio. Estos aspectos diversos se compendian en la forma de expresión *reincidente*. No se trata sólo de ensanchar las palabras, para meter en ellas distintos significados, o para llegar a una polisemia de tipo conceptista, hasta conseguir una palabra clave, como el *Om* de la filosofía india.

Si esta fórmula mágica no se obtiene, el pensador se sume en el silencio. Y acaso todos los sistemas filosóficos, ante la inasible sustancia de contenido que es el universo, no pretendan otra cosa sino hallar formas de contenido y adecuadas formas de expresión. Dicho de otra manera: adoptar puntos de vista respecto de la realidad, que es precisamente lo que intentó —sin conexión con la historia y con la experiencia— Belarmino Pinto, patética figura humana, filósofo bilateral o multilateral. Con lo cual se demuestra lo que hemos declarado en páginas anteriores: que el pensamiento de Belarmino —y gran parte de la crítica no ha podido darse cuenta de ello— se articula, de modo matemático, en la estructura también multilateral de la novela ayalina. Creemos, en fin, que nuestro largo ensayo —no exhaustivo— ha cumplido el propósito de ofrecer una pura consideración morfológica de *Belarmino y Apolonio*.

LAS FICCIONES DE VALBUENA PRAT

*A Fernando Lázaro Carreter,
por su magisterio insuperable,
por su clara amistad.*

DOS importantes entidades, la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de La Laguna y la Casa de Colón de Las Palmas, han deseado organizar casi simultáneamente —y por un deber inexcusable— una serie de actos en memoria de don Ángel Valbuena Prat, el gran historiador e investigador no hace mucho fallecido. Por su profundidad y calidad, por las dotes que evidenció al estudiar nuestro teatro del siglo XVII y nuestra total historia literaria, Valbuena Prat exige la cordial y crítica atención de cuantos hablamos la lengua española. No sólo se han de leer y consultar constantemente los volúmenes de su monumental panorama histórico, sino también sus precisos trabajos monográficos y sus prólogos a tales o cuales ediciones clásicas. La Universidad de La Laguna y las islas Canarias han de recordarle siempre —como ya han indicado María Rosa Alonso y Sebastián de la Nuez— por dos básicos motivos. Ángel Valbuena fue el primer catedrático de Li-

teratura que arribó a nuestro flamante centro universitario. Era el 2 de enero de 1926. Y en seguida Valbuena (no lo ignoran ustedes) se incorporó a las tareas culturales que en esta región insular se desarrollaban. Inneceariamente repetiré que la lección inaugural del curso 1926-1927, pronunciada por el joven recién llegado, versó sobre *Algunos aspectos de la moderna poesía canaria*. A Valbuena le interesó, desde el primer instante, cuanto se hacía aquí en pro de la cultura, isleña y universal al mismo tiempo. Pero, sin duda —como se ha sugerido—, antes de su llegada a las islas ya había acumulado esencial información. No dejó nunca de aumentarla. En 1937 (seis años después de su traslado a la Península) apareció en Barcelona el tomo I de su *Historia de la Poesía Canaria*; nada fue favorable para que esa labor se prosiguiera en nuevos volúmenes. Es sabido que la edición no se difundió a causa de una nota que figura al pie de la página 114. El ejemplar de la *Historia de la Poesía Canaria* que yo leí en cierta biblioteca pública, tenía cortado, por inquisidoras tijeras, ese pie de página. Yo no pude saber, durante mis años de bachillerato, qué decía tal nota, ni cuáles eran los juicios que Valbuena formulaba sobre Manuel Verdugo al final de la página 113; tampoco pude entonces enterarme de que Agustín Espinosa había ofrecido, en *La Gaceta Literaria* del 15 de junio de 1931, un *Elogio de la burbuja*. Al suprimir la noticia sobre la muerte de Luis Rodríguez Figueroa, el tenebroso censor me obligaba también a desconocer el comentario de Espinosa y ciertos matices del pensamiento de Valbuena. La breve anécdota sume a uno en la melancolía. Y es que tales inquisidores de trabuco y tijeras

están persuadidos de que al cercenar los datos esfuman demiúrgicamente los hechos de la historia y las obras de la cultura. En muchos lugares de este planeta hay todavía censores torvos. Aduciré un ejemplo último. En 1975, una casa alemana y otra española publicaron conjuntamente una edición facsímil de la famosa revista *Litoral*. Esa edición consta de 500 ejemplares numerados; el mío es el 418. En septiembre de 1944, la revista insertó —como suplemento— un artículo que se titula “Duende español”, donde el poeta Juan Rejano habla de Pablo Picasso. En la segunda página del artículo, el implacable censor ha tachado, con oscuro y gordo trazo de filisteo —es decir, de enemigo de la luz—, unas cuantas palabras del poeta. El párrafo, en mi ejemplar 418, figura así:

Cuando Francia —“París de Francia”— llegaba al climax de su descomposición moral, Picasso volvía a España. Pintaba Guernica

cumbres de su obra. ¿Es que también esta vuelta a España era un simple accidente, un simple accidente político? ¿Dónde quedaba lo francés de Picasso? ¿Dónde París, el París que algunos quieren hallar detrás de su gesto de gitano español?

El terrible censor quebranta momentáneamente el pensamiento y la sintaxis del poeta Juan Rejano. “Pintaba *Guernica* ... cumbres de su obra.” Yo quisiera restablecer algún día el texto completo, de la misma manera que, años después de haber leído en *El Museo Canario* aquel ejemplar de la *Historia de la Poesía*, de Ángel Valbuena Prat,

pude obtener uno intocado, merced al admirable Antonio Rumeu de Armas. Ni las tijeras alevés, ni el tenebroso lápiz, ni el doblegado impresor, destruyen los giros y vuelos del espíritu. Ni sus afirmaciones, ni sus negaciones. Valbuena prosiguió trabajando. Al publicar Valbuena el libro de poemas *Dios sobre la muerte* (1939), alguien celebró que el autor hubiese retornado a la fe católica, de la que al parecer se había alejado mucho antes de la guerra civil, esto es, en su juventud extrema. El reseñador redactó lo que sigue:

Pero llega la guerra con todos sus horrores y Valbuena, que al comienzo de su juventud contemporizó con el intelectualismo izquierdista, asiste asombrado, con terror, a la transformación del frente popular en una horda de asesinos cobardes que siembra la muerte en la zona no liberada, donde tiene que vivir hasta la llegada de nuestras tropas, y, entonces, eleva su alma contrita, arrepentida, hacia Dios, al que contempla como antaño en su supremo poder, sobre la vida humana y sobre la muerte misma, y recobra intacta la fe de su niñez, amarrándose a ella con ataduras de dolor y gozo que el tiempo ya no romperá..!

1 Joaquín de Entrambasaguas: *La determinación del Romanticismo español y otras cosas*. Colección de ensayistas españoles, 2. Editorial Apolo. Barcelona (1939). Pág. 190.

No reparen ustedes en la galanura, en la tersura de esta prosa. Lo que deseo subrayar es que estos poemas de Valbuena están compuestos entre 1914 y 1939, esto es, desde la casi niñez hasta la época madura. En buena parte de ellos se pone de relieve que el autor era un espíritu atormentado religiosamente, como don Miguel de Unamuno, y que tal vez había obtenido al fin una fe estable, lacera e intensa, sin aquellos vaivenes angustiosos que en Unamuno se dieron. Estas dudas de Valbuena, estas tensiones entre lo católico y lo pagano, lo místico y lo sensual, se alzaron siempre en su alma exquisita. No sólo lo advertimos en la serie de poemas, pero también en dos obras de juventud, en dos narraciones que —según mis noticias— suele desconocer la generalidad de los lectores coetáneos, los lectores de hoy. En torno a esas dos novelas me propongo discurrir en la presente charla. Pero, antes de adentrarme en tal examen, deseo recordar que Valbuena, como historiador e investigador, fue objeto de un juicio elogioso por parte de uno de los autores que más hubieron de influir en Valbuena novelista. Acabo de referirme a Ramón Pérez de Ayala; éste dice —y compárese la prosa de Ayala con la del reseñador que he citado hace unos momentos—, éste dice las siguientes palabras:

Hace años salió de los tórculos barceloneses una gran historia de la literatura española por Valbuena Prat. Grande, cuantitativa y cualitativamente, por sus dimensiones y afluencia de

*contenido, tanto por la depuración y elevación del ángulo visual crítico*².

Hasta aquí Ayala. A mi entender, Ángel Valbuena Prat —diferenciándose de otros sedicentes historiadores literarios— no se limitó a brindar un cúmulo de noticias por lo común inanes, sino que supo utilizar y organizar datos innúmeros para fundamentar sus opiniones. Y estas opiniones aspiraban a la objetividad. Si se leen de nuevo sus páginas sobre Felipe Trigo, se echará de ver que Valbuena hubo de anticiparse al intento de revalorización a que ha sido sometido recientemente aquel novelista olvidado. Acúdase, por ejemplo, a ciertas notas prologales redactadas —no hace mucho— por el buido José Bergamín. La obra de Trigo nos resulta hoy cándidamente pornográfica. De todos modos, Valbuena no desdeñó esa obra narrativa. Y cuando bastantes historiadores y críticos acostumbraban minusvalorar la producción novelesca de Ramón Pérez de Ayala, Valbuena Prat descubrió y puso de manifiesto las virtudes cardinales del autor de *Belarmino y Apolonio*. Pero no voy a insistir en Valbuena como historiador literario, oficio en el que fue excelente. Sus aportaciones, en ese campo, siguen manteniendo vigencia, a pesar de que los actuales métodos de investigación —como es sabido— difieren de los que él empleó.

La inicial narración de Valbuena se titula *Teófilo*.

2 Ramón Pérez de Ayala: *Las terceras de ABC*. Selección y prólogo de José Luis Vázquez-Doderó. Editorial Prensa Española. Madrid, 1976. Pág. 194.

Esbozo de una vida (1898-1925) y fue publicada en 1926³. Todos los lectores podrán advertir que esta novela primera exhibe una curiosa singularidad. Repárese de nuevo en la fecha de publicación: 1926. En esa época había algún postgaldosiano, predominaban aún los novelistas llamados galantes, la vanguardia literaria tendía a la deshumanización de la novela. En tal año aparece un libro de narraciones que produjo sorpresa y pasmo, por el tratamiento de los temas y por la estudiada coherencia metafórica. Aludo a *El profesor inútil*, de Benjamín Jarnés. Por otro lado, ya se insinuaban las tendencias opuestas de la narración realista o social. Pío Baroja estaba aún en auge. Para los problemas, para las íntimas tensiones de linaje religioso que alentaban en Valbuena Prat, acaso el modelo inmediato de éste pudo ser don Miguel de Unamuno. Pero los separa la calidad de espíritu. Por otra parte, la novela de Valbuena está mejor construida —en estricto sentido técnico— que la unamuniana; mas los distingue (repito) la espiritual calidad. Para mi gusto, el novelista entonces joven no expresa con honda angustia el esencial problema religioso, la oposición místico/sensual que se encarna en el desdibujado Teófilo Rodríguez. Pero la novela de Valbuena responde a los módulos o normas del género. Si la examinamos

3 J. Pérez, Impresor. Madrid, 1926. La segunda obra narrativa de Angel Valbuena Prat se intitula 2+4 (*Relatos de misticismo y ensueño*). Nuevos novelistas españoles. Imprenta de G. Hernández y Galo Sáez. Madrid, 1927. (Conviene agregar que el volumen no contiene sólo esa novela, sino —además— otras interesantes páginas creativas de Valbuena. En la parte final del presente estudio no hablaré de estas últimas; me limitaré al examen de 2+4.)

con atención, podremos notar que ciertos rasgos de otros noveladores se traslucen, perfectamente asimilados, en las dos obras narrativas de Valbuena Prat. Tales rasgos funcionan con pertinencia. Por añadidura, Valbuena, que pertenece a la generación de 1927, no se identifica con la generación del 98. Para ésta, salvo el caso de Unamuno, el tema de la fe íntima no es tema primordial. En los personajes novelescos de Valbuena, lo religioso —en contraste con el sensualismo— constituye un permanente torcedor. La débil fe de Teófilo parece afirmarse en algunas ocasiones, se esfuma en otras; pero Teófilo no desconoce cuáles son las vías —católicas— por las que se ha de encaminar y elevar su alma. Lo que ocurre es que su temperamento no se inclina a la comunión interior, sino que se siente atraído por el aspecto externo del culto, por los encantos de la liturgia, por los plásticos valores, por lo olfativo, por la música misma. Antítesis y contrastes, como ha indicado Eugenio G. de Nora, son frecuentes en toda la obra narrativa de Ángel Valbuena Prat; y merced a contrastes y antítesis Valbuena coincide también con Pérez de Ayala. Aun sabiendo que ello es inexacto, me atrevo a decir lo que sigue: si Teófilo hubiese sido un hombre del Mediterráneo, esto es, un sensual, no habría asombrado mucho su alejamiento de la fe íntima, austera. Pero Teófilo nace en Ávila, ciudad castellana. En Ávila se producen sus atracciones y rechazos. Nótese que Valbuena da a su protagonista un nombre simbólico: Teófilo, “el amigo de Dios”. Pero Teófilo no puede confirmar esa amistad con la aceptación ciega de la religión recibida. De ahí sus constantes luchas; de ahí que necesite el conocimiento del mundo para hallar —finalmen-

te— el equilibrio interior. A lo largo de la novela insiste Teófilo en que su camarada Aurelio —que no comparte los religiosos anhelos del mismo Teófilo— es quien lo completa o complementa. Es *el otro*; he aquí una resonancia unamuniana. Aurelio representa al mundo; trata de reformar radicalmente a Teófilo, de transformar su intimidad y su conducta. No ya en lo religioso; también en la esfera del amor humano quiere Aurelio influir (e influye) para mudar los sentimientos del protagonista. He dicho que Teófilo es un nombre simbólico, y ello nos lo hace advertir Valbuena. He dicho que Aurelio es el contrario, la *otredad* del principal personaje, y que a la vez completa y equilibra a éste último. Pues bien: sobre la significación del nombre de Aurelio, el materialista, el médico, nada dice Valbuena Prat. Puesto que Teófilo no puede hallar su total equilibrio ejerciendo sus propias fuerzas interiores, ni merced a su particular experiencia, pero sí mediante el influjo de Aurelio, yo me he permitido investigar acerca del significado del nombre que ostenta el contrapersonaje. Éste —lo reitero— esclarece la penumbra espiritual y vital del protagonista. ¿Por qué se llama Aurelio quien actúa de tal modo en la novela? El *Diccionario etimológico de la lengua latina: Historia de las palabras*, obra de Ernout y de Meillet, en el artículo correspondiente a la voz *aurora*, accede a proporcionarme el dato que yo buscaba hacía algún tiempo, con intuición oscura de lingüista menor. Si tal pálpito no me ha hecho ver gigantes, el nombre Aurelio está relacionado con *eos*, 'aurora'. Es cierto que ese Diccionario etimológico se conduce con cautela extremada. Tras unas (para mí) difíciles explicaciones sobre el diptongo



inicial *au-*, los autores me enseñan lo siguiente: *Une trace de la forme non élargie apparaît peut être dans le nom propre Aurelia (gens) ex Sabinis oriunda a Sole dicta*⁴. Por lo que temerariamente adivino que Aurelio, en la obra de Valbuena, viene a ser la luz matinal, la claridad niña que va borrando la calígene reinante en el alma de Teófilo.

4 a u r o r a, - a e f.: aurore. Les anciens dérivent le mot de *ab aurō*, cf. Varr. L.L. 7,83 *aurora dicitur ante solis ortum, ab eo quod solis tum aureo aer aurescit*. Ancien, poétique: l'Aurore est souvent personnifié et déifiée.— Les représentans romans sont sans doute de la l. savante; M.L. 799.

Dérivés: *aurōrō*, *ās* (Varr.); *aurōrēscō* (Ruf., Ps. Arn.).

Nom indo-européen, thème en * *-es-*, de genre animé (féminin), à valeur religieuse, conservé en indo-iranien: skr. *usah* (gén. sg. *usásah*). et avec diphtongue initiale * *au-*, en gr.: éol. *αύως*, hom. *ῥῆνιτς*, att. *ἔως* (de * *hāōs*). En latin, ce thème apparaît élargi par * *-a*, d'oú *aurōra*, comme *Flora* sur *flōs*, cf. W. Schulze, Berlin. Sitzb. 1916, 1329 (on n'a pas le moyen de décider si l'*au-* initial repose sur *āu* ou sur *au-*). Une trace de la forme no élargie apparaît peut-être dans le nom propre *Aurelia (gens) ex Sabinis oriunda a Sole dicta*, P.F. 22,5, dérivé de * *ausel-* contamination de * *ausōs* et de * *sāuel*, v. *sōl*? - Le latin n'a rien conservé du dérivé en *-r-* qu'on a dans véd. *usar-bhūt* "qui s'éveille a l'aurore", *usráh* "du matin" - lit. *ausra* "aurore" (avec le même type en *-ā* qu'offre lat. *aurōra*) - gr. " *ἄρχχ-αυρός* " qui est pres du matin", *αὔριον* "demain" (litt. "le matin": cf. *māne*) - v.h.a. *ostār* "au levant". Il n'est conservé de formes verbales que dans les dialectes orientaux, ainsi skr. *ucchāti* "le jour vient, la lumière vient" et lit. *austa* "le kour vient". *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*. Par A. Ernout et A. Meillet. Troisième édition, revue, corrigée et augmentée d'un index. - Paris. Librairie C. Klincksieck. 1951.

Pero desde el punto de vista de un lector exigente, la victoria de Aurelio no es estimable; porque lo que ocurre es que Teófilo sólo halla un equilibrio material, y éste no engendra frutos del espíritu. La novela abarca desde 1898, año del nacimiento de Teófilo, hasta 1925, fecha en que, por obra primordial de Aurelio, llega el protagonista al clímax de una falsa serenidad. Es decir, que los dos guarismos limitan la historia de una evolución interior. El tiempo, en la novela, se desarrolla linealmente; no hay tiempos yuxtapuestos, tiempos imbricados, acciones simultáneas, retrocesos en la acción, juegos de la memoria. Lo que sí convendría estudiar, en otro trabajo, es cómo se ofrece el *tempo* en la inicial novela de Valbuena⁵. Anotaré un hecho curioso: y es que el autor data los diversos pasos: 1898, 1912, 1919, 1923, 1925, sin referirse jamás a fundamentales sucesos. Como sólo le interesa la evolución íntima de Teófilo, el novelista no alude al desastre colonial, ni a la guerra que duró de 1914 a 1918; ni a las Juntas Militares de 1917, ni a la dictadura de Primo de Rivera, etc. La narración se constriñe, pues, a exponer un desenvolvimiento de índole espiritual. Con técnica cuidada, sí, pero sin la quemante pasión unamuniana.

Juzgando las ficciones de Ángel Valbuena Prat, Eugenio G. de Nora afirma: "El lenguaje de Valbuena Prat es

5 "El tempo es una noción musical; se refiere a la mayor o menor cantidad de 'tiempo' narrado en el tiempo real en que se produce la narración". Véase Emilio Alarcos Llorach: *Ensayos y estudios literarios*. Ediciones Júcar. Madrid, 1976. Pág. 102.

en estos libros, pese al carácter ensayístico que imponen los temas abordados, de una expresividad y concentración notables”⁶. A mi entender, la opinión de Nora es exacta. Pero ignoro por qué emplea Nora la locución concesiva “pese a”. Obsérvese que este combate entre lo místico y lo sensual, entre lo ascético y el hedonismo, no constituye, de suyo, un tema propio del género ensayo; un cabal novelista puede perfectamente encarnar el conflicto en auténticos personajes, no siempre simbólicos. No otra cosa hizo Galdós al componer *Ángel Guerra*. Para Nora, las novelas de Valbuena son líricas e intelectuales. Para Nora, en *Teófilo* no hay sino un personaje único. Ambas advertencias se me figuran exactas. Como antes he anotado, Aurelio es, simplemente, un *alter ego* del protagonista. Con todo, en las ficciones de Valbuena hay un adecuado ímpetu novelesco, y a él contribuyen la sobriedad y agilidad del lenguaje, el preciso ajuste de los episodios, la materia tratada en *tempos* diversos, el uso de las evidentes antítesis, la economía sustancial de los diálogos, los matices sentimentales, o bien —como en Galdós— el empleo de los sueños (en vez del monólogo interior) para revelar lo que sucede en la conciencia de los personajes⁷, o todavía

6 Eugenio G. de Nora: *La novela española contemporánea (1927 - 1939)*. II. Segunda edición corregida. Editorial Gredos. Madrid, 1968. Pág. 241.

7 Véase Joseph Schraibman: *Dreams in the novel of Galdós*. Hispanic Institute in The United States. New York, 1960. (Este autor estudia las diversas funciones que los sueños cumplen en la obra galdosiana.)

—y no quiero agotar la enumeración— el dosificado papel de la música para expresar ciertos trances psicológicos. Por otro lado, en ambas novelas hay pasajes que se destacan merced al procedimiento caricaturesco; en las dos ficciones de Valbuena existe un predominio de la ironía. Teófilo, como otros protagonistas de narraciones precedentes, viene a ser un abúlico, mas el fermento religioso, de raíz estética, le distingue de aquellos colegas. Pero no se compare a Teófilo con algunos personajes novelescos de la generación del 98. A ésta la ve el primer Valbuena —el Valbuena narrador— a través de un curioso humor contrastante, como en seguida mostraremos.

La novela comienza de este modo: “Teófilo Rodríguez nació en Ávila, la ciudad ascética de piedra, el año 1898, año de la generación de los ensayistas y de la acuñación de los duros sevillanos. Por eso no es de extrañar que el pesimismo y la falsedad acompañaran a nuestro héroe.” Es decir: antes de exponer la evolución espiritual de Teófilo, ya el novelista declara cuáles son los rasgos esenciales de aquél. Véase la ironía: 1898, pesimismo, duros sevillanos. Valbuena ofrece una visión superficial del combate íntimo que sostiene Teófilo. Y ya se puede observar, en virtud de ese juicio anticipado en las primeras líneas de la novela, en virtud de ese pre-juicio, que el narrador no se identifica con las vicisitudes anímicas del personaje. Por añadidura, Teófilo es más un espectador que un verdadero agonista; y como tal espectador, no quiere o no puede fundirse con lo que acontece en la escena. Si asiste a un baile, cuando ya vive en Madrid, “asiste más como ironista que como virtuoso”, según declara el narrador en la página 37. La falsedad o la liviandad de Teófilo (en cuanto a la pasión

religiosa o el amor-pasión) se va revelando paulatinamente a lo largo de la novela; el expresivo sintagma “duro sevillano” figura más de una vez en tal o cual capítulo. Si, por ejemplo, en algún pasaje se habla de la identificación de Teófilo con la naturaleza (y estos dos términos —naturaleza/Teófilo— son uno de los temas-motivo de la obra), tal comunión podrá hacerle variar hasta cierto punto, y nunca de modo definitivo. He insistido en que el protagonista es un temperamento sensual; lo táctil, lo olfativo, lo plástico, los sones, le dominan y gobiernan, e incluso le hacen olvidarse de su propio ser. Véase el pasaje que se halla en la página 38:

Se dirigió al Prado. Olor a acacias; sensación táctil de misteriosos perfumes y vagas sedas en el ambiente. La primavera le acariciaba. En ese momento el pesimismo del hombre del 98 había desaparecido. Sentía el placer de vivir. Se quitaba la máscara del hombre adusto —y con ella su falsedad de duro sevillano—. ¿Era él, en ese momento, el mismo Aurelio? Aurelio no le acompañaba. ¿Realmente existiría su amigo o sería en realidad una de las facetas de su persona, la más íntima, la que él quería ahogar y esconder? ¿Sería Aurelio su alma desnuda, y Teófilo el vestido? Pensaba el “amigo de Dios” estas cosas sin inquietud, mansamente, con la sonrisa —griega— de una fina, comprensora y compasiva actitud irónica.

He citado este fragmento para que sea factible confir-

mar algunos de los juicios que hube de formular en otros lugares de este trabajo. Repárese en la cualidad sensual, que el narrador expresa o declara mediante el uso de adecuadas sinestesias; repárese en que el súbito brote de sensualismo le arrebató (momentáneamente) el pesimismo propio de 1898 y le quita la máscara de adustez y falsedad. Pero no se trata, en verdad, de máscara sobrepuesta, porque falsedad y adustez son cualidades constitutivas de Teófilo. Por otro lado, nótese cómo, al sentirse vivir en plena primavera, al gozar de olores, y de tactos, de perfumes y sedas, Teófilo vuelve a acordarse de Aurelio, a quien considera no ya *el otro*, sino su misma intimidad desnuda. No obstante, ese pensamiento no abruma angustiosamente el alma de Teófilo; antes al contrario, recibe con mansedumbre tales ideas, y su sonrisa es irónica, compasiva. ¿Compadeciéndose de sí mismo? En modo alguno. Aquí, como en toda la novela, Teófilo es un frío, un impassible espectador. No le calma —con encendida fe— el descubrimiento de lo divino, de la naturaleza, o de su oculto yo, sino que se transfiere irónicamente a otro espíritu, el de Aurelio. Además, esa constante ironía de Teófilo es de orden inferior; indica sobre todo una esquivéz, una actitud casi imparcial; mientras que la ironía de orden superior implica doloroso distanciamiento voluntario. Pues el irónico de mayor jerarquía —aparentemente apartado de todo— compadece con el mundo y advierte la enorme fisura que existe entre lo que realmente son las cosas y lo que él quisiera que fuesen. A este linaje supremo corresponden la ironía de un Cervantes e, incluso, la de un Enrique Heine. Teófilo es —lo vemos en sus relaciones amorosas con

Marcela— no ya un solemne egoísta, sino singularmente un egotista. Es interesante subrayar que el narrador, tan aficionado a ofrecer retratos físicos de estos y aquellos personajes, no nos dé una pintura cabal del mismo Teófilo. Ello no le es necesario. La de Valbuena es una novela psicológica, de desarrollo lineal, y la sobriedad técnica es suma, apurada. Para exponer la evolución anímica del simbólico personaje, no es menester trazar los rasgos externos que le configuran. Un tratadista ha dictaminado: “En la novela tradicional, cuyo representante por excelencia es la novela balzaquiana, el *retrato* constituye un elemento importante para la caracterización de un personaje: en uno de los capítulos iniciales, el novelista fija su retrato físico, psicológico y moral, ofreciendo así al lector un ser bien definido, con quien se familiariza y al que recuerda fácilmente”⁸. Considero que esa técnica obedece, entre otras razones, a que en esa novela tradicional suele haber una pululación de personajes, y el novelista se ve forzado a distinguir con claridad a cada uno de ellos, no ya por motivos puramente artísticos, sino además para que el lector conserve en la memoria a cada ficticio ser. Ahora bien: en la novela de Valbuena no hay sino un solo personaje esencial: Teófilo Rodríguez. No se corre, por tanto, el riesgo del olvido; y para mostrar la evolución espiritual de Teófilo, no es indispensable la semblanza física. Pero,

8 Vitor Manuel de Aguiar e Silva: *Teoría de la Literatura*. Versión española de V. García Yebra. Editorial Gredos. Madrid, 1972. Pág. 211.

cuando se trata de alguien secundario, el narrador levanta un dibujo caricaturesco. Así, en la página 17, nos comunica:

Y en efecto, en una sala adobada al estilo de la magna Restauración hispana, un obispo gordinflón —morado, joyas, grasa— había entregado un diploma con miniaturas a Teófilo, entre el estruendo de los aplausos de la buena sociedad avileña.

Este fue un procedimiento usado por Eça de Queiroz, por Valle Inclán o por Ramón Pérez de Ayala. Quiero añadir que esos personajes caricaturizados por Valbuena no suelen pertenecer a la esfera de los personajes meramente decorativos, quienes —según otros tratadistas— no “aportan nada a la acción ni poseen significado particular alguno”⁹. Con candor, tales tratadistas insisten en que “en novelas como las de Zola, Flaubert o Balzac” esos efímeros personajes “añaden una nota de color local, o, con gran frecuencia, hacen bulto cuando el novelista presenta una escena de grupo”. Al expresarse de dicho modo, estos teóricos parecen sostener que en la novela el personaje no tiene más que una misión fundamental: la de contribuir al desarrollo mismo de la acción; imaginan que la acción es consustancial con el personaje; en caso contrario, estamos

9 R. Bourneff - R. Ouellet: *La novela*. Traducción castellana y notas complementarias de E. Sullà. Col. Letras e Ideas. Edit. Ariel. Esplugues de Llobregat, Barcelona, 1975. Pág. 181.

ante una figura casi superflua; pero lo cierto consiste en que la nota local o el individuo que *hace bulto* forman parte indisoluble del conjunto novelesco, si —claro está— la obra se halla bien construida. He aquí el pasaje de *Madame Bovary* que los citados teóricos proporcionan como ejemplo de decorativa escena. En el pasaje se pinta la llegada de unos invitados a una boda, “recién rapados e incómodos en su vestido de las fiestas”, según resumen los tratadistas. Estas son las palabras de Flaubert:

¡Y las camisas abombadas sobre el pecho como corazas! Todos estaban recién trasquilados, bien afeitados, las orejas separadas de las cabezas. Y aun algunos que se habían levantado antes del alba y no veían claro para afeitarse tenían rasguños en diagonal debajo de la nariz o, a lo largo de las mandíbulas, rasponazos de la piel como escudos de tres francos, hinchados por el aire del camino, lo que jaspeaba un poco de placas rosadas todas aquellas caras gruesas, blancas, satisfechas.

Se sabrá que este bellissimo pasaje flaubertiano no suministra una vacua nota de color local, sino que se adecua funcionalmente al conjunto novelesco. Pero lo más curioso es lo que afirman —al pie de página— los señores Bourneff y Ouellet; a fuer de teóricos literarios (esa especie hoy tan abundante), advierten:

Esta descripción tan variopinta en nada corresponde a la “realidad”. ¿De dónde les vienen a esos campesinos, curtidos por el viento y el sol

a lo largo de toda la jornada, los tintes pálidos que les atribuye Flaubert?

Acaso yo no sepa leer —todo es posible— o bien los teóricos literarios Bourneff y Ouellet han interpretado mal el pasaje de *Madame Bovary*. De la lectura no se infiere que los campesinos ostentaran tintes pálidos en sus rostros; sí se ha dicho, poco antes, que a causa de haberse afeitado casi en la oscuridad se habían producido rasguños, rasponezcos “como escudos de tres francos”, y tales leves heridas no pudieron sino dejar en sus caras unas placas rosáceas. Que los rostros fueran blancos o morenos no se opone a que estuviesen curtidos. Augusto Díaz Carvajal, en su versión española de la novela, dice así:

*Algunos, que se levantaron antes del amanecer, al afeitarse, debido a la escasa luz, hicieron cortaduras diagonales bajo la nariz, o bien en las mejillas desolladuras como escudos de tres francos, desolladuras que se inflamaron con el aire del camino y que salpicaban de placas rojizas aquellos radiantes rostros, blancos y moquetados*¹⁰.

Pero abandono esta divagación y vuelvo con docilidad al examen de las ficciones de Ángel Valbuena. Presenta Valbuena con objetividad casi frecuente, con desasimiento bastante visible, el caso espiritual de Teófilo. Sin embargo,

¹⁰ Gustave Flaubert: *Madame Bovary* Trad. de A. Díaz Carvajal. Biblioteca Contemporánea. Edit. Losada. Segunda edición. Buenos Aires, 1958. Pág. 28.

ciertos rasgos, ciertos matices esporádicamente aparecidos en la novela, nos hacen pensar que la actitud del narrador no es del todo impasible, como de demiurgo. Por ejemplo, ya en el primer capítulo se dice de Teófilo que es pesimista y falso, y poco después se añade esta expresión: “nuestro héroe”. Es evidente que la ironía no se da sólo en el protagonista, el “amigo de Dios”; también se echa de ver en el propio autor de la novela. Imposible me sería el aducir pasajes varios como demostración inconcusa. Ya se ha visto que Valbuena se burla moderadamente de la generación del 98; ahora citaré un par de fragmentos en los cuales el autor se mofa de las maneras y los amaneramientos del Modernismo; no de los modos magistrales de Rubén Darío, pero sí de los que emplearon los epígonos. En la página 120 —capítulo XIX— se cuentan los transportes amorosos de Marcela y de Teófilo, y allí hallamos estas frases:

Brillaron las estrellas, y la luna llena, redonda como un pandero, se vio obligada a salir. Sin ella, la escena hubiera sido incompleta.

Y en la 121 —todavía capítulo XIX—:

Y la luna, guiñando el ojo derecho, con su aspecto de filósofo bonachón que conoce de sobra el corazón humano, y a la vez de abate que se frota las manos de gusto al ver una amorosa pareja cuyas expansiones le están vedadas, sonreía y parecía decir: “¡Qué felices son los mortales!”

Quiero subrayar de nuevo que aunque Valbuena no

adopta en *Teófilo* los módulos narrativos de la vanguardia entonces vigente, tampoco sigue con fidelidad los módulos de la generación anterior; pero asimila algunos procedimientos y técnicas galdosianos en esa su inicial novela. No obstante, se halla tan lejos de Galdós como de Baroja. Sí hay —en sus dos ficciones— ciertas similitudes con Ramón Pérez de Ayala. Eugenio G. de Nora ha podido observar:

Finalmente, una breve, poco más que alusiva pigmentación de costumbrismo pintoresquista provinciano —en las figuras femeninas de Teófilo, en los perfiles eclesiásticos y bohemios de 2 + 4, y en la “Asociación de los poliédricos” que integran dichos personajes, a imagen de las peñas literarias locales—, colorea de realidad, y sitúa cronológica y espacialmente en un clima postnoventayochista e hispánico, paralelo a los fondos novelescos de Ayala, estas difusas ensoñaciones de un intelecto preocupado¹¹.

Por mi parte, considero que las ensoñaciones de los personajes de Valbuena no poseen la calidad ideológica que muestran los soñadores personajes ayalinos. Hay una enorme distancia entre las divagaciones del egoísta Teófilo y los verdaderos ensayos que nacen del magín de Alberto Díaz de Guzmán, por ejemplo. Es tal la diferencia, que Ayala pudo formar y publicar un libro de ensayos, *El libro de Ruth*, con los diálogos y disertaciones que mantuvieron

11 Nora: Op. cit.

algunos personajes de sus anteriores novelas. El lenguaje de Ayala es mucho más rico, armónico y elaborado. Pero Valbuena se aproxima a Pérez de Ayala por la unión de lo lírico y de lo intelectual, por el uso de nombres simbólicos, por el empleo de la ironía y de la caricatura. Esta última similitud puede descubrirse en muchos lugares de las ficciones de Valbuena. Voy a elegir una escena de prostíbulo, escena que recuerda algunas de las descritas en *Tinieblas en las cumbres*, narración lupanaria. Ese fragmento de *Teófilo* corresponde al capítulo 11, en donde se narra cómo el protagonista se inicia en los misterios y en las claridades del amor carnal. Las páginas son la 65 y la 66:

Charo estaba deslumbrante de sedas y de joyas. Abrazó melosamente a Teófilo. Éste, en medio de aquel extraño ambiente —preparado a fuerza de billetes de banco, pero idealizado en aquel instante por su alma de poeta— creía soñar. Aurelio, en voz baja, insistió en sus consejos médicos, pero Teófilo le increpó indignado. La abadesa, ninfas, amigos y el propio Aurelio, fueron retirándose entre risas, cantos litúrgicos y felicitaciones.

Teófilo y Charo quedaron solos. Él habló de la Primavera, de Pan y de Rubens y moduló armonías wagnerianas. La besó como se aspira el olor de la rosa. Charo no entendía nada de aquello, y como todas las compañeras, en su sensibilidad de hetaira, consideró a Teófilo y los suyos como locos o poetas demasiado originales y ex-

travagantes. Al fin —ambiente de misterio y de recogimiento— la fuerza suprema del cosmos se impuso. Y Teófilo conoció varias veces a Charo.

Como Alberto Díaz de Guzmán, Teófilo es un esteta y se siente atraído por la música, la pintura y la poesía. Como Alberto Díaz de Guzmán desdeña a Fina —en *La pata de la rapsoda*—, Teófilo termina por rechazar a la espiritual Marcela.

La segunda narración de Valbuena Prat, titulada *2 + 4*, apareció en 1927. Así en *Teófilo* como en *2 + 4* se expone el mismo tema esencial: la oposición o complemento de sensualidad y misticismo. Pero la técnica es diversa en una y otra obra. Si en la publicada en 1926 la narración transcurre sin mayores sobresaltos, con manse-dumbre predominante, a pesar de la lucha que sostiene el protagonista, y a pesar del uso frecuente de la ironía y del humorismo, en *2 + 4* se acentúa lo caricaturesco y figuran ya algunos procedimientos de la vanguardia. Es verdad que aquí hay también uno como subyacente influjo de Pérez de Ayala, pero el relato participó del cuento drolático y —de atenuado modo— revela la estética deformación del esperpento. Junto al realismo que se da en esta obra segunda, hay una manifestación de la fantasía, la cual tiene por objeto introducir en la corrosiva y jocunda novela las seducciones de lo enigmático. Si Teófilo halla al final el equilibrio —un equilibrio deficiente, a mi entender—, ocurre que los principales personajes de *2 + 4*, el sacerdote Dominico y Alvaro el artista, desaparecen de misteriosa manera: se esfuman como tragos o como brujos. Y si en *Teófilo* había un solo personaje, en *2 + 4* no hay seis au-

ténticos; cuatro son meros comparsas, aunque alguno que otro desencadene el destino de los dos primordiales. Dominico y Alvaro vienen también a ser dos hombres que se oponen y complementan. Pese a sus respectivas luchas y fracasos, así Alvaro como Dominico son fieles a sus figuraciones ideales. El del cura —místico a su modo— es únicamente Dios; el del artista, un arquetipo de mujer, que puede encarnarse o incorporarse —de fugaz forma— en la llamada Estrella. Estos dos personajes antitéticos, por serlo, por tener una ideal aspiración común, llegan a completarse y establecen singulares lazos de amistad unimismada. En 2 + 4 Valbuena dibuja en dos protagonistas la antítesis que dividía el alma del único Teófilo. Al escindir el drama, al poner lo místico en un sujeto y lo sensual idealizado en otro, Valbuena usa una técnica expresionista. Ambos personajes se manifiestan con relieve, sin difuminados matices. En realidad, no 2 + 4, sino 1/2 + 1/2, esto es, la unidad buscada. En ocasiones, esta segunda obra de Valbuena adquiere un ritmo, un aire humorístico e irónico, tal como los hallamos en las novelas de Jean Giraudoux o de Benjamín Jarnés. Al estilo de este último recuerdan el Prólogo y la Apoteosis —uno y otra impresos en cursiva—, el uso burlesco de la mitología y ciertos diálogos fantásticos. En la segunda novela se marca la distancia del autor con respecto a la ficción misma: actúa como un truchimán, como un Maese Pedro. Véase, si no:

Tenemos ante nosotros seis personajes. Al parecer, seis hombres; acaso seis sombras. Dos llevan hábitos de sacerdotes; otro no lo lleva, pero sí un largo y negro gabán con dejos de aba-

te antiguo. Total: tres figuras negras. Otro lleva un traje gris; acaso también sea gris su carácter. El otro es alto, oscilante, y lleva una corbata roja y traje marrón; es un estampido de fulgores. El último es una apoteosis de policromía en la corbata verde y amarilla, en el chaleco de fantasía azul pálido, el dorado de su pelo y el vibrante azul marino del gabán. Pero estos seis —¿muñecos acaso?— tienen otras características.

Obsérvese que Valbuena insiste en la descripción de lo externo; en estas primeras líneas no alude a lo íntimo de los personajes; obsérvese que tal externidad se subraya mediante el reiterado empleo del verbo *llevar*. Valbuena insiste en los colores, como insistirá luego en los olores y en los sonidos. Valbuena no está seguro de haber inventado personajes novelescos, y repite el adverbio de duda *acaso*. Pero su interés se fija en Alvaro y en Dominicó; por tal razón nos dice en la página 9:

Tomemos a Dominicó y Alvaro en su recogida vida espiritual, reflejándose sobre las minucias de la circunstancia. Dejemos a los otros cuatro, por ahora, como comparsas de la sociedad. No es que ellos carezcan de problemas íntimos de vida espiritual. Ésta se halla más o menos en todos los hombres.

Es posible que los comparsas posean intimidad, pero en esta narración casi drolática y casi esperpéntica ese don esencial no se trasluce. El autor, obrando de drago-

mán o de Maese Pedro, hace notar un lugar común, si bien matiza finamente. En la página 8 nos había comunicado que en todo hombre se dan un aspecto externo, anecdótico, y el de la vida interior, "trágico, de espíritu, que busca el espacio sin límites". Advertí, al tratar de *Teófilo*, que el narrador prefigura a su héroe en las primeras líneas de la obra; dice allí que el personaje es pesimista y falso, cuando lo justo hubiera sido que el propio Teófilo se fuera conformando como tal hombre defectuoso a través de la novela misma. No acontece esto en 2 + 4: la alusión a la búsqueda del espacio sin límites constituye una relación interna, porque, en efecto, esa libertad es la que persiguen Domingo y Alvaro, quienes han de desaparecer misteriosamente, tal vez en la noche infinita. Este prólogo interesa, además, porque el truchimán al exponer ciertos conceptos literarios define realmente lo que es su novela. En ella hay humorismo, ironía, comedia y tragedia. En la citada página 8 el autor puntualiza:

Cuando la vida íntima choca con la anecdótica, y triunfa ésta con queja y dolor de la primera, nos hallamos ante el humorismo. Cuando es la vida de relación un velo consciente en que ocultamos como en una gasa el relicario del espíritu; y sabemos que nosotros leemos en él y nos reímos de los que sólo ven el velo, poseemos la ironía. Cuando triunfa lo íntimo matando lo anecdótico, la vida es tragedia. Cuando lo externo atrofia a lo interior, es comedia. Cuando hay un perfecto equilibrio entre los dos, una

*clásica y fina comedia de salón, una delicada farsa, en que levantan el telón Dios con una mano y el diablo con otra*¹².

Esos conceptos se encarnan en los personajes de la novela. El místico Dominico es víctima de la persecución; Alvaro, el sensual idealista, del fraude y del desencanto.

Con todo, hay que confesar paladinamente que no fue Valbuena un novelista de primer orden. Es menester considerar estas dos ficciones suyas como muy estimables ejercicios de un investigador e historiador literario, a quien mucho deben las letras españolas y, singularmente, las letras canarias. Pero hay que destacar también su lírica sensibilidad y su aceptable dominio de la prosa novelesca. Esto último es lo que he deseado mostrar —si bien de modo somero— al ofrecerles el presente ensayo¹³.

12 Sobre los conceptos de “tragedia”, “farsa”, “drama poético” y “comedia infantil” consúltese el excelente ensayo “Valle Inclán, dramaturgo”, que Pérez de Ayala ha recogido en *Las máscaras*, tercera edición en Colecc. Austral, Buenos Aires, 1948. Págs. 138 y ss.

13 No he podido tratar ahora otros aspectos de la obra narrativa de Valbuena. Me habría gustado ampliar los ejemplos que acreditan el influjo de P. de Ayala (y aun de Clarín) sobre *Teófilo* y sobre *2+4*; también me hubiera seducido explicar la configuración de entrambas novelas. En mis notas preparatorias yacen, esbozadas, todas estas cuestiones.

RECORDANDO A SAULO TORÓN

*Para Manuel Alvar,
también maestro en amistad.*

NOTA PRELIMINAR

LAS páginas que siguen fueron compuestas, hace unos meses, para presentar una exposición de libros, manuscritos, recortes y fotografías del poeta Saulo Torón. Me hallaba en Madrid cuando Alfonso Armas Ayala hubo de telefonarme para que interviniera yo en el proyectado acto. No me era posible entonces conságrar al poeta un estudio extenso y detenido, que rectificase o confirmase los dos artículos publicados por mí en los anhelosos y difíciles tiempos de la adolescencia. Tampoco habría sido cortés ocupar largamente la atención de quienes se apresaban a visitar una emotiva muestra de recuerdos, celebrada en la Casa de Colón al cumplirse el cuarto aniversario de la muerte del gran lírico insular. De ahí que, en vez de un ajustado análisis, me permitiera ofrecer una evocación sucinta. Quise, pues, trazar ante el auditorio la figura humana de Saulo, según mi personal y limitada experiencia.

Quizá notasen los que tuvieron la amabilidad de oírme, y notarán los lectores de las siguientes páginas, que hay en éstas un melancólico leit-motiv: a pesar de mi amistad remota, y de mis tempranos artículos acerca de

la obra toroniana, y de haber cuidado la edición de las Poesías completas, jamás Saulo hubo de dedicarme uno de sus libros. Ello —me decía yo siempre— se debió, sin duda, a la enorme humildad, no al desdén, del poeta y también a mi propia timidez orgullosa. Pero he aquí que, pocos días después de haber sido pronunciada mi breve disertación evocadora, recibo una carta de María Isabel, la gentil hija de Saulo. No minúsculas fueron mi sorpresa y mi emoción. Examinando los papeles de su padre María Isabel había descubierto dos borradores de dedicatoria, y en ambos el poeta aludía a dos circunstancias referidas en mi trabajo. Se me consentirá transcribir literalmente el segundo y más nítido borrador, que representa —según creo— la versión definitiva: A Ventura Doreste Velázquez, agradeciéndole su valiosa cooperación en la edición de este libro, admirándole por su labor literaria y queriéndole por su bondad y méritos propios, y por ser hijo de unos padres que me dieron su amistad y afecto casi desde que eran niños. Lamento sobremanera —y como nunca— que Saulo no me hubiera enviado, con tan generosa dedicatoria, un ejemplar de sus Poesías, el cual habría figurado en lugar relevante de mi biblioteca. Al leer y releer el bello autógrafa, se me agolpan turbadoramente los vívidos recuerdos. Si en esta nota he copiado tales líneas, no ha sido a causa de mi vanidad, sino para paliar —como es de absoluto rigor— lo que se afirma en mi conferencia. Subsiste el hecho de que yo no poseo ningún libro de Saulo con su autógrafa; mas el poeta tuvo la intención de enviarme las Poesías con su firma. ¿Cuál fue el motivo de que el ejemplar no llegase a mis manos? “Misterio”, dice María Isabel en su

amable carta. Por otro lado, esas líneas justifican documentalmente lo que sobre la viejísima amistad de mis padres con Saulo se declara en mi corto trabajo.

Finalmente, deseo confesar que existe en mi evocación cierto voluntario anacronismo. Confío en que, por puras razones estéticas, los lectores sabrán perdonármelo. Ello es que, al rememorar los viajes de Alonso Quesada y de Araus, hablo del "traqueteante y humoso tranvía", cuando (según mis informes) hacia 1919 ó 1916 no era ya tal vehículo de vapor, sino limpiamente eléctrico; pero sí había enojoso barro en las épocas de lluvia, y altas polvaredas en el estío luminoso. Aquellos dos epítetos pretenden subrayar la dificultad del cotidiano traslado, en contraste con la brillantez de las gustosas conversaciones que sostenían Araus y Alonso Quesada.

Addenda.- Dos de los puntos que se tratan en esta evocación requieren respectivas indicaciones bibliográficas. Sobre la fecha en que comenzó a funcionar el tranvía eléctrico (1910) véase: José Miguel Alzola, *La rueda en Gran Canaria*, Ed. El Museo Canario, Las Palmas, 1968; p. 156 y ss. Sobre las relaciones entre Villaespesa y Juan Ramón Jiménez, véase, de este último: *La corriente infinita*, Ed. Aguilar, Madrid, 1961; p. 63 y ss.

PROPÓSITO

Nos hemos juntado aquí, esta tarde de febrero, para recordar a Saulo Torón, de cuya muerte acaban de cumplirse cuatro años, durante los cuales la historia española parece haber iniciado un nuevo giro que quizá hubiera satisfecho muy parcialmente al poeta desaparecido. Estamos aquí para evocar al hombre liberal o generoso y al sutil lírico intimista, cantor de lo cotidiano y de los sentimientos fundamentales, espíritu poético que supo contemplar y soñar —fundándose con ellos— el irisado mar cambiante de la isla y el oscuro mar de los misterios casi cósmicos. Por razones de mi particular naturaleza y por el ejercicio de un largo hábito mental, yo habría preferido estudiar hoy la poesía de Saulo Torón, poniendo de relieve sus valores intrínsecos, los que debe inexorablemente a su época y formación, y también aquellos que —en la actualidad— se nos figuran pasajeros o caducos. Pero no es ésta la ocasión propicia. Además, la poesía de Saulo ha sido muy bien estudiada, en los tiempos últimos, por dos especialistas irreprochables: Joaquín Artiles, cuyo saber estilístico exhibe siempre los rasgos rigurosos y asépticos de la más apurada ciencia, y Sebastián de la Nuez, quien suele unir en sus trabajos el temblor de las finas intuiciones y el conocimiento de las más modernas técnicas literarias. Añádase que los recientes avatares de mi vivir —funciones directivas, charlas o conferencias, lecturas necesariamente apasionadas, revisión de académicas memorias, multitud



de apuntes sobre el problema del lenguaje literario— no me permiten emprender un detenido análisis como la ilustre obra de Saulo reclama. No sólo habría que acometer, usando métodos exigentes, el examen de la pura obra poética, de la producción satírica —una y otra ya analizadas de modo admirable por Joaquín Artiles—, sino que sería también menester adentrarse en las páginas dramáticas de Saulo Torón e historiar las actividades de éste en relación con ciertos núcleos de aficionados al teatro. Las poesías satíricas nos descubrieron a un Saulo Torón que, en nombre de la esencial bondad, se mostraba alerta ante las estupideces, equivocaciones e injusticias de los prójimos insulares y nacionales. El estudio de la obra dramática nos evidenciaría hasta qué punto Saulo, hombre humilde, hubo de penetrarse con las virtudes, defectos o costumbres de nuestro pueblo.

DE LA POESÍA DE SAULO TORÓN

Merced a los artículos y prólogos de los autores que he citado no hace mucho, conocemos ya cuáles fueron los temas predominantes en la poesía de Saulo Torón, y cómo empleó el poeta la lengua común, alzándola por lo general hasta el nivel de lo sustancial lírico, sin merma de ciertos rasgos coloquiales y sin abundancia frecuente de prosaísmos y otras deficiencias. Pero, claro está, el estudio de la poesía de Saulo es inagotable y proporcionará siempre singular placer a lectores y analistas del porvenir. Buena par-

te de nuestros colegas coetáneos insisten —incurriendo en repetición casi escolástica— en expresar una verdad evidente: que sin lengua no hay poema. De ahí que sea preciso estudiar ésta al enfrentarse con cada obra poética. Como si descubriese el Mediterráneo, Josse de Kock afirma, verbigracia, lo que sigue: “El hecho poético es independiente de los temas tratados, de los sentimientos que en él se expresan y que suscita, y más aún de las circunstancias que lo rodean”. Y poco después: “El mensaje poético se distingue de todos los demás por la forma en que se le moldea”. Podemos añadir que esa forma —leve, conversacional en ocasiones, y en otras delicada y sugerente como una música cuasi inefable— es lo que primordialmente en Saulo Torón nos interesa. Con todo, al igual que Machado, Saulo debió sostener que “el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del espíritu; lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que dice, si es que algo dice, con voz propia, en respuesta animada al contacto del mundo”. Saulo, como Antonio Machado, también distinguía entre la voz viva y los ecos inertes. Pero, como saben cuantos me están escuchando, nada de esto es posible sin el adecuado dominio de la palabra. Porque no hay poesía inefable; toda poesía es fable, y reside sustancialmente en el verbo mismo. “El papel del poeta estriba —declaró Ortega— en que es capaz de crearse ese idioma íntimo, ese prodigioso *argot* hecho sólo de nombres auténticos. Y resulta que al leerlo notamos que en gran parte la intimidad del poeta, transmitida en sus poesías —sean versos o prosas— es idéntica a la nuestra. Por

eso le entendemos: porque él, por fin, da una lengua a nuestra intimidad y logramos entendernos a nosotros mismos. De aquí el estupendo hecho de que el placer suscitado en nosotros por la poesía y la admiración que el poeta nos suscita proviene, paradójicamente, de parecernos que nos plagia". Pues la poesía otorga nombre verdadero a lo que carece de él; descubre y fabrica una realidad que hasta entonces no tenía existencia alguna y por eso puede decirse que la fundamental operación poética consiste simplemente en la *catacrexis*, esto es, en nombrar con exactitud lo innominado recién descubierto. Ello exige que se estudie la lengua de Saulo Torón. Pero, para entender de modo pleno su poesía, debemos también captar sus temas, participar de los sentimientos manifestados y conocer —si fuera posible— las circunstancias en que vivió el autor. El fluido lírico de que hablaba el abate Brémond, aquel obstinado defensor de la poesía pura en la época de entreguerras, proporciona al lector sensible un goce extremado; pero ese goce se multiplica conscientemente si conocemos además temas, sentimientos y circunstancias. Si al goce primario se añade —de unimismada manera— el goce intelectual, el poema leído o escuchado cobra y revela valores todavía más altos, e imperecederos. Quizá, por fortuna, nosotros los insulares podamos comprender y sentir mejor que otros hispanohablantes la poesía de Saulo Torón. Ella llegará —como sin duda llega— a muchos lectores de distintas y alejadas regiones de nuestro idioma; pero acaso nosotros penetremos más íntimamente en ella, sobre todo si hemos mantenido alguna amistad con el autor de los poemas. De mí sé decir que en los cinco libros

de Saulo —*Las monedas de cobre, El caracol encantado, Canciones de la orilla, Frente al muro, Poesías satíricas*— halló siempre al hombre que conocí, cuya conducta admiré, cuyas reacciones generosas (ya movido por la fraternidad, ya por la indignación justa) hube de presenciar en algunas ocasiones memorables, y cuyas ideas estéticas —tal vez distantes de las mías— pude escuchar de sus mismos labios. En otro momento procuraré trazar una semblanza o una etopeya de Saulo Torón. Hoy sólo quiero evocar ante ustedes una serie de rasgos dispersos, de menudas anécdotas, si bien de insuficiente modo. Porque ni el tiempo ni el espacio me consienten realizar otra cosa.

LA FIGURA DEL POETA

Ello es que mi familia —por la rama paterna y por la rama materna— mantuvo amistad con Saulo desde edades casi inmemoriales. Saulo era —y nótese que la palabra aparece con frecuencia en las composiciones de los líricos intimistas—, Saulo era, digo, como el hermano mayor de mis progenitores. Siendo muy niña hubo de conocerle mi madre, cuando el poeta se hallaba en la juventud. A través de Alonso Quesada, mi padre, que no tenía entonces diez y ocho años, pudo trabar amistad perdurable con Saulo Torón. Vivía Saulo en compañía de una hermana casada con un fino farmacéutico catalán, cuyo hogar y apoteca estaban enclavados en el Puerto de la Luz. Imagino que para Alonso Quesada y para mi padre, Araus, el trayecto tranviario

desde el núcleo de Las Palmas hasta el final de la calle Albareda debía constituir una suerte de aventura casi cotidiana. Traqueteante y humoso tranvía, altos y lentos carros que transportaban frutos, ligeras tartanas cimbreantes, pomposos carruajes de médicos, berlinas de caballeros pudientes, y barro y polvaredas, y conversaciones gustosas a lo largo del interminable viaje. En las tertulias que se celebraban en el hogar de Saulo y de Micaela, su hermana, hubieron de conocerse mis padres. Yo diría que mi amistad con el poeta fue anterior a mi nacimiento. La de mis padres con él perduró inalterable a través de los años. Yo recuerdo vagamente que, siendo todavía Saulo soltero (porque el poeta contrajo matrimonio cuando ya había cumplido la edad de Don Quijote), yo recuerdo vagamente que en su habitación —colmada de libros— había un primitivo aparato de radio; el poeta, provisto de unos pasmosos auriculares, escuchaba abstraído las emisiones. A veces Araus, con el niño que era yo, visitaba a Saulo en su oficina de la casa Miller, en pleno muelle, o le iba a ver a una caseta de madera donde el poeta llevaba a cabo no sé qué mágicas operaciones en extensos papeles marítimos. Poco más tarde, en los comienzos mismos de nuestra guerra, Saulo —casado ya— y mi familia vivieron en la entonces paradisíaca Ciudad Jardín; las casas estaban muy próximas y las visitas se realizaban casi a diario. En el hogar de Saulo se cantaba todos los días, bajo la dirección de Isabel Macario, esposa del poeta. Al atardecer, Saulo retornaba de su trabajo. Llevaba una existencia íntima, recoleta; y aunque no desconocía, no, la producción intelectual de aquellos años, lo cierto es que se negaba a leer las obras que

durante la guerra y la postguerra se venían publicando. Para el Saulo Torón de la época que rememoro, España había muerto —política y espiritualmente— en el fatídico 1936. Hombre generoso, hombre liberal, nunca se consoló Saulo de que las democráticas naciones europeas no hubiesen prestado el máximo apoyo a la causa de la República española. Sólo así se explica que, al estallar la segunda guerra mundial, mostrara momentáneamente Saulo su indignación contra el Imperio británico. Revivo la anécdota. No hay que insistir en que Saulo no fue jamás partidario de Alemania. Pero le irritaba con frecuencia el desmedido poderío de los ingleses. Estaba Araus enfermo, en cama. Saulo ocupaba un sillón cercano. No sé por qué rumbos iba la conversación entre uno y otro amigo. Pero sí sé que Saulo —hombre por lo común pacífico— de pronto se alzó del sillón y con verbo colérico, temblando, arremetió contra el Imperio. Juntando índice con índice y pulgar con pulgar para constituir un pequeño círculo, Saulo exclamó: “¡Es injusto que Inglaterra, que no ocupa sino un espacio como éste, haya dominado, y esté aún dominando, al mundo entero!” Saulo tardó en calmarse. Esta impensada salida del poeta contristó y enojó a Araus, anglófilo desde la infancia; y lo fue hasta su muerte, acontecida en diciembre último. Pero no había advertido entonces Araus —en quien lo pasional oscurecía a veces sus no corrientes dotes de lucidez— las razones que movieron a Saulo a proferir aquel exabrupto: una herejía para un liberal de 1939. Yo presencié la escena. Aquel desasimiento de Inglaterra era tanto mayor y doloroso cuanto que Saulo no era parcial de los alemanes. Reitero que el poeta había sentido mucho

que Inglaterra hubiese desamparado a la República española. De modo que, probablemente, años después Saulo pudo compartir la indignación, los trenos de León Felipe contra la atlántica raposa. Digo probablemente, porque sobre el sentido y contenido del poema de León Felipe no tuve yo ocasión de hablar con Saulo. Saulo comulgaba con la humanidad entera, con el paisaje, con el mar, con los animales. Venía a ser una especie de San Francisco de Asís laico. No aceptaba la injusticia. Aquel hombre de conversación mesurada, pronto al sollozo cuando recordaba a sus amigos muertos —yo le vi llorar más de una vez al aludir al roto matrimonio de dos íntimos suyos, la recitadora Dalia Iñiguez y el cantante Juan Pulido, o al contar la enfermedad y fallecimiento de Tomás Morales, o al enterarse de la trágica desaparición de una gentil francesa, Solange Baudens, amiga de la casa—, aquel espíritu delicado, pacífico, bondadoso, se arrebatava como un profeta antiguo no bien advertía la existencia de una injusticia. Todo le afectaba; tenía la sensibilidad a flor de piel. Y sus lecturas preferidas, la mayor parte de sus libros, correspondían a esa fina naturaleza espiritual.

LA BIBLIOTECA DE SAULO

Por eso no hallarían ustedes en su biblioteca las obras más difíciles de Bertrand Russell, ni los estudios estilísticos de Dámaso Alonso, ni tal vez el *Contrapunto* de Aldous Huxley, ni libros de temas médicos, ni un tratado de

álgebra, ni especializados estudios sobre el idioma español. Poesía, teatro, novela, algunas obras de historia se encontraban en los nutridos anaqueles de Saulo. Sobre este punto voy a detenerme unos instantes, porque soy parte interesada. Ello es que en ciertas notas editoriales acerca de mi personal formación, en cierto trabajo de Alfonso Armas sobre un libro mío, se afirma —con razón absoluta— que desde la niñez comencé a leer, sin descanso y metódicamente, en la vasta biblioteca paterna. Pero he de añadir —si me lo permiten ustedes— que también frecuenté otras bibliotecas excelentes; entre ellas, la de Juan Manuel Trujillo (ese prosista singular a cuyo superior juicio y actividad debe no poco el desarrollo del espíritu en Canarias) y la del Museo fundado por el doctor Chil. Además, otros amigos nos intercambiábamos obras y revistas. Así, Pedro Lezcano, por ejemplo. ¿Recordará este fugitivo poeta nuestro deslumbrado placer cuando leíamos las *Soledades juntas* (Madrid, 1931) de Manuel Altolaguirre, o *El tacto fervoroso* (Madrid, 1930) de Juan José Domenchina? Estudiábamos por aquella época en el Instituto Pérez Galdós; estábamos en cursos distintos, pero entonces nació nuestra perdurable amistad, nuestra espiritual identificación basada inicialmente en la comunidad literaria, mas con raíces y ramas en lo total humano. He querido consignar estas noticias muy personales, que quizá no interesen a ustedes, para decir que la biblioteca de Saulo Torón fue otra de las que cayeron bajo mis adolescentes manos y bajo mis ojos anhelantes. La de Araus era más vasta y —lo afirmaré si ello no les parece una pedantería— bastante más selecta, más rigurosa. En ella se encontraban, y en sus

respectivas lenguas, los clásicos franceses, ingleses y latinos. Shakespeare, Addison, Steele, Coleridge, Arnold, Huxley, el volumen titulado *Anatomía de la Melancolía*, los *Essais* de Montaigne, Ambrosio Bierce, etc., sin contar toda la literatura española, y manuales de la Real Academia, de Benot, de Martínez de la Vega, innumerables diccionarios hispánicos, oxonianos o franceses... Pero interrumpo aquí la deficiente enumeración. En los anaqueles de Saulo se contenían no pocos libros: Unamuno, Baroja, Claudio de la Torre, Juan Ramón Jiménez, Jacinto Grau, Jacinto Benavente, algunos de los llamados novelistas eróticos, la revista *Cervantes* —donde hallé desconocidos ensayos de Alfonso Reyes—, Emilio Carrère, Francisco Villaespesa... Villaespesa: conviene que hable un momento sobre este lírico hoy olvidado. Pues en la biblioteca de Araus no existían sino dos tomos de Villaespesa. No gustaba este poeta a Araus, quien acostumbraba recordar los tremendos versos que Ramón Pérez de Ayala compuso a propósito de *La maja de Goya*:

*Dicen que exquisita joya
que ha fundido en su turquesa
el señor de Villaespesa
es la tal maja de Goya.
Este juicio alguien rebate,
y truena, con voz traumática,
que eso no es obra dramática,
sino un puro disparate.*

Pero Saulo —aunque mucho más depurado en su obra personal— bastante debía a Francisco Villaespesa, en quien incluso confió inicialmente el exquisito Juan Ramón Ji-

ménez. Mis quince años se aventuraron cierta vez —con imperdonable osadía— a denostar a aquel poeta en presencia de Saulo Torón. Esto constituyó para Saulo una enorme injusticia, y hubo de responderme un si es no es airado: “¡Villaespesa! ¿Qué tienes tú contra Villaespesa? Fue un poeta admirable, y todos estamos en deuda con él”. No le faltaba alguna razón a Saulo, el cual se había formado también en las obras del lírico almeriense. Pero las lecturas de Antonio Machado y de Juan Ramón Jiménez le habían obligado a alquitarar su propia poesía. Si Machado es evidente en *Las monedas de cobre* y en otros lugares de la obra de Torón, Juan Ramón subyace en los poemas de *El caracol encantado*. Y es curioso notar que ni la faceta polifónica de Tomás Morales (a quien tanto quería y admiraba), ni la palabra áspera y escueta de Alonso Quesada, suscitasen ecos perceptibles en la poesía de Saulo Torón, poesía que desde el primer libro se había revelado original. Muchos volúmenes de la biblioteca de Saulo fueron por mí leídos. Yo había descubierto en la de Araus varias obras de Alfonso Reyes; ya he contado, en reciente prólogo a un libro de Gregorio Salvador, cómo influyeron en mí las *Cuestiones gongorinas* (Madrid, 1927); pero la biblioteca de Saulo contenía dos obras de Reyes que no se hallaban entonces en la de Araus: un tomo de *Simpatías y diferencias* y la colección de versos intitulada *Pausa. Pausa* mostraba una dedicatoria a Saulo, fechada en París y en 1926. Alfonso Reyes agradecía a Saulo “su encantado caracol”. Sé que la obra lírica de Reyes no era del gusto de Saulo Torón; le parecía demasiado intelectual, a las veces cuasi

gongorina, en ocasiones insonora, y con frecuencia forjada según las pautas de los poetas clásicos españoles.

OTROS RECUERDOS

Yo no mantenía, desde luego, conversaciones amplias con Saulo. Era enorme la diferencia de edad y de gustos estéticos. Iba a su casa, sobre todo, para leer volúmenes y periódicos literarios a un hermano político de Saulo, es decir, a Juan Macario, hombre de profunda formación filosófica y científica. Afectado de invidencia, Juan bebía literalmente mi voz juvenil; y retenía, con fidelidad asombrosa, conceptos y hasta frases y párrafos completos. Sus cualidades humanas eran semejantes a las de Saulo, pero en materia política y en materia religiosa ambos diferían de modo extraordinario. Mas el acuerdo entre ambos siempre fue perfecto. Juan no sólo admiraba a Ortega, sino también a Ramiro de Maeztu y a Menéndez Pelayo. Ni Menéndez ni Maeztu eran entonces santos de mi devoción. Porque en el Instituto nos saturaban con obligadas lecturas de uno y otro personaje. Y yo prefería a Rousseau y a Diderot, a Azorín y a Ortega. Mucho tardé en descubrir el singular valer de Menéndez Pelayo, erudito más inteligente que lo que daban a entender amañadas antologías y apologéticos estudios cerriles. Recuerdo que por aquellos años el preboste de determinada organización moza —a la cual yo no pertenecía— me reprochaba mi afición a los libros de Azorín. Una mañana, entre clase y clase, empujando-

me contra una balaustrada y abusando de su cuerpo de jayán, pegando su rostro de miope al mío, me espetó lo siguiente: “Pero dime, dime... ¿Qué ideas económicas hay en las obras de Azorín?” Aquel energúmeno de la fogosa oratoria política, aquel ortodoxo hitleriano, hubo —por fortuna— de abandonar las letras, y, según mis noticias, hoy fabrica géneros textiles en Sabadell.

Dieciséis años tendría yo cuando me publicaron, en la primera página de un periódico mesista y en días sucesivos, dos artículos sobre la poesía de Saulo Torón. Apenas Saulo los leyó, vino a casa para agradecermelo y para darme palabras de aliento. Saulo estaba emocionado, trémulo, sentimental. Yo esperé vanamente ilusionado que Saulo me dedicara un ejemplar de *Canciones de la orilla*. No tuve suerte. A pesar de la amistad familiar y de mi devoción por la poesía toroniana, no poseo ningún libro suyo dedicado. Cuando muchísimo tiempo después el excelente poeta Lázaro Santana me pidió unas líneas para que figurasen en la solapa de la primera edición de *Frente al muro* (Las Palmas, 1963), yo esperé también que Saulo me enviara un ejemplar del cuaderno con su dedicatoria. Pero tampoco lo recibí. Por cierto, como acabo de consignar, esas líneas fueron redactadas para que constasen en la solapa; pero Lázaro, sin mi autorización, las colocó a manera de nota preliminar. Confieso que, ni por su sentido ni por su tono, el breve trabajo estaba compuesto para servir de prólogo, por lo que debió figurar en la solapa en calidad de anónimo fragmento. Ni el joven editor ni el viejo poeta me remitieron el librito; y yo hube de adquirir un ejemplar, dos meses más tarde, en la Librería Hispania.

No tuve la suerte de que Saulo me dedicara alguno de sus libros. Extremadamente trabajé para que apareciesen, en las ediciones del Cabildo Insular, las *Poesías* completas de Saulo. La aparición misteriosamente se demoraba, y no por culpa mía. Recados apremiantes, avisos dolidos por parte del poeta. Me decía Saulo que su muerte no se hallaba lejos y que, a causa de la demora, no iba a ver publicado su libro total. Redoblé los esfuerzos, multipliqué las gestiones, dispuse el material, corregí las pruebas y —al fin— en brazos de la estampa salió el grueso volumen. Ya había abandonado yo la isla natal. Tampoco recibí, con dedicatoria, ese magno libro de Saulo Torón. Estoy seguro de que esto se debe a inadvertencia o descuido del poeta; estoy seguro de que hubiese bastado una indicación, un ruego mío, y Saulo habría estampado su autógrafo en uno de mis ejemplares. Por malaventura, ya no volví a ver a Saulo, y no me consolaré de no haberle formulado la indispensable petición. No tuve suerte.

FINAL

Escuetamente voy a terminar estas notas con uno de los últimos y más emotivos recuerdos que del poeta guardo en repliegues fundamentales. Habíamos coincidido en *Las Palmas*, Fernando González, Francisco Yndurain, Manuel Alvar, Alfonso Armas y yo. Se estaba ya preparando la edición de las *Poesías* completas, cuyo prefacio alguien había encomendado a Yndurain; y éste quiso —en las pos-

treras horas de una tarde— saludar a Saulo Torón. Fuimos los cinco a la calle Hermanos García de la Torre, en Ciudad Jardín, donde vivía el viejo poeta, siempre recoleto, lúcido y cortés. Hacía años que Saulo y Fernando no se habían visto. Fue tal la emoción del encuentro, que Saulo accedió a leer —y era cierto que rehusaba mostrar y recitar sus composiciones inéditas— algunas de las piezas que habían de formar parte de *Frente al muro*, *Resurrección* y *otros poemas*. Era preciso escuchar a Saulo: advertir su peculiar dicción, el contenido trémolo, el valor que daba a los acentos y a las pausas. Los dos ancianos poetas se hallaban conmovidos, y no lo estábamos menos Yndurain, Alvar, Alfonso y yo. Saulo y Fernando hubieron de evocar su remota juventud. Ya no existen ni uno ni otro. Pero no nos dejemos vencer ahora por la melancolía; aquí están sus libros y su común ejemplo. El mismo Saulo, dondequiera que se halle, puede repetirnos uno de sus últimos acordes:

*Marinero canta,
que ya viene el día
con otra esperanza.*

VALDÉS Y EL SACO DE ROMA

LA PRODUCCIÓN DE VALDÉS

DOS —como se sabe— son los libros que debemos a Alfonso de Valdés: el *Diálogo de Mercurio y Carón* y el *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*. Ambos libros poseen una fundamental intención política y están vinculados a los universales problemas de entonces; pero es fácil advertir que uno y otro trascienden su inmediata condición de alegatos *pro domo sua*, para acceder —por el vigor del pensamiento y la novedad de la lengua— a la zona de las creaciones literarias perdurables. Si comparásemos estos diálogos de Valdés con los escritos políticos de Quevedo, echaríamos de ver la enorme diferencia que existe entre una doctrina europeizante, racional, moderna en su época (siglo XVI) y casi revolucionaria, y una doctrina de carácter escolástico, procedente de viejos autores y comentadores, y ya (en el siglo XVII) bastante ineficaz. La muy sutil de Alfonso de Valdés se deriva —es cierto— de las obras erasmianas; pero Erasmo venía a ser pensador acorde con su edad, y el discípulo español supo asimilarse aquellas ideas básicas del humanista nórdico, y supo además expresarlas en lenguaje castellano de gran valor artístico. Aun el diálo-

go que los especialistas consideran inferior, el que trata de los acontecimientos ocurridos en Roma, se ha salvado por esa acuidad y actualidad de pensamiento y por esa espléndida realización idiomática. Sería interesante estudiar cómo interdependen formas en las páginas de Valdés; pero el propósito de este artículo es diverso, porque sólo se desea examinar sumariamente, desde el punto de vista histórico (y no desde el literario), el breve libro que versa sobre la invasión y saqueo de Roma. ¿Qué fin se propuso el humanista español al componer su reflexivo y ágil diálogo? Nadie desconoce que Valdés quería esclarecer hechos y justificar la humillación y prisión del Papa.

ORIGEN Y FUNDAMENTO DEL LIBRO

No es el diálogo de Valdés obra de un testigo presencial, mas como tuvo acceso a los documentos oficiales, en su calidad de secretario imperial, sin duda conoció los móviles de aquella política. Cuando el Emperador hubo de responder a Clemente VII sobre la causa del saco de Roma, se encomendó la redacción de tales páginas a Alfonso de Valdés¹. Más tarde, el conocimiento de los sucesos, la fidelidad apasionada que por Carlos V sentía, el afán por difundir las ideas de Erasmo —también quizá la pretensión de complacer a unos amigos—, le llevaron a escribir un

1 R. Menéndez Pidal: *Idea imperial de Carlos V*. Cuarta edición. Col. Austral. Madrid, 1955. Pp. 21-22.

diálogo sobre el difícil asunto. Dos son las razones primordiales que observará todo lector de la obra²; por un lado, Valdés acomete la defensa y apología de Carlos, a quien no mueve sino el bien de los súbditos y servicio de Dios, y, por otro, Valdés intenta colaborar para que la religión católica, entonces desvirtuada, alcance mayor pureza, sobriedad e intimidad. Ciertamente, es Alfonso de Valdés un idealista; su Carlos constituye un arquetipo, y la alquitarada religión que en su diálogo dibuja será siempre irrealizable: una religión interior, ajena a las pompas y ceremonias. No era Valdés —ni podía serlo— un protestante a la manera luterana. Como su maestro Erasmo, él veía barbarie y agresividad en Lutero, mas no le negaba la razón primera³. Urgente era la reforma de la Iglesia, y para llevarla a cabo pedía Valdés un Concilio general, concordando con otros espíritus de su tiempo. Verdad que todo depende de Carlos. “El diálogo en que Alfonso de Valdés expresa tan vigorosamente su fe en la misión de su señor es una obra de circunstancias, con todas las limitaciones, con toda la fuerza también, que esta calidad le confiere”, ha opinado Marcel Bataillon⁴. Pero ya hemos afirmado que la obra no está circunscrita a su época, y aun añadiríamos que tiene desmesurada vigencia en la nuestra. Lo que nos

2 Alfonso de Valdés: *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*. Clásicos castellanos. Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1946. (No se indica que la “Introducción” es de José F. Montesinos.)

3 Op. cit. P. 64.

4 Marcel Bataillon: *Erasmo y España*. Trad. de Antonio Alatorre. Fondo de Cultura Económica. México, 1950. Pp. 446-447.

gustaría, por el momento, es subrayar cómo Valdés definiendo a Carlos V, no ya por esta acción determinada, sino por su entera línea política. En el *Diálogo de Mercurio y Carón* hubo de decir Alfonso: “La causa principal que me movió a scriver este diálogo fué desseo de manifestar la justicia del Emperador y la iniquidad de aquellos que lo desafiaron”⁵. En el *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*, el Arcediano, al escuchar las razones de Lactancio, exclama: “Vos querriades, según esso, hazer un mundo de nuevo”. Y Lactancio responde que desearía dejar en él lo bueno y quitar de él todo lo malo. Tarea descabellada ante los ojos del clérigo que viene huyendo de Roma: “Pero no podréis salir con tan gran empresa”, replica al mozo; y éste, Lactancio, portavoz de Valdés, profiere estas ingenuas palabras: “Vívame a mí el Emperador don Carlos y veréis vos si saldré con ello”⁶.

A lo largo del diálogo insiste Lactancio en los motivos que tuvo Carlos para combatir a los ejércitos papistas. Francisco I de Francia, tras la derrota de Pavía (en 1525), participó en la liga clementina, formada por Clemente VII, que no era nada amigo de Carlos y los españoles, y por Francisco Sforza, Enrique VIII, y los venecianos, florentinos y genoveses. Borbón dirige la guerra en Italia. Al llegar a las cercanías de Roma, la gente imperial se amotina y —muerto Borbón— penetra en la ciudad y la saquea. No

5 Alfonso de Valdés: *Diálogo de Mercurio y Carón*. Clásicos castellanos. Espasa-Calpe. S. A. Madrid, 1947. Edición y notas de José F. Montesinos. P. 1.

6 Alfonso de Valdés: *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*. Ed. cit. Pp. 115-116.

debió lamentarlo el Emperador⁷.

En su conversación con Lactancio, el Arcediano se queja de los desmanes y sacrilegios cometidos por las tropas imperiales. Para Lactancio, tal acción fue un castigo del cielo, porque era Roma sede de todos los males y abominaciones; y una y otra vez pondera la buena intención de Carlos, deseoso de paz, y obligado a la guerra por la deslealtad de Clemente. Valdés distingue entre el poder espiritual y el poder temporal; en éste no ha de intervenir el Papa. "Si un príncipe quiere castigar su vassallo, ¿hase él de entrometer en ello?"⁸; y, páginas más adelante, se dicen las siguientes razones, osadas en aquel tiempo:

ARCIDIANO.— *Si se hiziesse lo que se debía hazer, spiritual y temporal, todo habría de ser del Papa.*

LATANCIO.— *¿Del Papa? ¿Por qué?*

ARCIDIANO.— *Porque lo governaría mejor y más sanctamente que ningún otro.*

LATANCIO.— *¿Vos no tenéis mala vergüença de decir esso? ¿No sabéis que en toda la cristianidad no ay tierras peor governadas que las de la Iglesia?*

ARCIDIANO.— *Yo bien lo sé, mas no pensé que lo sabíades vos*⁹.

Habiendo distinguido escrupulosamente cuál es la misión del Papa y cuál la del Emperador, ambos interlocuto-

7 Ballesteros Beretta: *Síntesis de Historia de España*. Tercera edición. Salvat Editores, S. A. Barcelona, 1936. Pp. 244-245.

8 Alfonso de Valdés: *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*. Ed. cit. P. 37.

9 Op. cit. P. 41.

res prosiguen un diálogo vivo y matizado, en el que se advierte que el Arcediano va cediendo terreno poco a poco. Y el fugitivo se asombra de que, no obstante la mocedad de Lactancio, sea éste buen razonador.

ACTUALIDAD DEL LIBRO

Censura Lactancio la venta de beneficios, las ostentosas riquezas y el culto externo, en lo cual repite ideas de Erasmo. Combate las “infinitas reliquias” que se encuentran dispersas por el mundo; “se perdería muy poco en que no las oviese. Pluguiesse a Dios que en ello se pudiese remedio. El prepucio de Nuestro Señor yo lo he visto en Roma y en Burgos, y también en Nuestra Señora de Anversia”¹⁰. Pero, tal vez, una de las cuestiones de mayor actualidad sea la referente al casamiento de los sacerdotes. Lactancio lo defiende, pues que hay clérigos amancebados y con hijos; mas el Arcediano sostiene que los clérigos, si se casaran, perderían mucha autoridad. Estos pasajes del diálogo poseen un sabor jugoso, picante, y descubren el cinismo del interlocutor de Lactancio. Oigamos unos fragmentos:

ARCIDIANO.— *Si yo me casasse, sería menester que viviese con mi mujer, mala o buena, fea o hermosa, todos los días de mi vida o de la su-*

10 Op. cit. P. 122.

ya; agora, si la que tengo no me contenta esta noche, déxola mañana y tomo otra. Allende desto, si no quiero tener mujer propia, quantas mujeres ay en el mundo hermosas son mías, o, por mejor dezir, en el lugar donde estoy. Manteníslas vosotros y gozamos nosotros dellas.

LATANCIO.— ¿Y el ánima?

ARCIDIANO.— *Dexáos desso, que Dios es misericordioso. Yo rezo mis Oras y me confieso a Dios quando me acuesto y quando me levanto; no tomo a nadi lo suyo, no doy a logro, no salteo camino, no mato a ninguno, ayuno todos los días que me manda la Iglesia, no se me passa día que no oigo missa. ¿No os parece que basta esto para ser cristiano? Essotro de las mujeres..., a la fin nosotros somos hombres, y Dios es misericordioso.*

LATANCIO.— *Dezís verdad; pero en esso, a mi parecer, sois mucho menos que hombres, y no sé yo si será misericordioso perdonar tantas vellaquerías si queréis perseverar en ellas.*

ARCIDIANO.— *Dexarlas hemos quando seamos más viejos*¹¹.

Mucho menos que hombres: es ésta una fórmula clave en la argumentación de Lactancio. Para Valdés, la religión ha de ser mesurada e intensamente humana; un cristianismo interior —de acuerdo con las doctrinas de Erasmo—,

11 Op. cit. Pp. 72-73.

ayuno de pompas, despojado de supersticiones. No es Lactancio partidario de la erección de templos suntuosos ni de la profusión de imágenes inútiles. “Mirad, hermano, pues Dios es invisible, con cosas invisibles se quiere principalmente honrar”¹². A la Roma condenable en su esplendor—de la que habla Lactancio— se opone la Roma saqueada y destruida, no sólo por soldados alemanes, como habían supuesto gentes piadosas, sino también por soldados españoles y aun italianos. Todo esto lo ha vivido el Arcediano, y todavía le tiemblan las carnes.

LAS DOS ROMAS

De suerte que la famosa ciudad presentaba un aspecto muy distinto del que había mostrado poco antes. No era la Roma parlanchina, azacaneada jubilosamente, que se retrataba en un libro publicado por entonces, esto es, por los mismos años de la invasión y saqueo. Aludimos a *La Lozana Andaluza*, del clérigo Francisco Delgado, sabidor de cortesanas. De este libro casi neorrealista *avant la lettre* ha opinado Serrano Poncela: “Digo que es, sobre todo, un libro escrito con alegría, y así es; una alegría renacentista y a medias española y romana, con sus ribetes sarcásticos; desvergonzada y refrescante brisa primaveral en ocasiones primaverales del vivir español. No fue escrito en

12 Op. cit. P. 103.

la Península, donde nunca se escribió ni se escribiría cosa tal”¹³.

Y, en efecto, los españoles fueron incapaces de ofrecer obras de tamaño fresca, sensualidad y vivacidad. Acaso no lo permitía la existencia hispana, y por eso Francisco Delgado tuvo que sacar sus retratos del ambiente romano. Si, por ejemplo, el Arcipreste de Talavera nos habla de una mujer adúltera que retoza con su amante, rehúye en sus páginas lo sensual y jocundo para pintarnos la fealdad del pecado y los males que siguen. En los españoles la carne suele ser triste, como en el verso de Mallarmé. Nada de la sana alegría, de la jugosa y provechosa travesura que se manifiestan en Boccaccio. Por influjo de Italia, Miguel de Cervantes —sin llegar al magnífico desenfreno de aquellos narradores— invierte en sus ejemplares novelas tal tendencia castellana. Recordemos que Cervantes añoraba la vida libre de Italia. Precisamente, al trazar la semblanza de una de las mujeres que aparecen en *La Lozana Andaluza*, Alfonso Reyes puntualiza: “Antes y después de Delgado, otros escritores peninsulares se habían puesto en contacto con la misma vida romana; y por ellos ha trascendido a la literatura española aquel estremecimiento social, aquel beso sensual de la Italia renacentista”¹⁴. Como que hacia 1490 había en los prostíbulos de Roma 6.800 mujeres. Muchas eran españolas: Stazio Gadio pudo refe-

13 Segundo Serrano Poncela: *Del Romancero a Machado*. Ensayos sobre literatura española. Universidad Central de Venezuela. Ediciones de la Biblioteca. Caracas, 1962. P. 31.

14 Alfonso Reyes: *Capítulos de Literatura Española*. Segunda serie. El Colegio de México, 1945. P. 93.

rir: “*E piú puttane spagnuole vi erano che homini italiani*”¹⁵.

Imaginamos que Valdés no se oponía demasiado a esta espléndida sensualidad vital, hija de los aires de Italia; pues que en su diálogo combate, sobre todo, la hipocresía, codicia y otros vicios de los clérigos, sin acordarse mucho de las velívolas cortesanas. Si tantas españolas había, debieron confraternizar en seguida con sus paisanos saqueadores.

MISIÓN DE CARLOS V

La de Roma no era una religión depurada; allí no solía haber cristianos auténticos. No lo era el Papa, afanoso de bienes temporales y de poder político. Para Valdés, Carlos simboliza la monarquía universal en paz y la unidad de las creencias reformadas. Acaso el Emperador pudiera convocar el Concilio que Valdés y otros proponían, para delimitar e intensificar el cristianismo interior. El adusto Austria —no lo sería tanto como su heredero— representa la ponderación o medida de que era partidario Valdés:

El Emperador es muy de veras buen cristiano y tiene todas sus cosas tan encomendadas y puestas en las manos de Dios, que todo lo toma por lo mejor, y de aquí procede que ni en la pros-

15 Op. cit. Pp. 91 y 93.

*peridad le vemos alegrarse demasidamente ni en la adversidad entristecerse, de manera que en el semblante no se puede bien juzgar del cosa ninguna; mas, a lo que yo creo, tampoco dexará de conformarse con la voluntad de Dios en esto como en todas las otras cosas*¹⁶.

Tal ponderación persistente contrasta con la doble semblanza que del Papa se realiza en el diálogo; por una parte vemos a Clemente en medio del boato romano, como poderoso padre espiritual, y, por otra, ya derrotado y desolado, fluctuando entre Carlos y los enemigos de Carlos. La situación del Papa entristece al Arcediano, a quien no han convencido todavía los argumentos de Lactancio.

Valdés, por consiguiente, ha querido justificar en su diálogo la política del Emperador; y es cierto que las acciones de éste necesitaban justificación ante los ojos de Europa. Pocos años después del saco de Roma y de la redacción del diálogo, el mismo Erasmo escribía a Valdés, desde Friburgo de Brisgovia, las siguientes palabras: “La llegada del César sufre diversas interpretaciones y origina impresiones diversas”¹⁷. Esto se decía en 1530. Valdés moriría en 1532, tras haber intentado (merced a su doble

16 Alfonso de Valdés: *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*. Ed. cit. P. 154.

17 Erasmo: *Obras escogidas*. Traducción castellana directa, comentarios, notas y un ensayo bibliográfico por Lorenzo Riber, de la Real Academia Española. Aguilar. Madrid, 1956. Página 1707. (La carta está fechada en 27 de marzo de 1530.)

devoción) conciliar la defensa de Carlos con la de las doctrinas de su maestro Erasmo.

CONCLUSIÓN

En este artículo hemos aludido someramente al aspecto histórico que ofrece el *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*; pero debiéramos consagrar un segundo estudio al aspecto literario, a la articulación del pensamiento valdesiano en un lenguaje eficaz. Selección, no invención, es la suprema norma lingüística para Juan de Valdés, según el comentario de Menéndez Pidal¹⁸. Pero la verdad es que ambos hermanos inventaban o descubrían, en sus respectivas obras, nuevos caminos de la lengua. Alfonso, aunque resumiendo ideas de Erasmo, sabe perfilar una matizada, aguda argumentación. Pasajes elocuentes hay en su diálogo sobre los sucesos de Italia; pasajes irónicos; pasajes de fuerte dialéctica. Encontramos reiteraciones y paralelismos, contrastes y apóstrofes. Alfonso maneja sabiamente el castellano. Veamos ahora, para terminar, un solo ejemplo de esta sabiduría:

Los labradores cogían sus panes, apacentaban sus ganados, labraban sus casas; los ciudadanos y caballeros, cada uno en su estado, gozaban

18 Ramón Menéndez Pidal: *La lengua de Cristóbal Colón*. Col. Austral. Cuarta ed. Madrid, 1958. P. 72.

*libremente de sus bienes, gozavan de sus heredades, acrecentavan sus rentas, y muchos dellos las repartían entre los pobres*¹⁹.

Obsérvese que la eliminación de copulativas acentúa la continuidad de estas acciones y goces idílicos, salvo en la última frase transcrita, cuyo sujeto es el anterior plural *ciudadanos y caballeros*; en esa frase la conjunción “y” —esto es: “y muchos dellos las repartían entre los pobres”— señala al menos una finalidad de las continuadas acciones; aquí aparece la caridad, el propósito realizado de quienes poseen fortuna. En cambio, cuando se trata de los labradores, no hay conjunción: “cogían sus panes, apacentavan sus ganados, labravan sus casas...” Con este sutil artificio —casi nada— Valdés pone de manifiesto que el durísimo trabajo cotidiano de los labradores no alcanza pingües logros materiales ni espirituales: no tiene una ostensible finalidad provechosa para el más allá. Se cumple un melancólico ciclo indefinido: coger, apacentar, labrar. No hay disfrute de heredades, ni acrecentamiento de rentas. Y repárese en que Alfonso de Valdés quiere en ese pasaje describir la vida pacífica, que la guerra convulsiona y anonada.

¹⁹ Alfonso de Valdés: *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma* Ed. cit. P. 26.

SOBRE RUIZ DE ALARCÓN

UNA GRAN EDICIÓN

No ya los rigurosos especialistas, sino también los aficionados exigentes, pueden disponer ahora de una edición realmente admirable de las comedias de don Juan Ruiz de Alarcón. Se ha encargado de ella el profesor de la Universidad de México Agustín Millares Carlo, cuya excepcional competencia es conocida de todos los estudiosos. A juzgar por el primer volumen¹, que acaba de salir en brazos de la estampa, esta edición será difícilmente superada. Ya es sabido que, dentro de esta centuria, se habían publicado algunas comedias alarconianas precedidas de estudios muy penetrantes y fértiles; recordemos, por ejemplo, en *Clásicos Castellanos*, la edición de *La verdad sospechosa* y de *Las paredes oyen*, que fue realizada y prologada por el ilustre Alfonso Reyes, a quien su paisano Alarcón debe no

1 *Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón. I. Teatro. Los favores del mundo. La industria y la suerte. Las paredes oyen. El Semejante a sí mismo. La Cueva de Salamanca. Mudarse por mejorarse. Todo es ventura. El Desdichado en fingir. Los Empeños de un engaño.* Edición, prólogo y notas de Agustín Millares Carlo. Introducción de Alfonso Reyes. Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1957. Biblioteca Americana.

poco de su gloria actual. Si Pedro Henríquez Ureña movió a muchos al estudio de la obra alarconiana, ha sido Alfonso Reyes, dotado de un genial poder crítico, quien, con sus varios ensayos, ha conformado la visión general que casi todos tenemos hoy de don Juan Ruiz de Alarcón. Pero no había aparecido, después de la de Hartzzenbusch, ninguna edición completa de las comedias. “Por vez primera, que sepamos —dice Millares—, se intenta llevar a cabo la empresa de dar al público la edición anotada de las obras completas del gran dramaturgo mexicano”. Es, desde luego, una tarea magna. El primer tomo contiene nueve producciones, al frente de las cuales el editor actual ha puesto unas eruditas y aclaratorias noticias, indispensables para el conocimiento de cada comedia. La muchedumbre de notas no ha sido colocada al pie de las páginas, estorbando la lectura e hiriendo el sentido estético, sino que ha sido situada en los finales del tomo. En su prólogo atinado Agustín Millares traza una biografía de don Juan Ruiz de Alarcón, hace unas *Consideraciones acerca de su producción genuina*, estudia con singular detenimiento la versificación de las comedias (lo que contribuye a realzar el valor del prólogo) y, finalmente, expone los criterios que ha seguido para llevar a cabo esta edición anotada. Seguramente, la mayor parte de los especialistas suscribirá esos criterios de Agustín Millares Carlo.

HARTZENBUSCH Y MILLARES

Refiriéndose a don Juan Eugenio Hartzenbusch, declara el editor actual: "Enmendó erratas e introdujo correcciones, acertadas en muchos casos; pero procedió con poca fijeza en la conservación de ciertas formas típicas o en su sustitución por las modernas, y se tomó libertades innecesarias, no ya en la lectura de palabras aisladas, sino en la de algunos pasajes". Y agrega Agustín Millares que esto podrá advertirse, así en la relación de variantes y erratas como en las notas mismas que se refieren a los lugares en cuestión. En lo posible, Millares Carlo ha conservado (según dice) el texto de las ediciones alarconianas de 1628 y 1634. También ha mantenido la división en escenas que introdujo Hartzenbusch, porque "tiene utilidad para el lector moderno"; y aunque el erudito del siglo pasado no practicó esa división útil en tres comedias (cuyos títulos se enumeran), Millares la ha extendido a dichas tres piezas. En cuanto a los diversos criterios por lo que concierne a la reproducción de textos antiguos, Millares se inclina al de Bonilla y San Martín, aun cuando (pues ha debido ajustarse a las normas de la *Biblioteca Americana*) haya adoptado en este caso un criterio intermedio. "Nuestro texto se presenta puntuado a la manera actual, regularizado en lo tocante al uso de las mayúsculas; separadas las palabras mal unidas, y unidas las indebidamente separadas; corregidas las erratas evidentes, y modernizada la ortografía, excepto en los casos en que la modernización implicaría cambiar la forma de las palabras". Y en seguida enumera Millares

Carlo las que, entre éstas, ha considerado más importantes.

Hasta aquí, en vertiginoso y mutilado resumen, las características de la edición llevada a cabo por el profesor Millares. ¿Se nos permitirá ahora comentar la obra de don Juan Ruiz de Alarcón?

ALARCÓN Y ALFONSO REYES

Hemos descrito someramente la espléndida edición alarconiana realizada por Agustín Millares Carlo. De intento no nos habíamos referido aún a ciertas páginas que contribuyen a realzar todavía más el valor de la edición reciente. Esas páginas, una admirable *Introducción*, se deben a la pluma de Alfonso Reyes, quien se cuenta entre los primeros escritores actuales de habla hispánica. Reyes, como se sabe, ha dedicado muchas vigias al estudio amoroso de Alarcón. Pues bien: ahora nos ofrece, en una lengua cada vez más sorprendente por su claridad, condensación y armonía, la quintaesencia de sus reflexiones sobre la figura y obra de su paisano. No es de extrañar que algunos fragmentos de estas páginas coincidan con otros escritos (sobre idéntico tema) hace muchos años: porque Alfonso Reyes, desde su extrema juventud, poseía la madurez de juicio y el sentido del idioma que hoy ha llevado a alturas insuperables.

Ha conformado Alfonso Reyes nuestro juicio sobre don Juan Ruiz de Alarcón. Si comparamos con otros de su tiempo a este autor teatral, siempre nos parecerá que

del bullicio, la vertiginosidad, el color, la catarata lírica (que son cualidades, por ejemplo, de un Lope de Vega), pasamos de pronto a un jardín apacible, donde es grata la conversación, donde las peores acciones quedan como amortiguadas y anuladas antes de llegar a sus fines nefastos. Si los personajes de Lope se arrojan impetuosamente a la acción, ciegos y poderosos, los de don Juan parece que van regidos por una ley superior; y no faltan quienes, a medida que la obra va desarrollándose, hagan cristalizar en excelentes sentencias morales las normas de aquella ley. Para nuestros gustos de hoy, el teatro español de entonces se nos figura demasiado esquemático; le pedimos, anacrónicamente, una morosidad mayor. Si examinamos una comedia de Alarcón, *La industria y la suerte*, por ejemplo, nos causará pasmo advertir que Sol (quien deseando engañar ha sido engañada por quien no pretendía hacerlo) acepte en seguida casar con persona que nunca le había atraído. Pero acaso somos injustos al opinar de tal suerte. No tenía Sol más remedio que aceptar la mano del inoportuno galán. No olvidemos que Alarcón persigue un fin ético; y, de acuerdo con éste, la dama debe recibir su castigo. Por otra parte (y esto lo ha hecho notar Alfonso Reyes), en Alarcón no hay ni puede haber estridencias. ¿Cómo, pues, iba Sol a entregarse al planto? Estudiando a don Juan, dice Alfonso Reyes: "Un claro sentimiento de la dignidad humana parece ser su último fondo". La cortesía, la mesura, la confianza en la razón: esto se descubre en él. Si no posee don Juan el tremendo poder creador de un Lope de Vega, sí le supera en los puros dones de la inteligencia, nada comunes tampoco. Por eso no es en la lírica

donde puede descollar Alarcón, sino en la comedia de costumbres, género que exige la estructura casi perfecta, el intercambio de las ideas, las mejores virtudes de la conversación. Alfonso Reyes ha escrito: "Sus personajes son unos vecinos amables, con quienes daría gusto charlar un rato por la noche, en el interior reposado, o a la puesta del sol, desde una galería abierta sobre el Manzanares".

RASGOS DE ALARCÓN

Cuando don Juan Ruiz de Alarcón obtiene un buen pasar, deja de escribir comedias. ¿Quién lo diría? Misterios de la creación literaria. La necesidad económica le condujo por los agitados caminos de la escena hispánica; su necesidad de conversación, de compañía, de *inteligencia*, se vertió en sus propias obras. Cuando ya no le mueve la necesidad económica, don Juan sólo conversa con los amigos en su casa de la calle de las Urosas. Nos lo imaginamos entregado a la lectura y a la meditación. Debió ser un espíritu excepcional. Cuando era literato en activo no respondía con sátiras virulentas a los ataques de sus enemigos: virtud grande del hombre es la de saber dominarse, dicen una y otra vez los personajes de sus comedias; y en la vida don Juan cumplía esa norma, con frecuencia (;ay!) de tan difícil cumplimiento. Citamos antes *La industria y la suerte*; elijamos de nuevo esta comedia para ver cómo realiza Alarcón un ataque literario. Dice Jimeno a don Juan (Acto II, escena VI):

*No como algún presumido,
en cuyos humildes versos
hay cismas de alegorías
y confusión de concetos,
retruécanos de palabras,
tiquimiqui y embeleco,
patarata del oído
y engañifa del ingenio,
que bien mirado, señor,
es música de instrumentos
que suena y no dice nada.*

No, no es un ataque personal; Alarcón se mantiene en los ámbitos de la ponderada crítica literaria. "Patarata del oído y engañifa del ingenio". Me imagino que él y Baltasar Gracián, por coincidencias de gusto, mantendrán en los Campos Elíseos excelentes relaciones amistosas; aunque don Juan no acepte del todo, dado su afán por la medida, el conceptismo extremado. Pero le complacían las sentencias morales, condensación de toda una doctrina y de toda una actitud ante la existencia. En la comedia que hemos elegido para entresacar ejemplos, es decir, en *La industria y la suerte*, trata Alarcón de un tema bastante moderno: el de la oposición de la nobleza y el dinero. Le irrita (siempre sin proponerse) que éste pretenda vencer y vengza a aquella; pero sabe perfectamente que en la vida nada eficaz puede hacerse sin gozar al menos de una pasadera situación económica. Y sin embargo, sus comedias son hijas de la necesidad. Dejados pensar que sus obras no sólo perseguían un fin material (hoy el teatro sigue siendo la mejor fuente de ingresos para el hombre de pluma), sino

que eran además una gallarda respuesta al mundo que le atacaba y vilipendiaba: una suerte de desafío, una afirmación de sí mismo. Los personajes que tienen sus propias virtudes son los que al fin triunfan; para ellos, el reconocimiento de su superioridad, y para ellos —también— el amor. Alfonso Reyes —creemos que con cierta ternura apenas disimulada— confiesa: “Dudamos de que haya sido un hombre feliz”. De la existencia íntima de Alarcón nada se sabe. Tuvo, sí, una hija natural. ¿Fue capaz de suscitar una pasión amorosa? No lo creemos: acaso aquí, al revés de lo que sucede en su comedia, venció la industria a la suerte. Estamos seguros de que no fue feliz. Y no ya a causa de su apariencia contrahecha (pues al fin y al cabo él oponía enérgicamente al físico desgraciado las grandes virtudes del ánimo, y sin duda había obtenido ya una necesaria compensación para mantener su interno equilibrio por lo que toca a este asunto), sino, sobre todo, por carecer de una familia. Ella le faltaba en su casa de la calle de las Urosas. Los amigos, la tertulia, los libros gustosos. Sí: todo esto está muy bien. Pero don Juan necesitaba a su lado una figura femenina. Tenía que consolarse (lo suponemos) recordando las mujeres que él había imaginado en sus comedias: Anarda o Blanca dominarían sus ensueños.

Esto faltaba, repitémoslo, a don Juan Ruiz de Alarcón. Todo era en él medido, correcto y excelente. Hasta en los asuntos económicos debió ser Alarcón la medida misma. Hablando del mercader Arnesto, Blanca responde a don Beltrán (*La industria y la suerte*, Acto II, escena XIII):

*Sin medida es su crédito, mas eso
es la misma ocasión de su ruina,
pues a gastar le obliga con exceso.*

La lectura, la charla, la discreta administración de sus caudales. Sí: perfectamente. Pero don Juan Ruiz de Alarcón, cuando se quedaba a solas con sus recuerdos, tenía que pensar en Anarda o en Blanca, es decir, no en una amante apasionada y frívola, sino en una mujer bella, juiciosa y firme. No fue sin duda feliz.

ALARCÓN, HUMANISTA

Pero como hombre de letras, para los escritores de hoy, la figura de Alarcón puede constituir un ideal. “Un claro sentimiento de la dignidad humana parece ser su último fondo”. Y la verdad es que a todos, en nuestro desolado hoy, nos hacen falta las virtudes y convicciones de don Juan Ruiz de Alarcón; tal vez sólo hiciéramos caso omiso de su “orgullo caballeresco del nombre y la prosapia”, e insistiríamos, si ello fuese posible, en el valor de la dignidad interna y de la conducta. Ahora, precisamente, es menester coincidir con él; es menester confiar en la naturaleza humana y creer con firmeza que los desvaríos del hombre son pasajeros. Hay en el espíritu alarconiano (dice Alfonso Reyes) “una apelación a todas las fuerzas organizadoras de que el hombre dispone, una fe perenne en la armonía, un ansia de mayor cordialidad humana”. Nos se-

duce en él, además, su *inteligencia*, su extremada capacidad de comprensión. ¿Y es otra, acaso, la profunda actitud del auténtico humanista? Esto le condujo a producir comedias de costumbres.

Sobre el mexicanismo de Alarcón nos atrevemos apenas a opinar; sí aceptamos las finas razones que, para apoyar en cierto modo tal mexicanismo, aduce Alfonso Reyes. Dejemos ahora la *Introducción* de este maestro y leamos el prólogo que hubo de poner a *La verdad sospechosa* y *Las paredes oyen*². Aquí cita Reyes unas palabras de Menéndez Pelayo; se sorprendía el gran polígrafo español de “la total ausencia de *color americano*” que se echa de ver en las obras alarconianas. Cabalmente responde Alfonso Reyes a don Marcelino y a don Adolfo Bonilla y San Martín. Sobre este tema vuelve Reyes en las páginas introductorias de la edición magna de Millares. Deseo transcribir uno de sus párrafos: “En la obra de Alarcón apenas hay evocaciones de ambiente mexicano y americano en general, como el recuerdo del desagüe de México o la alusión a la fastuosidad de los indianos. Pero es, en cambio, constante la penetración de cierta atmósfera moral y sentimental. Tal atmósfera es ya mexicana; y ello fácilmente se comprueba por la impresión de ‘extrañeza’ que nunca disimularon ante el teatro alarconiano los literatos de Madrid”. Esa *extrañeza* —diríamos, por nuestra parte— se originaba también porque el teatro de Alarcón se oponía admirablemente al teatro entonces usadero. Traigamos a la memoria

2 Ruiz de Alarcón: *Teatro*. Edición y notas de Alfonso Reyes. Tercera edición. Espasa-Calpe, S.A. Madrid, 1937. (Pág. XL).

aquellas antiguas y definitivas palabras del mismo Alfonso Reyes: "Representa la obra de Alarcón una mesurada protesta contra Lope, dentro, sin embargo, de las grandes líneas que éste impuso al teatro español"³. Ahora bien: que no haya *color americano* (como decía Menéndez Pelayo) ni que haya apenas alusiones a las cosas mexicanas, creo que se explica sin mayores dificultades. (Aparte, claro, la cuestión de atmósfera.) Intentó y consiguió Alarcón crear la moderna comedia de costumbres; tenía que constreñirse a ambientes y personajes que produjeran en los espectadores la ilusión de *cotidianidad*. Pues si Alarcón hubiese presentado en los corrales de Madrid obras de estricto ambiente mexicano, nunca hubiera conseguido la comedia de costumbres. La lejanía, lo exótico, el cariz de leyenda, habría echado a perder el secreto fin moral de cada una de sus obras.

MODERNIDAD DE ALARCÓN

Tal vez se correspondan ese fin moral y el modo en que suelen estar escritas las comedias de Alarcón. No tiene ciertamente la potencia ni la frescura lírica de Lope: son *distintos*; no encontramos en su obra, por ejemplo, versos como los que Casilda endereza a Peribáñez:

*Pareces en verde prado
toro bravo y rojo echado;*

3 Op. cit. (pág. XXXI).

*pareces camisa nueva,
que entre jazmines se lleva
en azafate dorado;*

los cuales tal vez anuncien ya los versos de Federico García Lorca y los de Miguel Hernández. Pero es otra la modernidad de Alarcón: es un humanista, y por eso tiene permanente vigencia. En la comedia de costumbres el extremo lirismo quizá no concuerde con la general estructura de la obra y con el desarrollo de la acción; hemos dicho que en la obra alarconiana importa sobre todo el manso discurrir de la charla. Ni aun estando airados suben los personajes el tono de su voz. En *Los favores del mundo* (Acto II, escena XV), el ponderado Garci Ruiz de Alarcón cuenta a Anarda el sorprendente desplante que hubo de hacerle el Príncipe, tras haberle cobrado afición y enaltecido. No se irrita Garci Ruiz: narra. Y así dice:

*No sé cuál medio en tal extremo tome:
a entrar o a estarme en vano me apercibo,
como al que sueña toros, hace el miedo
que ni pueda correr ni estarse quedo.*

Rara virtud, en la literatura española, la de don Juan Ruiz de Alarcón. Ya dijo Menéndez Pelayo que en él la emoción moral se convierte en emoción estética⁴; de ahí la fortuna que Alarcón obtiene en el teatro francés. Viendo y estudiando la evolución del arte dramático en nues-

4 Op. cit. (pág. XXXII).

tros días, a veces he dado en pensar cuánto no nos haría falta un Alarcón moderno que volviese en sus obras (permitidme la frase) por los fueros de la humanidad. La actual comedia de costumbres suele ser frívola o mecánica, o ambas cosas; los ensayos de un teatro nuevo no nos satisfacen del todo. Lo que Alarcón hizo en su tiempo, podría hacerlo ahora un autor de genio; el mexicano pone de relieve que la emoción moral no está reñida con la emoción estética. El teatro será siempre literatura, noble literatura. Releed a don Juan en la preciosa edición de Agustín Millares Carlo. Veréis entonces cuántas lecciones de modernidad hay en su obra.



ÍNDICE

Nota preliminar	11
Análisis de Borges	13
Borges y la zoología fantástica	35
La poesía de Alfonso Reyes	41
Goethe y Alfonso Reyes	71
El humanismo de Alfonso Reyes	81
El mundo poético de Palés Matos	85
Nota sobre Antonio Machado	101
Juan Ramón o lo espiritual luciente	109
Claridad y rigor de Pedro Salinas	125
Sobre el teatro de Alberti	139
La unidad poética de Aleixandre	149
Aleixandre, dios y humano	155
Ponderación de Aleixandre	169
Aspectos de Aleixandre	181
La prosa de Vicente Aleixandre	195
Lorca, redivivo	209
Jarnés o la gracia	217
Las metamorfosis de Guillermo de Torre	223
De Torre y las vanguardias literarias	235
Guillermo de Torre y el surrealismo	245
Guillaume Apollinaire	253
Sobre unas cartas de Maupassant	261
Rivarol y las lenguas	269
Sobre <i>Belarmino y Apolonio</i>	279
Las ficciones de Valbuena Prat	323
Recordando a Saulo Torón	351
Valdés y el saco de Roma	371
Sobre Ruiz de Alarcón	385

ESTA EDICIÓN SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EL DÍA 30 DE ABRIL DE 1985, EN LOS
TALLERES DE LA LITOGRAFÍA
LEZCANO, EN LAS PALMAS
DE GRAN CANARIA.



Publica Ventura Doreste su primer artículo a los 14 años. Metódicas y largas lecturas en la gran biblioteca paterna. Bachillerato universitario. Estudios de Derecho, Magisterio y Filosofía y Letras. Premio Extraordinario de Licenciatura (Filología Románica). Director de ediciones, conservador de museos, funcionario técnico, profesor universitario. Viajes por España y por América. Colaborador de importantes revistas nacionales y extranjeras. Ha dado a la estampa *Ifigenia*, *Dido y Eneas*, *Sonetos a Josefina*, etc.; y con otros autores, *Antología cercada*. Algunos de sus estudios han aparecido en forma de folletos. En 1977 ofrece el volumen *Ensayos Insulares* y en 1984 el librito *Veintiún poemas*. Tiene en preparación nuevas obras. Prosa trabajada y rica la de Ventura Doreste según afirma Ricardo Gullón, quien añade que en los textos de este ensayista “la idea tiene relieve de medalla, está acuñada en fórmulas que se graban en la memoria”. Para el académico Lázaro Carreter es Doreste “uno de los más diestros artífices del idioma común”, “una de las voces más nobles y claras en que nuestra lengua, tan humillada, contempla hoy su siempre posible hermosura”.