

litoral

Revista de la Poesía y el Pensamiento



José Bergamín

EL PENSAMIENTO
DE UN ESQUELETO
ANTOLOGÍA
PERIODÍSTICA

I

*Torremolinos - Málaga
Andalucía - España - Europa*

litoral

**Revista de la Poesía
y el Pensamiento**

Publicación trimestral

La fundaron Emilio Prados
y Manuel Altolaguirre

De conformidad con lo que precep-
túa el art. 24 de la Ley de Prensa
e Imprenta.

Edita: José María Amado y Arniches

Dirige: Manuel Gallego Morell

Imprime: Copartgraf, s. coop.
Maracena (Granada)

Dirección, Redacción
y Administración:

Urbanización La Roca - 107-C
Teléfonos: 384200 - Ext. 107-C
380758

Torremolinos - Málaga

Depósito Legal: MA. 128-1968

Suscripción anual (10^o - año)

3000 Ptas.

Extranjero. 3800 Ptas.

DISTRIBUYE

VISOR LIBROS

Calle del Roble, 22

MADRID - 20

LES PUNXES

Siglo XXI de Catalunya

Sociedad Limitada

Escornalbou, 12

Teléfono 2352208

BARCELONA - 13

José Bermúdez

EL MINISTERIO INTERIOR

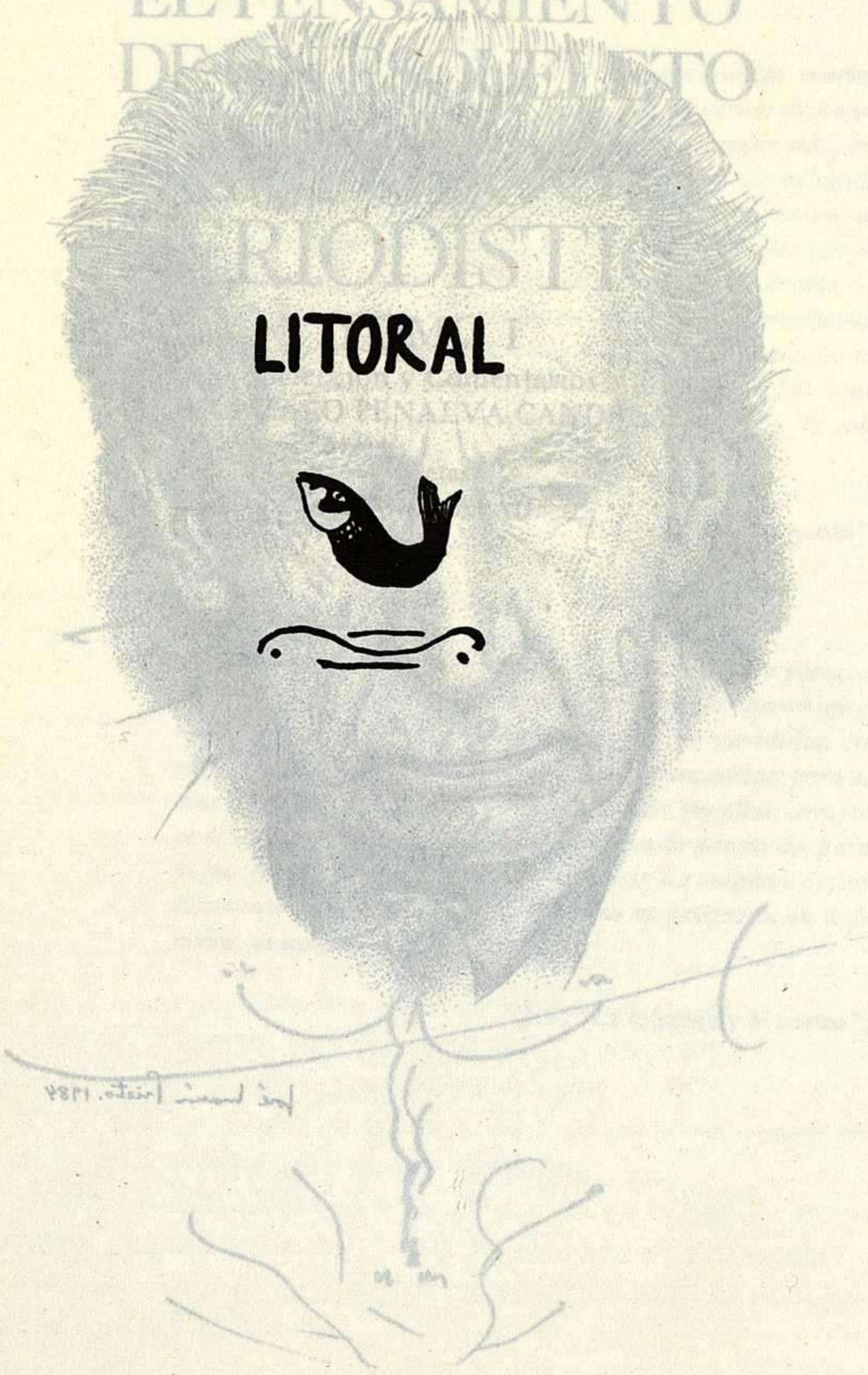
LITORAL



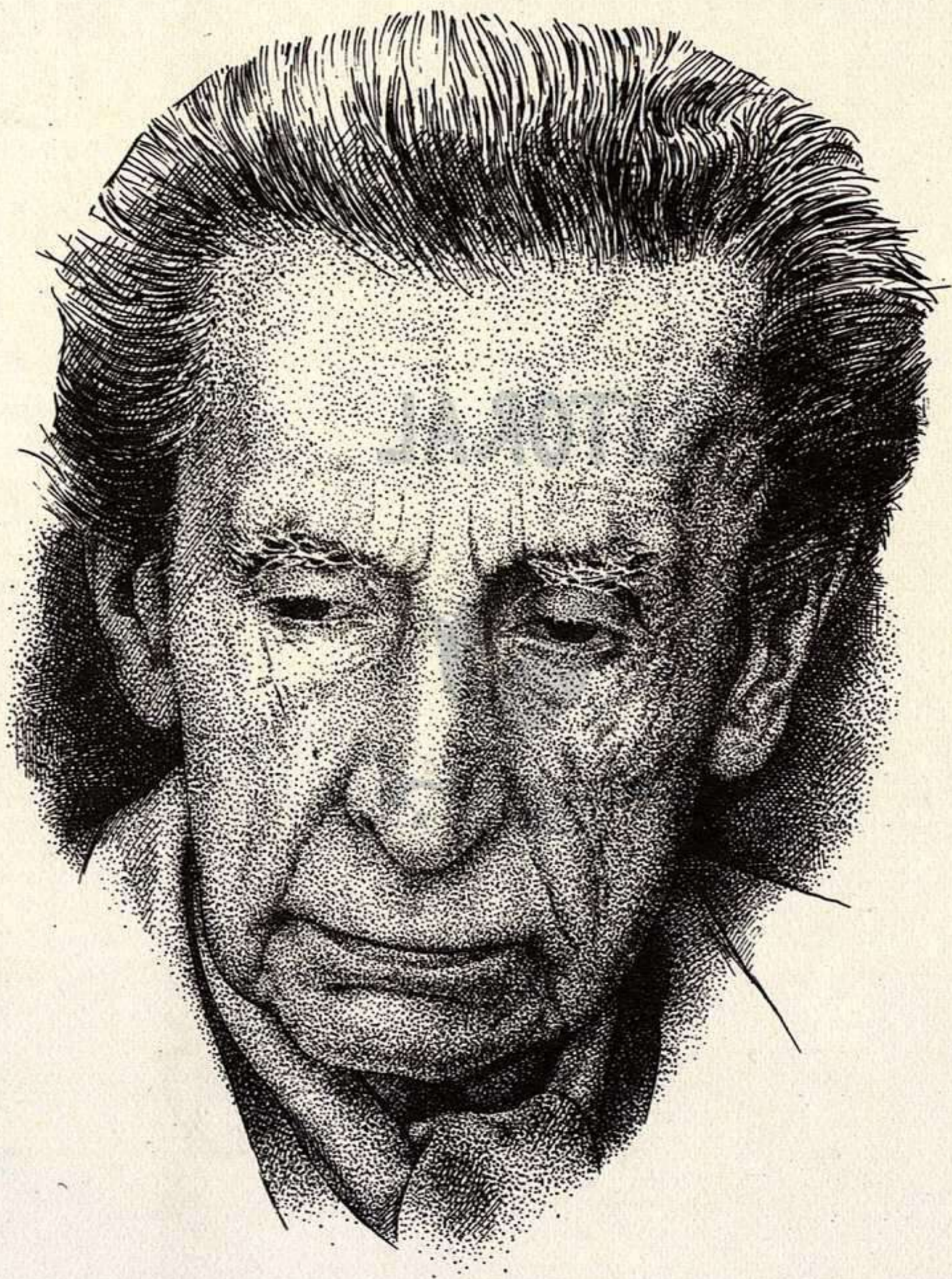
José Bergamín

EL PENSAMIENTO
DE JOSÉ BERGAMÍN

LITORAL



José Bergamín. 1984



José María Prieto. 1984

José Bergamín

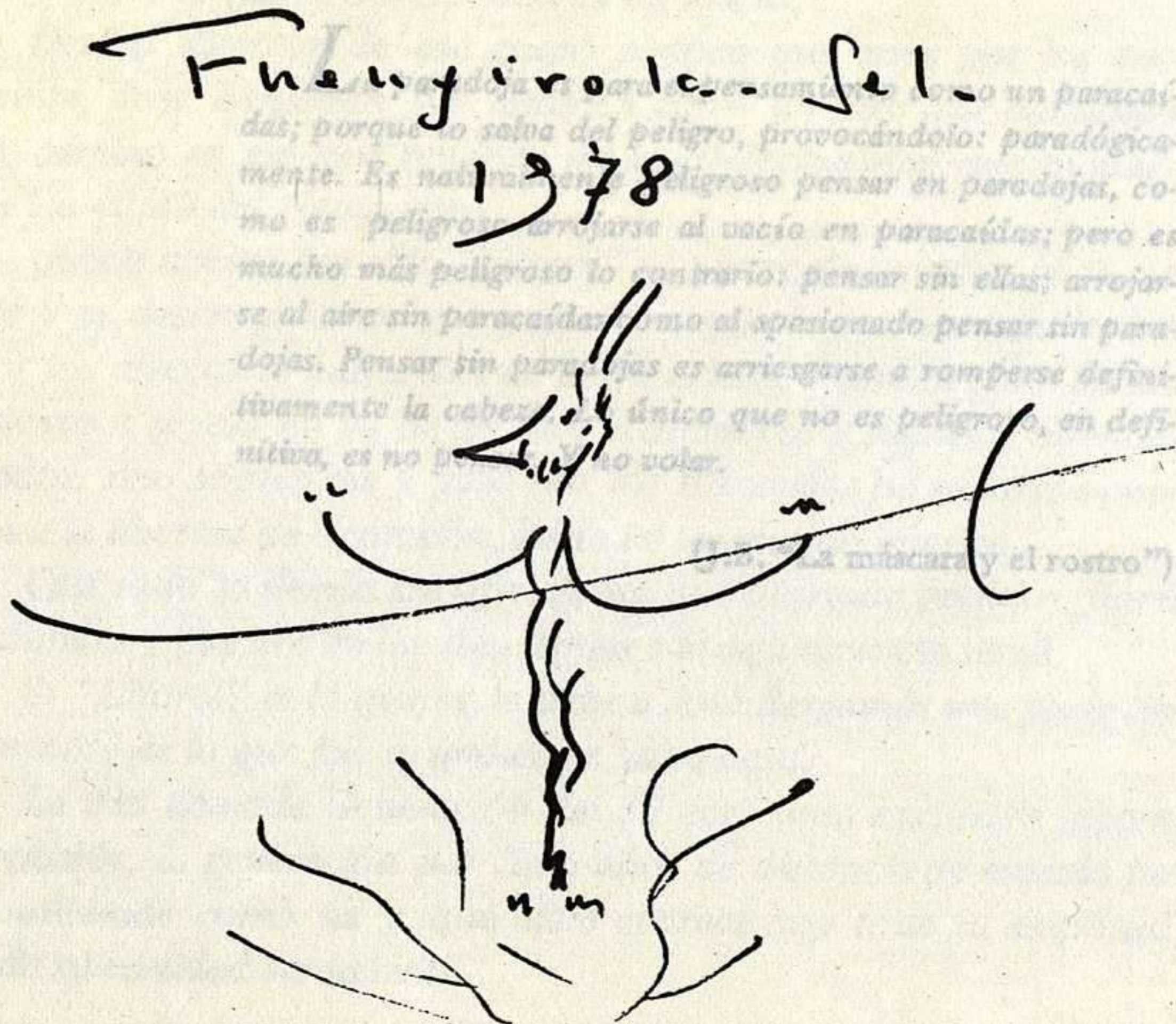
EL PENSAMIENTO
DE UN ESQUELETO
ANTOLOGIA
PERIODISTICA

TOMO I

Selección y Comentarios
GONZALO PENALVA CANDELA

Viñetas

ANTONIO ABAD



José Bergamín

EL PENSAMIENTO
DE UN ESQUELETO

ANTROPOLOGÍA
PERIODÍSTICA

TOMO I

Selección y Comentarios
GONZALO PENALVA CANDELA

Visitas

ANTONIO ARAD

Francisco de Asís

1978



José María Piñero, 1984

¡Qué raro humor el mío de jugar conmigo mortalmente tan desde niño, en ese trance de sentirme, de conocerme, o reconocermme, y pensar mi vida, mi propia vida, como la de un esqueleto alegre, y diría, que, en cierto modo bailarín, muy contento de serlo! ¡Esqueleto de sombra, de sueño: burlador del alma que lo crea! O que lo cree tan juguetonamente existente. ¡Esqueleto torero, ante la vida —o ante la muerte—, preso, vestido en la luz de esas vivas llamas encendidas por su pura, invisible burla! ¡Burla y pasión en mí, ya, desde niño, del hombre invisible! Porque “el hombre está muerto para el hombre” —leí en el Vico— “y sólo está vivo para Dios”.

(J.B. “Ahora que me acuerdo”)

De entonces a hoy 15 años de una labor que cristaliza en una obra sobre la que el tiempo dará su veredicto.

Oculto director de ese grupo poético que nace por los años veinte, José Bergamín me abrió mi camino en los 40/40 de la poesía. Quizás aperiencia y se desenpor los dirección miento a precio nados, sino secuestros y paso por los tribunales juzgadores opuestos a la libertad de expresión, hasta en un mundo poético.

La paradoja es para el pensamiento como un paracaídas; porque lo salva del peligro, provocándolo: paradójicamente. Es naturalmente peligroso pensar en paradojas, como es peligroso arrojar-se al vacío en paracaídas; pero es mucho más peligroso lo contrario: pensar sin ellas; arrojar-se al aire sin paracaídas como al apasionado pensar sin paradojas. Pensar sin paradojas es arriesgarse a romperse definitivamente la cabeza. Lo único que no es peligroso, en definitiva, es no pensar. Y no volar.

(J.B. “La máscara y el rostro”)

Casti todo lo demás era oficialismo que otorgaba premios, flores naturales y puestos en las Academias a la aquiescencia servil.

Si “Litoral” es lo que es, le debe a José Bergamín una parte importante de lo que fue su andadura hasta aquí.

La mal llamada Generación del 27 con tanta exclusión incomprendible, es generación por fin a años de distancia de cuando fue considerada como tal y ¡qué clara aparece hoy toda su amplitud, toda su realidad verdadera!

¡Qué raro humor el mío de jugar conmigo mortal-
mente tan desde niño, en ese trance de sentirme, de cono-
cerme, o reconocerte, y pensar mi vida, mi propia vida, co-
mo la de un espíritu alegre y dócil, que, en cierto modo
bailarín, muy contento de serlo! ¡Españolito de sombras, de
sueños: creador del alma que lo crea! O que lo crea tan in-
quietamente existente, ¡Españolito torero, ante la vida—o
ante la muerte— preso, vestido en la luz de esas vivas llamas
encendidas por su pura, insidiosa burla! ¡Burla y pasión en
mí, ya, desde niño, del hombre invisible! Porque "el hom-
bre está muerto para el hombre" — así en el Nica — "y sólo
está vivo para Dios".

(J.B. "Ahora que me acuerdo")

La paradoja es para el pensamiento como un paraca-
das; porque la salva del peligro, provocándolo: paradójica-
mente. Es naturalmente peligroso pensar en paracaídas, co-
mo es peligroso arrojar al vacío en paracaídas; pero es
mucho más peligroso lo contrario: pensar sin ellos; arrojar-
se al aire sin paracaídas como al apasionado pensar sin para-
caídas. Pensar sin paracaídas es arriesgarse a romperse de in-
timamente la cabeza. Lo único que no es peligroso, en defi-
nitiva, es no pensar. Y no volar.

(J.B. "La máscara y el rostro")

NOTA PRELIMINAR

Cuando inicié los caminos que me llevarían a la resurrección de Litoral en 1.968 mediaban sucesivas conversaciones anteriores con José Bergamín.

Cubrí como mejor pude los trámites sobre aquellas leyes mediatizadoras de entonces.

Se iniciaba en aquel Mayo de 1.968 coincidiendo —qué extraña afinidad— con aquel vibrar universitario y el tiempo de las cerezas en París, la necesaria clarificación de la mal llamada Generación del 27.

De entonces a hoy 15 años de una labor que cristaliza en una obra sobre la que el tiempo dará su veredicto.

Oculto director de ese grupo poético que nace por los años veinte, José Bergamín fue también como un faro que alumbraba mi camino en ese mar revuelto de la intelectualidad que pululaba en los 40/40 del franquismo.

Quizás apenas tan sólo “Litoral” a lo largo de aquellos años, nacía y se desenvolvía en este país al margen de normas establecidas por los directores culturales de la Dictadura. Pagamos el no asentimiento a precio no ya de agobios económicos y silencios intencionados, sino secuestros y paso por los tribunales juzgadores opuestos a la libertad de expresión, hasta en un mundo poético.

Casi todo lo demás era oficialismo que otorgaba premios, flores naturales y puestos en las Academias a la aquiescencia servil.

Si “Litoral” es lo que es, le debe a José Bergamín una parte importante de lo que fue su andadura hasta aquí.

La mal llamada Generación del 27 con tanta exclusión incomprendible, es generación por fin a años de distancia de cuando fue considerada como tal y ¡qué clara aparece hoy toda su amplitud, toda su realidad verdadera!.

Aún en estos tiempos de “el cambio”, la muerte de José Bergamín ha tenido muy poca repercusión en este país si consideramos su talla y su importancia intelectual.

Impresionaba mucho aquello de la ikurriña con que sus amigos vascos cubrieron su féretro. En este mundo de tantos olvidos quedaban lejos la ignominia de enterrar a Miguel de Unamuno con la bandera roja y negra de la Falange y el traslado ceremonioso de los restos de Falla y de Juan Ramón por los culpables de su exilio (también quisieron hacerlo con Antonio Machado), y la llegada tan reciente de “el Guernica” en una jaula de cristal como Don Quijote llegara al hogar en otra de hierros carcelarios.

En la entrega de los dos últimos números dedicados a José María Hinojosa, incluimos una separata, que titulamos “Desde la intimidad de Litoral a José Bergamín”. Era como un pequeño sollozo contenido ante su muerte, como un grito de pena y de dolor desde lo más profundo del alma.

Ahora dos entregas, 2 números de “Litoral” cierran en nuestra colección el paso por nuestras páginas, el paso por la vida, de la figura literaria más importante, escribiendo en castellano, de este siglo que camina a su fin.

“Litoral” le dedicó en vida a José Bergamín un homenaje al publicar “La claridad desierta”.

Recopiló en “Ilustración y defensa del Tosco”: “El arte de birlibirloque”, “La historia de Don Tancredo” (un segundo Don Quijote en frase de Landsberg) y “El mundo por montera” —síntesis de cuanto escribió sobre el mundo de los toros; quizá lo más trascendental de cuanto se ha escrito sobre la llamada Fiesta Nacional a lo largo de los siglos.

Sentenció con los comentarios de figuras representativas en todos los caminos del arte y con ocasión del cincuentenario de esa llamada Generación del 27 la importancia indiscutible de José Bergamín en aquel grupo poético y dió vida en un libro— “Por debajo del sueño”— a su obra dentro de la Poesía.

Hoy Gonzalo Penalva ha hecho una selección breve (ante el mandato que nos impone el número de páginas) de sus escritos periodísticos.

Gonzalo Penalva es un admirador de la obra de Bergamín, un estudioso enfervorizado de cuanto escribió este poeta, un ser que ha dedicado años y años a profundizar sobre los libros y los textos, los escritos, los poemas de José Bergamín.

Para José Bergamín, "el escritor que tiene sentido del tiempo, del tiempo que vive y del tiempo en que vive (esto es, del tiempo, suyo y del tiempo de los demás; del tiempo de todos y del suyo propio) es, entonces y por retenerlo en estricta aplicación del vocablo, periodista, un periodista.

..... Y el escritor que elude de su obra ese sentido periodístico por completo se convierte en escayolado académico, hueco, vacío (como tantos lo son), en escritor sin tiempo, sin alma, sin vida, sin verdad."

Esta recopilación de una parte del quehacer periodístico de Bergamín nos ha parecido el mejor camino sobre lo ya realizado, sobre lo que ya tuvo vida en otras páginas de "Litoral", para cerrar este capítulo que representa José Bergamín en la Literatura española contemporánea.

Ya no va a llegarnos la aportación de su ayuda, aquélla con que acudía a nuestras peticiones en unos y otros números.

Hábil polemista, jugaba con la idea y el diálogo. Se adentraba a veces en la senda de lo arbitrario, muy consciente de serlo, pero por pura diversión, como un ejercicio ágil del pensamiento.

Con aquella su voz pequeña remontaba lo intrascendente a increíbles alturas y en cualquier conversación era una pura delicia la anécdota que le llevaba a unas concreciones dignas de ser esculpidas en piedra, puras sentencias dichas sin la menor pretensión, que surgían espontáneamente como muy inconscientes de su importancia.

Era un ser puro. Su andante esqueleto, al desposeerse de carne en aquella su extrema delgadez, había dejado marchar todo cuanto ata al cuerpo humano, menos lo que el espíritu nos habita. Idolatría por la mujer, presencia del sexo en lo que al sexo puede influirle la belleza, ruptura absoluta con todo lo otro que nos llega

“de fuera”, para influir, tratar de conducir o canalizar el sentimiento.

Yo creo que en todo veía la imagen limpia, como era, despojándola de llamadas fórmulas posibles.

No existía ese.- sí, sí, las cosas son de esa manera, pero.....

No admitía la acomodación de la realidad a la conveniencia, las verdades a medias sobre las cosas fundamentales.

El Quijote, Cervantes, Unamuno, eran una presencia permanente en su camino y un Cristianismo auténtico la norma fundamental.

Y, claro, era consciente de la incomprensión, de la derrota, del fariseísmo triunfante, de la tergiversación de la palabra, de la posible tortura física, de la detención, de la cárcel, acechando, esperando la esquina propicia.

El patriotismo, transformado en patriotería, la moral como arma arrojadiza de persecución para atar la libertad desde los fanatismos y, en fin, tantos conceptos esgrimidos como propiedad desde el poder, sea cual sea el poder, le llevaban a un enfrentamiento lleno de valentía que el ambiente cobarde no le dejaría expresar hasta sus concreciones finales. Así siempre la verdad se quedaba a medias, porque alguien se apropiaba y jaleaba la media verdad, desconectada de la verdad total y auténtica.

Hasta su fin fue uno de los escritores más jóvenes que se expresaron en castellano. Con fuerte impacto sobre la juventud aquí y fuera de España. Se buscaba su obra en librerías “de viejo” y ese “impacto minoritario” lo era sobre estudiantes, obreros, seres sin medios económicos, lejos de otros escritores triunfantes, desde “malos lectores pudientes”.

Hasta en un ambiente que pudiéramos llamar culto, José Bergamín ha sido durante años un desconocido.

He estado cerca, por motivos que no voy a reseñar ahora, de los otorgadores del Nobel en Suecia y la introducción de Bergamín en el academicismo sueco la hizo “Litoral” con la entrega a Arthur Lundvischt de la antología poética que él tituló “Por debajo del sueño”.

Solamente en Francia —influencia quizá de André Malraux— el nombre de José Bergamín tenía supremacía sobre toda la gama de poetas y escritores, toda la expresión cultural de esa mal llamada Generación del 27, tan influida por la cultura francesa. El pos-98: Falla, Picasso, Salinas, Azorín, Machado, intuyeron y confirmaron lo que pudiéramos llamar “su despertar” en el campo de la literatura.

Ramón Gómez de la Serna y el propio —tan difícil— Juan Ramón hicieron como una separata de José Bergamín y el grupo poético que le acompañaba. Federico le consultaba, le admiraba dentro de una especie de respeto —que estaba fuera de diferencias de edad—, en su quehacer y en sus manos entregó, para lograr serenidad sobre esa inquietud, esas dudas con que se ve al “parirla” la propia obra: “Poeta en Nueva York” y “La casa de Bernarda Alba” son pruebas a señalar después de “El llanto por Ignacio Sánchez-Mejías”, y cuando Ignacio irrumpe en el mundo intelectual con su obra teatral “Sinrazón” hay muchas idas y venidas sobre Bergamín. El original lo tuve en mis manos entre recuerdos de Bergamín, antes de su primer regreso a España después del exilio en México y Venezuela.

El título de “Cal y canto” fue sugerencia suya a Rafael Alberti y era impresionante aquella síntesis poética con que titulaba sus libros desde “El cohete y la estrella” a “Velado desvelo” y “Esperando la mano de nieve”.

Apoyó con todas sus fuerzas a aquel grupo poético del 27, en su principio, cuando la ayuda era necesaria.

Criticó actitudes de aquellos poetas cuando se inscribieron al franquismo y cobraron en vil moneda la aquiescencia, más que la tolerancia de la Dictadura.

Rafael Alberti dijo de Bergamín: José Bergamín ha muerto como perdido, lejano, pero ejemplarmente íntegro en su fe, en su desilusión de tantas cosas, admirado, pero conocido, para lo extraordinario que era, no tanto como merecía; discriminado, marginado, como personaje molesto, con el que para muchos no era grato tropezarse.

*

Grande le viene todavía a muchos la obra peregrina de este extraño poeta y pensador que entre ikurriñas y oraciones en vasco ha sido enterrado en tierra vasca, en el cementerio guipuzcoano de Fuenterrabía.

Las páginas todas que comprenden estos dos volúmenes de "Litoral" prueban su acendrado, su encendido españolismo.

Le tocó vivir horas de mordaza, de censura avergonzante, de falsedades, de tergiversaciones, de desprestigios cobardes de las grandes figuras de su tiempo, léase Galdós, Azaña, Picasso, Antonio Machado, Miguel de Unamuno.....

Tras una larga como inacabable espera, aún habría que pasar por la transición lenta hecha por el Franquismo, entre continuas amenazas golpistas, resabios de la Iglesia, terrorismo desde el poder y fuera del poder.

Aún habría que escuchar a los hipócritas desde sus falsas posturas democráticas, la imposición de los vicios del pasado.

Y unos y otros callaron y toleraron, José Bergamín, no, y del escribir con clave pasó a las afirmaciones categóricas.

Su vida es todo un ejemplo de dignidad, de autenticidad, de desprecio de cuanto podía exigirle la menor claudicación.

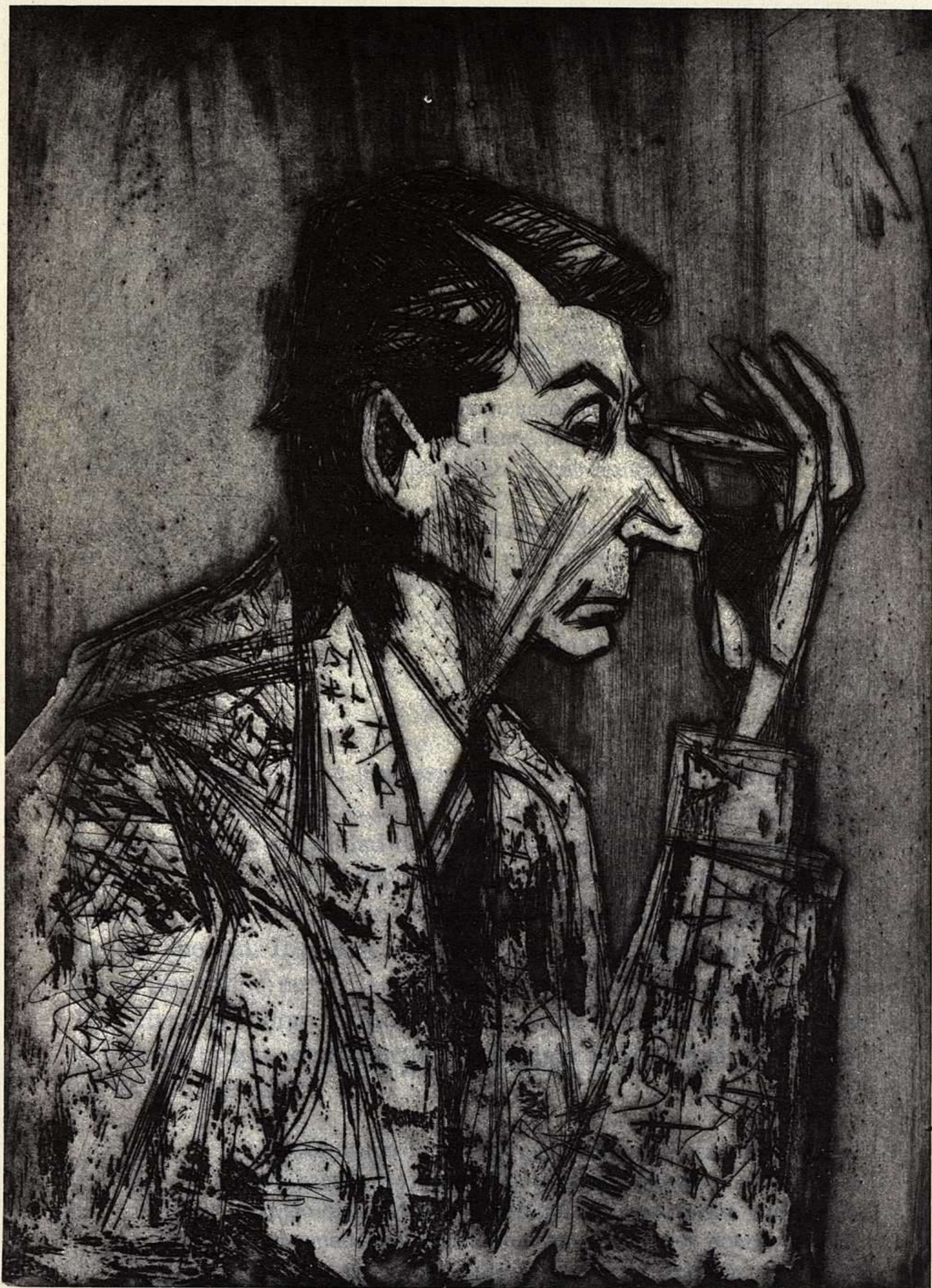
Su obra literaria es transcendental, con impacto profundo más allá de nuestras fronteras.

Esperamos que con el paso de los años se irá agrandando la proyección y el conocimiento de su quehacer literario.

Este personaje incómodo, siempre a cuestras con la verdad que no se quiere oír, siempre limpiando la broza y poniendo al desnudo tantos importantes sentimientos que se quieren tapar, resultará más asequible a todos ahora que su voz se ha hecho silencio.

Los que gozamos de su amistad, de su compañía, del valor inapreciable de su conversación, levantaremos su voz sobre el silencio y un día, vencida la injusticia que rodeó su paso por la vida, avergonzando a los que la provocaron, tendrá entrada su nombre en las páginas de la Historia y, dentro de la Historia, en el lugar de los triunfadores, de los escogidos.

*
José María AMADO



ni, mucho menos, hacerles madrigueras en sus cabezas

trilobaleno



anillo de la vida

José María AMADO

INTRODUCCION

Hay que correr las ideas como las liebres: no para co-gerlas, sino para verlas correr. Y no seguirlas —perseguir-las— demasiado, para no acabarlas.

Una idea que se tiene, que se detiene y retiene, es una idea muerta: putrefacta o embalsamada: un cadáver lapo-rino de idea.

El que le da vueltas a una idea en su cabeza, no se rompe más que su cabeza queriéndola encontrar. Pero el que dispara su idea, sin darle vueltas, rectamente, como un torpedo, rompe las cabezas de los demás.

(J.B. "Aforística de ideas liebres")

La espontaneidad e imprevisibilidad de la creación literaria bergaminiana están basadas en el profundo respeto y admiración por la sorprendente movilidad de la idea. La agilidad de su propia inteligencia, mientras explora los distintos campos de la creatividad humana, tiene todas las cualidades de la liebre, que se deleita en su propia libertad. José Bergamín no ha sido un cazador de ideas, sino su libertador; en sus escritos no explota la idea; la sigue, la deja, la vuelve a recobrar. Porque "una idea que se tiene, que se detiene y retiene, es una idea muerta". Casi veinte años después de esta cita, en 1952, escribió:

¿Ideas liebres? ¡Ay del que las persigue para matarlas, para hacerlas suyas, para querérselas comer (.....) Durante el siglo diez y nueve, y mientras las ideas corrían y recorrían el mundo libremente, los pensadores, los poetas, nos las señalaron sin detenerlas, sin ponerles trampas a su paso; ni, mucho menos, hacerles madrigueras en sus cabezas

(.....) Ahora, cada cual tiene, o dice tener, su idea o sus ideas; cuando no su ideología propia. La tiene, guardada en su cabeza o en su vientre —que no en su corazón. Es como una avaricia ilusoria de materializar lo más imposible: las ideas.

(“Las ideas liebres”, Alfar, nº 50, 1952)

¿Podemos, en consecuencia, intentar el análisis del pensamiento y la ideología bergaminianos cuando el escritor rechaza ésta y se declara liberador insobornable de aquél? Evidentemente, sólo desde un punto de vista metodológico y en aras de una mayor claridad expositiva podemos clasificar el pensamiento de José Bergamín. Por lo que, en muchas ocasiones, se podrá comprobar en las páginas de esta antología, que el escritor madrileño se escapa del tema, se pierde, libre en el laberinto de su pensamiento, para volver, cuando menos lo esperamos, al asunto inicial. *Mangas y capirotos* es un magnífico ejemplo de este proceder bergaminiano.

Además de la crítica literaria, son dos, creemos, las ideas básicas que se hacen omnipresentes en toda la creación literaria de José Bergamín: su profunda creencia religiosa y el amor al pueblo y a la tierra que le vio nacer. Estas son las coordenadas que nos permiten localizar, comprender y saborear la obra del poeta desaparecido. Quizá el escándalo de algunos críticos se deba, en muchos casos, al olvido de que Bergamín considera al escritor como un puente entre el pueblo y Dios; como conciencia colectiva de ese pueblo ante el resto de la humanidad y ante Dios. Para Bergamín, la primera y fundamental preocupación del escritor debe ser la de su “comunicación o comunión humana. En ella radica su propio existir. Por ella tiene razón de ser profunda y sentido vivo su trabajo” (1).

Así, en su contestación a la carta-abierta de Arturo Serrano Plaja, le dice:

El pueblo significa para mí la personificación viva y verdadera del cristianismo al historiarse el “hombre nuevo”

1. Del discurso pronunciado en el II Congreso Internacional de Escritores, *Hora de España*, Valencia, nº 8, agosto 1937, págs. 30-36.

en un revolucionario y no evolutivo ni progresivo afán de salvación eterna, permanente (.....)

Ayudar al pueblo, ¿no será ayudarle a soñar, pero a soñar despierto? Enseñarle, como diría Píndaro, a ser lo que es: su propio sueño. Y a que él nos lo enseñe a nosotros, a que él *nos ayude*.

(Cruz y Raya, noviembre, 1935)

Bergamín cree en la bondad natural del hombre. Pero no de cualquier hombre, sino del hombre-niño, inocente, analfabeto, que es el que constituye el pueblo, fuente viva de poesía, de arte. En la original creación *La decadencia del analfabetismo*, el escritor alza su voz en defensa de la conservación de estos valores no mixtificadas y en contra de las fuerzas alfabetizadoras que empobrecen, alienan y ahogan esta fuerza espiritual del pueblo virgen y no manipulado (2).

Por otra parte, Bergamín ha sido un hombre profundamente religioso. En *La cabeza a pájaros* ha llegado a escribir que “la fe es el ritmo vivo del pensamiento”. Pero no solamente la fe, también la duda. Es decir: la fe viva, la que lleva a obrar; no una fe-opio o adormidera, una fe sin obras, muerta.

A través de la fe cristiana Bergamín consigue una visión del tiempo y de la muerte —temas que no han podido ser incluidos en la Antología— muy distinta de la que podemos leer en escritores tan afines a él como Miguel de Unamuno. Para el autor de *Enemigo que huye*, el tiempo, más que ladrón que nos roba la vida, es amigo que nos acompaña al caminar:

*Me va pareciendo el tiempo
más que enemigo, un amigo
que me acompaña en silencio*

*Que me acompaña en silencio
dándole a mi corazón
su único fiel compañero.*

(La claridad desierta)

2. Véase esta misma idea, expuesta más de cuarenta años después, en “Trancas y barrancas”, *Sábado Gráfico*, Madrid, n.º 986, 21 abril 1976.

Y considera que el arte —poesía, música, pintura— es el que convierte un “momento histórico” determinado, en “instante eterno”. En *Antes de ayer y pasado mañana* nos dice que sólo cuando la creación artística consigue eternizar el instante histórico, podemos afirmar que surge la verdadera obra de arte.

Inseparablemente unido a este tema, está el de la muerte. Bergamín, en *La risa en los huesos*, considera al hombre esencialmente vulnerable: “sombra de su sombra”, “fantasma desnudo”, “sombra de un fantasma”. Ante la fugacidad humana el hombre responde bien con el pesimismo y la desesperación, bien con el goce y disfrute de la vida. Ambas actitudes están plenamente representadas en nuestra literatura. Pero a Bergamín la fe le salva de ambos extremos. La “finalidad de lo humano es lo divino”, ha escrito en *El clavo ardiendo*. Por eso la muerte no puede ser algo aterrador. No está en Bergamín aquel “suena a lo lejos el fatal ladrido” unamuniano. Antes al contrario, considera la muerte como una especie de sueño del que salimos para estar en Dios:

*Señor, yo quiero morirme
como se muere cualquiera:
cualquiera que no sea un héroe,
ni un suicida, ni un poeta*

*que quiera darle a su muerte
más razón de la que tenga.
Quiero morirme, Señor,
igual que si me durmiera*

*en Ti; como cuando niño
me dormía, sin que apenas
supiese yo que era en Ti
y por Ti que el alma sueña.*

(La claridad desierta)

Es cierto, y así hay que decirlo, que en los últimos libros poéticos —*Apartada orilla, Velado desvelo, Esperando la mano de nieve*—, la actitud bergaminiana es de mayor cansancio vital y, sin llegar en

ningún momento a la desesperación, el pesimismo y la soledad se van acentuando progresivamente.

Esta fe religiosa de la que venimos tratando es la misma que mueve a Bergamín a criticar a la Iglesia cuando ésta, apartándose del pueblo, se une al poder corrompiéndose. Quizá la sangre derramada por el pueblo y el fuego purificador de las iglesias encendidas en nuestra contienda civil eran —según el autor de *Detrás de la cruz*— los únicos medios de purificación para corregir la situación, mixtificada y corrupta, a que había llegado la Iglesia institucional en nuestro país (3).

La preocupación, el afán que demuestra Bergamín por acercarse al pueblo, comunicarse con él y beber en sus fuentes la inspiración creadora, resulta digno de resaltar. Porque el autor de *Fronteras infernales de la poesía*, en gran parte de sus escritos, no es fácil; antes al contrario, su conceptismo le hace, en ocasiones, difícil e inextricable. Pero en otras, su deseo de llegar al pueblo es tal que su mensaje se hace nítido, transparente para todos aquellos que quieran escuchar. En las páginas de esta Antología encontrará el lector múltiples ejemplos de lo que podríamos denominar populatismo y conceptismo bergaminianos.

Según hemos indicado, José Bergamín considera al escritor como la conciencia de su pueblo: “Pueblo y literatura corren juntos en todos los tiempos, por un mismo cauce” (4). Y esto es así hasta el extremo de que siempre ha rechazado la postura del intelectual que él califica de “hamletiano”, porque problematiza y aísla la realidad al no ser capaz de decidirse, de comprometerse, sino que prefiere continuar aislado en su caparazón, incontaminado, ineficaz e inútil para el pueblo del que forma parte (5). Durante más de cincuenta años y hasta los últimos días de su vida, Bergamín ha sido

3. V. mi artículo “José Bergamín y la no mixtificación”, *El Ciervo*, Barcelona, n.º 391-392, sept.-octubre 1983, págs. 34-36.

4. “Cuestión previa y situación crítica”, *Hora de España*, Barcelona, n.º 20, agosto 1938, pág. 3.

5. En esta línea se orientan las críticas que Bergamín hace a Juan Ramón Jiménez, Ortega y Gasset y el mismo Azorín. V: “Un caso concreto (Contestando a D. José Ortega y Gasset)”, *España Peregrina*; n.º 1, febrero 1940, págs. 32-34 y “El ensimismado enfurecido”, *Letras de México*, sep. 1944, pág. 4.

la voz discordante, incómoda, imposible de acallar que ha intentado convocar al pueblo español para que tomase sobre sus hombros las responsabilidades políticas que le correspondían como tal. Evidentemente, su voz no fue escuchada. No supo, o no pudo, o no le fue permitido llegar a ese pueblo. Y este hecho, más que el aislamiento oficial a que estuvo sometido durante muchos años, fue lo que más le dolió. De ahí que sus últimos escritos fueran cada vez más duros, incluso, en ocasiones, hirientes. Pero daríamos una visión deformada de la obra bergaminiana si nos quedásemos sólo en la consideración de ese aspecto, sin duda el más polémico. Junto al poeta de *Correspondencia en verso* está el de *Del otoño y los mirlos*; junto al escritor de "Papirotazos" está el de "Homenaje y recuerdo", o el de "Nuestra sombra no apaga el fuego". Ambos deben ser tenidos en cuenta, pues son uno solo. Yo así lo he intentado, al menos, en la selección de estas páginas.

Antes de finalizar esta introducción quiero exponer los criterios utilizados en la composición de la Antología.

Desde un primer momento pensé en un enfoque temático para poder ofrecer así las principales coordenadas del pensamiento bergaminiano. Como por otra parte, dada la amplísima obra periodística de José Bergamín —más de seiscientos artículos—, era necesario realizar una elección, consideré que, haciéndola por temas se podría conseguir una mayor homogeneidad, evitando así la dispersión. Esta selección, respetando los bloques temáticos fundamentales, se ha hecho, en primer lugar, excluyendo todos los artículos ya publicados por Bergamín en libros (6); después, he elegido los textos que me parecieron más significativos por ofrecer los distintos aspectos del tema propuesto. El resto de los artículos aparecen, como "textos complementarios", al final de cada apartado. He preferido, salvo algunas excepciones que aparecen señaladas, proponer artículos íntegros; por este motivo, algunos textos de indudable interés, pero muy extensos, no han podido ser incluidos, li-

6. Téngase en cuenta que algunas obras bergaminianas son recopilación de artículos periodísticos: *Fronteras infernales de la poesía*, *Al volver*, *Beltenebros y otros ensayos sobre literatura española*, *La importancia del Demonio y otras cosas sin importancia*, *La música callada del toreo*, *Aforismos de la cabeza parlante*; además, el propio Bergamín publicó una primera antología: *Al fin y al cabo*.

mitándome a reseñarlos en la bibliografía. Por último, me ha parecido conveniente ofrecer al lector un breve comentario a cada apartado, en el que además de justificar su estructura, sitúo el tema dentro del conjunto de la obra bergaminiana.

Durante mucho tiempo, los que nos hemos dedicado a estudiar la creación literaria de José Bergamín nos hemos encontrado con una gran dificultad: la dispersión de su obra, en especial la periódica, en multitud de revistas y periódicos. Todavía hoy, aún con la ayuda de las ediciones facsímiles de muchas revistas del grupo literario del 27, son numerosos los textos bergaminianos de difícil acceso. Facilitar parte de estos escritos y proporcionar la referencia bibliográfica de aquellos otros que, por motivos de espacio, no pueden ser hoy ofrecidos, ha sido la intención que ha movido al autor de esta Antología a presentarla al público. Confío en que la lectura de estas páginas contribuya a un mayor conocimiento del escritor desaparecido y proporcione nuevos estímulos para futuros estudios.

Gonzalo PENALVA CANDELA
Valencia, noviembre de 1983

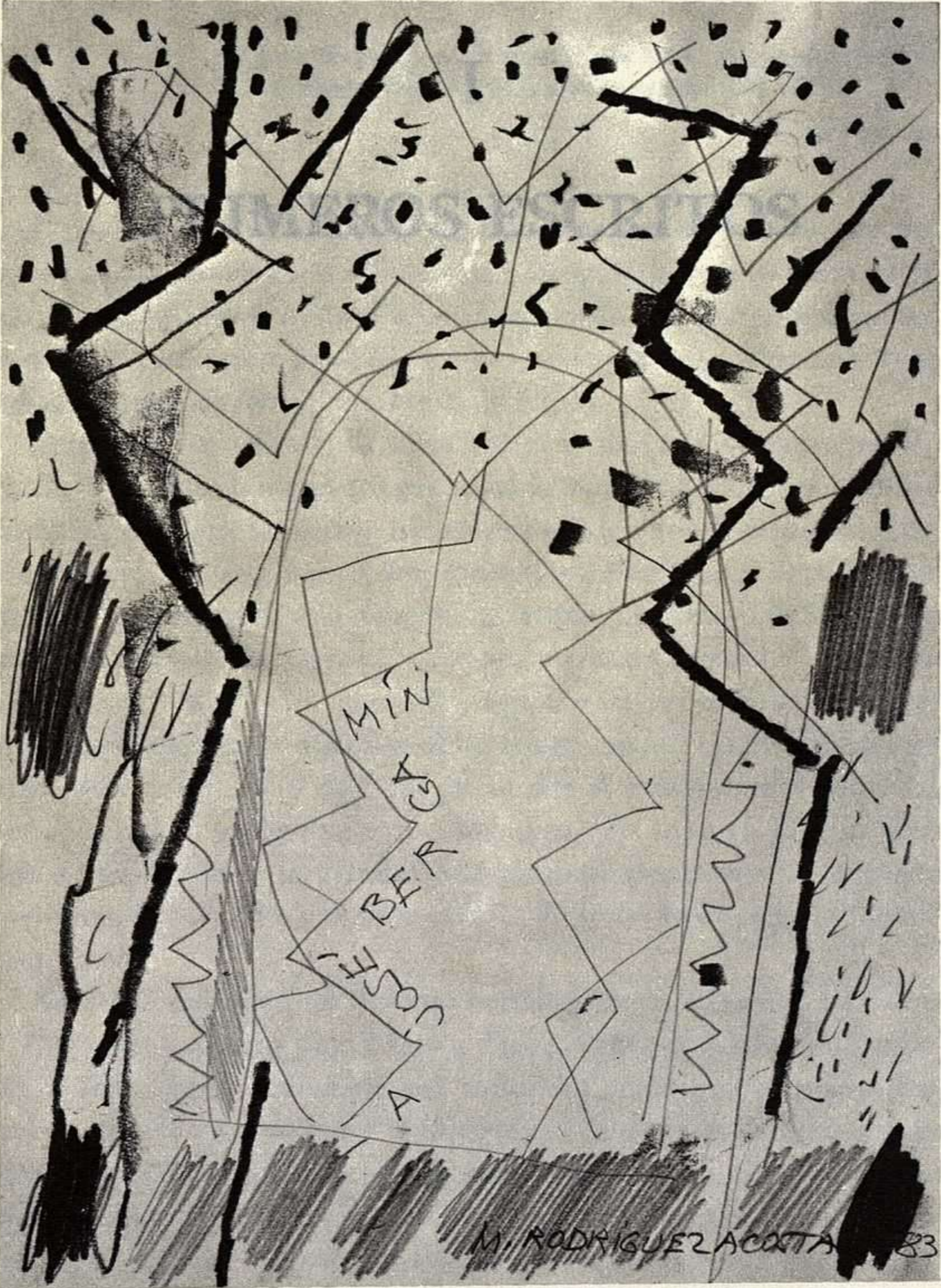


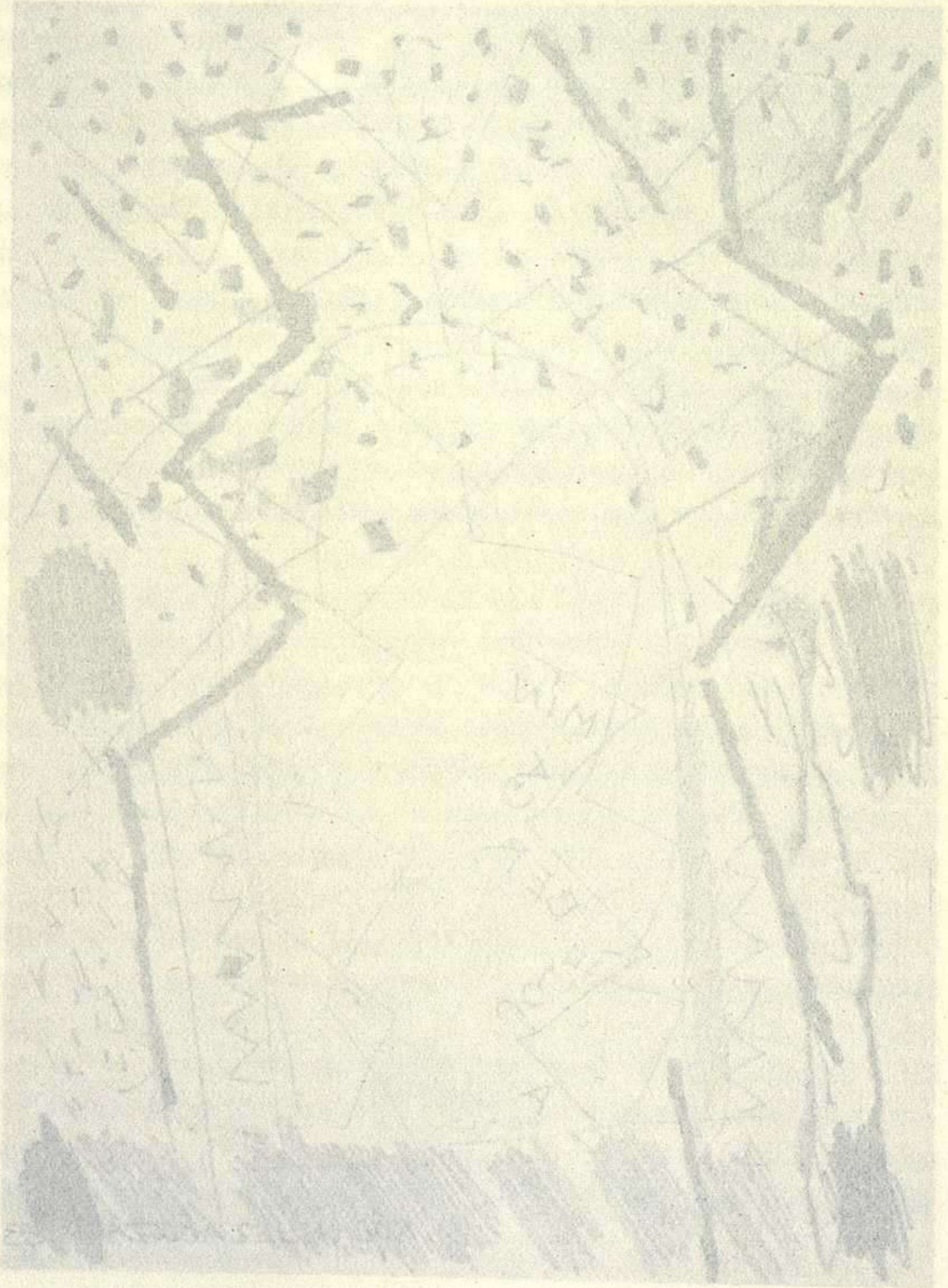
antecedentes y reflexiones en la disciplina. Por último, me permito
recomendar al lector un breve comentario a cada
apartado en virtud de algunas de las cuestiones que se
plantearán en el desarrollo de los temas. Los que nos
interesan en este momento son los que se refieren a
la estructura interna de los textos, en especial la
estructura de los capítulos y secciones. En el presente
se trata de las ediciones de los textos de la
historia del arte, con especialidad los textos de
los siglos XVIII y XIX. En este sentido, la
estructura de los textos de esta época se caracteriza
por ser más sencilla y directa que la de los
siglos anteriores. En consecuencia, se ha
optado por una estructura que sea clara y
directa, evitando los excesos de
estructura que se han dado en épocas
anteriores. En consecuencia, se ha
optado por una estructura que sea clara y
directa, evitando los excesos de
estructura que se han dado en épocas
anteriores.

En el presente se trata de las ediciones de los textos de la
historia del arte, con especialidad los textos de
los siglos XVIII y XIX. En este sentido, la
estructura de los textos de esta época se caracteriza
por ser más sencilla y directa que la de los
siglos anteriores. En consecuencia, se ha
optado por una estructura que sea clara y
directa, evitando los excesos de
estructura que se han dado en épocas
anteriores.



6. Téngase en cuenta que algunas de las ediciones de los textos
de esta época se caracterizan por ser más sencillas y
directas que las de los siglos anteriores. En consecuencia,
se ha optado por una estructura que sea clara y directa,
evitando los excesos de estructura que se han dado en
épocas anteriores.





INTRODUCCION

José Bergamín es un estilista que habrá que poner al lado de los mejores maestros del arte conceptista del siglo XVII.

(Pedro Salinas)

E PRIMEROS ESCRITOS

Es el primer capítulo de su obra. Aparecen sus primeros artículos en la revista Índice, dirigida por Juan Ramón Jiménez. Aunque el propio Bergamín me confirmó que anteriormente habían aparecido algunas reseñas sobre música, firmadas bajo una de las más destacadas revistas de la época.

Bergamín no admite, ni lleva a la práctica, la moda vanguardista. En la conocida encuesta promovida por Pérez Ferrero en junio de 1930, dice que la noción de vanguardia le parece, respecto al arte literario, "incongruente, impertinente e indefinida: esto es: inexistente e inexacta" (La Gaceta Literaria, 1 junio 1930). Como tampoco admitió la teoría de Ortega y Gasset sobre la "deshumanización del arte". Sin embargo, algunos de sus artículos de esta época son realmente difíciles de entender, como los publicados en alfar (núms. 40, 47 y 50). Su gusto por el pensamiento intuitivo —el aforismo— ya aparece en estos años con toda su fuerza: además de El coheje y la estrella, publica artículos como "Aforística y epigromética", "Veleta de lo cura", "El grito en el cielo", "Doble fuego", etc.

En 1927 colabora en diversas revistas: desde Litoral a La Gaceta Literaria, pasando por Verso y Prosa, Papel de Aleluyas, Mediodía... Toma parte activa en casi todos los actos que el grupo literario organiza en homenaje a Góngora; y la defensa de éste es bien patente en "Patos del aguachirle castellana" (nº 5). En este mismo año comienzan los comentarios literarios sobre sus propios compañeros (nº 6), de los que trataremos, con mayor amplitud, en el apartado siguiente.

La selección de este primer capítulo se ha hecho —como el título indica— siguiendo una línea cronológica y según el interés de

I

PRIMEROS ESCRITOS

INTRODUCCION

José Bergamín es un estilista que habrá que poner al lado de los mejores maestros del arte conceptista del siglo XVII.

(Pedro Salinas)

*E*s en 1921 cuando Bergamín comienza a publicar sus primeros artículos en la revista *Índice*, dirigida por Juan Ramón Jiménez. Aunque el propio Bergamín me confirmó que anteriormente habían aparecido algunas reseñas sobre música, firmadas bajo una de las más destacadas revistas de la época.

Bergamín no admite, ni lleva a la práctica, la moda vanguardista. En la conocida encuesta promovida por Pérez Ferrero en junio de 1930, dice que la noción de vanguardia le parece, respecto al arte literario, "incongruente, impertinente e indefinida: esto es: inexistente e inexacta" (*La Gaceta Literaria*, 1 junio 1930). Como tampoco admitió la teoría de Ortega y Gasset sobre la "deshumanización del arte". Sin embargo, algunos de sus artículos de esta época son realmente difíciles de entender, como los publicados en *Alfar* (núms. 40, 47 y 50). Su gusto por el pensamiento intuitivo —el aforismo— ya aparece en estos años con toda su fuerza: además de *El cohete y la estrella*, publica artículos como "Aforística y epigromética", "Veleta de locura", "El grito en el cielo", "Doble fuego", etc.

En 1927 colabora en diversas revistas: desde *Litoral* a *La Gaceta Literaria*, pasando por *Verso* y *Prosa*, *Papel de Aleluyas*, *Mediodía*... Toma parte activa en casi todos los actos que el grupo literario organiza en homenaje a Góngora; y la defensa de éste es bien patente en "Patos del aguachirle castellana" (nº 5). En este mismo año comienzan los comentarios literarios sobre sus propios compañeros (nº 6), de los que trataremos, con mayor amplitud, en el apartado siguiente.

La selección de este primer capítulo se ha hecho —como el título indica— siguiendo una línea cronológica y según el interés de

los textos. Me ha parecido conveniente ofrecer este primer apartado, porque son artículos poco conocidos -a pesar de que la antología de José Esteban, *Prosas previas*, está dedicada exclusivamente a esta época—, y porque, además, podían dar pie a posteriores comparaciones dentro de la *Antología*.

Los mejores maestros del arte conceptista del siglo XVII.
José Bergamín es un escritor que habla que poner al lado de

(Pedro Salinas)

En 1921 cuando Bergamín comienza a publicar sus primeros artículos en la revista *Índice*, dirigida por Juan Ramón Jiménez. Aunque el propio Bergamín me confirmó que anteriormente te habían aparecido algunas reseñas sobre música, firmadas bajo una de las más destacadas revistas de la época.

Bergamín no admite, ni lleva a la práctica, la moda vanguardista. En la conocida encuesta promovida por Pérez Ferrero en junio de 1930, dice que la noción de vanguardia le parece, respecto al arte literario, "incongruente, imperceptible e indefinida: esto es: inexistente e inexacta" (*La Gaceta Literaria*, 1 junio 1930). Como tampoco admitió la teoría de Ortega y Gasset sobre la "deshumanización del arte". Sin embargo, algunos de sus artículos de esta época son realmente difíciles de entender, como los publicados en *Índice* (núms. 40, 47 y 50). Su gusto por el pensamiento intuitivo —el aforismo— ya aparece en estos años con toda su fuerza: además de *El cohete y la estrella*, publica artículos como "Aforística y epigramática", "Vela de locura", "El grito en el cielo", "Doble juego", etc.

En 1927 colabora en diversas revistas: desde *Litoral* a *La Gaceta Literaria*, pasando por *Verbo y Prosa*, *Papel de Alhambra*, *Mediodía*... Toma parte activa en casi todos los actos que el grupo literario organiza en homenaje a Góngora; y la defensa de éste es bien patente en "Patos del aguachile castellano" (n.º 5). En este mismo año comienzan los comentarios literarios sobre sus propios comentarios (n.º 6), de los que trataremos, con mayor amplitud, en el apartado siguiente.

La selección de este primer capítulo se ha hecho —como el título indica— siguiendo una línea cronológica y según el interés de

CONSIDERACION DEL COMEDIANTE

Zacconi, Intérprete de Shakespeare



Hay un acuerdo unánime de admiración para calificar de *genial* al extraordinario comediante italiano Zacconi, cuya reaparición ha vuelto a entusiasmar, hace poco, a un público generalmente poco dispuesto al entusiasmo. Lo primero que se pregunte un espectador algo escéptico en el teatro será la *calidad* de este entusiasmo —y encontrará una respuesta sorprendente, sin duda, al sentirse a sí mismo contagiado de él; y es que sucede, contemplando la riqueza verdaderamente monstruosa de facultades naturales en este artista, algo parecido de lo que acontece leyendo a Victor Hugo o a Zola: que no queda tiempo para reflexionar, mientras ejerce en nosotros la acción inmediata de su presencia. Pero eso mismo ya nos indica que debemos hacerlo después. Notemos que no es caprichosa la analogía indicada —sobre todo la de Zola, de cuyo *venecianismo* tenemos sobrados antecedentes—, porque, en efecto, lo que pudiera llamarse *naturalismo* de Zacconi, tiene un bajo fondo romántico —aparte de que, en realidad, todo lo llamado *naturalismo* no ha sido otra cosa que la culminación de un *romanticismo*

anterior; Flaubert puede citarse como el verdadero prototipo de ello, y en el teatro francés, Guitry. Un paralelo entre Guitry y Zacconi, los dos admirados de nuestro público, pondría, quizás, al descubierto, esa diferencia esencial de lo que suele interpretarse como *genio* y lo que suele considerarse como *talento*.

“Hace falta muchísimo *talento* —decía André Gide— para hacerse perdonar, aunque sólo sea un poco de *genio*”; éste es el caso del francés; en el italiano pasa al contrario; es el *genio* quien hace perdonar una ausencia, casi completa, de *talento*; porque no existe nada más natural que el arte *naturalista* de Zacconi. Mientras en Guitry la naturaleza ha desaparecido, escamoteada por la asombrosa *maestría*, en Zacconi, hasta lo que tiene *de oficio*, es aún, casi exclusivamente, naturaleza. He aquí un comediante de temple a propósito para poderse encarar con Shakespeare; pero, al mismo tiempo, para dejarse caer en la tentación de una interpretación *naturalista*, que es, en el fondo, por su origen, una interpretación *romántica*.

Puede deducirse el ambiente estético de una época de su modo de haber comprendido a Shakespeare, y decir que la sensibilidad estética de una generación, hasta de una persona, está en relación directa de su manera de sentir o interpretar la poesía shakesperiana; que Shakespeare nos da la medida exacta del valor estético de una sensibilidad puesta en contacto con él. En este sentido, habrá que hacer constar que la interpretación de Zacconi no es ya de nuestra época. Porque la variedad de interpretaciones del teatro de Shakespeare puede sintetizarse en dos solas tendencias, claramente definidas y contrarias: la que lo considera representable —en forma, pudiéramos decir, *directa* (*directa* con respecto al público, no a Shakespeare)—, es decir, encarnando los personajes y toda la acción del poeta en seres humanos conformes, no a la realidad de la poesía, sino a la realidad cotidiana del público, o la *indirecta*, que mira solamente a la realidad poética interna de la obra y la expresa en completa libertad de procedimientos teatrales, cuidadosa sólo de la verdad poética, no de la verdad teatral. Esta segunda es siempre arbitraria y variadísima; tanto como se quiera. La primera, siempre la misma, ya que imita del natural, confundiéndose de camino, porque el natural de Shakespeare no es el natural que ella

trata de conseguir. Considerando estas dos tendencias, observamos una curiosa disparidad de criterio estético en el fondo de cada una de ellas: en la *arbitraria*, un sentido del arte esencialmente *clásico*; en la *naturalista*, un sentido fundamentalmente *romántico*, aunque aparentemente no sea así. En efecto: parece que el desembarazo y libertad de la *arbitraria*, y la limitación a que se obliga y encadena la *naturalista*, debiera indicar lo contrario; pero fijándonos mejor, percibiremos una rigurosa disciplina estética en la desenvoltura aparente de la primera y una carencia total de ella en el aparente rigor y verosimilitud del pretendido naturalismo shakespeariano.

Hay que tener en cuenta, además, tratándose de Zacconi, que no es una representación completa de una obra de Shakespeare la que nos ofrece, sino el espectáculo de uno solo de sus personajes, escrupulosamente realizado, pero aislándose, al mismo tiempo, por esta superioridad, del resto, que casi no cuenta para nada. Este *individualismo* de interpretación es ya característicamente *romántico*. Aunque el personaje sea *Otelo* o el *Rey Lear*, en todos aquellos momentos —que son casi todos— en que la visión del poeta no se reduce a ellos, sino ampliada indefinidamente, los incluye —por decirlo así, empequeñecidos— en la inmensidad poética de su universo, esta interpretación unipersonal destruye la realidad total del drama y absorbe en el solo personaje principal —principal porque así se le hace— una amplitud que no le corresponde y que desproporciona la obra toda, desnaturalizando su propia belleza. Desde el momento en que toda nuestra atención está concentrada en Otelo —y Otelo es Zacconi—, hemos cambiado la pura belleza de la obra toda por una emoción, bella, indudablemente, pero inferior, reducida al prodigio *de ejecución* en un cómico asombroso —arte, sin duda—, pero distinto del que lo promoviera, y hasta evidentemente contrario a él; hemos cambiado a Shakespeare por Zacconi.

Sólo bastaría con recordar a cualquier espectador sincero, si ha sentido verdaderamente toda la plenitud inmensa y minuciosa en el último acto de *Otelo* o en la escena de la tempestad en *El Rey Lear*. ¿Fracaso de cómicos? ¿Imposibilidad? No. Equivocación de procedimiento.

En nada disminuye con todo esto el valor *personal* del arte de Zacconi; lo que disminuye es el valor del arte de Shakespeare, y fa-

cilita ciertas indiferencias o desdenes de incomprensión, ya que Zacconi *utiliza* a Shakespeare en lugar de *servirle*.

Aunque sin dejar de admirarlo, no hay que dejarse confundir, y mucho menos arrastrar, por una interpretación equivocada; porque en la verdad de Zacconi ya estamos conformes; pero es mucho más importante aún que lo estemos en la verdad de Shakespeare.

El arte verdadero de hoy no se deja embauçar fácilmente, y a la fuerza *personal* del *genio* opone su verdad constante, que lo niega. No admite valoraciones extrañas, y exige la sumisión de las facultades más poderosas, del más extraordinario brío, a la sola verdad de su existencia creadora. El romántico *se pone* donde el clásico *se quita*. En toda obra dramática de Shakespeare, Shakespeare nunca está. En cualquiera de sus interpretaciones románticas *el único que está* es el intérprete. El autor *nunca está en el teatro*. El actor, en cambio, siempre *es el único que está*.

Porque el actor busca siempre *el efecto* donde el poeta había encontrado *la expresión*. Por eso, todo el arte dramático de un actor quizás consista en la desviación del *efecto*; y por eso la representación *como farsa*, es la que lo consigue mejor, porque en ella el actor parece olvidarse de sí mismo para convertirse en muñeco, en fantoche, en algo desprovisto de verdadera personalidad. Todo arte verdadero niega la personalidad de su autor; claro, que al tenerla, le ha servido para producirlo, porque, al hacerlo, cuando esto sucede verdaderamente, es lo que se llama el estilo.

El actor, por lo tanto, lejos de pretender recoger sobre sí toda la atención, debe únicamente intentarlo —como el pelotari la pelota en su cesta—, para lanzarla fuera, para proyectarse, por la voz, el gesto, el movimiento todo de su figura, fuera de sí mismo, en una realidad objetiva que de este modo va creando: la realidad dramática. No hay duda que esta interpretación puede dar —y de hecho ya lo ha dado en algunos intentos— una representación mucho más exacta y conseguida de un teatro, como el de Shakespeare, cuya propia realidad poética lo exige, aunque fuese únicamente como más estricta fidelidad.

“El autor —dice un personaje de Goethe en el *Wilhelm Meister*— se acomoda a su papel *como puede*, y su papel se acomoda, *como debe*, a él”; exactamente la discreción que *Hamlet* aconseja

al comediante; pero esta discreción humana no pasa de ser un consejo moral —“no parodiar la naturaleza”— independiente de las verdaderas condiciones estéticas de la representación dramática, y el propio *Hamlet*, al quedarse solo, no acierta a explicarse aquella emoción del comediante en un dolor fingido (“todo eso, por nada, por Plécuba!” —exclama— ¿y qué es Plécuba para él?, etc.), porque no ha llegado a diferenciar una realidad de otra —la humana y la de la poesía—; como los espectadores ingenuos, que por el nombre prestigioso de Shakespeare no se atreven a manifestar su estupefacción interior ante la tragedia —ante el espectáculo inusitado de que haya tantas muertes.

(Los lunes de EL IMPARCIAL, Madrid, 4 febrero 1923)

MARGENES



De lo Pintado a lo Vivo

¿Qué influencia han ejercido en Cocteau el joven Radiguet y su libro “Le Diable au corps”?

Supimos su entusiasmo sincero por esta deliciosa narración, que sería perfecta si el autor hubiese preferido no identificarse con el protagonista.

La espontaneidad de Radiguet, contrastando con la maestría de Cocteau, produjo en éste una impresión análoga a la de la frescura del rostro de una adolescente en una mujer cuidadosamente maquillada.

Era la diferencia entre “Le Grand Ecart” y “Le Diable au corps”. Ahora, en “Thomas l’Imposteur” —recientemente aparecido— Cocteau se decide por empezar a quitarse el colorete. Naturalmente, no es un rostro fresco de adolescente el que aparece, sino una fisonomía gastada y envejecida más por las huellas del artificio que por la sola acción del tiempo. ¡Lástima que haya sido un poco

tarde! Hubo que adivinar antes en él lo que ahora se confirma melancólicamente, como la belleza de algunas mujeres se adivina a pesar de la máscara de pintura que la cubre, y se comprueba —aunque sea dolorosamente desgastada— cuando esa máscara desaparece.

Postrimerías de la novela

Ramón Fernández, escritor francés de agudo talento, afirma en un minucioso estudio crítico sobre Meredith, que su literatura es para Francia un mensaje de afirmación optimista después de las últimas negaciones del nihilismo romántico —Ibsen, Hardy...—. Meredith —dice— ha pulverizado el romanticismo. Pero ¿no será peligroso intentar barrerlo de sus alas como el dorado polvillo de las mariposas? En vez de decir que lo pulverizó pudiera decirse que lo que hizo el elegante inglés fue puntualizarlo; es decir, reducirlo infinitamente a partes diminutas para poder comprenderlo mejor. El *divide y vencerás* característico de la ciencia; procedimiento análogo al pictórico en que el “puntillismo” intentaba aprisionar la luz, dando esa impresión optimista de contento, de alegría saltarina y viva —molecular saltar de gusto— en su ilusoria creación analítica.

El análisis dramático de Meredith, en sus novelas, consiste esencialmente, según el crítico, en fundir en un solo acto la intuición dramática de sus personajes y su análisis, que es la conciencia de esta intuición. No hay generalización como en Balzac, ni tesis sentimental previa como en Dickens, sino pura creación poética —porque Meredith es un poeta— intervenida, paralelamente, por un esfuerzo intelectual de análisis que se funde —¿o se confunde?— con lo imaginado. La vida de sus personajes es, ante todo, afirmación absoluta —existencia—; pero es también valoración —en el sentido que Ortega y Gasset le ha dado en su *Estimativa*—. De ello nace una interpretación moral de lo cómico que tal vez no pueda equipararse, como hace el crítico, con la de Molière, pero que es en Meredith significativa por su positividad y su antimecanicismo.

No hay en Meredith ni el mecanicismo psicológico proyectado por el recuerdo, como en los retales con que Proust cosía su almohadón —invitación al sueño— ni el de la intensa figuración compleja de Dostoievsky; hay un paso más que en Dostoievsky: el pa-

so hacia la lucidez por un esfuerzo vivo —a posteriori— de la inteligencia.

Stendhal dibujaba muy bien las almas —dice el crítico—, pero “a vista de pájaro”. Meredith lo hace al microscopio. ¿Cuál de los dos tiene razón? Los dos probablemente. Porque el escritor francés ha olvidado que hubo algo muy importante después de Stendhal: Tolstoi, que lo continuaba; y después, una respuesta al romanticismo quizás más optimista que la literatura precursora de Meredith: el fracaso estético de la novela en toda Europa, su desaparición o su adaptación a normas estéticas distintas, que han negado su autonomía; un “someterse o dimitir”, dilema artístico que la condenaba —y que ya Remy de Gourmont definía exactamente y que, entre nosotros, dándose una perfecta cuenta, ha definido don Miguel de Unamuno, primer novelista ejemplar español de nuestro tiempo, como el otro don Miguel lo fue del suyo.

Rilke

Se han citado como antecedentes del poeta alemán Rilke, a Giraudoux y, no se comprende bien por qué, a Jules Renard; tal vez por lo mismo que también se le cita —¡aún!— como antecedente de Ramón Gómez de la Serna.

Jules Renard era un observador paciente que ejecutaba un finísimo arte de comentario intelectual. Se ha dicho de él, con razón, que no escribió más que un solo libro, en todos fragmentario pero el mismo; y este libro era su pueblecito, su rincón, cobijo de su inteligencia, en que se parapetaba, alerta, como en su “puesto” de “cazador de imágenes”; porque Renard cazaba las imágenes con reclamo —y el reclamo, a veces, era una perdiz de cartón—. Ramón Gómez de la Serna caza al ojeo en campo abierto o en selva enmarañada y espesa.

De Giraudoux no puede decirse que sea un “cazador de imágenes”, sino más bien un pescador. Rilke, un buzo.

Si Renard esperaba la caza y Ramón Gómez de la Serna la va a buscar, Rilke y Giraudoux, tirados sobre su barca, miran, ante todo, su propia imagen en el agua; pero Giraudoux, al echar sus redes, la recoge entre la múltiple maravilla coloreada de su pesca, y

Rilke, metido en u lirismo como en una escafandra, desciende, atraído por ella, al abismo prodigioso del mar.

(**ESPAÑA**, Semanario de la vida nacional
núm. 339, 8 diciembre, 1923)

El punto de vista sociológico de Ortega y Gasset es muy distinto. Quiere decir, si lo hemos comprendido bien, a pesar de su acostumbrada insistencia, que en cuanto una obra de arte moderna —moderna para Ortega es desde Debussy (?)— se pone en contacto con el público —¿quién es el público?, preguntaba Larra—, indefectiblemente se produce este fenómeno: la mayoría —del público— se indigna y protesta, casi animalmente, y una minoría —la de los selegidos— aprueba y admira. Como se trata de una observación experimental que Ortega y Gasset nos ofrece, nosotros nos permitiremos —humildísimamente— contradecirla. En efecto: los ejemplos que Ortega cita de artistas modernos en quienes se ha verificado este fenómeno son —aparte Debussy, que tuvo un completo éxito de mayoría en el estreno de "Pelleas y Melisande", su obra maestra, estas dos: Stravinski y Pirandello. En los estrenos que he visto en esta ciudad, poco explicados cobdicia de la destimulada presencia en Madrid del "Diana de Juoco" y de "Petruchio y el Arte", ha iniciado Ortega y Gasset una especie de campaña, entre críticas y periodistas, para convencernos de que el arte moderno no solamente es impopular sino que es antipopular, como "Noce" en París obtuvo un éxito parecido. Como que precisamente han sido las minorías las que se han opuesto a estos ejemplos —que Urquibano ha catalogado graciosamente —Cocteau, por ejemplo— las críticas meladas quienes han dicho de los "selegidos" —sería la única capaz de entender a los artistas actuales, buenos o malos, atribuyéndoles su admiración o "Musicalia" como un elogio de Debussy el "simple enoche bon jour" que Cocteau, audiblemente le echaba en cara. Indignada de algunos ante una obra de arte (emodema solo) que, en cuanto a Pirandello, ha obtenido en París y en Madrid el éxito de comprensión, vulgar incompreensión que les hace reaccionar en contra de un modo violento. No sabemos bien si para ello vale la pena de colocarse —o picotear— la remota no entiendo el italiano, tendiendo apartadamente —en el punto de vista sociológico que me viene a la mente— a nuestra entender, la sociología es la multiplicación de un fenómeno? Tal vez. Pero, en cualquier caso, la

CRIBA



Las cosas en su Punto

Bajo el epígrafe, poco explicado todavía, de “La deshumanización del Arte”, ha iniciado Ortega y Gasset una especie de campaña, entre literaria y política, para convencernos de que el arte moderno no solamente es impopular sino que es antipopular, enemigo de todos y dedicado exclusivamente a unos pocos. Estos pocos, esta minoría selecta —que Unamuno ha calificado graciosamente de los “selegidos”— sería la única capaz de entender a los artistas actuales, buenos o malos, tributándoles su admiración o desdeñándolos silenciosamente, porque, según Ortega, la protesta indignada de algunos ante una obra de arte (¿moderna sólo?) quiere decir incomprensión, vulgar incomprensión que les hace reaccionar en contra de un modo violento.

No sabemos bien si para ello valía la pena de colocarse —o pretenderlo aparentemente— en el punto de vista sociológico que inventó Guyau. Para Guyau, a nuestro entender, la sociología era al-

go parecido a lo que fue la “vuelta a la naturaleza” para Rousseau o para Barres el nacionalismo; y así como Rousseau llevaba sus deducciones hasta concluir, sentimentalmente, en la inmoralidad de las amas de cría y Barres en ciertas excesivas justificaciones apasionadas del “asunto Dreyfus”, Guyau calificaba de sociológicas sus aspiraciones sentimentales, que lo mismo que sociología podrían llamarse caridad; como con la palabra irreligión afirmaba, paradójicamente, su profunda fe en el hecho puramente religioso.

El *punto de vista sociológico* de Ortega y Gasset es muy distinto. Quiere decir, si lo hemos comprendido bien, a pesar de su acostumbrada insistencia, que en cuanto una obra de arte moderna —moderna para Ortega es desde Debussy (?)— se pone en contacto con el público —¿quién es el público?, preguntaba Larra—, indefectiblemente se produce este fenómeno: *la mayoría* —del público— se indigna y protesta, casi animalmente, y *una minoría* —la de los selegidos— aprueba y admira. Como se trata de una observación experimental que Ortega y Gasset nos ofrece, nosotros nos permitiremos —humildísimamente— contradecirla. En efecto: los ejemplos que Ortega cita de artistas modernos en quienes se ha verificado este fenómeno son —aparte Debussy, que tuvo un completo éxito de mayoría en el estreno de “Pelleas y Melisande”, su obra maestra, estos dos: Strawinski y Pirandello. En los estrenos que hemos presenciado en Madrid del “Pájaro de fuego” y de “Petručka” la mayoría —la totalidad del público—, unánime y entusiasmado, admiró y aplaudió, sin que hubiera una sola protesta. Hace poco, “Noces”, en París, obtuvo un éxito parecido. Como que, precisamente, han sido las minorías las que se han opuesto a estos éxitos —Cocteau, por ejemplo—, las críticas aisladas quienes han disentido solamente. (Bien es verdad que Ortega interpretaba en su “Musicalia” como un elogio de Debussy el “simple comme bonjour” que Cocteau, antidebussysta, le echaba en cara).

En cuanto a Pirandello, ha obtenido en París y en Madrid el sufragio de las mayorías, de esas “mayorías burguesas” a quienes cabe, en mi opinión, la disculpa, no de entender a Pirandello, sino de no entender el italiano.

¿Es que la “fauna de los snobs”, de que habla Ortega, se ha multiplicado prodigiosamente? Tal vez. Pero, en cualquier caso, la

generalidad del fenómeno, que es para Ortega y Gasset lo característico, resulta completamente inexacta.

Es posible que el error de Ortega y Gasset haya consistido en la elección de los nombres citados como ejemplo —claro que con esto bastaba para que la generalidad, que era lo característico del aserto, se desmintiera—, porque si de Strawinski o de Pirandello se trata, nos encontramos dentro de una realidad de arte enteramente independiente y autónoma: el teatro —no la literatura o la música solamente—, sino el teatro, que no puede, ni siquiera en hipótesis, ser antipopular. El teatro es popular o no es teatro, es otra cosa distinta —que puede ser literatura, mejor o peor, escenografía, música..., etc., para delectación de “minorías selectas”—. El “ballet” de Strawinski es teatro, esencialmente y exquisitamente popular. El drama de Pirandello no es teatro porque es, en efecto, otra cosa distinta, muy distinta; otra cosa que ni siquiera es literatura de ninguna clase; ni siquiera “el resto” sino los restos de las peores.

Por otra parte, ¿es que para Ortega y Gasset popular y democrático quieren decir lo mismo? En este caso, si con arte antipopular se refiere a un arte democrático (?), más que de estética se trataría de una cuestión política, subrepticamente planteada —o pseudo-política literaria, a la que él suele ser tan aficionado.

¡Lástima que no se decidiera, tampoco esta vez, a poner las cosas en *su* punto y no en un punto de vista sociológico!

Viejo Drama Nuevo

El teatro representa un teatro.

Llegan los actores, que representan que lo son.

El director, el portero, el tramoyista....

Diálogos naturalísimos entre los cómicos. El apuntador siente aire frío y pide su concha para protegerse y por si acaso no nos enterábamos de su presencia. Otros detalles también naturalísimos; y al fin, llegan los esperados personajes inesperados. Enredo, confusión general y consideraciones transcendentales que se deducen:

—¿Usted quién es?

—¿Y usted?

—¿Y usted?

—¿Y usted?

—Yo soy un hombre y usted no. Usted es un fantoche.

—¿Fantoche yo? ¡El director de la compañía! ¡Tiene gracia!

—Es posible, señor director. Yo soy un desgraciado y esa pobre viuda enlutada que ve usted ahí es mi esposa.

—¡Ah! ¡Qué drama!

—¿Quieren ustedes presenciarlo? En seguida verán. Un verdadero drama.

Después de un descanso para el entreacto, sigue la misma discusión y una escena fuerte *verista* oportunamente concluída porque de la casualidad que el telón se desprende y cae inopinadamente. ¡Qué torpeza del tramoyista!

Sin embargo, pasado el tiempo de otro entreacto, el telón se levanta de nuevo, y vuelve a repetirse todo lo mismo, aunque un poco más rápidamente, porque hay que concluir. Fácil solución: un susto; un tiro detrás de una bambalina: ¿El niño? ¡Qué horror! ¿Herido? ¿Muerto? No, no es nada; ni herido, ni vivo, ni muerto..

— ¡Realidad! ¡Realidad!— grita el protagonista.

— ¡Ficción! ¡Ficción!— gritan los cómicos que hacen de cómicos.

Y los seis personajes (el niño también, claro) desfilan solemnemente por el foro.

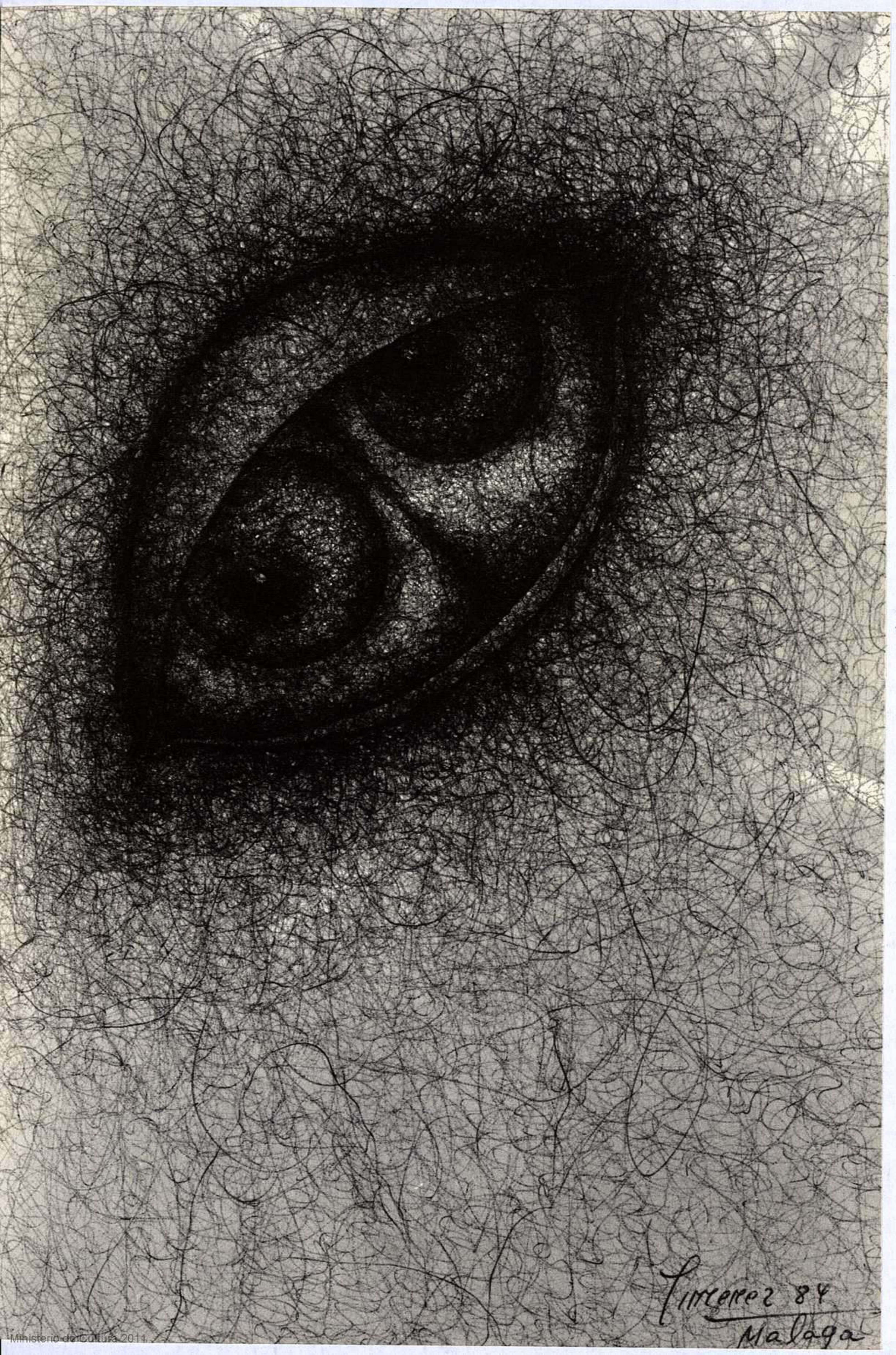
¿Otra vez Frégoli, decis? No, Pirandello nada más. Los italianos son incorregibles.

La cuestión es embrollarlo todo, y en este drama de enredo metafísico (en el peor sentido de estas palabras) Pirandello no lo ha dejado “por hacer”, como modestamente prometía, sino que lo ha conseguido completamente, auxiliado además en la representación que presenciamos por la torpeza de unos intérpretes mediocres, entre los cuales, la actriz que encarnaba el personaje de “la hijastra” se empeñó, sin que pueda saberse por qué, en dar a su figura una repulsiva masculinidad corroborada exageradamente por la entonación, los ademanes y la fisonomía enharinada de payaso.

Pero lo peor es que este trasnochado Pirandello —el de las “máscaras desnudas” (?)— digno compatriota del no menos trasnochado Papini —el de manifiestos, propagandas y conversiones a “todo 0,65”—, a pesar de lo poco limpio de sus escamoteos y del

vulgar efectismo de los trucos con que nos ofrece sus elucubraciones de seudofilosofía barata, ha conseguido embaucar a muchos y aún de los más inteligentes (por lo menos, más *cerebrales*), tal vez porque conservan todavía la mesiánica credulidad de eso que se llamó Teatro de Arte.

ESPAÑA, n° 404, 12 enero 1924, págs. 8-9)



Jiménez 84
Málaga

PATOS DEL AGUACHIRLE CASTELLANA

(1627-1927)

“Entre las violetas fui herido”

Góngora



Las puras corrientes de la lírica española —primitiva y renacentista— formaron un remanso, que en la descomposición literaria del XVII doraba el sol poniente; y a este charco de atardecer, a esta “aguachirle castellana”, fueron a clamar su académica algarabía los primeros patos casticistas; a proclamarla, ensalzando su charco como las más cristalinas y transparentes aguas poéticas del mundo; muy satisfechos de encontrar allí, estancadas, las turbias avalanchas de un casticismo característico, fauna y flora de putrefacciones desaguadas del sumidero de la novela (después llamada *picaresca*) y el teatro (después denominado *de oro*). Entre los *cuaqueantes* (con permiso de Antonio Espina) patos del aguachirle, había uno que parecía extraño a los otros, aunque, en principio, fuese tan feo, si no lo era más. Sin embargo, no *cuaqueaba*. —Os estoy contando un cuento de Andersen: el pato feo resulta un cisne y abandona la charca para huir en más alto vuelo—.

Góngora, poeta andaluz, es significativo, ante todo, como hereje del dogma literario españolísimo de lo feo. Su herejía y blasfe-

mía y sacrilegio primeros, lo que no le perdonaron entonces, ni le perdonan todavía, aquellos otros patos del aguachirle y sus numerosísimos sucesores, fue ese vuelo suyo de cisne; la ostentación primera, orgullosa, de su plumaje —luminosa blancura immaculada—; su afán puro, consciente, de belleza. Si la obra poética de Góngora no valiera ya por sí misma —excelsa y perfecta— como una de las más admirables que existen, lo valdría, al relacionarla con toda la literatura fea, fea, fea y castiza española del XVII —y sobre todo, con sus ridículas y lamentables consecuencias: falsificación de falsificaciones. El arte poético de Góngora vale hoy, para los nuevos, porque es arte y porque es poético; nada más; otros paralelismos no existen; si no es el de la verdadera intención estética que anima, como a Góngora, a los poetas del nuevo renacimiento lírico. Pero la belleza luminosa de la poesía gongorina —lo que Unamuno llama “su destello”— es tan intensa, se perfila con tal vigor, con tan pura claridad y transparencia, en nuestro horizonte literario clásico, que al gusto de decirlo *como es*, de *verlo*, llaman algunos, influencia; y se relacionan los motes, sacando a relucir aquello de culteranismo y otros tópicos y vaciedades análogas, ahora, más que nunca, extemporáneas.

Toda obra poética verdadera —realizada— es actual siempre —esto se quiere decir cuando se dice que es inmortal o eterna—. De la actualidad, —o actuación poética— de Góngora, da testimonio, durante tres siglos, como ahora, su presencia, su permanencia; suscitando siempre entusiasmos y hostilidades. Admirar, comprender a Góngora (a todo Góngora, y sobre todo, al del “Polifemo” y las “Soledades”) no es ser *gongorino* ni *gongorista*, es ser persona; tener entendimiento y gusto de persona humana, simplemente; y el ataque o desvío del que lo ha entendido —y admirado, naturalmente,— es muy diferente del *cuaquear* de los enlodados palmípedos antigongorinos; profesionales —generalmente periodísticos, ahora y siempre,— del *cuaqueo*, tan literario como estúpido; y del pateo; y del pataleo, que es, indudablemente, un derecho de patos, digno de ser reconocido.

Pero Góngora existe y eso es todo: como Petrarca, Dante, Goethe o Baudelaire; sin engaño ni trampa alguna de cocina, que no fue, jamás, la poesía—; excepcional, no monstruoso; y humano, de-

masiado humano; humanístico; fuera, más allá —o más acá—, de ataques o defensas conmemorativas.

(**VERSO Y PROSA, Murcia, nº 6, junio 1927**)



Hay en todo movimiento literario relaciones comunes que permiten trazar sus límites —sus fronteras y vecindades— con relativa generalidad. Pero no conviene olvidar que al hacerlo abstraemos el grupo de escritores siguiente a la generación que se llama y por lo tanto desvirtuamos las tendencias mismas inseparables de la personalidad individual concreta que los verifican. Y así es así, aun cuando los diferentes escritores se unan voluntariamente históricamente, al menos en gran parte, por su aparición en un mismo instante (cuestión de técnica o rasgo, o de programa: Romanticismo, Parnasianismo, Simbolismo, Modernismo, etc.).

En España, al menos, la generación que se llama y por lo tanto desvirtuamos las tendencias mismas inseparables de la personalidad individual concreta que los verifican. Y así es así, aun cuando los diferentes escritores se unan voluntariamente históricamente, al menos en gran parte, por su aparición en un mismo instante (cuestión de técnica o rasgo, o de programa: Romanticismo, Parnasianismo, Simbolismo, Modernismo, etc.).

En España, al menos, la generación que se llama y por lo tanto desvirtuamos las tendencias mismas inseparables de la personalidad individual concreta que los verifican. Y así es así, aun cuando los diferentes escritores se unan voluntariamente históricamente, al menos en gran parte, por su aparición en un mismo instante (cuestión de técnica o rasgo, o de programa: Romanticismo, Parnasianismo, Simbolismo, Modernismo, etc.).

LITERATURA Y BRUJULA

Seguro Azar, de Pedro Salinas



Al grupo de escritores siguiente a la generación que sucedía a la llamada del 98, grupo o generación eclipsada por un solo nombre: el de Ramón Gómez de la Serna, seguía el de los que pudieran situarse históricamente, al menos en gran parte, por su aparición en la significativa revista "Índice", y hacia las postrimetrías de la revista "España" (1921-1923).

Provisionalmente, la revista literaria francesa "Intentions" adelantaba en 1924 una rápida antología con el título de *La joven literatura española*. La presentaba: Valery Larbaud. La formábamos: Dámaso Alonso, Rogelio Buendía, Juan Chabás, Gerardo Diego, Antonio Espina, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Alonso Quesada, Adolfo Salazar, Pedro Salinas, Fernando Vela, Antonio Marichalar y yo. Si a estos nombres añadimos los de: Melchor Fernández Almagro, Benjamín Jarnés, Ernesto Giménez Caballero, Vicente Aleixandre, Emilio Prados, Juan Larrea, Fernando Villalón, y los más jóvenes: Rafael Alberti, Luis Cernuda, José María Hinojosa, Manuel Altolaguirre.... (no quisiera olvidar ninguno),

tendríamos ya designados personalmente, como debe hacerse, a los responsables, en parte o en todo, del movimiento literario motejado de *joven o nueva literatura*, y también, por algunos, más confusamente (y bastante estúpidamente) de *vanguardismo*.

Es muy fácil eludir las diferenciaciones críticas que el exámen de la obra, o intentos, de las personalidades literarias significa (por separado y conjuntamente en sus relaciones históricas y poéticas) admitiendo o rechazando la totalidad por una denominación sin sentido ni significación alguna. Con referirse a una etiqueta se justifica la ignorancia y despreocupación literaria, habitual en España en todos y especialmente en los medios etiquetados, a su vez, de intelectuales. Si a esto se agrega la acostumbrada utilidad pública que del río revuelto de toda inquietud espiritual sacan los pescadores del éxito, los merodeadores y contrabandistas de la ocasión (sobre todo si no es pintada ni calva y hallan algún pelo de donde cogerla), se comprenderá el estado ya casi caótico que en pocos años —seis o siete— se ha formado alrededor de la motejada *nueva literatura*.

Hay en todo movimiento literario relaciones comunes que permiten trazar sus límites —sus fronteras y vecindades— con relativa generalidad. Pero no conviene olvidar que al hacerlo abstraemos y, por lo tanto, desvirtuamos las tendencias mismas, inseparables de las personalidades, individualidades concretas que las verifican. Y si es así, aun cuando los diferentes escritores se unan voluntariamente en un mismo intento (cuestión de técnica, o escuela, o de programa: Romanticismo. Parnasianismo, Simbolismo, Unanimismo, Suprarrealismo, etc....), ¿cómo no ha de serlo cuando estas previas intenciones faltan? ¿Cuando el escritor no comparte propósitos previos, porque no parte de principios dados, de ningún propuesto o supuesto común?

En España, al *modernismo* (el de Salvador Rueda, Rubén Darío, Villaespesa, Gómez Carrillo, Valle-Inclán, etc... No conozco otro: aunque ahora el Sr. Gómez de Baquero hable de él como si empezara, sin duda para rejuvenecerse o para repetir ya que el: *bis bis* es su criterio de salvación), *modernismo* que no tuvo más consecuencia —poética— que interrumpir la tradición desviándola un momento (caso de Juan Ramón Jiménez) o dejando una imborra-

ble huella de su mal gusto, de su exotismo (caso de Antonio Machado) en los poetas de auténtico lirismo tradicional: al *modernismo* no ha sucedido ningún otro intento de producción literaria o poética (es igual) que asumiese una significación colectiva. El caso ingenuamente bien intencionado de los *ultraístas*, pueriles “boyscots” literarios, con su correspondiente *siempre adelante* desentonado, no llegó a ser siquiera un eco, un reflejo, del momento *fantasista* francés de que procedía, más o menos conscientemente (Apollinaire, Cocteau, Max Jacob, Blaise Cendrars, Reverdy....). Después, tampoco el último intento colectivo francés, el *suprarrealista* (André Breton, Soupault, Aragón, Desnos, Eluard....); el de los nietos o coherederos autoproclamados de Lautreamont y Saint-Paul-Roux, ha tenido entre nosotros sino muy leve resonancia: individual, caprichosa. La que ha pretendido darle en algunos, poco logrados, intentos: José María Hinojosa y, probablemente, a través de éste o de otras preocupaciones pictóricas equivalentes, Federico García Lorca y el pintor catalán Salvador Dalí —menos originales, menos auténticos, sin duda, en esto, que su iniciador y casi maestro extraliterario: José Bello y Lasierra, nuestro amigo. En cuanto al llamado por “Azorín” superrealismo, no tiene tampoco más significado colectivo que la casi unanimidad de opinión que ha producido en sus espectadores. De otro modo, hubiese debido cambiar su denominación por otra que no estuviese ya patentada y registrada literariamente.

Conviene no olvidar que la transcendencia poética de la obra imaginativa de Ramón Gómez de la Serna desvirtúa por contraste con su genial autenticidad otras vecindades más pálidas, otras sugerencias. La influencia poética de la literatura de Ramón Gómez de la Serna es, por sí sola, tan extensa y poderosa, que casi a Ramón sólo podría considerársele como un fenómeno literario colectivo. En cierto modo, los escritores siguientes hubieran debido ponerse de acuerdo para vencer su fuerza torrencial: prefirieron reconocerla —y agradecerla— al desviarse como no tenía más remedio que suceder, de ella. El nombre —la obra monstruosa de Ramón Gómez de la Serna— es una frontera común de los nuevos intentos poéticos. Otra frontera movediza, la de la personalidad poética más aún que de la obra misma (*obra en marcha: forma del huir*)

del poeta *andaluz universal* Juan Ramón Jiménez. La más aguda, fina, ardiente inteligencia: la que ha polarizado más direcciones caprichosas de las brújulas por su norte.

No hay entre la diversidad de las nuevas tendencias literarias otro propósito o dirección común que la de ser exclusivamente literarias, autónomas, independientes. Es inútil que la tontería de cualquier edad, la tontería crónica o anacrónica del cronista periódico puro —o impuro o mixto— periodista profesional, se esfuerce en reducir a un calificativo genérico, absolutamente vacío, esta variedad, multiplicidad de intentos y resultados. Cada uno de los nuevos escritores tiene su mundo aparte. Y esto no es novedad. Siempre y en todo movimiento literario, aun en los agrupados políticamente en banderías, ha sucedido lo mismo. Es condición del arte literario esta separación e independencia, esta pura individuación. La misma Iglesia, para la catolización del arte —de las artes poéticas—, partía de esta verdad y el Concilio de Nicea declaró que “el arte pertenece al artista”. Los tomistas españoles del XVII explicaron esta autonomía. Mientras más se acusa la universalidad de la obra poética mejor se afirma la singularidad, separada, aislada, independiente del escritor, del poeta. El que *cada cual atiende a su juego*, es su moral. Si del juego de todos resulta una armonía, un equilibrio, una especie de metabolismo literario, tanto mejor. Habrá un firmamento. Al arte literario puede aplicarse la definición que Nicolás de Cusa daba de Dios: *una coincidencia de contrastes*.

La misma colección de nuevos poetas que edita la “Revista de Occidente” publica después de “Cántico”, de Jorge Guillén, “Seguro Azar”, de Pedro Salinas. Dos poetas próximos en la vida, hermanados por la amistad, que en la poesía se mantienen a distancia —a verdaderas distancias siderales—. Como debe ser, como es siempre, en todo arte poético.

Siguiendo a “Presagios” (revista de “Índice”) y “Víspera del gozo” (“Revista de Occidente”), “Seguro Azar” reúne, como el primero, una selección poética, casual y segura. El arte poético de Salinas, en prosa y verso, da, en estos tres volúmenes, el resultado de una depuración cada vez más clara y distinta. Y marca, histórica y poéticamente, el instante decisivo de una transición.

Pedro Salinas está al extremo de los escritores aquí citados: al

principio; como al otro extremo, al final, está Rafael Alberti. La poesía de Salinas, más próxima a sus antecesores inmediatos (Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez), conserva originariamente su acento. El poeta se inquietaba de ello, de no sentirse cambiada la voz. Y es que el cambio de voz se hizo tan acordado, tan medido, que apenas se notaba el paso. El matiz de la mutación (esencial, substancial) lo envolvía la coincidencia en otro acento impropio: la participación del poeta castellano en el más puro acento andaluz. Acento asimilado por Salinas tan íntimamente, que, al originarse en su poesía, la hace auténtica, originalmente andaluza. Pero la voz había cambiado totalmente, disimulando, suave, por el acento, su profunda trasmutación. El verso y la prosa de Salinas prolongan sus raíces más allá de sus predecesores inmediatos. La capitalización lírica, tradicional, que en Antonio Machado y en Juan Ramón Jiménez se había despilfarrado, pródigamente (por perezoso y sucio abandono, en el primero; por todo lo contrario: por afán de superación, de creación pura, de forma intacta, en el segundo), llegaba a manos de los nuevos, de Salinas primeramente, necesitada de una cuenta, de un darse cuenta exacta de ella, de un contar o no con ella definitivamente. El arte poético de Salinas es como esa *primavera del frío* de su verso: *todo jugo en lo seco* —castellano-andaluza— clave del Febrero poético de una transición. De dentro afuera —de dentro, por la tradición y el giro aristocrático andaluz de lo popular; de afuera, por el atento oído a todas las resonancias líricas del mundo— marcaba otro —distinto— rumbo; seguramente azaroso, nuevo. Luz del Norte. Choca más que nada, en su sorpresa, este firme cambio radical. Ya en “Presagios”, por la contención del romance, se anunciaba. Más seco, estricto, exacto, en “Seguro Azar”. Apenas si roza, de cuando en cuando, algún asomo descriptivo, apenas si se esfuma por seguir el rastro vivo de un sentimiento momentáneo. Cuando la emoción humana le vence es ya como un fantasma, un espectro que se filtra por las paredes verticales, desnudas, de sus versos. Prolonga el poeta, como por un pasillo claro, su mirada —pasillo de ciudad andaluza— y clava los ojos como un destello, arriba, abajo, fijamente, fijando la emoción, la belleza, con limpia intensidad. Si el sentimiento, hondo, humano, le deja caer al suelo, es con un peso vivo, no muerto:

para poderle levantar. El arte poético de Salinas supo, por su misma transición peligrosa, que debía andarse con pies de plomo —como se anda por los sueños—, que el poeta, patinador, para deslizarse o saltar, necesita peso en los pies, no alas. Para asegurar lo azaroso, lo poético, lo nuevo.

Por eso hay en la poesía de Salinas, en prosa y verso, una inquietud especial: alerta, indecisa, interrogante. Una curiosidad, en sus dos sentidos: de primor, de cuidado y de atención, de espera. Como cuando se sale a un puerto —transición— su punto de vista preferido. A un puerto de tierra o de mar. Lo espera todo del azar a sabiendas de que el azar es cierto porque es de lo que todo se puede esperar: sin que un golpe de dados pueda abolirlo, ni eludirlo nunca. Nos embarca y embarca él, seguro de que no importa nada más que el barco, la máquina perfecta y el mar. Arte poético: seguro azar. La brújula de Pedro Salinas rige el gusto de vacilar por la certeza imantada de su norte. Y ofrece en todas direcciones la señal segura de su rumbo: azaroso —poético—, nuevo.

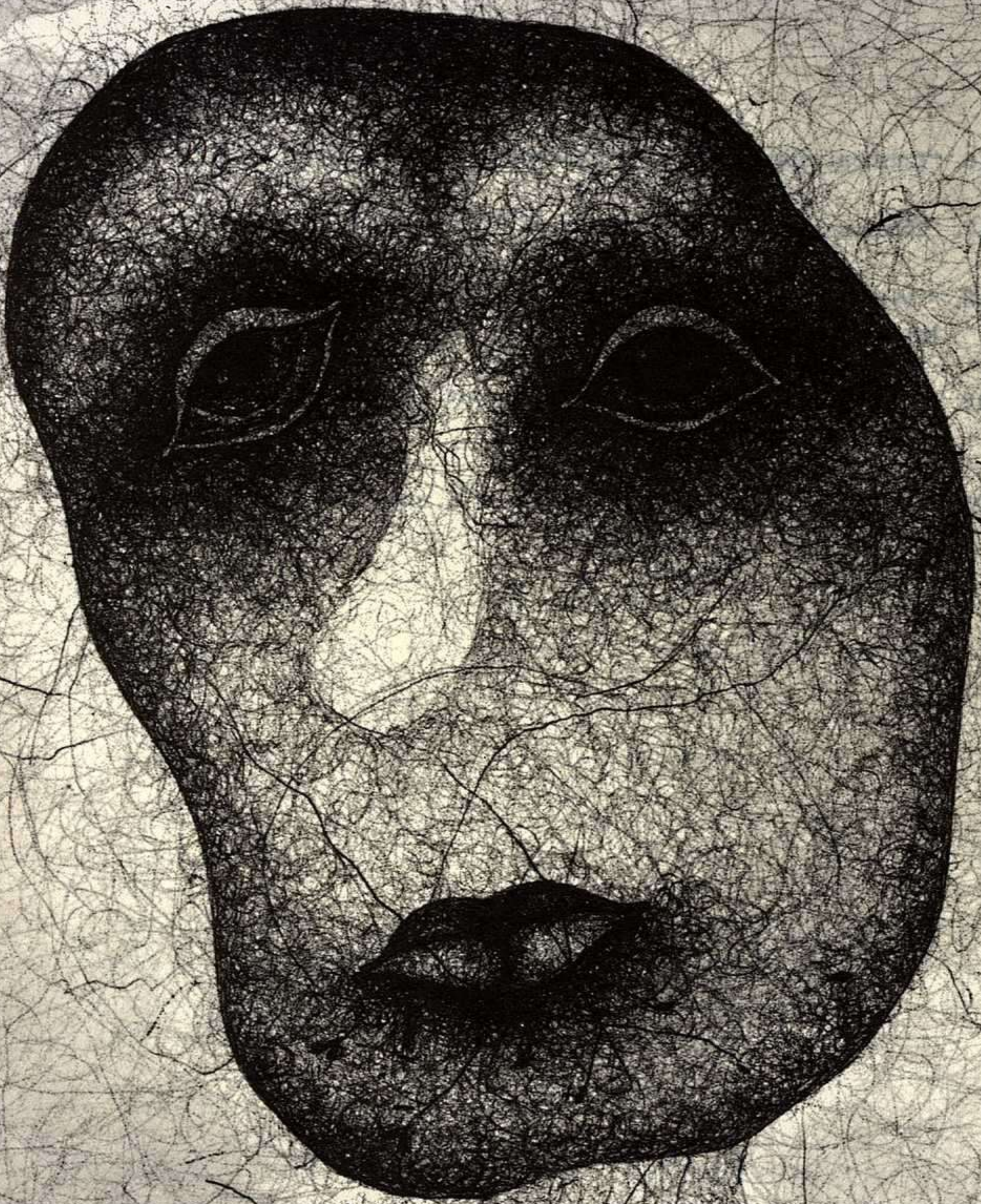
(LA GACETA LITERARIA

Madrid, nº 51, 1 febrero 1929, págs. 1 y 5)

TEXTOS COMPLEMENTARIOS

1. "Santoral para escépticos", **Indice**, Madrid, n^o 2, julio 1921 págs. 28-30.
2. "Márgenes", **Indice**, n^o 3, 1921, págs. 53-56.
3. "Los mimos. Clotilde y Alexandre Sakharoff", **Los lunes de El Imparcial**, Madrid, 21 enero 1923, s.p.
4. "Criba. Todas las Rusias", **Los lunes de El Imparcial**, 4 marzo, 1923, s.p.
5. "Criba. Del Rey abajo ninguno", **Los lunes de El Imparcial**, 11 marzo, 1923, s.p.
6. "Márgenes. Quien más mira y quien más ve", **España**, semanario de la vida nacional, Madrid, n^o 396, 17 noviembre 1923, págs. 7-8.
7. "El mal ejemplo de Azorín", **España**, 1 diciembre 1923, pág. 5.
8. "Aforística inactual", **Alfar**, La Coruña, n^o 40, mayo 1924, pág. 3.
9. "Antonio Machado, academizable", **La Verdad**, Murcia, 29 junio 1924.
10. "Nominalismo supra-realista", **Alfar**, n^o 50, mayo 1925, pág. 3.
11. "Trasparencia y reflejo", **Mediodía**, Sevilla, n^o 5, octubre 1926, págs. 1-3.
12. "Aforística y epigromética", **Ley**, Madrid, n^o 1, 1927.
13. "Veleta de locura", **Verso y Prosa**, Murcia, n^o 2, febrero 1927.
14. "La literatura difunta", **La Gaceta literaria**, Madrid n^o 3, 1 febrero 1927 pág. 1.
15. "Orfeo sin infierno: Jean Cocteau ilusionista", **Verso y Prosa**, n^o 5, mayo 1927.

16. "Carmen: enigma y soledad", *Carmen*, Gijón, n°2, enero 1928.
17. "Hermes encadenado", *Mediodía*, n°9, enero 1928, págs. 4-6.
18. "Visto y no visto: Rusia capital", *La Gaceta Literaria*, n°46, 15 noviembre 1928, pág. 1.
19. "El arte dramático católico de Gil Vicente", *Criterio*, Buenos Aires, n°60 abril, 1929, págs. 531-533.
20. "El alma en un hilo", *Litoral*, Málaga, n°8, mayo 1929, págs. 29-30.



Torre 84
Málaga

II

JOSE BERGAMIN Y EL GRUPO LITERARIO DEL 27

Por problemas de espacio sólo he podido incluir el segundo. Y es
Pedro Salinas, Ignacio Sánchez Mejías y Jorge Guillén;
este artículo trata de José Bergamín, Copón Bergamín, Viena, Albaladejo, Federico
de Cámara, Alonso
los "Textos complementarios". No obstante, consi-
dero que los nueve artículos seleccionados —cronológicamente dis-
tantes— son una muestra suficiente de esta faceta bergaminiana.

Quisiera recordar, para leer estas páginas con mayor provecho,
que, como veremos más ampliamente en el capítulo III, la crítica
literaria de José Bergamín se basa, fundamentalmente, en la capa-
cidad de asombro del escritor ante el hecho poético. Bergamín
escribió en "Valle-Inclán desperpentizado" —prólogo a La corte
de los milagros. El ruedo ibérico (1976)—, que a cualquier poeta

(1) Recuérdese lo escrito por Gerardo Diego en los números 1 y 2 de la revista *Lolo*,
suplemento de *Carmen*, así como las páginas que Rafael Alberti dedica al tema en
La arboleda perdida.



**Pedro Salinas, Ignacio Sánchez Mejías y Jorge Guillén;
Antonio Marichalar, José Bergamín, Corpus Barga, Vicente Aleixandre, Federico
y Dámaso Alonso.**

INTRODUCCION

Leal a su pensamiento, a sus amistades, hasta la más extremada exageración, como debe ser. Pero igualmente exagerado a la hora de la enemistad, como también debe ser (...) Nadie como Pepe comenzaba a escribir con más fervoroso entusiasmo de la poesía española, convirtiéndose a la larga en el mejor comentarista de la nuestra.

Rafael Alberti

El homenaje a Góngora es, al menos, la ocasión para que los componentes del grupo literario —o de la “constelación”, como prefiere Bergamín— tomen parte activa y destacada en la vida cultural española. Bergamín siempre ha considerado el hecho como algo insignificante (núms. 7 y 8), a pesar de que él estuvo presente en casi todos los actos (1). Lo cierto es que a partir de esta fecha, el autor de *Caracteres* publicó una serie de artículos sobre los compañeros de generación, que constituyen el bloque fundamental de este capítulo.

De su pluma recibieron aliento no sólo los que ya empezaban a “sonar”: Salinas, Guillén, Alberti, Lorca, sino también los “recién llegados”: Cernuda y Altolaguirre (9). Tres son los artículos que dedicó a Pedro Salinas, no publicados después: “Literatura y brújula”, “Poesía de verdad” (12) y “Este amor que inventamos”. Por problemas de espacio sólo he podido incluir el segundo. Y esto mismo me ha sucedido con otros artículos, que pueden verse reseñados en los “Textos complementarios”. No obstante, considero que los nueve artículos seleccionados —cronológicamente distantes— son una muestra suficiente de esta faceta bergaminiana.

Quisiera recordar, para leer estas páginas con mayor provecho, que, como veremos más ampliamente en el capítulo III, la crítica literaria de José Bergamín se basa, fundamentalmente, en la capacidad de asombro del escritor ante el hecho poético. Bergamín escribió en “Valle-Inclán desperpentizado” —prólogo a *La corte de los milagros*. El ruedo ibérico (1976)—, que a cualquier poeta

(1) Recuérdese lo escrito por Gerardo Diego en los números 1 y 2 de la revista *Lola*, suplemento de *Carmen*, así como las páginas que Rafael Alberti dedica al tema en *La arboleda perdida*.

hay que leerlo con "un estado de espíritu poético previo; estado de inocente o ignorante humildad y nunca pretenciosamente crítico y sapiente por anticipado; estado, en suma, de admiración o de maravillado asombro" págs. 10-11.

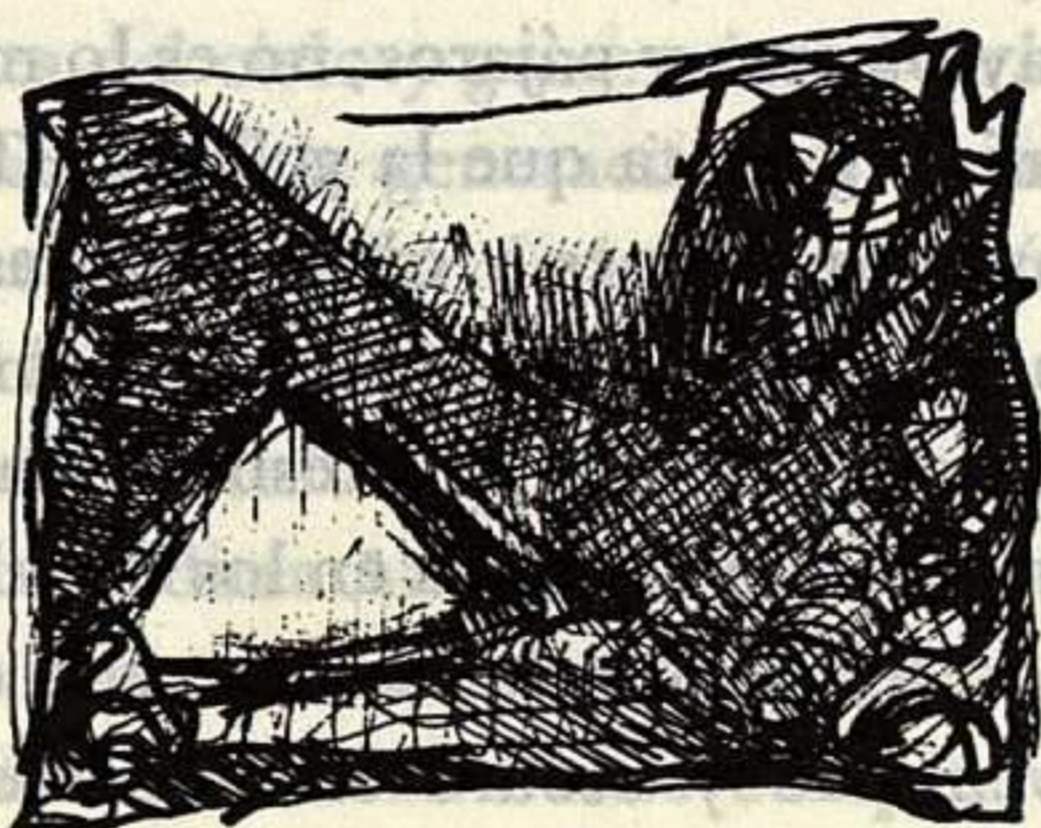
El enaltecimiento contenido en estos comentarios se fue enfriando con el tiempo. Con el paso de los años, Bergamín prefiere como tema de sus artículos la figura de los clásicos, desde *La Celestina* a Galdós, pasando por Cervantes, Lope, Zorrilla, Bécquer, los del 98, etc. Quizá porque es consciente de que el grupo literario es ya reconocido por todos y, consecuentemente, no necesita su apoyo. Quizá, también, porque las relaciones —guerra y exilio prolongado— se han deteriorado, al menos en algunos casos. O tal vez fuera porque, como decía el poeta desaparecido en "El panorama literario" (7), "cada vez veo más claro en lo lejano y más oscuro en lo cercano; más claro en lo pasado o venidero y oscuro en lo presente".

De su pluma recibieron aliento no sólo los que ya empezaban a "sonar": Salinas, Guillén, Alberti, Lorca, sino también los "recién llegados": Cernuda y Altolaguirre (9). Tres son los artículos que dedicó a Pedro Salinas, no publicados después: "Literatura y poesía", "Poesía de verdad" (12) y "Este error que inventamos". Por problemas de espacio sólo he podido incluir el segundo. Y es lo mismo me ha sucedido con otros artículos, que pueden verse reseñados en los "Textos complementarios". No obstante, conviene que los nueve artículos seleccionados —cronológicamente distintos— son una muestra suficiente de esta faceta bergaminiana.

Quisiera recordar, para leer estas páginas con mayor provecho, que, como veremos más ampliamente en el capítulo III, la crítica literaria de José Bergamín se basa, fundamentalmente, en la capacidad de asombro del escritor ante el hecho poético. Bergamín escribió en "Valle-Inclán despenalizado" —prólogo a *La corte de los milagros*. *El ruego ibérico* (1976)—, que a cualquier poeta

(1) Recuérdese lo escrito por Gerardo Diego en los números 1 y 2 de la revista *Lola*, suplemento de *Carman*, así como las páginas que Rafael Alberti dedica al tema en *La arbolada perdida*.

EL PANORAMA LITERARIO



Vista de Pájaro

Ver bien es ver de lejos. Esto a mí no me lo dijo un pájaro: me lo dijo un oculista. Ver de lejos como los pájaros y los que se dice que tienen “vista cansada” o presbicia, que es lo contrario de la miopía; y no sé por qué se dice “vista cansada” cuando sería mejor decir descansada; pues es vista larga que descansa los ojos por la mirada en la lejanía: mirada que se posa en lo más lejano, por lo que se dice vista de pájaro o de hombre de llanura o de mar; de ojos habituados a mirar lejanías. Se dice que el hábito de ver lejos ciega para lo que está cerca; y se cita a no sé qué pastores de llanura que conforme van envejeciendo van cegándose para lo cercano, hasta tener que andar con lazarillo, mientras su mirada penetra los más lejanos horizontes. Y esto que le sucede en los espacios luminosos a nuestros ojos, ¿no le sucederá también en el tiempo oscuro, en la noche tenebrosa del tiempo, a los ojos del alma? ¿Y habrá también vista cansada o miopía para el alma, cuando és-

ta mira en el tenebroso espacio temporal de la historia? ¿Cuándo mira hacia atrás o hacia adelante en el tiempo, que es su ser mismo, vivo y pasajero?

Claro es que hay pájaros y pájaros; no es lo mismo el mochuelo que el aguilucho, ni la gaviota que la gallina. ¿También habrá entonces para el alma ojos miopes y ojos présbitas, unos que se ciegan para lo cercano y otros que no ven la lejanía? Yo, que soy de los que nací con “vista cansada” o presbicia en los ojos del cuerpo, debo tener también esa cualidad en los del alma, pues cada vez veo más claro en lo lejano y más oscuro en lo cercano; más claro en lo pasado o venidero y oscuro en lo presente (“No veo, no veo” ...me contaba Antonio Machado que le decía Unamuno en la primavera de 1936). A mí me parece que en estas distancias del tiempo, como si lo mirase “a vista de pájaro” o con vista de pájaro de alto vuelo, se me vuelve mágico panorama a los ojos, no solamente lo pasado de mi vida por el recuerdo, sino de todo lo que miro y veo en el presente, por la figuración vivísima que me dan las palabras volanderas; la lectura de libros fabulosos y paraboleros.

“Yo leo muy poco a mis contemporáneos, no leo apenas libros nuevos —me decía un amigo escritor—, ¿y tú?. “Yo menos —le respondí—. No le repliqué: porque le agradecí mucho el reproche; quiero decir, el elogio. Aunque no justo, porque sí leo y releo mucho y no sólo a Cervantes. A otro amigo —éste no escritor— que me reprochaba precisamente que no leyera libros nuevos contemporáneos, le contesté para disculparme: “No tengo tiempo, todavía no he terminado de leer a Balzac; y lo que es peor, ni siquiera a Julio Verne”. Lo que es verdad. Sospecho que mi presbicia o vista cansada de los ojos del alma es la que me obliga a ello. Y no lo lamento. Por el contrario, me complazco como de un don providencial con que me han favorecido los dioses si no el mismísimo Demonio. El Demonio de las lecturas inacabables que diría Malraux.

Gracias a mi vista cansada puedo ver panorámicamente la literatura con vista de pájaro y no sólo “a vista de pájaro”. Con lo cual, como si mirase un paisaje o panorama luminoso, contemplo sus líneas y colores, gozándome en sus vivas fijezas y mudanzas;

en sus relieves y planicies, como las terrestres, y hasta en sus figuras humanas, que unas veces parecen que se agrandan y otras que se achican a la mirada en esos oscuros y claros espacios del tiempo. Como constelaciones del cielo y generaciones de la tierra.

Ahora se habla mucho de generaciones, y constelaciones literarias y está muy de moda hablar de la "generación del año 1927", en la que se me incluye supongo que por razón de edad. Al principio creí que debía protestar, y no de que se me incluyera, que eso es inexorable como diría Azorín, sino de la elección del año 27 como fecha significativa cuando precisamente esa fecha no tiene ninguna significación. Al fin he creído comprender que esa fecha es legítima por insignificante; como si al aplicarse a esa generación, a la que sin duda pertenezco, se quisiese subrayar con ello su insignificancia. Naturalmente la modestia me obliga a la conformidad. ¿Generación o constelación literaria la insignificante o del insignificante año 27? ¿Recordaremos a Calderón, que culpó a las flores de parecerse a las estrellas, o sea, a las generaciones terrestres de parecerse a las constelaciones celestes?

*"Efímeras padecen sus rigores
lo mismo las estrellas que las flores".*

A los rigores del tiempo pasajero, naturalmente, aluden estos versos, que naturalmente (aunque calderonianamente) no son de Calderón.

Las generaciones o constelaciones literarias que precedieron a esta nuestra que se dice *del 27* (Antonio Espina decía mejor de la República, o sea, *del 31*, fecha significativa) son unánimemente llamadas *del 98* y del *post-noventa y ocho*. Ambas con el tiempo o en el tiempo se van alejando de nuestros ojos; por lo que a los míos aparecen con más claridad. O, al menos, a mí me lo parece. Me gustaría hablar de esto, de lo que yo veo. Pero hablar por hablar; sin que ello suponga juicios críticos: sin discusión y sin polémica. Por gusto simplemente. Y por compartir o comparar este gusto mío con otros que también lo sean, gustosos y no disgustados. Hablar, decir lo que yo miro y veo en ese panorama literario.

Más de tres generaciones vivas o constelaciones luminosas se juntan ante nuestros ojos en las primeras décadas de este siglo. La anterior al 98 prolonga en Galdós, no ya sus ecos del XIX, sino la plenitud de su madurez; pues el enorme novelador llega con plena fuerza creadora hasta su muerte, en el año 1920. *El 98* culmina en esas décadas con Unamuno, Valle Inclán, Rubén Darío, los Machado, Azorín: y todo el teatro popular nacido a fines del XIX. Y el *post-noventa y ocho* nace, crece y se desarrolla en esos años mismos, con Ortega y Gasset, Pérez de Ayala, Gabriel Miró, Juan Ramón Jiménez, Martínez Sierra, Azaña... Y Ramón Gómez de la Serna. En la primera década de este siglo se manifiesta el fenomenal o aparential “*modernismo*” literario y estético, que coincide con *el 98*, pero que no se identifica con él. Diríamos que todo este cielo y suelo literarios que miramos panorámicamente, “*a vista*” y con vista “*de pájaro*”, tiene un alma, un espíritu, esto es, una animación, una espiritualidad, un vuelo, que tiende a desaparecer o a romperse. ¿Hubo una ruptura, en efecto, una desaparición o apagamiento de sus luces como la que agoniza en un crepúsculo? Otras veces a toda esa época que va, aproximadamente, del *año 73 al 31* —de la primera a la segunda República— la hemos llamado “*España entre dos luces*”: como si pudiera atribuírsele a los ojos una apariencia crepuscular. ¿Lo seguimos viendo de ese modo? Como una *edad de plata* que duró medio siglo, correspondiente a la *de oro* que duró dos.

También otras veces señalamos en la generación o constelación *del 98* dos vertientes correlativas; una, clara y luminosa; otra, oscura y sombría; un día y una noche inseparables entre sí. Situábamos en la primera a Rubén Darío, Valle Inclán, Felipe Trigo y al teatro popular de Arniches y de los Quintero. Y en la segunda a Unamuno, Azorín, los Machado, y el teatro de Benavente y la novela de Baroja. Aparte el Blasco Ibáñez de su primera época. Pero la coincidencia *del 98* con el *modernismo* todavía nos plantea otra separación entre estos nombres: la de los *modernistas*: Rubén Darío, Valle-Inclán, Felipe Trigo, Baroja y Benavente, añadiéndoles a Juan Ramón Jiménez, aunque de la generación posterior. Y los

anti-modernistas: Unamuno, Azorín, los Machado (que coquetearon con el *modernismo*, sobre todo, Manuel): y el teatro popular de Arniches y de los Quintero, herederos legítimos de Galdós.

(SABADO GRAFICO, Madrid, nº 931, 5 abril 1975, pág. 23)

gañarle... Llegó el Greco a Toledo: pinta la Asunción. En este año, durante la noche de Navidad, la creadora del *Castillo interior* cae y se rompe un brazo; tal vez el de la mano con que escribía, inventaba la más bella y viva prosa española; una poesía que no ha tenido igual en España, pese a todos los demonios clericales que trataron de destruirla. Este prodigioso escritor (Santa Teresa) es lo único que ha sido pasajeramente recordado por algunos de aquella memorable fecha (*la más gloriosa del Renacimiento español*) en esta nuestra del año que ahora acaba.

En este año, que ahora acaba, de 1977, se ha recordado mucho, tal vez demasiado, por y para una especie de inflación publicitaria ("pensarán nuevas mercedes que es poco trabajo hinchar un perro") el cincuentenario de otro lirismo literario que se nos dice dorado como aquel, de una mal llamada "generación (lírica) de 1927". Lo ha culminado oficialmente el premio Nobel, o Nóbel, otorgado a uno de sus más modestos, si legítimos, representantes, aunque injustamente se le han regateado por esa misma publicidad. En las páginas de esta revista evocamos no hace mucho la fecha cuarta veces centenarios de 1927. Y lo hacemos conmemorando yendo también con exceso en un significado que no se puede hacer con la de este año nuestro de 1977 que ahora acaba. Aquella la fecha más gloriosa del Renacimiento español. Con ella cerraba su maravillosa Epístola a Avila Montano el Divino Aldama el 7 de septiembre (año "p") de aquel año, escribiendo:

En Madrid a los siete de septiembre mil y quinientos y setenta la revista "Indice" (de Juan Ramón), aunque le acompaña y siete.

En este mismo año Santa Teresa escribe sus *Tratados* San Juan de la Cruz (preso en terrible calabozo) sus canciones espirituales. Por primera vez aparece publicado solo (por el Brocense) García. Y el ciego Salinas publica sus siete libros de la música. Los versos de fray Luis y el Divino Herrera suenan cantar melancólico y poetas, gramos los siguientes: Pedro Salinas, Jorge Guillén, Rosalía de Castro, Federico García Lorca, Gerardo Diego, Antonio Espina, Adolfo Salazar, Antonio Machado, Antonio Saura, don Fernando de los Ríos, José Moreno Villa, Corpus Barga, Antonio Marichalar... y

PASEMOS LA PAGINA

En las páginas de esta revista evocamos no hace mucho la fecha cuatro veces centenaria de 1577. Y lo hacíamos conmemorándola con la de este año nuestro de 1977 que ahora acaba. Aquella de 1577 fue, según Menéndez Pelayo, "la fecha más gloriosa del Renacimiento español". Con ella cerraba su maravillosa *Epístola a Arias Montano* el Divino Aldana, el 7 de setiembre (sin "p") de aquel año, escribiendo:

"En Madrid a los siete de setiembre mil y quinientos y setenta y siete".

En este mismo año Santa Teresa escribe sus *Moradas*, San Juan de la Cruz (preso en tenebroso calabozo) sus canciones espirituales. Por primera vez aparece publicado solo (por el Brocense) Garcilaso; y el ciego Salinas publica sus *Siete libros de la música*. Los mejores versos de Fray Luis y el Divino Herrera suenan, cantan melodiosamente en ese ámbito. Y el canto gregoriano no desaparece del mundo gracias a un músico español, don Fernando de las Infantas,

quien denuncia al Papa Gregorio XIII por su propósito de reformarlo. (Escribe un "memorial" al Rey (Felipe II) y éste lo impide.) Cervantes, cautivo en Argel, prepara su romántica evasión inútilmente, mientras piensa y sueña la España que habría de desengañarle... Llega el Greco a Toledo: pinta la Asunción. En este año, durante la noche de Navidad, la creadora del *Castillo interior* cae y se rompe un brazo; tal vez el de la mano con que escribía, inventaba la más bella y viva prosa española; una poesía que no ha tenido igual en España, pese a todos los demonios clericales que trataron de destruirla. Este prodigioso escritor (Santa Teresa) es lo único que ha sido pasajeramente recordado por algunos de aquella memorable fecha (*la más gloriosa del Renacimiento español*) en esta nuestra del año que ahora acaba.

En este año, que ahora acaba, de 1977, se ha recordado mucho, tal vez demasiado, por y para una especie de inflación publicitaria ("pensarán vuestras mercedes que es poco trabajo hinchar un perro") el cincuentenario de otro lirismo literario que se nos dice *dorado* como aquél, de una mal llamada "generación (*lirica*) de 1927". Lo ha culminado oficialmente el premio Nobel, o Nóbel, otorgado a uno de sus más modestos, si legítimos, representantes, aunque injustamente se le han regateado por esa misma publicidad sus méritos propios, como suficientes y para él sólo, subrayando también con exceso su más insignificante significado con la poco generosa suposición de que su merecimiento se repartía entre todos los "líricos" de su generación meritoria. A esta generación de "líricos" (*se les ve, se les ve la lira!....*, escribía Juan Ramón) la llamaba el poeta de Moguer *promoción* (y nosotros, *constelación*), porque lo fue en efecto, históricamente, *promovida* por la revista "Índice", su revista (de Juan Ramón), aunque le acompañasen en ella como directores Enrique Díez-Canedo y Alfonso Reyes, y como redactores casi todos sus promovidos —entre los que muy honrosamente me cuento—.

La fecha de aquella *promoción* (poco después llamada *joven literatura*, como la del 98) fue la de 1921. Los promovidos, prosistas y poetas, éramos los siguientes: Pedro Salinas, Jorge Guillén, Antonio Espina, Adolfo Salazar, Federico García Lorca, Gerardo Diego, José Moreno Villa, Corpus Barga, Antonio Marichalar..... y

yo. Y en "Índice" colaboraron (del 98 y sus epígonos) Azorín, Manuel Machado, José Ortega y Gasset, Ramón Pérez de Ayala, Ramón Gómez de la Serna, Luis de Zulueta.... y Henríquez Ureña, García Maroto, y sus tres directores, claro es, Díez-Canedo, Reyes y Juan Ramón. A estos nombres se añadían citas de novedad con Dámaso Alonso, Rafael Alberti y algún otro que no recuerdo. "Índice" publicó cuatro o cinco números solamente. Pese a la brevedad de su vida, su significación fue de gran alcance por la fuerza de la personalidad poética de Juan Ramón, que, de cierto modo, podría decirse que inició con ella su admirable y larga dictadura literaria. Que casi coincidió con la otra, la política de Primo de Rivera, que comienza en 1923.

A esa que decimos mal llamada *generación del 27*, y a la arbitraria selección de nombres que con ella se hace, creemos, como Antonio Espina, que habría que llamarla *generación de la República*, o en todo caso, de la Dictadura (por partida doble: por las dos dictaduras andaluzas, la política y la literaria, particularísimas las dos). Preferimos llamarla la de la República, porque aunque su vida literaria coincidiese con los años que corren entre el veintitrés y el treinta y seis —sus dos fechas históricas importantes— culmina con la última, cuando la guerra la desbarata y dispersa. Del año veintisiete escribía Espina: "*que fue un año oscuro y vulgar, aunque ingrato, como todos los de la década a que pertenece, y desde luego, sin la fuerte significación y proyección histórica que tuvo el año treinta y uno*". Nosotros escribimos aquí mismo que esperamos poderla celebrar, como fecha exacta de nuestra promoción o generación o constelación literaria, en su correspondiente cincuentenario de 1981; tal vez — ¡ojalá! — con la Tercera República Española. También hablaba Juan Ramón de "grupos" de poetas y prosistas de esa que preferimos llamar constelación literaria del treinta y uno, de la que son astros mayores y menores con su luz propia Alberti, Cernuda, Altolaguirre. Del genial prosista Ernesto Giménez Caballero, del gran Gerardo Diego, como de Antonio Espina y Antonio Marichalar, se olvidan demasiado los seleccionadores o discriminadores caprichosos de la que bautizaron (con agua bendita académica, por supuesto) de *generación del 27*.

Ni en sus veras ni en sus burlas, el homenaje con que en 1927

conmemoramos a Góngora un pequeño grupo de escritores (festival ateneístico y jaranero de Sevilla, burlesco funeral en la iglesia barroca de las Salesas, de Madrid, publicaciones, en su mayor parte frustradas...) tuvo importancia como para marcar una fecha histórica y literaria, y con ella, a una generación.

Volvamos la página. No sin que recordemos en estos días el navideño villancico gongorino en el que nos habla el poeta —muy clara y luminosamente, si melodiosamente— de la noche oscura, coronada de hielo; cuando en medio del silencio terrestre y celeste la monarquía de las tinieblas impone su totalitario poder tenebroso. Ahora lo sería —o lo está siendo— en medio de infernal ruido. Con tanto ruido, que todavía no se oyen cantar los gallos a la aurora.

(SABADO GRAFICO, nº 1073, 24 diciembre 1977, pág. 21)

EL IDEALISMO ANDALUZ



La trascendencia estética universal de Andalucía que se ha afirmado, idealmente, por la poesía de Juan Ramón Jiménez, la música de Falla y la pintura de Picasso, ha tenido, sobre todo el resto de la actividad artística española última, una influencia radical y decisiva. Este “andalucismo universal” ha influido tanto en poetas, músicos o pintores nuevos —andaluces o no—, que es fácil reconocer su huella en cualquier caso, y de todos es muy reconocida la trinidad andaluza a que me refiero, y aceptada, en su plena significación ideal, como la única herencia positiva, quizás, del pasado artístico español más reciente.

La obra poética de Juan Ramón Jiménez —unida, como en Mallarmé, a su ejemplaridad personal— ha señalado el momento inicial de la nueva evolución lírica en España, y su idealismo andaluz espera aún, preñado de futuro, las consecuencias que la poesía nueva —en verso y prosa— apenas si ha deducido todavía de su libro máximo: el “Diario de un poeta recién casado”.

Fue, primero, en “Presagios” de Pedro Salinas, la asimilación

nísima de un pensamiento lírico nuevo, desnudo, lo que nos sor-
por un poeta castellano de esta idealidad andaluza, y el tono, es-
cuetamente castellano, de sus versos, se infiltraba ya —original-
mente: espontáneamente—, de finas esencias andaluzas; se flexi-
bilizaba la línea pura de su forma —poético pensamiento depura-
do— por el gracioso contorno ideal del andalucismo. Luego, la
poesía de Jorge Guillén —aún no recogida en ningún libro— apa-
rece, más que influida, enamorada de lo andaluz; su perfecta cris-
talización poética debe, tal vez mucho, a este amor inicial del poe-
ta por la poesía andaluza —de Juan Ramón Jiménez o de Góngo-
ra—. En Jorge Guillén vino a realizarse, con perfección incompa-
rable, con maestría no superada, el ideal del poeta puro —pura-
mente formal— y en el sentido vivo —andaluz— de la palabra: clá-
sico (“es decir: actual; es decir: eterno”). El “clasicismo vivo” de
Jorge Guillén, traspasado de idealidad andaluza y reminiscente de
recuerdos clásicos de España y Francia, su empeño ético-estético
(que es la verdadera influencia ejercida en él como en todo lo nue-
vo, mejor, en todo lo joven, por Juan Ramón Jiménez; influencia
más personal, directa —y directriz—, viva, que literaria) le han si-
tuado, por la clarividencia artística y consciente de su maestría,
en vecindad constante de toda la joven poesía nueva; —y al escri-
bir: joven, poesía y nueva, doy su total sentido humano a estas
palabras; su significado artístico verdadero, ideal y trascendente.
Por eso, un poeta como Jorge Guillén que de una manera
ejemplar ha ido señalando el camino poético de la pureza (no ne-
cesita de la publicación esperada de su libro “capital y único” pa-
ra afirmarlo —ni confirmarlo—; lo es, “capital y único” en cada
poesía, y aún yo diría, que en cada verso), se encuentra hoy en
su camino al último poeta nuevo —!tan andaluz!— al recién lle-
gado Luis Cernuda, con su libro “Perfil del aire”. Y por eso, se
dice que este libro —el más perfecto y acabado de poeta joven— se
parece tanto al canon poético del lírico admirable: porque sola-
mente lo *parece*. En las cristalizaciones poéticas que un platóni-
co amor andalucista han favorecido en Jorge Guillén, encuentra,
precisamente, el sevillano Cernuda —diciéndolo vulgarmente—
“la horma de su zapato”; una crítica falsa —la de los parecidos—
se complace en subrayar la semejanza; pero la verdadera crítica
debe hacer todo lo contrario: evidenciar la diferencia; sobre to-

do, porque no se debe fijar en la horma —o norma—, ni tampoco, siquiera, en el zapato, sino en el pie desnudo. La poesía de Luis Cernuda, desnuda de todo parecido externo, es originalísima; tan nueva y viva como el brote primaveral de la planta (esta exquisita calidad del verde nuevo la caracteriza), tan graciosa, tan inspirada. Trae su propia vida nueva, su ingenuo, espontáneo, sencillo y coherente pensar poético: bello, como acaso, no hayamos visto —ni oído—, después de la revelación de Rafael Alberti, en ningún otro lírico español último, si no es en la calidad de acento, distinto y distante, hondo y puro lirismo malagueño, del bordón que pulsa, temerosamente todavía, Manuel Altolaguirre.

La personalidad poética de Luis Cernuda se afirma en su librito: "Perfil del aire", joven y perfecta; idealmente andaluza, su poesía tiene, sobre todo, la gracia, el angélico don andaluz —sevillano— de la gracia; tiene ángel (auténtico, no mixtificado por ningún sobrenaturalismo literario), y tiene arquitectura ideal viva, ligera, erguida, nítida, como una Giralda. Lo que no tiene, efectivamente, la poesía de Luis Cernuda, es modernidad; lo que llaman modernidad los parecidistas: falsificación de novedades ajenas —cuando lo son— habitualmente francesas; todo lo más viejo y trasnochado. Cernuda no es moderno, es nuevo, como lo son —y lo serán siempre—, Salinas, Guillén, Espina, Dámaso Alonso, Aleixandre, Prados... o Federico García Lorca y Rafael Alberti, los dos poetas andaluces que la crítica parecidista ha insistido tanto en aproximar falsamente, cuando sólo pueden tocarse por extremos, por antagónicos, por absoluta y totalmente opuestos y contrarios, como sus paisajes natales —Granada y Cádiz— divergen sus direcciones estéticas: Lorca viene de lo popular, naturalmente, como un resultado, como un fruto; Alberti va a lo popular, con intención artística, para realizarlo —iba a decir: para inventarlo—. Pero hay muchas más cosas en la poesía nueva, y en la compleja idealidad andaluza de las que entiende cualquier crítica *parecidista* o tópica vulgar.

Antes, en las "Islas invitadas" de Manuel Altolaguirre, un acento nuevo de voz, de pensar poético, —hondo, puro—, nos sorprendía bellamente; ahora, en "Perfil del aire" —librito esencial y puramente poético; es decir, pensado y no hablado o escrito— es la línea fi-

nísima de un pensamiento lírico nuevo, desnudo, lo que nos sorprende con la bella plasticidad, delicada y firme, de su trazo, en que el idealismo andaluz se afirma, vivo, infantil, casi recién nacido, eterno, —como en la rebolera de un capote, fugitivo en su permanencia.

(LA GACETA LITERIA, nº 11, 1 junio 1927, pág. 7)

La poética de Jorge Guillén pone a su poesía —apuradísima— en verdadera situación crítica, en constante peligro, que puede ser de muerte: porque empieza por ponerla en razón, en el más apurado trance de razón poética. Su primera y más grave —crítica— afirmación es ésta: tener razón poética de ser. Y para ser, nacer poético, tener que echar raíces; solamente así podrá la poesía originarse, sorprenderse: haciéndose de nuevas.

Ponerse en razón

"Cántico" es un libro antológico, o sea, en cierto modo, un libro final: suma de unidades poéticas distintas, sin fusión ni confusión lírica total en unidad poemática. Un libro de poesías se compone por "un turno de números sucesivos". No se opacifica, o se desconfunde, dividido en unidades independientes, adicionadas, como no se multiplican, o se agregan, los números. Cada unidad poética es un número determinado, que a su vez determina una poética determinada, que se define por un número determinado. Sin choque con su propia conciencia crítica la poética no existe. La crítica es consecuencia de la poética, se deduce de ella y la corrobora; la crítica negativamente como el arte poético, como la creación divina, tiene la virtud de una luz: subyuga con su trazo la sombra que proyecta toda luminosa. Lo primero, para el poeta de "Cántico", es ponerse en razón, creación poética: la define por su misma generación relativamente en trance de razón. Por eso empieza por tomar sus medidas: por te exponerla limitándola determinándola. La poética crítica se define por su propia conciencia crítica, se define o define a sí misma críticamente en acción —en prosa y en verso— en principio, con la palabra, o sea relacionándose; y esta relación necesariamente se define por una relación exacta, pura, ne-

LA POETICA DE JORGE GUILLEN



6730
"Bajo un rumor de números ardientes".

J.G.

Ni Valery. Ni Góngora. Ni Juan Ramón Jiménez.

Ni juntos —sería incoherente— ni por separado pueden indicar estos nombres una relación poética que sirva para definir la situación crítica del libro de Jorge Guillén: "Cántico". Situación crítica como lo es la de cualquier poesía determinada: porque toda poesía determinada implica una poética determinante, que, a su vez, explica esta poesía. Sin choque con su propia conciencia crítica, la obra poética no existe. La crítica es consecuencia de la poesía, se deduce de ella y la corrobora; la afirma, negativamente, como el Mefistófeles goethiano la creación divina; tiene la virtud de una línea: subraya con su trazo la sombra que proyecta toda luminosa creación poética: la define por su misma generación, relativamente espontánea, limitándola, terminándola, determinándola. La poesía existe porque se determina o define a sí misma críticamente, situándose, o sea, relacionándose; y esta relación, puramente, exclu-

sivamente poética —no histórica ni psicológica—, no es de semejanza, sino de diferencia: no hay relación ni definición posible, que no sea: diferenciación.

Ni Valery. Ni Góngora. Ni Juan Ramón Jiménez. No hay relación —poética—. Ni hay diferenciación posible. Estos nombres —próximos a la devoción o amistad personal de Jorge Guillén— no lo son a su poesía: su divergencia los separa del libro “Cántico”.

La poética de Jorge Guillén pone a su poesía —apuradísima— en verdadera situación crítica, en constante peligro, que puede ser de muerte: porque empieza por ponerla en razón, en el más apurado trance de razón poética. Su primera y más grave —crítica— afirmación es ésta: tener razón poética de ser. Y para ser, nacer poético, tener que echar raíces; solamente así podrá la poesía originarse, sorprenderse: haciéndose de nuevas.

Ponerse en razón

“Cántico” es un libro antológico, o sea, en cierto modo, un libro final: suma de unidades poéticas distintas, sin fusión ni confusión lírica total en unidad poemática. Un libro de poesías se compone, poemáticamente, por multiplicación, unificado, o se descompone, dividido en unidades poéticas independientes, adicionadas, no multiplicadas en el todo. “Cántico” es un fervoroso aleluya total poético, así adicionado de exclamaciones —el poeta diría de *olés* al milagro constante de lo creado, a la novedad poética del universo. Cada poesía es un poema de exaltación, de goce: al reunirlos forman un *cántico*, más bien que acordado, fugado, o punteado más rasgueado. Por eso se ríe como Demócrito y no llora como Heráclito. Por eso forma para los sentidos un mundo aparte, una construcción pura (el poeta diría: *mecánica celeste*): un orden y concierto espiritual. En este sentido. “Cántico” es un libro *capital* y *único*, como quería Mallarmé.

Lo primero, para el poeta de “Cántico”, es ponerse en razón, en trance de razón. Por eso empieza por tomar sus medidas: por medir sus palabras; para contar con ellas, para calcular el peligro. Escribir —en prosa y en verso— es, en principio, contar con las palabras: la medida de esta relación es variable pero exacta, pura, ne-

cesaria. El arte poético verbal es un *análisis* y una *síntesis*: descompone el lenguaje vivo para componerlo nuevamente. La génesis de la poesía —de una poesía— es su razón de ser poética: su invención o descubrimiento. Como la figura del espacio geométrico, toda figuración poética se define por su propia ley engendradora, por la medida de su relación espiritual imaginativa. Esta medida es lo que Goethe llamaba: “pensar en imágenes”, y Novalis: “lo único real absoluto”: cosa de razón, pero de pura razón poética.

La poética que parte de este postulado racional se pone realmente en un compromiso: se compromete, da la cara: una cara de la razón. Los griegos divinizaban la razón —para distinguirla— en múltiples caras: una de estas caras era Hermes, el del pacto con Apolo (la música por la luz), verdadero compromiso, pacto poético. Otra: Orfeo, que por volver la cara sólo halló una sombra (crítica situación). Hermetismo y orfismo son cosa de razón poética. Mallarmé lo comprendió así cuando escribía: “la interpretación órfica del universo es el único deber del poeta y el juego literario por excelencia”. También Poe, dando carácter axiomático a la poesía, difícil equilibrio oracional. Estos nombres: Poe, Mallarmé, son vecindades poéticas del libro “Cántico”. Relaciones para definirlo por diferenciación, por distancia: distancias no salvadas porque no se pueden perder. La pérdida de la distinción poética racional es la de sus imitadores o falsificadores engañosos: de los que materializan la relación poética y confunden la forma, medida espiritual, con el molde vacío (cualquier métrica o sistematización hueca, restos mortales de distintas poesías): el neo-clasicismo o anti-neo-clasicismo, que es igual: pseudo-retoricismo o antipseudo-retoricismo. Una falsa interpretación de la poesía de Jorge Guillén fue inevitable: los tontos picaron el anzuelo y admiraron o vitupearon por equivocación, sin enterarse. Esto ha sido también su valor (personal y literario), consecuencia indirecta, social, de su situación crítica —poética— verdadera.

Echar raíces

La materia imaginativa del pensamiento en la pintura o en la música —lenguajes poéticos— se ofrece al arte más desnuda que la

palabra. Cada palabra del lenguaje —propia­mente dicho— lleva tras sí, al arrancarla de su terreno o lugar propio, común, extrapoético, múltiples ramificaciones, raicillas, antes invisibles. El poeta, al desarraig­ar la palabra, analiza o descompone esta complicadísima arquitec­tura vegetal para trasponerla —componerla—, trasplantarla, arraigán­dola de nuevo en el sitio propio o lugar poético que le corresponde. A veces, el poeta modifica estas raíces verbales, dirigién­dolas a la absorción de jugos más profundos. Y va formando, a medida que piensa —a la medida imaginativa de su pensamiento—, nuevas raíces; echando raíces verbales al pensar poético. Concep­ción radical es esta de la poesía: lo que había empezado por po­nerse en razón acaba por echar raíces. Radicalismo verbal poético.

(LA GACETA LITERARIA, nº 49, 1 enero 1929, pág. 3)

EL CANTO Y LA CAL EN LA POESIA

de Rafael Alberti



“Entre santa y santo, pared de cal y canto”. Entre el poeta y la poesía no hay relación viva: no hay sombra de pasión, de enamoramiento. No hay erotismo sensual, ni sentimental. Se levanta un muro, una pared infranqueable: de imperativa, limpia, pura castidad. Pared de cal y canto. La obra poética absoluta.

Hay en la poesía de Rafael Alberti castidad —limpieza, pureza— segura, firme, dura, duradera: de cal y canto. Sus ángeles —o su ángel andaluz (arcángel tutelar) —le construyeron esta pared, tan andaluza. De cal y canto, la poesía de Alberti se alza y afirma, vertical, pisando tierra, mirando al mar, entre dos cielos. Parte y define la luz misma como el muro encalado de un compás, o de un patio en la casa andaluza de tradición romana. Sevilla del renacimiento, en Santa Clara, San Lorenzo, no en la judería o morería. Sevilla becqueriana. El acierto de Bécquer fue limpiar, encalar —constantemente— la turbulencia de una pasión romántica. Su distancia del romanticismo español es esa: su distinción. Por eso parece escandinavo. Lluvia en Sevilla y niebla transparente. Como en el Norte de

Noruega: exactamente igual. Rafael Alberti lo adivina y repite el verso becqueriano: *huésped de las nieblas*: de las nubes; casta, pura, limpia, luminosa atmósfera celeste: la más clara, tenue y fina transparencia.

Cádiz, los puertos, Sevilla, Bécquer y, además, el llamarse Alberti (la importancia de llamarse Alberti) ¡a qué distancia de todo lo judío o lo morisco, y de todo lo gitano andaluz, que es, naturalmente, lo anti-andaluz! Y, en consecuencia, ¡a qué distancia de todo romanticismo o costumbrismo, sucio, populachero, pintoresco!

La poesía de Rafael Alberti, con sus resonancias (León Bautista Alberti, Italia, renacimiento, cancioneros, idealismo andaluz...) es, ante todo, como Sevilla, como Cádiz, limpieza, belleza: pulcritud. En Andalucía occidental, antes de saber lo que es bello, se sabe lo que es limpio. Y todo lo es —lo que es— limpio o bello: pulcro.

El niño andaluz —occidental— empieza por jugar como todos los niños, pero la condición primera para él es siempre el *fear-play*: el jugar limpio. Lo mismo cuando juega al toro que cuando juega al foot-ball. El juego, limpio, de tocar —nacido en Ronda y Cádiz, renacido en Chiclana (siempre andaluz occidental) —tiene su imperativo estético y moral en la pulcritud (limpieza, belleza), a vida o muerte, a sombra y sol. El torero luminoso con el toro sombrío, por la *suerte*, establecen ese principio de limpieza que condiciona el juego (su moral, su belleza): perfección de razonamiento matemático, identificación del espacio real y el geométrico; la exactitud hasta la crueldad. Esa suma de exactitudes, de claridad, de nitidez, crueles, es andaluza occidental típica —característica de la obra y, sobre todo, de la personalidad poética de Juan Ramón Jiménez, como de otros dos *andaluces universales*: Falla y Picasso. Y es lo primero que aparece en el juego poético inicial de Rafael Alberti. Juego limpio. La puerilidad no disminuye su clarividencia, ni su sabiduría. El primer Alberti (*Marinero en tierra*) lo sabe todo ya. Como *Joselito*, de niño, jugando al toro en la Alameda, sabe que jugará lo mismo cuando lo haga con toros de verdad. Los toros de verdad no podrán vencer ni asustar a Rafael Alberti, porque jugando, puerilmente, ya sabía torear.

Tres libros: *Marinero en tierra*, *La amante*, *El alba del alhelí*, reúnen la primera aportación poética de Alberti. Dos —*Marinero*

en tierra y *El alba del alhelí*— extensos, numerosos, y uno —*La amante*— intermedio, más breve (78 canciones). Entre los tres ofrecen una riqueza poética sorprendente, variadísima plenitud primera. Sorprende de esta adolescencia lo sobrado de dotes, de facultades creadoras, de espontaneidad: y su conciencia y gracia perfecta; su dominada, dirigida, contenida facilidad, artística naturalidad. El más seguro conocimiento crítico, contrastando la exuberancia lírica; consciente dominio de las formas métricas, soltura de ritmo, maestría retórica tradicional. Un poeta tan extraordinariamente dotado —nacido poeta— como Rafael Alberti y tan asombrosamente dueño de sí, de sus dotes excepcionales —hecho poeta— a la par, sorteaba, como el torero con el toro, constantemente, peligros mortales. El niño prodigioso, ¿no acabaría mal? ¿No acabaría encerrándose viciosamente (virtuosamente en el círculo de una perfección exclusivamente retórica? ¿O abandonándose, por pereza, a su natural facilidad? Rafael Alberti sorteó, ágil, el peligro, los dos peligros: el de su facilidad y el de su maestría. En el libro siguiente, *Cal y canto*, da el resultado exacto (espontáneo y perfecto) de su poética victoria; la expresión justa de su personalidad verdadera.

Pared de cal y canto: vertical medida celeste. Para superarla se necesitaba la presencia visible de una escala angélica. Y el Jacob poético lucharía, sin saberlo, con su ángel como todo poeta verdadero. El resultado se llama exactamente de este modo: *Sobre los ángeles*. (Sin excluir otras significaciones, como indicaba Pedro Salinas en una ejemplar introducción poética que inició, hace poco, a una lectura de este libro de Rafael Alberti).

La poesía de Alberti ha sumado tradiciones y se ha parado en seco de pronto. Dándose cuenta de su nacimiento, de su novedad: originalidad en que confluyen tradiciones por nobleza de sangre; la pureza de sangre como la del mar es riqueza elemental de vida. Confluir natural de toda poesía verdadera: poesía nueva, recién nacida, hambrienta de cosas, de ideas: de realidad espiritual. Así Rafael Alberti hizo su poesía: porque le dio y como le dio la realísima gana. Hambre hermética, pura, exclusiva, de realidad: de razón poética.

Sobre el tablado, una muchacha está cantando:

*¿No hay quien me pegue un tiritito
en mitad del corazón?*

Y un desconocido se levanta, saca una pistola, y se lo pega —el tiritito— en mitad del corazón: exactamente. El desconocido (torero o poeta) de esta anécdota malagueña nos da la medida de esa andaluza pasión por la exactitud, por la inteligencia.

La medida de la inteligencia está, según Sorel, en el arco tenso que une las técnicas mecánicas, con el lenguaje, imaginativo. La visión y el tacto. Los extremos se tocan con las puntas finísimas del compás poético: midiendo una relación expiritual perfecta. No es, seguramente, falta de inteligencia —de ojos y de manos—, sino entendimiento superior el poético, entendimiento sobre-angelico. Para que el pensamiento, poéticamente puro, se *trasmute en sueño* —como Dante decía— hay que cerrar los ojos y apretar las manos: pero es porque, antes, los ojos y las manos (la inteligencia) estuvieron abiertos a todo, para coger y apresar las cosas: porque sólo apresándolas de ese modo inteligente, podrán luego darse a la luz de nuevo: expresarse, hacerse formas de creación o invención poética. Sin inteligencia no ha habido ni puede haber poesía, arte poético. Sin razón, poética, de ser, no hay nada.

El Canto en los Dientes

El canto poético de la poesía de Alberti empezaba por ser canción, por ser canto rodado en el ímpetu de la corriente lírica, aristado, pulido, en su caída, en su cadencia, hasta hacerse más plano cada vez, más pleno; hasta ahondarse más, limpio y liso, lisa y llanamente: más llano, más simple, más puro, en el sentir, fluir poético del pensamiento. Canto hondo, preso entre los dientes. Como la boca de un animal en un cuerpo vivo hace presa en las cosas el blanco afán duro de la poesía. Canto y cal. Entre dientes canta el

poeta después de haber cantado a voz en grito: a plena voz o a pleno canto. Grito, voz, canto, exclusivamente poéticos.

La poesía tiene su música, como la pintura o la música su poesía. ¿Una poesía en música?, se preguntaba Novalis, respondiendo: Más valdría ponerla *en poesía*. Lo que sea poético sonará. Y sonará con música propia, no prestada. Lo que suena en poesía sigue siendo poesía, no música: canto poético. Para Carlyle, el canto no es música, sino poesía: hondura resonante del pensamiento, su oquedad, su profundidad, su razón poética. El español, el andaluz, canta cuando rabia y rabia cuando no tiene nada que contar, cuando no tiene *blanca*, cuando se ha quedado *limpio* del todo, en *blanco* de verdad. Y el que canta, acierta como el que cuenta; según el adagio, se equivoca. Si empezar a contar es empezar a equivocarse, empezar a cantar será empezar a acertar, a verificar la poesía: porque la poesía no cuenta, canta, y si no canta y cuenta (relata, describe), se quivoca.

La poesía canta entre dientes, hondamente, rabiosa de sentir, de expresar el pensamiento, de soltar presa. Y el canto es expresión, expresión del pensamiento: eco, sombra, sonora soledad.

A veces, el que rabia por cantar, porque rabia, cruje, rechina los dientes, como si estuviera condenado. El rechinar de dientes es una música infernal poética. Un estremecimiento siempre nuevo (temor divino o terror pánico) es lo que alarga los dientes, haciéndolos crujir de ese modo. Baudelaire se creía condenado para eso: para poder cantar entre dientes, rechinándolos como un condenado. No ahínca sus dientes blancos en las cosas el pensamiento —su hambre ideal de cosa, su ansia de realidad—, sin antes sentirse condenado: hondo, hueco, vacío. Y canta. O es canto el eco de su rabiosa poesía cuando se da, porque se da, con un canto en los dientes.

El canto de ese andaluz muro encalado que Alberti levanta en su poesía, corta en dos mitades el mundo: este mundo y el otro; este mundo, el del pensamiento, el de la poesía: mundo aparte y a partes de razón y pasión iguales. Doble juego. Separación perfecta. (Sombra y sol). Pared de cal y canto. Porque lo que hay a los dos lados del muro simultáneamente, no lo ve más que Dios.

La cal viva de la poesía de Alberti es fogoso afán depurador: pulcro, genuinamente andaluz.

Picasso exige la blancura desnuda para fondo de prueba de los lienzos: la blancura absoluta como criterio de valoración plástica, de referencia sistemática para los valores pictóricos. Este mismo afán seco de blancura, de quemadura purificadora, ascetismo duro y amargo, es la exigencia espiritual de Falla depurando la sensualidad juvenil de su música en la transparencia inteligente, casta del *Concerto*. (Falla, andaluz occidental, de Cádiz, como Alberti). Y ese mismo anhelo de blancura, tortura constante, es el ansia de pureza, de desnudez poética, que persigue en la huida, como el agua al caer en catarata de espumas *más blanca que la nieve*, huyendo de la forma para formar la huida, el poeta andaluz occidental, Juan Ramón Jiménez. (Arquitectura cristalina de su última y penúltima prosa).

El muro blanco de cal viva: andaluz, italiano. El muro en que apoya su fervor —su temor, divino estremecimiento—, el santo de Fray Angélico, antes de irsele al cielo. La poesía exige hasta la crueldad blanquísima de su transparencia (niebla escandinava de Bécquer, eterno hospedaje poético), quemarse en ese fuego casto, duro, amargo, de la cal viva.

La poesía de Alberti choca contra la luz su empeño immaculado de nitidez para que la imaginación poética, entre sombra y sol (cal y canto), proyecte sus realidades puras: construcción alba, angélica, de la poesía: su aurora.

Lo que son las Cosas

Con su cal y su canto entre dientes, rabioso de poesía, de realidad espiritual, pura (cerrando los ojos, apretando las manos, rechinando los dientes) vuelve Rafael Alberti de sus infiernos, sus purgatorios y sus paraísos sobreangélicos. *Te sientes ante un hombre que considera la vida seriamente* —escribía De Sanctis—. “Sobre los ángeles”, es el libro que guarda estas *visiones* tuyas admirables. Y, ¡lo que son las cosas!, tenía que ser un poeta andaluz occi-

dental el que nos lo dijera (¡con qué maravillosa naturalidad!): *lo que son las cosas*, las cosas de poesía. Este sur-realismo (realismo del sur) de Rafael Alberti, es, sencillamente, ¡qué claro, limpio, exacto!, cosa ideal, poesía, realidad pura.

La realidad imaginativa del poeta es realidad absoluta. Lo surreal o infrarreal —que es lo mismo— no es nada: no tiene ser poético, no es siquiera real (cosa o causa de poesía). El realismo puro no es otra cosa que eso: una cosa, poética; cosa de imágenes, de ideas, de pensamiento: es cosa de pensar. En definitiva, cosa de juego. (Cosa de verdad) De juego limpio y exclusivamente formal: no hay nada más formal que el juego. Toda forma o formación real, no formalismo, es eso solo: un juego (hermético, enigmático). Cosa poética sin más y sin menos. Ni más ni menos que poesía. Esa es la cosa: la poesía. Para todos —pintor, escritor, músico...— lo mismo, la sola realidad. Por eso el pretendido realismo, el antipoético: realístico, naturalístico, imitativo, es el que no tiene realidad ninguna, el que es, en cierto modo —en el único modo cierto: en el poético— un fantasma, irreal, monstruoso. Vive —porque es vida, porque no es verdad— de ilusiones. Y gana, cuando gana, haciendo trampas. No es irreal Fray Angélico, o Van Dyck, o Brueghel, o Picasso, realistas puros o pintura: es irreal Velázquez, el gran ilusionista tramposo. Por eso en Velázquez no hay naturalidad artística (sobrenatural, milagrosa), sino empaque, afectación, jactancia... todos los disimulos del tramposo: artificialidad (1). Porque no puede ver a Dios, le echa un mechón de pelos en la cara: como echándole en cara, verdaderamente, por rencor realístico, su divinidad; incapaz de doble juego inteligente, de un abrir y cerrar de ojos espiritual, se afana, tenaz y testarudo, en pintar con los ojos engurruñidos para que no se le escape nada: y se le escapa todo, o casi todo; porque es el español característico que no quiere *que se la den*, las cosas: y *se la dan*. Y llegan hasta darle la razón, a veces, para que la tenga: la razón de ser imaginativa de todo. Velázquez fue, por eso, muy a su pesar (a su peso muerto realístico) poeta. Como Cervantes, su equivalente literario. Como no lo pudo ser Rembrandt, ilusionista puro, sin escapatoria real posible.

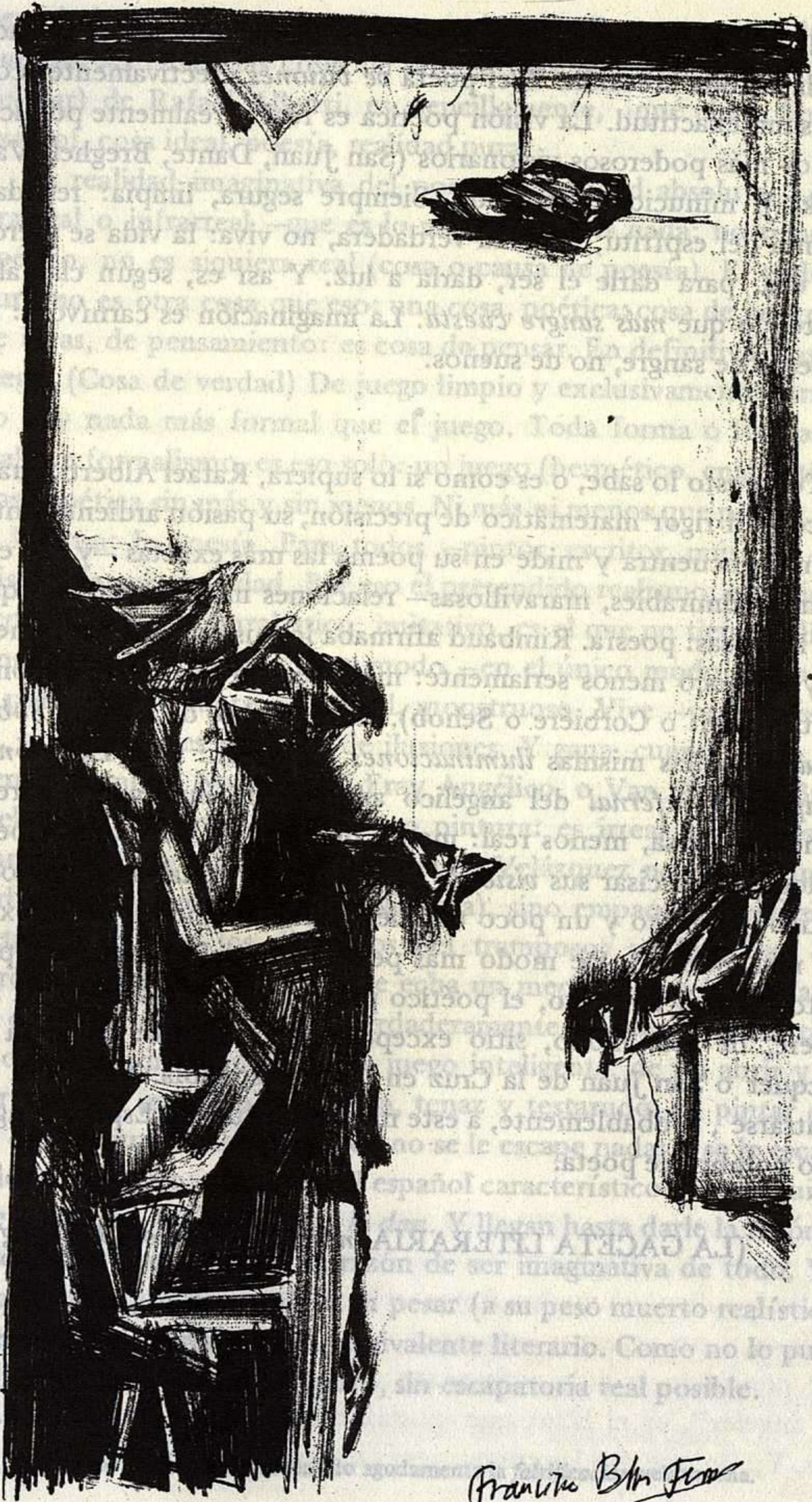
(1) Ya Antonio Marichalar ha señalado agudamente la *falsificación* velazqueña.

Ni encima ni debajo de la realidad poética hay nada: la nada previa a toda creación. Y el poeta *ve visiones* efectivamente: con clarísima exactitud. La visión poética es real y realmente poética. En los más poderosos visionarios (San Juan, Dante, Bregbel, Van Dyck...), minuciosa, detallada. Siempre segura, limpia: realidad distinta del espíritu, realidad verdadera, no viva: la vida se pierde por ella, para darle el ser, darla a luz. Y así es, según clamaba Dante: lo que *más sangre cuesta*. La imaginación es carnívora: se alimenta de sangre, no de sueños.

•

Todo esto lo sabe, o es como si lo supiera, Rafael Alberti, cuando con un rigor matemático de precisión, su pasión ardiente (inteligente) encuentra y mide en su poema las más exactas —y por eso las más admirables, maravillosas— relaciones imaginativas. Lo que son las cosas: poesía. Rimbaud afirmaba lo mismo, más puerilmente; y un poco menos seriamente: más literario que poético (como Lautreamont o Corbière o Sehob). Ante el libro de Alberti, *Sobre los ángeles*, las mismas *iluminaciones* palidecen: y la *Estación o Temporada infernal* del angélico adolescente iluminado, parece menos vigorosa, menos real: menos poética. De tal modo Alberti ha logrado precisar sus *visiones* imaginativas: de tal modo, apocalíptico, dantesco y un poco también baudelairiano: es decir, exacto: real, poético. De modo más perfecto, o del único modo perfecto: el real absoluto, el poético puro. La poesía de Alberti adquiere, de este modo, sitio excepcional y distinto: como la de Bécquer o San Juan de la Cruz en lengua española. No podrá encontrarse, probablemente, a este nivel espiritual en España ningún otro nombre de poeta.

(LA GACETA LITERARIA, nº 54, 15 marzo 1929, pág. 2)



Francisco Bln Ferrer

POESÍA DE VERDAD

En los orígenes esteticistas de la poesía contemporánea española se hizo, en principio, por Rubén Darío, como si fuese la reclamación literaria de un derecho de los poetas, una especie de reclamación pública para la poesía, para el arte poético y literario, como para el Arte —con mayúscula— en general, del más ilusorio silencio. Referencia episódica a “El arte en silencio”, de Mauclair. Réplica, o resonancia, de una poesía significativamente titulada por Rodenbach: “El reino del silencio”. Y es que era un reino silenciosamente profundo aquel en que los “simbolistas” habían sumergido a la poesía, como a una catedral, para poder de esa manera seguir oyendo siempre campanas románticas sin saber en dónde. Reino de silencio algodónado y submarino, atmósfera de acuario. Del gran romanticismo náufrago, del enorme barco catedralizado del romanticismo sumergido, vino este afán poético de irse a pique, silenciosamente, por gusto de quedarse allí: como el tonto del cuento, que decía que si “pique” le gustaba se quedaría en él. Todo el esteticismo impresionista post-romántico se vió picado,

o apiqueteado, de ese afán submarino de absoluto aislamiento silencioso, de ese último anhelo de sumergirse, deshumanizándose, para ir a meterse y protegerse en tan prodigioso fanal. Con toda su flora y su fauna correspondiente: pulpo, esponja, perla, tesoros escondidos, peces de colores y árboles de coral. Silencio poblado de fantasmas.

Esta era la atmósfera en que entonces respiraba la poesía; de tal manera que, al querer abandonarla para volver a la superficie, al aire libre de verdad, se moría asfixiada, angustiosamente, como el pez: por la boca, picando en el anzuelo de su nuevo afán de libertad. Toda una poesía, un esteticismo poético, nos dio este espectáculo, se nos dio en esta bella y angustiosa exhibición mortal de su agonía viva. Como el calamar. El calamar recién pescado que, agotada su tinta defensiva, al esculpirla, ofrece con su sangre, transparentándola cristalinamente en todo su ser por la congestión de la asfixia, una agonía coloreada infinitamente, como un crepúsculo. Esta ilusión de vida que es expresión de muerte fue la de aquel esteticismo, ilusoriamente poético, cuando quiso salir afuera, al aire libre, a la verdad; fueron las boqueadas, más impresionistas que impresionantes, de aquella mentirosa poesía vivida de ilusión o de ilusiones; fue el tránsito de la agonía espectacular de esteticismo poético aquel que, entre nosotros, tuvo su obra ejemplar, por representativa, en la poesía de Juan Ramón Jiménez, quien en lo más íntimo de su fantasmal personalidad lírica entraña esta tortura verdadera de una poesía imposible, porque, según nos dice su propio verso, *no puede ser verdad*: “porque era tan mentira, que sigue siendo imposible siempre”. La “voz velada” por su propia sangre en una prolongada agonía crepuscular de la ilusión por la que vive o de la que vive este esteticismo, tiene acaso su expresión más perfecta, su constante indefinición más definida, en uno de sus mejores libros, que es significativo hasta en la impúdica irresponsabilidad humana de su título: “El diario de un poeta recién casado”. . . . Así, en el diario estético del poeta fantasma, el amor se hace el “ídolo bello” y perece, como un reflejo, por el ansia inhumana del ilusorio narcisismo en que, en definitiva, se suicida. Sobre la arena movediza del esteticismo no podía edificarse nada, y menos que nada, la verdad de una poesía amorosa que es, en definitiva, por

humana, una verdadera moral. Y sin verdad moral, sin razón de ser humanamente verdadera, no hay amor que valga, pero tampoco poesía: y no hay "poema" posible. Hay el calamarismo lírico de una poesía que, por no serlo de verdad humana, vive, muriendo siempre, de ilusiones, de mentiras, de fantasmas: agonizante y espectacular. Esa poesía fantasma, sin principio ni fin, en permanente fuga, pudo prolongarse indefinidamente, diluyéndose más y más en su propio inmoralismo poético, su amoralismo esteticista. Y toda esta obra poética, ilusoria de vida, de su autor, es su prolongación, en efecto, agónica, crepuscular; sus ecos, sus reflejos; es la supervivencia, cada vez más debilitada, de aquella inmoral, por sólo bella, idolatría, de aquel percedero, a fuerza de querer inmortalizarse orgullosamente por sí solo, narcisismo suicida. Fue así el esteticismo puro, la imagen invertida, mortalmente, hasta el fondo de su espejismo, por aguas corrompidas de tan mansa quietud, y de la inquietud cenagosa de sus ranas. Del hervidero, que dijo el profeta, de sus ranas. Y a este hervor o fervor renacuajo se fue alambicando aquella poesía hasta ofrecer ya únicamente, destilada, una pureza absoluta, desvivida, inhumana, venenosa, mortal. Con "voz velada" por la muerte. Por eso hoy vuelve, acaso, sobre ella, o se reclama de ella, el vaho turbio de ese otro inmoralismo poético, de ese nuevo esteticismo invertido, de esa mentirosa poesía que se alimenta de las emanaciones pestilentes de un infrarrealismo de cloaca: el de aquellas sucias corrientes literarias que, por subterráneas y ciudadanas, han formado como el alcantarillado subconsciente de toda clase de detritus poéticos, de sobras, de basuras. Las que van, porque su propio afán generador las lleva, a desembocar, por debajo de todo, en busca de aquel fondo submarino distante: nostálgicas de aquel edén perdido, de aquel mentiroso, ilusorio, secreto paraíso artificial.

La voz, por indebida, de toda esa falsa poesía, es "voz velada" cada vez más de turbios alientos. Voz inhumana, sin respuesta o responsabilidad alguna moral, sin razón de ser verdadera. Poesía de ilusión, de mentira, y no poesía de verdad.

"La voz a ti debida" no es una "voz velada" como ésa, como aquellas otras de la poesía esteticista, ni es tampoco la voz a esta poesía debida, porque cada vez más, en la voz poética de Pedro Sa-

linas, se ha ido perdiendo aquel acento. Ahora, en este poema en que se forma el libro más perfecto, logrado, maduro de su autor, es una voz desnuda, no velada —ni de ilusión ni de deseo— la que, como en el legendario texto pitagórico, nos dice, claramente, sencillamente, sin veladura alguna, en verdad, una poesía de verdad. “En la voz de aquella que habla —según el texto pitagórico a que aludo— se trasparenta el sentimiento, el carácter y la disposición femenina”, y hasta tal extremo, que debe aconsejarse a la mujer “que calle y que se guarde, como de mostrarse desnuda ante los ojos de un extranjero, de hacer oír su voz”. La voz a ella debida, a esa poesía que es “ella” —a la que dijo Bécquer que “eres tú”—, a esa, en definitiva, poesía de amor, es esta voz tan clara y transparente que en este hondo y límpido poema de Salinas, nos llega, hoy desnuda de verdad, y no velada de ilusión o ilusiones de vida, para enseñarnos, una vez más ahora, como siempre, que la poesía es verdad que no es un estético artificio ilusorio; porque no es sombra ni fantasma, sino verdad la más insospechada, la más pura. Es voz a ella debida, la poesía que de este modo se desnuda o verifica, debiéndose a un amor o pasión humana como a su propia y excelsa realidad. Y así se realiza, por eso, despersonalizándose, como cosa ideal. Es voz debida a un TU o a un TI, de ELLA, que a fuerza de serlo, tan humano, tan “de ti para mi”, se diviniza concretamente en cosa, pero en cosa ideal o racional. Por eso, esta poesía tiene razón de ser, es verdadera: porque tiene razón de ser humana, o sea, razón de ser moral. Es ésta la tradición más firme de la poesía, la de la poesía amorosa, en el sentido moral, o racional, y, en definitiva, humano; la que tuvo su expresión en Dante y en Petrarca como en Miguel Angel y Shakespeare, o como en Garcilaso y Lope de Vega, o en los grandes románticos, los clásicos de su romanticismo: Los Goethe, Heine, Keats, Shelley, Hugo, Vigny, Baudelaire, Bécquer... “La Ella de todos ellos”. Poesía de verdad. De verdad, no de vida, y sí debida a ella, a su verdad, humanísima: y que por serlo, tan de veras, lo es, como lo es del hombre, tan humana: debida a la mujer. Esa voz, humana, desnuda, verdadera, de la poesía eterna, es la que nos habla en este libro, quizá el mejor de Pedro Salinas, en este poema magistral.

Gran tradición humana, moral, racional, de la poesía es ésta, a

la que esta voz, por serlo a ella tan de veras debida, nos vuelve, y por lo que su lección debe servirnos para esclarecer la ruta que ha seguido esta nueva poesía española: la que se separó, arrancándose, desgarrándose, por su propio ímpetu o voluntad, de aquel esteticismo pseudo romántico de las postrimerías del diecinueve y principios del veinte. La que nos muestra, hoy, su ejecutoria, limpia de aquella turbia inmoralidad irracional del esteticismo ilusorio, en esta poesía como en la poesía de Jorge Guillén, o de Rafael Alberti, o de Federico García Lorca, por una parte, y por otra, en la de Gerardo Diego y de Juan Larrea o la de los americanos César Vallejo y Pablo Neruda. Poesía con sus verdades propias: distintas, claras. Poesía de verdad.

(LUZ, Madrid, 30 enero 1934, pág. 10)

Aquí, como en "las barcas", ya perfectísimo poemilla:

*Las barcas de dos en dos
 como sandalias del viento*

El nombre de Manuel Altolaguirre (para mí siempre Manoli-
 to) no puedo separarlo, ni en su vida — en mis recuerdos personales
 — ni en su poesía — de Emilio Prados. Hay nombres de
 poetas que no se deben nunca separar. Aunque por diversos motivos
 vos los debéis separar, en nuestra mejor poesía española. Es
 menal, los nombres de los poetas — por ejemplo, los
 primeros de la generación — y los nombres de los poetas
 nombres que no se separan. Los nombres de los poetas —
 como los de Antonio y Blanca Méndez — son nombres que
 están llamados a ser inseparables. Prados y yo, en nuestra
 vida — cuando los dos creamos juntos y luego separados — en
 vida — siempre con un espíritu común — con palabras
 invisibles en un caso u otro. En un caso o en otro —
 palabras que de cuando en cuando se encuentran. Pero no
 nunca este recuerdo — en un momento — de un momento
 — de un momento — de un momento — de un momento —

HOMENAJE Y RECUERDO



El nombre de Manuel Altolaguirre (para mí siempre Manolito) no puedo separarlo, ni en su vida —en mis recuerdos personales suyos—, ni en su poesía, del de Emilio Prados. Hay nombres de poetas que no se deben nunca separar. Aunque por diversos motivos. No deben separarse, en nuestra mejor poesía española tradicional, los nombres de Boscán y Garcilaso —que separó por vez primera, creo, el Brocense—; no deben separarse otros dos que nunca se juntan: Bécquer y Ferrán. Acaso tampoco debieran separarse los de Antonio y Manuel Machado. En mis recuerdos personales, Manuel Altolaguirre y Emilio Prados son siempre inseparables. Cuando los encontré primero juntos y luego separados en su vida, siempre me parecía sentir, como una sombra, con presencia invisible, al otro en cada uno de ellos. En su poesía también me parece sentirlos de ese modo, casi complementario. Pero no quisiera que este recuerdo mío personalísimo desviase el juicio valorativo de su obra poética por separado: como hay que hacerlo ahora al leer o releer sus libros de poesía.

Tengo ante los ojos, aquí y ahora, en su Málaga más malagueña, los dos libros primeros de Altolaguirre: *Islas Invitadas* y *Ejemplo*. Mi nombre aparece en el primero en la dedicatoria de un extraño poemilla titulado “Recuerdos”, donde algún verso, muy de época, elude el estremecimiento vivo de su voz: “una siesta de lobos entre pinos...” No, no es ésa su voz: ésta es de juego, con “la sirena amiga de la foca”... “y la gimnasia sueca de los árboles”. Nostalgias “vikingas” simuladas; apenas si real ese buscado o rebuscado “hospedaje de las nieblas” tan poco becqueriano. No. Pero antes, en la página que precede, su voz, su acento andalucísimo, su breve y leve cante hondo inicial, ya acude al lenguaje estremeciéndolo:

*Arrastrando por la arena,
como cola de mi luto,
a mi sombra prisionera...*

Aquí, como en “las barcas”, ya perfectísimo poemilla:

*Las barcas de dos en dos
como sandalias del viento
puestas a secar al sol*

Aquí sí, la voz, el acento —breve, leve, profundo—, es de una poesía purísima, hasta ese momento nunca escuchada. Una “chispa” (o una chispita en andaluz, una “chispitina”) —dejo más que eco, coincidencia de hálito misterioso, de temblor secreto—, con San Juan de la Cruz, como nos dice ahora Cernuda valorando su poesía justamente. Chispa de aquel fuego, También, recién aparecido. Salinas le llamó Rimbaud. (Yo diría Nerval, y nervaliano). Pero esto fue más que por semejanza poética, por el ímpetu adolescente de su fogosa, deslumbrante, aparición primera. Recuerdo cómo llegó a Madrid. Venía a practicar como pasante de abogado en el bufete de mi padre, amigo malagueño del suyo. Ante la misma gran mesa de trabajo, y apartando legajos y libretos, pasamos muchas horas hablando de poesía. Y ya entonces, al decir sus versos primeros, no podía ocultar con el estrépito gozoso de su risa y el fulgurante chisporroteo alegre de sus ojos, aquella sombra prisionera, o

carcelera, que acentuaba de tristeza honda, de callada melancolía, la explosión misma de su asombro, de su maravilla vivísima por todo: esa especie de inocencia angélica que traspasa su verso de mística espiritualidad, de amorosa forma estremecida, de pudorosa expresión siempre.

En su segundo libro: *Ejemplo*, que tengo ante mí, dedicado en su totalidad a Juan Ramón Jiménez, junta, en sus dedicatorias parciales: "Llanura" (siete poemas) a Vicente Aleixandre, los doce "Poemas de asedio" que me dedica a mí, con los otros poemas finales, dedicados a Emilio Prados junta, digo, estos nombres nuestros con el de Rafael Alberti juvenil, a quien dedica el último de la serie mía, y el de José María de Hinojosa, el último del libro. Recuerdo: Aleixandre publicará su *Ambito* en "Litoral". Emilio Prados su *Tiempo*. Federico García Lorca sus *Canciones*. Yo mis *Caracteres*. Estos nombres —todos enteramente andaluces, menos el mío, aunque casi lo sea— señalan en el tiempo una parecida actitud viva ante la poesía y su lenguaje tradicional español.

Estos nombres y otros, claro es. Pero no lo indico como ejemplo de generación literaria. Cada uno de nosotros —y otros más— (Salinas, Guillén, Diego, Federico García Lorca, Dámaso Alonso...) seguimos, juntos o separados por la vida, diversos caminos: habitamos muy distintos parajes, físicos y espirituales: pero una primera amistad de raíz poética española, diría que muy característica en lo literario, nos mantuvo, de cerca o de lejos, alerta, vigilantes de un lenguaje lírico que aún creo que se mantiene vivo, aunque en probable y grave crisis mortal, como la vida española misma.

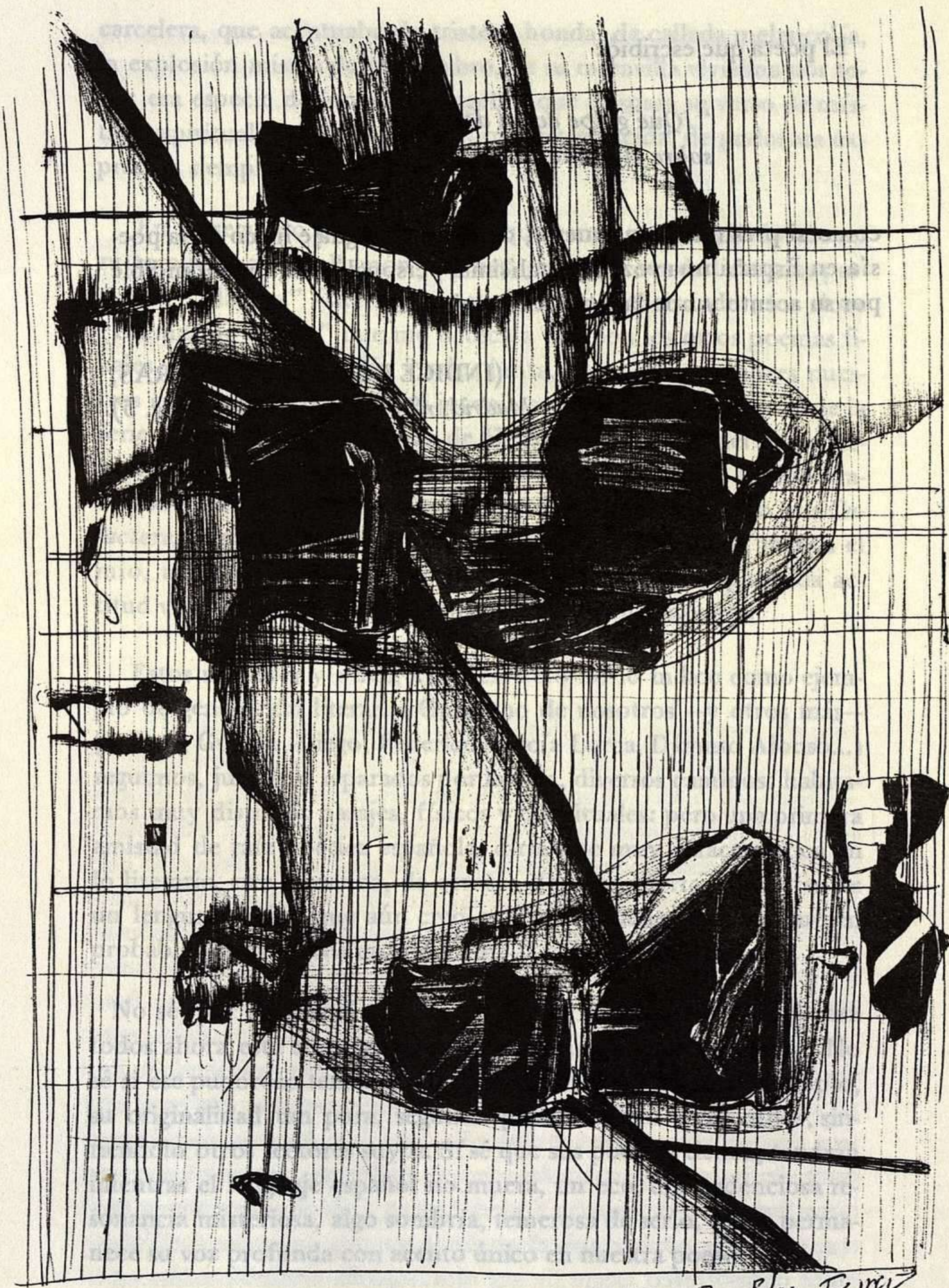
No sé, por esto, si el nombre de Manuel Altolaguirre tendrá para todos ahora esta singularísima resonancia que guarda para mí. No sé si ese pudoroso temblor que digo que traspasa su acento propio, su originalidad tan pura, seguirán percibiéndolo otros oídos, sintiéndolo otros lectores suyos. Sí sé que sus poemas tienen, tendrán mientras el lenguaje español no muera, un eco, una cadenciosa resonancia misteriosa, algo sombría, temerosa de serlo, y que permanece su voz profunda con acento único en nuestra poesía.

El poeta que escribió:

*“¡Qué golpe aquel de aldaba
sobre el ébano frío de la noche!”*

como si presintiera su muerte, deja en el lenguaje lírico de la poesía en España una voz, originalísima, personalísima, inconfundible por su acento y honda inquietud espiritual.

(INDICE DE ARTES Y LETRAS,
Madrid, nº 128, agosto 1959, pág. 5)



Francisco Blas Ferrer

847e

ESCANDALO DE LA SANGRE

Anotemos en nuestra memoria esta fecha: viernes 21 de Octubre de 1960. La noche de este día se ha vuelto a representar en Madrid, en teatro abierto al público —es decir, que sigue representándose todos los días, con éxito y entusiasmo creciente— el admirable poema dramático de Federico García Lorca: “Yerma”. Desde la guerra civil española de 1936, desde la muerte del poeta, asesinado en Granada entonces, su teatro solamente había tenido, mejor diría sufrido en España, alguna esporádica representación limitada, condicionada, cerrada, para una minoría, generalmente juvenil; y esto sólo de alguna de sus obras menores: “Don Pirlimplín”, “La zapatera prodigiosa”. La representación actual de “Yerma” repite, casi con sus mismos elementos —los actores principales: Aurora Bautista y Enrique Diosdado, sus protagonistas— la que se dio este mismo año en Italia, en el festival de Spoleto, dirigida por Luis Escobar, conocido para mí por su desdichadísima versión de “La Celestina” que se representó en París en el Teatro de las Naciones hace unos años. Si aquella dirección escénica nos pareció y se lo pareció a toda la crítica teatral francesa deplorable (aquella crítica no le regateó cortésmente sus más justas censuras), a la representación de “Yerma” en Spoleto le sucedió algo parecido: la crítica italiana, acaso con menos dureza, censuró también justamente la equivocada dirección escénica de Escobar. Ahora, en Madrid, la ausencia total y totalizadora de una crítica prohibida por la censura gubernativa ha podido expresar en alguna breve y venenosa gacetilla su elogiosa afirmación gratuita, entre otras no menos gratuitas negaciones, para la desacertada dirección escénica de Escobar, añadiendo, como en la crítica italiana, justísimos elogios para el decorado estupendo del pintor José Caballero. Omitiendo

hasta el nombre del ilustrador Gustavo Pitaluga, y de su acierto. Pero el acontecimiento teatral —el del teatro Eslava— de “Yerma” merecía referencia y comentario de diferente alcance.

Acontecimiento teatral, y más que teatral repito, ha sido éste de la reaparición de una obra dramática de García Lorca en España, en Madrid, después de tantos años de haberse desterrado su nombre de todos los teatros españoles, mientras recorría triunfalmente el mundo con las representaciones constantes de sus obras durante todo ese tiempo. Aunque la dirección escénica de Luis Escobar nos haya parecido equivocada —y equivocada con totalidad, en su conjunto como en sus detalles— la fuerza dramática de “Yerma” se impuso desde los primeros instantes a un público cuya respuesta se esperaba con inquietud, por unos y otros, y con un doble significado, que llamaremos con franqueza poético y político. El alcance político del éxito, que ha ido en aumento desde la noche de su primera representación, se manifiesta ostensiblemente por el entusiasmo con que el público exalta a gritos el nombre del poeta, cuando, en homenaje a su recuerdo, aparece la escena vacía al final; y el poético —digo el efecto que la poesía teatral de la obra de Lorca produce ahora en los españoles que la desconocían representada— es tan poderoso y evidente que, en la noche de su primera representación, veíamos aplaudir con entusiasmo poético hasta a los policías, profesionales o no, que ocupaban una parte bastante numerosa de las localidades. Las medidas tomadas para evitar el escándalo de la vuelta a España del poeta con la representación de una de sus obras dramáticas, podríamos decir que fueron inútiles. El éxito ha sido escandaloso y de la mayor eficacia; porque, eludiendo manifestaciones demagógicas de provocación fácil, se ha hecho más intenso con la afirmación fervorosa, de adhesión de un público auténtico que reconoce en la voz de esta poesía la de aquella sangre inocente vertida, que es su propia sangre. La más honda raíz popular, andaluza, española, de esta sangre en la voz del poeta granadino se oye, al fin, de vuelta a los soyos. Y parece como si el oír la despertasen muchos españoles dormidos. Viejos y jóvenes.

Siempre pensamos que lo que ha dado origen al inmenso éxito y consagración universal de esta poesía dramática de Lorca, indudablemente favorecida por una circunstancia histórica que simbo-

lizó en su inocente figura sacrificada la del pueblo español, ha sido su propia fuerza original—, su viva sustancia española tan profunda, tan arraigada en lo más singular y único de lo popular andaluz. Lo que presta a esta poesía dramática y teatral de Lorca su fisonomía singularísima, que, por serlo, la universaliza, es la autenticidad, la veracidad de su propio logro poético. Estas obras teatrales de Lorca —con “Yerma”, sus dos otras obras mayores: “Bodas de Sangre” y “La Casa de Bernarda Alba”— tienen en nuestro teatro español tradicional un valor y un significado realmente único. No es sólo porque sean mejores o peores que otras del admirable teatro vivo que se verificó en España desde los principios de nuestro siglo, —con Galdós, Arniches, los hermanos Quintero, Benavente en alguna de sus comedias mejores—, sino porque en estos poemas dramáticos de Lorca se escucha siempre otra voz distinta: la voz de una poesía enteramente simple, natural, diríase que desnuda, encarnada y no descarnada, por ese misterioso, oscuro y vibrante acento popular español, andaluz. Esta particularísima, singularísima raíz de su canto, es la que domina en cada una de sus piezas mejores, como en esta “Yerma”, expresándose con unidad lírica de un solo trazo o rasgo expresivo, por la figuración poética. Y ésta tiene siempre su “duende” tal y como nos lo escribió el poeta. La poesía dramática de este teatro de Lorca vale sobre todo por la pureza de su voz lírica y por la radical originalidad andaluza (granadina) española que por su particularísima, singularísima repito, figuración propia, la universaliza.

Algunos periódicos extranjeros han señalado la importancia de esta vuelta a España del teatro de García Lorca. En “Le Figaro littéraire” concluyendo una simpática información sobre tan sorprendente y gozoso acontecimiento, el crítico Guy Verdoot resumía: “en suma, nuestros cofrades madrileños de la crítica dramática nos darán algo muy interesante que leer en esta semana...” Efectivamente, estos cofrades o compañeros del crítico francés recibieron de la autoridad gubernativa española, previamente, la prohibición absoluta de decir nada, de escribir una sola línea sobre la representación de “Yerma”. Prohibición, que a protesta de algunos de los directores de sus respectivos diarios, fue atemperada con la expresa autorización de publicar únicamente una breve nota in-

formativa. Estas breves notas informativas fueron utilizadas con diversa intención, buena o mala, veraz o mentirosa, o con significativo silencio, por todos los periódicos madrileños. Por ejemplo, el diario católico "Ya" pudo expresar noble y claramente su entusiasta afirmación elogiosa de la obra poética de Lorca. Ejemplo contrario lo dio el diario monárquico "ABC", que la utilizó para el más medroso, artero y ridículo de los ataques: con la hilarante explicación o disculpa de referirse a la extensa crítica publicada en sus columnas cuando se estrenó "Yerma" en Madrid ¡hace ya veinticinco años!... Pero la respuesta actual que el crítico francés nos dijo que se esperaba con más zozobra es la de una juventud que nunca vio representar este teatro de Lorca; respuesta o reacción viva de una juventud, nos dice el crítico francés, que ahora puede ver en el escenario —ver y oír— esa poesía dramática que se "abre las venas" ("a souvri les veines").

¡Escándalo de la sangre! Esta juventud, "escandalizada" por la sangre, por la voz viva de esa sangre en el poeta como en su poesía, ha respondido, al parecer, con el grito mudo, o enmudecido, de la suya propia. Y sigue respondiendo todas las noches ante la figura enigmática de esta "Yerma", que ahora encarna con indudable acierto expresivo la gran actriz española Aurora Bautista: la encarna y reencarna verdaderamente de alma y vida. En suma, esa juventud cuyo fervor vimos manifestarse en la noche memorable de la reaparición de "Yerma", con afirmación entusiasta y contenida, mereció estas palabras certeras de un espectador —querido amigo nuestro—: "es una juventud, que, como Yerma, está deseando morir". ¡Ojalá sea cierto y los métodos policiacos de una censura ignorante y brutal no impidan ese parto provocando un aborto!. Esperemos que el escándalo de esta sangre (voz de la sangre por esta poesía), siga despertando a los dormidos, para que, diciéndolo con lenguaje bíblico, "resuciten de entre los muertos". Pues no otra cosa dice ese grito despertador que todas las noches se escucha en el teatro Eslava de Madrid ahora de: ¡Viva Federico García Lorca! Cada vez que el telón se alza, al final, sobre un escenario vacío.

(EL NACIONAL, Caracas, 12 enero 1961)

TEXTOS COMPLEMENTARIOS

1. "Márgenes. Figura de cera: el arte romántico de Antonio Espina. La caja de música: el arte romántico de Jean Cassou", *Verso y Prosa*, n^o 3, marzo 1927.
2. "La poética de Jorge Guillén, poeta esencial", *La Nación*, Buenos Aires, 21 abril 1929.
3. "De veras y de burlas", *La Gaceta Literaria*, n^o 71, 1 diciembre 1929, pág. 1.
4. "Este amor que inventamos (Verdad de poesía)", *Luz*, Madrid, 6 febrero 1934, pág. 10.
5. "Las arboledas perdidas", *El Nacional*, Caracas, 19 febrero 1960.
6. "Según se mire", *El Nacional*, 9 enero 1962.
7. "Cristales del tiempo", *Sábado Gráfico*, Madrid, n^o 913, 30 noviembre 1974, págs. 7 y 12.
8. "El genio cómico español", *Sábado Gráfico*, n^o 1038, 23 abril 1977, pág. 15.
9. "Un error de fecha", *Sábado Gráfico*, n^o 1045, 11 junio 1977, pág. 23.

formativa. Estas breves notas informativas fueron utilizadas con
diversa intención, buena o mala, veraz o mentirosa, o con significa-
tivo silencio, por todos los periódicos madrileños. Por ejemplo, el
diario católico "Ya" pudo expresar noble y claramente su entu-
siasta afirmación elogiosa de la obra poética de Lorca. Ejemplo
contrario lo dio el diario monárquico "ABC", que la utilizó para el
más medroso, artero y hábil de los ataques: con la hilarante ex-
plicación o disculpa de silencio a la extensa crítica publicada en
sus columnas cuando se estrenó "Yerma" en Madrid hace ya
muchos años. En el momento de la publicación de esta crítica, el
diario "ABC" ya había publicado una crítica de "Yerma" que se
puede ver en el escenario —ser y estar— era poesía pura, que se
"abre las venas" ("a ouvrir les veines").

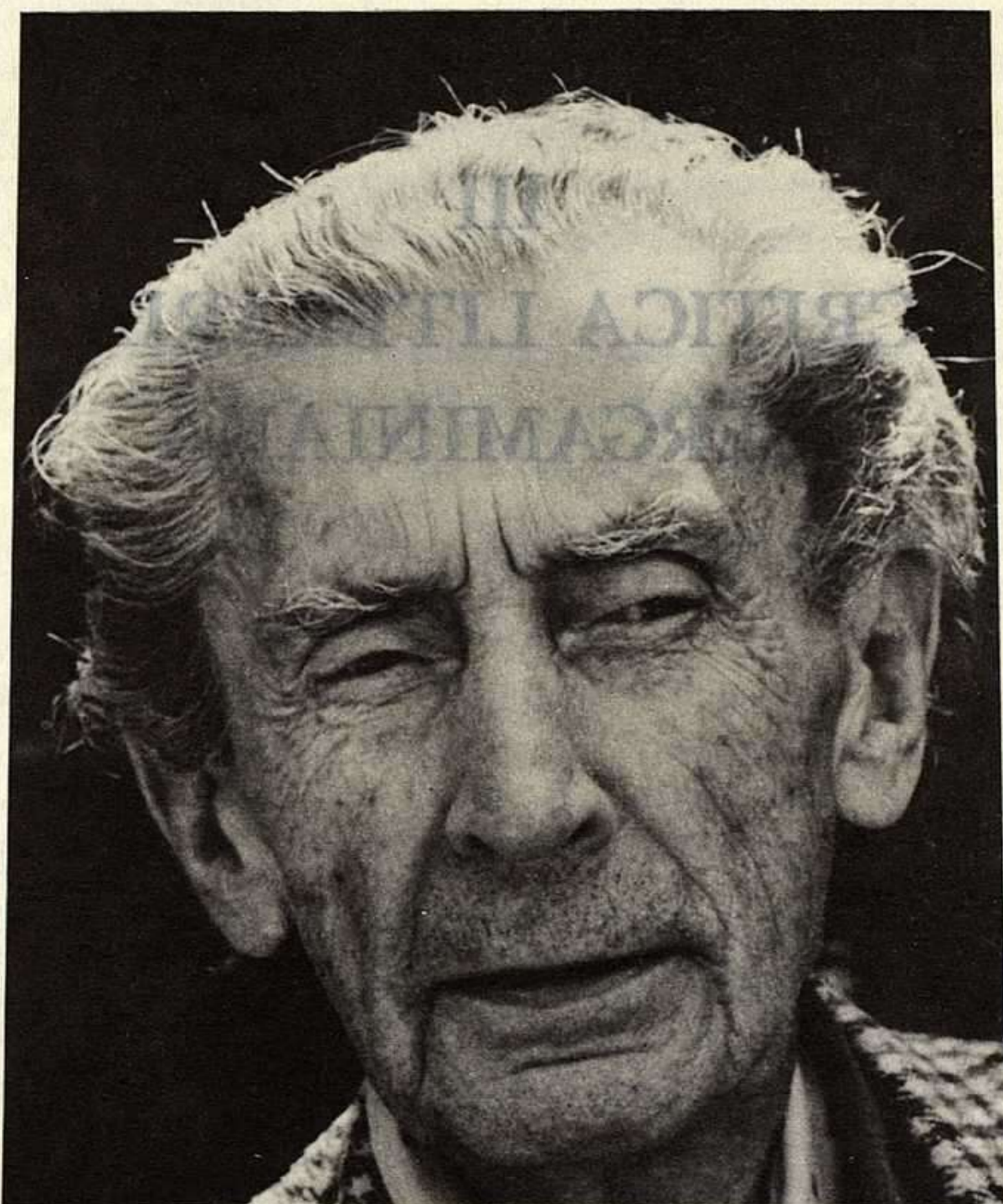
El teatro de Lorca, por la voz viva de esa sangre en el poeta como en el
sueño, ha respondido, al parecer, con el grito mudo, o enmudecido, de la
"Yerma" a la crítica de "ABC". Este amor que inventamos que toma esta
suya propia. Y sigue respondiendo todas las noches ante la figura
enigmática de esta "Yerma", que ahora encarna con indudable
cierto orgullo de esta juventud que vive y muere en la carne
na y reencarna verdaderamente de alma y vida. En suma, esa juven-
tud cuyo fervor vivo, como el de Lorca, es el grito mudo de la
reaparición de "Yerma" con afirmación entusiasta y congnida
admiración. Este amor que inventamos que toma esta
mencio estas palabras ciertas de un espectáculo —según el amigo
nuestro—: "es una juventud, que, como Yerma, está descando mo-
nárquico. Que se levante, y se levante, y se levante, y se levante, y se levante,
perante y brutal no impidan este parte provocando un abismo de
peremos que el escándalo de esta sangre (voz de la sangre por esta
poética, según el grito mudo de Lorca, es el grito mudo de Lorca,
lenguaje bíblico, "resucitar de entre los muertos". Pues no otra
cosa dice ese grito despertador que todas las noches se escucha en
el teatro Esclava de Madrid ahora de: ¡Viva Federico García Lorca!
Cada vez que el telón se alza, al final, sobre un escenario vacío.

(EL NACIONAL, Caracas, 12 enero 1961)

III

CRITICA LITERARIA BERGAMINIANA

La crítica literaria bergaminiana, que se acerca a la creación literaria, en *Labaliso del Diablo* ha escrito que "la maravilla es el principio de la poesía como de la filosofía es el asombro... La mano del poeta no tiembla; tiembla su corazón". Por lo tanto, para poder sintonizar con la maravillada crítica literaria bergaminiana, será necesario que se apodere de nosotros ese mismo estremecimiento. Solo entonces podremos entender que se compare, con provecho y no por capricho, lo incomparable, método tan frecuente en Bergamín, como él mismo confiesa: "Mis lectores conocen mi gusto por las comparaciones incomparables, mi afirmación de que las cosas incomparables son las únicas que eficazmente pueden compararse: al menos en arte, en poesía, en literatura" (*La corteza de la letra*, pág. 95). Leer los ensayos de crítica literaria de José Bergamín "razonablemente" es ca-



INTRODUCCION

El poeta está aislado y solo, casi imposibilitado de comprensión, y también, a veces, de la misma realización de su empeño; —falaz, tal vez. El arte de entenderle no suele aprenderse por nadie —al menos, a tiempo oportuno—, y la ocasión que le hace poeta no suele repetirse; la que hizo poeta a quien le juzga, tampoco.

La obra poética es un acto de amor desinteresado que no suele ser correspondido.

(J.B. "Trasparencia y reflejo")

La crítica literaria que escribe Bergamín dista mucho de la habitual. El autor de *Fronteras infernales* de la poesía, no se acerca a la obra literaria buscando defectos o estableciendo un recuerdo de méritos, para confeccionar un orden jerárquico entre los distintos autores. A él le importa conocer, saber, saborear, maravillarse. Es hombre que busca la verdad y encuentra la poesía, como él mismo ha dicho, y ante ella se extasía, desbordándose su fuerza creadora. De ahí que el lector que acude al Bergamín crítico, esperando juicios comparativos analizados y justificados, se siente desconcertado y, en ocasiones, defraudado.

La crítica literaria de Bergamín va mucho más allá de buscar la imparcialidad de juicio. Se basa, fundamentalmente, en la capacidad de asombro, sensibilidad, generosidad, amor y temblor con que se acerca a la creación literaria. En *Caballito del Diablo* ha escrito que "la maravilla es el principio de la poesía como de la filosofía es el asombro... La mano del poeta no tiembla; tiembla su corazón". Por lo tanto, para poder sintonizar con la maravillada crítica literaria bergaminiana, será necesario que se apodere de nosotros ese mismo estremecimiento. Sólo entonces podremos entender que se compare, con provecho y no por capricho, lo incomparable, método tan frecuente en Bergamín, como él mismo confiesa: "Mis lectores conocen mi gusto por las comparaciones incomparables, mi afirmación de que las cosas incomparables son las únicas que eficazmente pueden compararse: al menos en arte, en poesía, en literatura" (*La corteza de la letra*, pág. 95). Leer los ensayos de crítica literaria de José Bergamín "razonablemente" es ca-

minar al fracaso, condnarnos a no entender nada; porque para él, la razón oscurece, no ilumina. Es la pasión —amor, temblor, sensibilidad— quien da la luz. He aquí algunos aforismos —entresacados de Caballito del Diablo—, que nos confirman esta actitud bergaminiana: “La lógica es un esqueleto que no espera resurrección”; “El que no tiene pasión no tiene razón: aunque pueda tener razones”; “Pasión no quita conocimiento; al contrario, lo da”. Los ensayos bergaminianos de crítica literaria, no son nunca investigaciones o análisis de erudito, sino verdaderas creaciones de poeta.

Este apartado —amplio, porque son muchas las páginas de Bergamín dedicadas al tema—, lo he dividido en cuatro secciones: el lenguaje poético, el lenguaje de la máscara, crítica de autores y el último, donde presento dos artículos: uno dedicado al esperpento y la greguería y el titulado “El sentido periodístico”, con una originalísima clasificación de escritores.

Quisiera destacar aquí el artículo titulado “La entereza de Unamuno” (nº 25). Publicado en Le Figaro Littéraire, en la conmemoración del centenario de la muerte de Don Miguel, fue secuestrado el número de la revista en nuestro país. El paralelismo entre el escritor madrileño estuviera haciendo, inconscientemente, su propio retrato. La “trinidad constitutiva” (humano, cristiano, español), el carácter fundamentalmente fragmentario de la obra unamuniana, la “predilección por las expresiones simétricas”, al carácter esencial de la política y la religión en la creación literaria de Unamuno...

I. El lenguaje poético

NOTAS PARA UNOS PROLEGOMENOS A TODA POETICA DEL PORVENIR QUE SE PRESENTE COMO ARTE

“Raationabilis sine Dolo”



(3) Ninguna estética reciente acepta la definición del arte como imitación de la naturaleza, y al rechazarla, excluye —y hace perfectamente en ello— la interpretación, que ha solido dársele, de copia o semejanza aparente. Pero si ésta ha sido la interpretación vulgar, que al enunciarla, involuntariamente, solemos darle todavía, no sucedería de este modo si meditásemos sobre lo que por imitación debe entenderse: que no es ni copia, ni semejanza o parecido. El arte no es apariencia, ni reflejo —y por eso mismo no es especulación física ni metafísica—. El arte no es el espejo que colocamos ante la naturaleza, para reflejarla; no es, tampoco, simulación mímica y aparente de las acciones; ni ilusión, ni falsificación; el arte, —dice la estética reciente—, es intuición, imaginación, fantasía: representación poética, y no práctica ni conceptual; porque es parte independiente en la actividad del espíritu —es una etapa de esa misma actividad: práctica, conceptual y poética, que llamamos espíritu; y de este modo, cierra el hombre, como en un círculo, la triple forma espiritual de su actividad: filosófica, moral y

artística—; partes independientes, entre sí, y dependientes, en la unidad total humana del espíritu. Pero esta tercera dimensión del conocimiento —el arte, la intuición artística o razón poética—, puede llamarse, también, ventajosamente, imitación de la naturaleza, puesto que no es creación natural, sino recreación espiritual del hombre. Cuando el hombre imita a la naturaleza, se hace de nuevo naturaleza; prístino, puro, —imagen y semejanza divina—; se expresa, se forma poéticamente, y queda —como diría Vico— muerto para el hombre y vivo para Dios. Porque la naturaleza —según Pascal pensaba— es una imagen de la Gracia: una imagen divina; el arte, imitando a la naturaleza, se hace, también, naturaleza, o sea, imagen divina. Y este pensamiento cristiano de Pascal coincide, esencialmente, con la armoniosa consecuencia orgánica que estructuró, cristalinamente, el sistema aristotélico; y con la trascendencia ideal platónica y neo-platónica, por lo que estos filósofos llamaban al arte: imitación de la naturaleza. La imitación es conversión en aquello que se ha imitado, y al convertirse el arte en naturaleza —al hacerse naturaleza, nuevamente, graciosamente—, como el hombre redimido o divinizado se hace, —lo que es el arte, imaginación pura. Tal vez se podría añadir, sin paradoja, que también la naturaleza puede definirse como la imitación del arte. Y, efectivamente, es así. La naturaleza imita al arte, porque la representación de lo natural en el espíritu se forma, naturalmente, por razón poética; y podría afirmarse, de este modo, que la razón de ser poética la naturaleza es el arte, como la razón de ser poético del arte, es la naturaleza.

(5) M. Jourdain creía que hablaba naturalmente, hasta que descubrió que lo hacía de un modo artificial: que hablaba en prosa, sin saberlo. Pero no era cierto. Desde Aristóteles, los maestros de ciencia estética nos dicen que la prosa y el verso no determinan, por sí mismos, una diferenciación poética; que la poesía —o lenguaje verbal poético; (todas las artes son lenguaje poético; todas tienen un denominador común: la poesía)—, que el arte poético, lo mismo puede estructurarse, expresarse en prosa que en verso. La prosa no poética —y el verso no poético— son el lenguaje verbal expresivo de la actividad espiritual puramente ideal o conceptual —del pensamiento inteligible; el verso y la prosa (poéticos), indis-

tintamente, son expresión y forma de la actividad espiritual puramente intuitiva o imaginativa, artística —del pensamiento poético—. Pero verso y prosa, siempre que sean lenguaje verbal vivo, a sabiendas o no, son lenguaje poético. El poeta depura la expresión, la forma de su pensamiento, hasta hacerlo, de nuevo, naturaleza, reduciéndolo a pura imaginación, a solo forma; pero forma de su contenido, de su fondo poético, que no es ya contenido ni fondo desde que se ha expresado, o formado, al expresarse.

(7) La conquista de la prosa como puro instrumento poético es relativamente reciente. Por lo menos, de un modo crítico, consciente. Desde Baudelaire, —o desde A. Bertrand— en Francia; en España, desde Juan Ramón Jiménez. El “poema en prosa” es la primera etapa de esta última y corta evolución —que ha parecido una revolución—: la prosa de los poetas; la invención poética de la prosa. Por primera vez, Mallarmé escribió en la cubierta de su antología poética: Verso y prosa; lo que quiere decir: poesía pura. La invención poética de la prosa es un proceso de depuración artística del lenguaje: el arte poético consiste en esta imitación natural, en esta re-creación pura del verbo; y los poetas en quienes culmina esta depuración verbal expresiva —un Rimbaud, un Mallarmé, un M. Jacob o un J.R. Jiménez... (inventores, creadores de prosa y verso— de lenguaje poético), enuncian este otro axioma estético: si la poesía es una imitación, consiste en ser inimitable; la prosa —como el verso— no es una estructura formalística dada, un andamiaje o una pauta gramatical utilizable; a cada momento de la creación corresponde una forma (porque es la forma la que crea); y a cada instante de la re-creación o creación poética, corresponde un verso o una prosa, que nacen en aquel instante, adecuados; forma nueva, lenguaje verbal vivo: poesía pura.

(11) No hay construcción espiritual del hombre que no se haya expresado artísticamente. En este sentido, se ha dicho, con razón, que todo sistema filosófico —crítico o dogmático— vale también por su intuición poética, por su expresión artística. La prosa, como el verso (también el verso), de los poetas, se afirma por un esfuerzo —triunfante— de depuración, que es voluntad exclusiva de forma: y por eso la obra poética, la obra artística, existe por su independencia de las otras formas de actividad espiritual del hombre,

y se perfecciona por esa voluntaria, sostenida y continuada —heroica— voluntad de depuración.

(13) Hay quienes aún se asombran al oír decir: poesía pura, como si lo verdaderamente incomprensible no fuera lo contrario: la poesía impura. El arte poético de la prosa —como el arte plástico o musical— es depuración o formación pura porque es esa intuición profunda —o imitación creadora— que excluyendo las otras formas de la actividad espiritual, expresa y define el pensamiento en su cualidad de belleza; y no de la belleza o armonía exterior o atributiva, de enunciación formal, del pensamiento, sino intrínseca al propio pensamiento como juicio estético (síntesis a priori), como razón poética. El poeta, —se ha dicho— siempre tiene razón; razón poética; como el matemático tiene razón pura o teórica y el santo, razón práctica —razón de las razones del corazón—. Y la razón poética y la razón práctica, relacionadas con aquella otra pura o teórica, que suele considerarse como la razón por antonomasia, se convierten en una especie de enajenación racional, en una aparente locura, el delirio de la definición platónica.

(17) El falso clasicismo establece normas conceptuales —gramaticales— de la prosa y el verso —retórica y poética—, y convierte la imitación de la naturaleza en imitación de la filosofía; ofrece formas o figuras lógicas al pensamiento poético, lo que es tan absurdo como si el pensamiento o razón poética quisiera imponer normas o figuras —imágenes— de intuición artística a las intuiciones matemáticas. Este mismo falso clasicismo interpreta la claridad o la sencillez de la visión poética, dándoles el mismo sentido lógico de las ideas claras y distintas cartesianas. Pero la poesía no es clara ni distinta lógicamente; el arte poético —imitación de la naturaleza— tiene su propia claridad poética y distinción artística.

La claridad poética de la prosa de Rimbaud parece oscuridad al que trata de comprenderla lógicamente. Sus “iluminaciones” no deslumbran a los que quieren comprenderlas sin los ojos de la intuición poética, que las ve. De este modo, la perfecta arquitectura y armonía poética de un poema en prosa de Mallarmé, o Rimbaud o Max Jacob o J.R. Jiménez, parece un caos arbitrario y caprichoso, sin sentido; y los ciegos niegan la luz. Pero el arte poético nace o se desentraña —porque es vivo— de la oscuridad, de la más pro-

funda oscuridad: de la honda mina entrañable y laberíntica en que el poeta, a imitación de la naturaleza, engendra de su propia sangre espiritual, de su propia sustancia lírica, la visión fantástica o imaginativa: su intuición bella universal, a imitación de lo divino, que da a luz, viva —y dolorosamente— la forma poética. Esta forma poética —arte poético, prosa y verso, poesía pura, —es el *poema*, y existe, fuera de toda otra realidad, por sí misma —y para sí misma— por sí sola. La sola realidad poética es la poesía; la acción y la pasión poéticas tienen sus razones propias —razón única— de existir: la razón poética.

(21) El *poema* tiene su razón poética de ser en su misma naturaleza imitativa, porque la naturaleza misma de toda imitación artística es el *poema*. Toda la diversificación, variedad de formas poéticas —verbales, musicales o plásticas— especifican la generalidad el *poema*. Por eso la forma poética o expresión poemática determina el contenido de la obra artística: su *asunto* o motivo; porque el *asunto*, en la obra artística, es, necesariamente, la forma; toda desviación expresiva del *asunto*, es deformación, retórica y formalística; superposición ornamental que destruye o deforma el *poema*, que es el propio *asunto* poético. Y *asunto* poético, es, para el poeta, como para el pintor, la naturaleza que imita. El pintor que se coloca ante la naturaleza, inventa el paisaje sensible, y luego, no lo copia, si quiere hacer de él obra artística, sino que se la traga; se lo asimila, para poder formarlo, entrañable: para reproducirlo o recrearlo artísticamente. Del mismo modo, el poeta reproduce la representación imaginativa —la origina, espontáneamente, en su espíritu—, y piensa la forma al imaginar el *asunto*, unificando el proceso expresivo artístico en una sola realidad formal que es la obra poética; el *poema*, en prosa o en verso, sin otra dimensión ajena o distinta de la de su propia volición expresiva.

(23) Como de las “naturalezas muertas” en lo plástico, ha nacido del “poema en prosa” el concepto estético actual de la obra poética; criterio que define toda manifestación artística verbal como específicamente poemática: incluso el arte dramático y la novela —que deja de serlo si es artística.— En el arte dramático, que es arte poético, la unificación del proceso expresivo (fábula, figuración y forma) contiene el asunto dramático y lo realiza en una sola

verificación poemática o formal. Así sucede en Aristófanes, prototipo ejemplar y perfecto, —y en España, por caso excepcional y único, en Gil Vicente (principio y fin de nuestro arte dramático).

(37) Como para la pintura el “cubismo” —escuela o movimiento que asume la más pura y noble significación del arte como imitación de la naturaleza—, para el arte poético se ha iniciado con el “poema en prosa” una nueva era de perspectivas ilimitadas.

(45) A sabiendas de que M. Jourdain no hablaba en prosa, —de que nadie habla, ni escribe, en prosa, sin saberlo—, el poeta nuevo empieza a *practicar la palabra*, poéticamente, —dándole un significado estético a la afirmación del apóstol—. Y no es como el hombre que se mira al espejo y olvida que se ha visto; sino que ahondando en su profunda oscuridad —a imitación de la naturaleza— se hace imagen divina —y expresa, fervorosamente, su pensamiento— o sentimiento —*recreándose por el poema*—. De la noche oscura, de su sombra, renace luminosamente su aurora; creada o recreada con su propia sangre —a imitación de la naturaleza— engendra en su entrañable laberinto espiritual una existencia nueva—; Minerva enteramente armada y perfecta, símbolo de auroras espirituales.

(*VERSO Y PROSA, n° 8, agosto 1927*)

PENUMBRA DEL SUEÑO

(Fragmento)



El animoso viento y la furia del mar, sólo pueden detenerse en su movimiento por el son de la lira, nos dice Garcilaso. ¿Y es éste el mismo son que nos dirá más tarde Aldana que es son divino: “*el dulce son de Dios del alma oído*”? “De la contemplación de Dios y de los requisitos de ella” nos dice el poeta y capitán en su admirable Epístola, escrita para Arias Montano. Luego, a lo que parece, a Dios sí se le puede mirar fijamente, cara a cara: a más de oírle. Mas dice la Escritura que el que le mira y le ve, de ese modo, es que va a morir. Las caras, los rostros poéticos que el poeta-capitán Aldana nos enseña a ver y mirar en su contemplación divina, más bien nos parecen a nosotros máscaras, cuya temporalidad pasajera deja aquí o allá la huella luminosa de su paso, “al aire de su vuelo”. El que ha visto a Dios debe morir. ¿No será porque cuando creemos contemplarle no estamos viendo más que la frontera viva de nuestra muerte, es decir, la poesía? Porque la poesía no sólo se oye como un dulce son de lo divino, contemplando el cielo como Fray Luis o cerrando los ojos, como Santa Teresa o San Juan, sino

que se ve, se la ve, cuando se la mira, aún en la oscura noche del alma, fijamente, profundamente. "*Profundamente vio la poesía*", nos dijo el Marqués de Santillana de un famoso Caballero cristianísimo, y, por consiguiente, romántico; antes nos había dicho que oyó, que oía los *secretos de filosofía y los fuertes pasos de naturaleza*. Mágica, musical, mística, metafísica afirmación natural y sobrenatural de fe poética: de fe en una poesía que está en la frontera de la muerte porque es ella misma esa frontera, esa divina afirmación humana fronteriza: cuando, como seguiría afirmando el poeta romántico del romántico Siglo XV español, consigue el empeño de tal pureza. Puramente, profundamente, con ojos luminosamente abiertos a la vida, como los de un niño inocente, se ve, si se la mira de ese modo, a la poesía. Como la vieron, como la miraron Dante y Nerval, en su Beatrice y su Aurelia; en la frontera de la muerte, más acá de las puertas del Infierno, y en el camino del Paraíso. Pero esa visión admirable (*mirabile visione*) no será dada, no será revelada sino a quien deje la razón por la verdad; la pasión por la vida; por la *vida nueva*; vida más allá, y no más acá, de la muerte. Se puede no tener razón y tener verdad, como Don Quijote; o tener ambas cosas como Cervantes, como Dante y como Baudelaire, que no pudo eludir el aletazo de la muerte sin sentirla llegar como un angustioso vacío imbécil, idiota, trágicamente paralizador como el espanto. Frontera de la muerte, la poesía, es también, por serlo, frontera del cielo y el infierno; o entre el cielo y el infierno: abismos de conocimiento satánico o divino; Hugo la miró de ese modo mortal, sin verla apenas, al saludarla en español para siempre: "*bienvenida seas*". Detrás nos quedarán los limbos pueriles de Mallarmé y los infernillos alucinantes del visionario Rimbaud: juegos, fuegos artificiales: hasta que en sí mismos, al fin, y como tales, la eternidad los cambie; o los deje huir, desvanecidos como pálidas sombras espectrales de un para siempre enmudecido Elíseo. Aquel *Espíritu sin Nombre* que cantó nuestro Bécquer, sumido en el ensueño shakespeariano que él mismo se creó, ¿no es la frontera de la muerte, por la poesía? *¿Indefinible esencia* de que es vaso el poeta? "*Nosotros exprimimos la penumbra de un sueño en nuestro vaso*", dirá el becqueriano Antonio Machado: *y algo que es tierra en nuestra carne siente la humedad del jardín como un ha-*

lago. Algo que es tierra y vuelve a ella: la Poesía halagadora, frontera de la muerte; imperativo teatral del alma; afirmación de Dios.

CUANDO Dante, en su fronterizo Purgatorio, entorna los ojos para soñar, cansado, nos dice, no de ver, no de mirar, sino del interno ajetreo de sus pensamientos, del ir y venir de unos en otros, del vagar por ellos o entre ellos, —porque para andar consigo le bastan y le sobran para salir de sí, para enfurecerse y entusiasmarse, para soñar, en suma—, siente que éstos, sus pensamientos, por los que vagaba su cansancio, se le van apagando, como luces del atardecer, abriéndole paso a los callados pasos del sueño. Aquel cansancio de pensar que entornaba los ojos del visionario, le hacía, como él nos dijo, cambiar, transmutar su pensamiento por el sueño: *che gli ochi per vagezza ricopersi — e il pensamento in sogno trasmutai*. Esa transmutación del pensamiento en sueño es la poesía; que, al serlo, sueño, se nos figura frontera viva de la muerte. Dante traspasa esa frontera, y, al hacerlo, todo lo que nos cuenta del tras-mundo, por su visión maravillosa, es sólo poesía, y pura poesía: máscara de un rostro divino; como la sonrisa que arde en los ojos de su Beatriz. Comedia divina. Una ficción poética que se hace carne y sangre sobrenatural: vida nueva, visión admirable, maravillosa. Así la predicaron los apóstoles de su fe cristiana con la evangélica noticia de esa novedad o novelería humana. Es poética ficción novelesca, novelera, la que canta y cuenta el poeta en su Comedia Divina. Difícilmente se separan el pensamiento, en el sentimiento romántico, por serlo cristiano, lo novelero y novelesco de lo poético; porque una y otra cosa se juntan, al hacerse, por la poesía, frontera natural y sobrenatural de la muerte: transmutación del pensamiento en sueño: nueva vida.

La *Vida Nueva*, la que empieza más allá de la muerte, o más acá, contando con ella, es sólo puerta, umbral de la visión maravillosa: pero es también, en un sentido literal y no sólo literario, poético, alegórico, una breve novelería; una verdadera novela corta o cuento que empieza por ser, como todo cuento de veras, canto de amor. Como la *Aurelia* de Nerval. Sólo que el romántico francés no pasó de ese umbral, de esa puerta. Tal vez porque su sueño vivo no pudo transmutar enteramente en poesía su propio pensamiento. Mas por ese sueño del poeta romántico asesinado o suicidado co-

rre la misma sangre, sangre temporal, que por la ficción maravillosa del Dante: una figura de la sangre que se reconoce a sí misma en esa su sobrenatural naturaleza de humana figuración y trasfiguración divina; todo lo contrario de la que cantaba Garcilaso, por desconocedora de su propia naturaleza y figura de amor. Pero entre el visionario de Beatriz, y el soñador de Aurelia, no es el nombre de Garcilaso el que mejor puede servirnos como puente, sino, más bien, el de nuestro dantesco Calderón de las cuatro esquinas del sueño del vivir: frenesí, ilusión, sombra y ficción mortales. La penumbra del sueño calderoniano se exprime, como la sangre de la vida, con significado sacramental, “de que es vaso el poeta”, en cristalina, enigmática transparencia. Sonríe, como en los ojos de Beatriz, en los de Aurelia, en los de la segismundeante Rosaura, esa luminosa poesía, trasmutadora del pensar humano; esa visión maravillosa; ese sueño mortal, e inmortal, del que nos dijo también Dante que no se sabe la sangre que nos cuesta: *non vi si pensa quanto sangue costa*. El misterio de la poesía consume su ímpetu enmascarándolo, vistiéndolo de llama viva, como Dante a Beatriz; de color de amor, que nuestro Lope llamará divino: de fuego y de sangre. Esa llamativa apariencia nos advierte, amorosamente, como, al ocaso, la hoguera encendida en el día, que irá, poco a poco, ahondando su luz al irse cercandole de sombra la oscura noche abierta, la tiniebla clara. Esa veladura sombría, tenebrosa, como la de los versos extraños, nos dirá el poeta que guarda escondida su virtud, su esclarecedora sentencia: *oh voi ch' avete l' intelletti sani — guardate la sentenza che s' asconde — sotto il velame delli versi strani*. Mirémonos en esa sentencia reveladora; la que nos dice que, entre vida y muerte, la poesía nos esconde su rostro divino con una máscara de luz o un antifaz de sombra; arrancarle ese extraño velo será encontrarnos cara a cara con nosotros mismos por un espejismo engañoso, un eco de silencio, que nos devuelve nuestra propia faz, nuestra mirada indagadora, y nuestra propia voz interrogante.

(REVISTA NACIONAL DE CULTURA
Caracas, n° 66, enero-febrero 1948, págs. 8-12)

II. El lenguaje de la máscara

ARTE DRAMÁTICO (El caso Pirandello)



El teatro que se hace por el público, es arte dramático; el teatro que se hace para el público, no es arte dramático.

El teatro no puede ser teatral; el teatro que se hace teatral es como el estómago que se siente digerir: algo que no funciona; y no hay que olvidar que en el teatro la función crea el órgano.

El teatro no se puede disfrazar de teatro; la máscara no puede vestirse de máscara: lo único que puede hacer es desnudarse, o sea, suicidarse; porque una máscara que se desnuda, se suicida.

Las "Máscaras desnudas" de Pirandello, es teatro disfrazado de teatro; máscara vestida de no— máscara; una mentira artística, y el teatro es verdad, artísticamente, o no es nada— artístico; no es arte dramático.

(El teatro de Pirandello es la vieja trampa de cogerratonés con su eterna corteza de queso; si el espectador cae en la trampa es porque se la dan con queso.)

La marrullería teatralista de Pirandello consiste en montar una trampa escénica, aparentemente moderna, y hacer caer por ella,

truculentamente, al espectador, en su bajo fondo naturalístico trasnochado.

El teatro teatral de Pirandello es sólo eso; efectismo y truco aparente, y trasnochado naturalismo real; la trampa y el queso.

La ratonera pirandelliana apesta a literaturismo viejo —a literaturismo de viejo.

El teatralismo de Pirandello revela un caso lastimoso de senilidad intelectualística, con todas las artimañas, desviaciones y marrullerías de sexualismo cerebral en el viejo que trata de disimular su impotencia.

Y cuando no es eso, es algo peor, es el viejo rejuvenecido por el injerto del mono; no vivirá mucho tiempo más, pero eso a costa de una lamentable pujanza —muy género naturalístico de su juventud— que le pone en una situación vergonzosa y repulsiva.

Todo lo que es efectista no es teatral, porque el efectismo en el teatro es lo inexpresivo, lo que desfigura la expresión dramática y la destruye, porque la deforma; lo teatral verdadero es el arte dramático mismo, porque lo teatral no es efecto sino la expresión: la forma dramática pura.

Lo teatral verdadero es la colocación escénica de la obra imaginada, en forma poética: la persistencia imaginativa plástica de la figuración dramática, su temporalidad o duración especializada, su permanencia; en una palabra: su estilo.

El teatralismo es efectista; el arte dramático, efectivo, porque efectúa la expresión dramática teatral, mientras que el efectismo la desplaza, arrojándola fuera. El “efecto” desplaza la colocación de la obra dramática haciéndole saltar del escenario a la sala, donde perece porque se la comen los espectadores, que aplauden de gusto —si les gusta; si no, protestan porque les hace daño y exteriorizan el único derecho que les queda después de habérsela tragado: el del pataleo.

La obra dramática que se sale del escenario, no es una obra dramática; la que se sale del escenario para quedarse en la sala, tampoco, sino un número de “varietés”, probablemente muy aburrido.

(Como número de “varietés” Pirandello es siempre aburrido).

Lo contrario del arte dramático es esa otra actividad práctica profesional teatralista que merece llamarse, feamente, dramaturgia.

La dramaturgia es una actividad práctica profesional como el histrionismo, sin arte ninguno: la dramaturgia carece de contenido artístico como el malabarismo o la prestidigitación carecen de contenido científico.

(Si Pirandello es un gran dramaturgo, peor para él).

El efecto —protesta, entusiasmo o indiferencia— que cause en el público la obra dramática *no es un fenómeno estético*.

¿Respetable público? El único público respetable es el popular, que es el único capaz de creer la verdad artística teatral, porque la crea, la recrea —Lo popular es infancia o locura— y dice, siempre, la verdad.

El otro público —el “vuelgo necio” (literario sobre todo) —no es respetable, y no se le debe hablar en necio, por mucho que pague, precisamente para darle gusto— para darle el gusto que no tiene.

(Pirandello es ídolo teatralista del “vulgo necio” literario cosmopolita; rey de palo en el estancamiento intelectualístico, renacuajo internacional del filisteísmo de la cultura).

(*LA VERDAD*, Murcia, 20 junio 1926)



EL TEATRO DESENMASCARADO

Cuando Pirandello publicaba sus comedias y dramas con el título general de “máscaras desnudas” (*maschere nude*) comentábamos: “una máscara que se desnuda, se suicida”. Ya va para más de medio siglo que el teatro —al menos un teatro intelectual— trata de desenmascararse, de desnudarse o descarnarse de teatralidad, de quedarse en los huesos, diríamos. O en una palabra, de suicidarse. Como el teatro lo es, ante todo, y después de todo, por la poesía, por el lenguaje, parecería que un teatro desenmascarado o desteatralizado, por desencarnado de su realidad fantasmal o ilusoria, —de la ilusión figurativa que le da vida o representación ficticia de la vida—, un teatro, repito, tan en los huesos, sería, para serlo de veras, un teatro que nos hablara —“a voz en grito”, como habló la tragedia griega y por eso su máscara resonadora, su personificación o enmascaramiento— “un lenguaje de hueso trágico” que diría Unamuno. Este lenguaje lo intentó, pirandélicamente, antes que el propio Pirandello, Unamuno mismo en sus “nivolas”, y en sus ensayos “nivolescos” de teatro abstracto, intelectual, desenmascarado. De otro modo lo hizo Valle Inclán en sus “esperpen-

tos”, que nos parecían a nosotros, como dijimos otras veces, saines esqueletizados, intelectualizados, descarnados, en los huesos. Pero en uno y en otro, Unamuno y Valle Inclán, estas formas dramáticas de teatro —como también las que intentaba Ramón Gómez de la Serna, las que intentó Azorín—, eran lenguaje vivo; es decir, poesía, invención, creación fabulosa (de fabla, hablar) de ficción escénica.

Los franceses, siguiendo su tradición teatral de ficción escénica abstracta, moral, intelectualística (desde Molière hasta Sartre, pasando por el melodrama fin de siglo y el teatro de ideas, o de tesis, más o menos bulevardero) dieron acogida reciente en sus escenarios a extranjeros sin lenguaje propio francés, auténtico o vivo; con lenguaje de traducción original, diríamos; lenguaje adaptado poéticamente al francés para el teatro. Me estoy refiriendo expresamente a Gionesco y a Beckett, sus dos inventores teatrales más expresivos. “Esperando a Godot” o “Las sillas” pueden citarse, en este sentido, como dos ejemplos perfectos, como dos obritas maestras ejemplares. Paralelamente al “A puerta cerrada” de Sartre. Todo este teatro desenmascarado, desnudo, descarnado, en los huesos (aunque estos huesos se rían, o a este teatro, diremos mejor, se le rían los huesos, sus huesos fantasmales, tan amargamente como en estas piecitas citadas de Beckett y Gionesco), parecería hablar-nos ese “lenguaje de hueso trágico” que proponía nuestro Unamuno. Poético es el lenguaje teatral de Beckett como el de Gionesco. No son poéticos los lenguajes simiescos, miméticos, de sus seguidores o falsificadores “pastichistas”, entre los que destacaría algún nombre español que quiero expresamente olvidar ahora.

Y digo que quiero olvidar ese nombre español porque ahora estoy pensando en otro. Y éste sí autor dramático original, talento espontáneo, de quien ya he hablado otras veces a propósito del teatro español contemporáneo; teatro de cuyo asombrosamente mediocre nivel literario y escénico, logra, con algún otro (Buero Vallejo, Mihura...), sacar la cabeza; como quien se ahoga en ese mar oscuro de autores y actores insignificantes. Este que digo que saca la cabeza de tan mediocre y turbio piélago de explotación comercializada de la ignorancia bajísima mentalidad pública española actual, es Alfonso Sastre quien acaba de estrenar en un tea-

trito de acendrada tradición madrileña una pieza dramática excelente titulada: “La cornada”, que se dice que no ha tenido público, o que no lo ha tenido bastante para mantenerse en el cartel. Cosa a la que sin duda ha contribuido la mediocridad ininteligente de los cómicos que la representaron; la ignara, habitual, incorregible mala fe, que es mala voluntad, de una llamada crítica que se hace en los periódicos automáticamente por los más pretenciosos ineptos (con alguna confirmante, si rara, excepción). Y tal vez, la índole moral, social, política, de la obra misma. Que no es una obra de tesis, sin embargo, aunque haga, con vigor y logro expresivo, una dura crítica de costumbres, haciéndolo muy expresa y expresivamente en un lenguaje anti-costumbrista. Propósito, sí, discutible, enteramente honrado, y en este caso, logrado, repito, por su autor.

“La cornada” es un drama, diría, seco, duro, sobriamente dialogado, esqueletizado en su ficción (acaso demasiado para nuestro gusto) y que, aunque se refiere, y porque se refiere, a un tema o asunto relacionado expresamente con la fiesta de toros, no es costumbrista o pintoresco. Por el contrario, en su doble propósito desenmascarador —del explotador del torero y de éste mismo, al que viste y desnuda de su máscara (traje de luces) ante nuestros ojos— trata y consigue expresarnos en su episódico argumento dramático eso precisamente, un argumento vivo, humano, despojado, desnudo, desencarnado de su enmascaramiento exterior (hay también enmascaramientos interiores difíciles de hacer visibles en el del mal, del daño que nos muestra en este caso —anécdota teatro), que nos revele la raíz trágica del torero muerto, asesinado, no por el toro, sino por su apoderado; indirectamente asesinado por él y por la situación social que lo determina.

A nuestro juicio, el propósito del autor en su obra nos parece admirablemente bien conseguido. Si hay una diferencia entre arte y artificio teatral, en esta logradísima pieza dramática de Sastre diremos que apenas si se percibe. Y el público —que llenaba la sala la noche en que nosotros la vimos, tal vez por el anuncio de su próxima desaparición del cartel— “entra en la obra”, como dicen los “técnicos” teatraleros: “entra en situación” desde el principio. Y esto, pese a la deficiente interpretación de los cómicos y a la inne-

cesaria, estorbosa colaboración de una sedicente “música concreta” intentada por un joven compositor español “pastichista”, de cuyo nombre, ya ilustre en música española, también prefiero no acordarme ahora.

“La cornada”, que nos ofrece en su raíz y desarrollo un mal endémico de España: la explotación inicua que hacen del torero sus allegados profesionales: apoderado, empresarios, etc. —sin olvidar “sus críticos” periodísticos “a tanto la línea” (también suponemos que habrá excepciones)— no es una obra de tesis anti-taurina. Nada de eso. Es más, mucho más: cala más hondo, va más lejos. El asunto es pretexto escénico, muy bien visto, exactamente enfocado por su autor, como caso notorio, ejemplar. Es, diríamos, una pieza de crítica social —moral, política— lo más lejos de “sangre y arena” que cabe; lo menos Blasco Ibáñez posible. En todo. De este teatro, cuando tan estrictamente se logra, como en este caso, pueden apartarnos otros recuerdos, aún vivos, de teatro teatral español; de teatro enmascarado todavía de ilusión de vida; de teatro, auténticamente, poéticamente costumbrista —la suprema estirpe, que se dice “realista”, de nuestro teatro tradicional, barroco y romántico—: pero nada tiene que ver con ello. En cambio, nos atrae por la honradez, limpieza y valentía de su ejecución, como de su intento y propósito.

(*EL NACIONAL*, 26 abril 1960)



LAS VOCES HUECAS

Hay un lenguaje teatral al que llamamos otras veces lenguaje de la máscara. Esto es, que el teatro tiene su lenguaje enmascarador sin el cual no puede expresarse. Hay que volver a teatralizar el teatro, se dijo en tiempos no muy lejanos, al volver por los fueros de la teatralidad pura; pura como teatralidad. Esto era a principios de siglo, cuando a la salida del naturalismo o realismo escénico postromántico y esteticista se iniciaba un teatro teatral, por así decirlo, que en París tuvo su exponente más vivo en Copeau. Y cuyo axiomático definidor, Cocteau, encontraba su fórmula expresivísima en la afirmación de que en el teatro el encaje más fino del pensamiento tiene que hilarse grueso, tan grueso, para que se vea desde lejos, "como si fuera con cordeles de barco". La expresión dramática tiene que hablar ese lenguaje de la máscara para poder ser vista y oída y entendida, no sólo en los espacios en que se verifica el juego escénico sino en las perspectivas de tiempo a que pueda alcanzar su voz. La tragedia es inseparable de una retórica expresiva que la verifica, escénicamente, teatralmente. Y la come-

dia igual. La forma —originalmente tan española— de la tragicomedia puede considerarse, en principio, como una estupenda invención formal o retórica, como un extraordinario lenguaje teatral exclusivo: lenguaje de la máscara.

Son estos supuestos los que nos permiten hablar, con referencia a verdades vivas, de la efectividad teatral de los llamados “hombres de teatro” que no lo son por su habilidad para manejar el artificio escénico con acierto o aciertos de efectismo fácil, sino por sus dotes poéticas de invención o creación de un lenguaje específicamente teatral; un lenguaje enmascarador del pensamiento. En definitiva, una verdadera retórica. No hay técnica teatralera que valga. Eso que, en el teatro, se denomina así por sus habilidosos de oficio, o no es más que un artificioso engaño tramposo para ahuecar la voz, sin que ésta sea dicción de nada sino simple sonoridad vacía, o es, como en la novela, según nos dijo Sartre, la expresión de una metafísica: o sea, de un pensamiento. No hay veraz y verídico lenguaje teatral que no sea expresión enmascaradora de un pensamiento. La “Celestina” o Shakespeare, Cervantes o Lope y Calderón, como los trágicos y cómicos griegos o latinos hablan el lenguaje teatral de una máscara resonadora del pensamiento que nos expresa. Se diría que las voces se ahuecan de ese modo para llenarse de pensamiento. Y que en esto consiste la teatralidad misma. Porque ese pensamiento se dice fabulosamente, en poética figuración palabre-
ra.

Pero cuando decimos que el lenguaje teatral es lenguaje enmascarador del pensamiento nos referimos a un pensamiento que se diría, al modo dantesco o visionario de la poesía, “trasmutable en sueño”, en figuración fabulosa. Nada más alejado de esto que el llamado teatro de ideas o de tesis. Como en el teatro todo es puro e impuro, como en el mar según el giego, según sea el “hombre de teatro”, a que podamos referirnos, hallaremos en él, en sus obras dramáticas o teatrales, la verificación de nuestro aserto. Este es muy fácil de comprobar en los clásicos universales. Citamos a los griegos, a Shakespeare, a Cervantes, Lope y Calderón... En tiempos más próximos citaríamos a Ibsen, Pirandello, Galdós, Arrietas, tal vez Shaw y en parte Valle Inclán o D'Annunzio. —Pienso ahora en el D'Annunzio de “La hija de Lorio” que tan honda y

larga influencia tuvo en nuestro teatro español—. Ultimamente, tendríamos que añadir otros nombres de “hombres de teatro”; y no citaríamos a Sartre sino a Ionesco. El teatro de ideas o de tesis —casi todo el teatro boulevardero de París lo fue— y cualquiera de sus múltiples consecuencias fue, es, teatro desenmascarado. En cambio, ese teatro de Ionesco tiene en su figuración y forma expresiva un lenguaje enmascarador de un pensamiento poético que es visión o imagen figurativa de un mundo, de su propio mundo fabuloso. En él encontramos el lenguaje de una máscara que lo es —de veras y de burlas— expresivamente teatral.

No se trata de encontrar ejemplos comparativos para una valoración, justa en este caso, sino simplemente de conocer o reconocer cuando el teatro —la obra de teatro— lo es verdaderamente, a nuestro parecer, justamente porque habla su lenguaje propio. Y cuando no, porque no lo habla. A propósito de esto, dijimos muchas veces que en una inmensa parte del teatro contemporáneo nos parecía escuchar y entender un lenguaje anti-teatral, por antipoético: un lenguaje de abogados o médicos. Nos parecía que ese teatro “de ideas” o de “tesis” —gran parte de lo que se llama teatro social— no habla el lenguaje de la máscara, no se expresa nunca teatralmente de verdad. Y por eso sus figuraciones escénicas no plasman en ilusión de vida ante nuestros ojos: ni su palabra en fabulosa figuración real. Por eso, por abstracción de vida y de alma, ese teatro nos parece siempre un teatro muerto, un teatro cerebral, especial. Un teatro sin espíritu; esto es, sin viva realidad de verdad. Se proyecta en los escenarios que lo realizan o verifican por sus actores como sombras en la pantalla; como radiografías de un esquelético empeño invisible. Sin retórica teatral porque sin poesía dramática. Son voces huecas, resonantes, todo lo más, de su propio y angustioso, asfixiante vacío.

Hemos visto representar en Madrid esta última temporada a Ionesco, a Ibsen y a Pirandello. En representaciones, si no enteramente felices y certeras, bastante discretas: lo suficiente para reconocer el lenguaje enmascarador del pensamiento de estos autores. De Ibsen en su “Casa de muñecas”, pudimos advertir cómo una parte del público —la más sencilla, la menos “intelectual”— captaba ese pensamiento ibseniano en lo que es de verdad pensamiento

poético; pese a su "tesis", a la "idea" que no logra apagar aquella emoción de poesía que la enmascara. En Pirandello, tampoco desaparecía para su público más entregado —raro, muy raro público para Pirandello en España— el hueco sonoro de esa enmascaradora voz. Su drama "Vestir al desnudo" transmitía esa emoción. Por último el "Rinoceronte" de Ionesco trajo a Madrid "la última palabra" teatral, "el último grito" de su autor. Aunque no bien interpretado, sino mal dirigido, también el lenguaje enmascarador de Ionesco triunfaba de su propia "tesis" o "idea" anti-teatral o extra-teatral. Y de tal modo vimos, oímos, entendimos, por el lenguaje de sus máscaras, por sus voces huecas, la afirmación de la teatralidad más pura —y más impura: la que expresa un pensamiento humano, por el teatro como verdadera realidad de vida.

(*EL NACIONAL*, junio 1961)

LOS VALORES TEATRALES

Un librito en que Jean Vilar recoge sus experiencias del teatro, anteriores a su dirección del T.N.P. en su mayoría, lleva por título "De la tradición teatral". En Francia, se entiende. El libro aparece publicado en 1955. Su editor subraya el carácter "artesanal" de esas experiencias teatrales, que son reflexiones de su autor, "sobre la marcha", diríase, del montaje escénico de las obras que dirigía. Vilar se titula a sí mismo con ese noble apelativo de artesano: oficio, más que beneficio, de penoso y mal premiado esfuerzo en el teatro; que tuvo sus mártires en el francés contemporáneo: Copeau, Dullin... La conversión del "metteur en scène", regidor o regente, en dramaturgo o demiurgo del montaje escénico teatral, fue el gran paso del teatro moderno para afirmarse en una tradición profunda y veraz de sí mismo.

Vilar nos explica algunos aspectos vividos por él de esa experiencia tradicionalmente revolucionaria del teatro en Francia. Cuenta algunas curiosas anécdotas significativas. Va trazando, sin proponérselo expresamente, la trayectoria de más de medio siglo

teatral, sus hallazgos, sorpresas, equivocaciones, aciertos... La lectura de este breve ensayo de Vilar nos hace pensar en el teatro en España durante este tiempo. Nosotros conocimos, diré mejor, vivimos, ese teatro en España entre los años 1906 a 1936, aproximadamente. Nos preguntamos si este teatro fue revolucionario y tradicional, a la par, como lo era, según Vilar, la renovación del teatro en Francia, de la que naciera el T.N.P. —el teatro— nacional —popular— francés.

Nada parecido sucedió en España. Ni antes ni después de esas fechas que cito. A pesar de la gran vitalidad del teatro en ese tiempo, del teatro español. Algún teatro municipal puede que haya pasado a nacional sin enterarse ni siquiera económicamente de esa ampliación de su propio destino, pobre y mal amparado por el Estado. La realidad de esta pobretería y desamparo del teatro en España sigue siendo la misma, en lo fundamental, que desde fines del siglo último, pero muy agravada por el peso de una previa censura que lo ha vuelto enclenque, raquítico, canijo y acobardado. De aquí la confusión en él de sus propios valores artísticos, de su patrimonio tradicional histórico y literario. Hoy se siguen reponiendo en algunos escenarios mezquinamente subvencionados obras clásicas por puro compromiso; y hasta el DON JUAN TENORIO de Zorrilla llegó a dejarse de representar casi; o si se representa, se hace, como a Lope, a Tirso, a Calderón, a Moratín... para salir del paso. Naturalmente los actores, elemento primero, principal, primordial, de todo teatro carecen de escuela viva en que formarse, de tradición y de preparación adecuada.

Han surgido, es cierto, a imitación de fuera, “directores” o regidores o regentes del montaje escénico (Vilar les llama también muy justamente “animadores”): demiurgos o dramaturgos, al modo francés o alemán o inglés o ruso o italiano, con talento y conocimiento bastante simiesco o mimético para representar, a la inglesa o francesa o italiana o rusa... obras traducidas o falsificadas, de sus respectivas procedencias; y también —ino faltaría más!— españolas. Pero estas últimas con natural desconfianza y, generalmente, con notabilísimo desacierto. Y cuando acierto, se diría que un poco por sorpresa y casualidad. El total de tales representaciones suma un tono de bajísimo nivel, de mediocridad o ineptitud y torpe-

za, y, a veces, audacia y osadía, sorprendente por su insensibilidad teatral, por su ignorancia de los valores teatrales que se representan.

No faltan, sin embargo, críticos de teatro que colaboren activamente al confusionismo de valoración teatral con su confusión propia. De manera que quienes no son sus autores, son sus cómplices; y otros, encubridores del “confuso laberinto” en que todos se pierden. Sería injusto no advertir, a pesar de todo, que, entre tanta desorientación y confusión caótica que digo, asoman actores y actrices de talento, directores escénicos o dramaturgos, animadores del teatro, con iniciativa acertada, y hasta algún autor... Entonces, preguntamos con vivísimo deseo de aclarar esta situación, ¿dónde encontraremos su remedio?

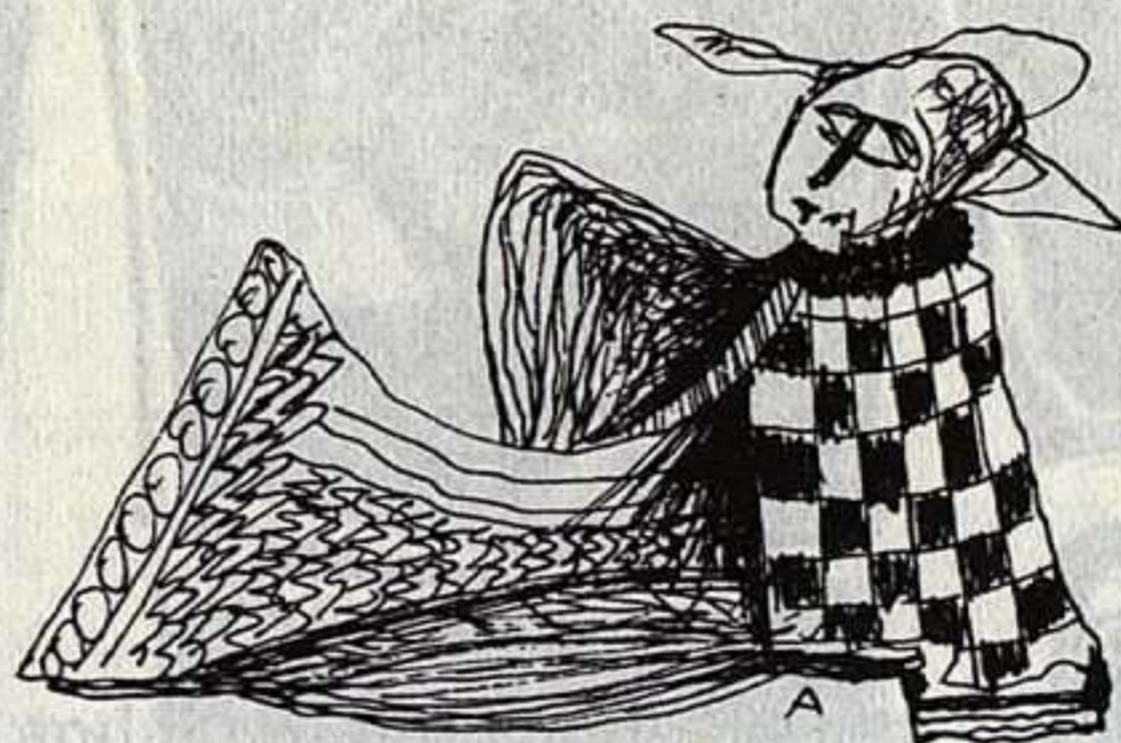
El teatro en España, que así nos parece tan gravemente enfermo, tan herido de muerte, ¿por quién o por qué lo está? ¿Cuáles son esos enemigos tan poderosos que han logrado postrarle, reducirle, vencerle, en su vida propia, en su verdad? Ante todo, pensamos en sus censores. Censores que se llaman públicos y que, en realidad, aunque ejercen una función que se denomina administrativamente de tal modo, no lo son: pues son, más bien, privados: privados y secretos. Porque su irresponsabilidad es ilimitada. Porque ninguna ley o regla pone límite a esa arbitrariedad.

Esta censura pública del teatro en España —que es censura irresponsable por arbitraria y secreta— tiene dos vertientes en su función: una gubernamental; otra clerical. Y son ambas, censura previa: esto es, que impiden que se llegue a una representación teatral. Son, como si dijéramos, verdugos de la criatura teatral antes de que ésta llegue a serlo viva: la matan antes de nacer, en el seno materno, por si acaso resultase mala. Censura previa y preventiva muy segura de lo que es, pues prohíbe y destruye hasta la semilla del fruto sin dejarle siquiera que florezca, que se dé a la luz para madurar: a la luz de la libertad.

Sin esa luz, sin esa claridad, sin ese riesgo —riesgo del aire libre, de vida, de verdad— no hay teatro posible. Vemos, claramente, sencillamente, que el enemigo del teatro, el primero y principal, el que lo hace imposible porque le imposibilita hasta el nacer, es la censura previa; una censura previa, sea quien sea el que la ejerza y

sea cual sea el motivo o razón sublime que invoque para ello: el Estado, la Iglesia... o el interés económico de una empresa comercial que se ampare de uno y de otra para su negocio. Se invoca un bien público que es un mal público. Y todavía nos preguntamos, a propósito de una tradición teatral española, hoy perseguida, casi destruida o aniquilada por la que llamamos otras veces “estupidez satánica”, si no es ésta la primera vez que tal cosa sucede en España; la primera vez en la historia española que una tiranía eclesiástica y estatal se ha ejercido contra el teatro en lugar de hacerlo a su favor.

(EL NACIONAL, 13 mayo 1963)





sencillamente, que el enemigo del teatro, el primero y principal, el que lo hace imposible porque le imposibilita hasta el nacer, es la censura previa; una censura previa, sea quien sea el que la ejerza y

III. Escritores

CON EL ANDAR DEL TIEMPO

“Con el andar del tiempo” nos dice Cervantes que se “mudan las cosas”. Pero también que “se perfeccionan las artes”:

“Los tiempos mudan las cosas y perfeccionan las artes”.

El personaje alegórico de la Comedia es quien esto nos dice en una pieza teatral cervantina. Las artes se perfeccionan como tales: en este caso el arte teatral. Pero las obras del arte o de las artes, una vez hechas, realizadas, no se nos dice que se puedan perfeccionar por sí mismas. Ni tampoco mudarse o cambiarse como las cosas, como si fueran cosas. Estas “obras de arte” que no son cosas (Heidegger nos ha hablado de su “coseidad” —horrible vocablo—), estas obras “hechas” por algún arte, la “obra de arte” hecha (hecha y no engendrada: a lo que llamaron “artefacto” los escolásticos de Salamanca) no será susceptible, como tal, de cambio o mudanza. El tiempo no actuaría en ellas de ese modo como si fueran cosas; aunque lo que en ellas haya de cosas sí pueda ser sujeto de esa variación: su materia misma, su materialización sensible en el lienzo pintado o el libro escrito o la partitura musical...; también

el material en que se labra una arquitectura o escultura. Las cosas se mudan con el tiempo. Y las artes de hacer o de inventar se perfeccionan. Pero las obras de esas artes ¿serán por sí mismas inmutables, imperfectibles, inmortales?

Con el andar del tiempo lo que se muda y cambia es el lector o espectador de aquella obra artística hecha o realizada. Se muda, cambia, aquél que la verifica, de un tiempo en otro. El lector de Cervantes hoy será muy diferente de otro lector de hace cincuenta años o un siglo. Muy diferente sobre todo del contemporáneo de Cervantes. Lope, que no entendió bien a Cervantes en su tiempo, seguramente lo hubiera entendido admirablemente algún tiempo después. Y empezó a entenderlo algunos años más tarde solamente. No digamos hoy. Pero este Lope ya no sería aquel Lope. Lo que sí seguiría y seguirá siendo el mismo, al parecer, es el QUIJOTE, si materialmente no se destruye en sus libros impresos. Digo al parecer. ¿Pues estamos seguros que “con el andar del tiempo” no ha cambiado el QUIJOTE mismo? Cito el QUIJOTE porque, en general, es un libro muy poco leído por los españoles. Mucho menos leído, cuantitativamente, hoy, de seguro, que durante el siglo en que se escribió y publicó. Que los españoles leen muy poco, y lo lean muy pocos, el QUIJOTE —como todo Cervantes— es un hecho que ya denunciaba a principios de este siglo el maestro Rodríguez Marín, su magnífico comentador. Ahora podríamos afirmar con la seguridad de no equivocarnos que se lee menos todavía. Preguntad si no a cualquier español de mediana edad —no digo a los jóvenes— y de cualquier clase o escalón social de la vida presente, si lo ha leído. Si la respuesta que os da es sincera será un rotundo no. La disculpa: falta de tiempo. Anotemos bien esta falta. Porque para leerlo hace falta, efectivamente, tiempo; un tiempo cuya calidad espiritual desconocen, probablemente por no haber leído a Cervantes, esos españoles tan faltos de tiempo para leerle, para haberlo leído. Como para poderle y tenerle que releer. Pero ahondemos más la pesquisa: si no se lee a Cervantes es porque no se tiene gusto, tiempo gustoso, para hacerlo. En una palabra, porque no se sabe leer. Porque no se sabe a lo que sabe. Por ignorancia y desconocimiento de su lenguaje español mismo.

Eso de que se habla la lengua de Cervantes por los españoles es

una de la mayores idioteces que se pueden oír. Idiotez de idiotas idiomáticos que apenas si saben hablar lengua española alguna. Dentro de España como fuera de ella. El español que se habla hoy tiene muy poco o nada de lenguaje cervantino. La lectura de Cervantes —como la de cualquier otro escritor clásico de España— se hace difícil, muy difícil, cada vez más difícil, para los españoles que no lo saben y que tampoco suelen querer saberla o aprenderla para poderlo leer. No se entiende a Cervantes cuando no se sabe leer su prosa como su verso: cuando no se les sabe leer. ¿Qué español —sobre todo joven— sabe leer el verso del siglo diez y siete o hasta el verso romántico del XIX? Asistid a cualquier representación española de Lope o Tirso, de Calderón o de Zorrilla, y vuestro oído os lo dirá. La prueba es sencillísima, pues os bastará escuchar a cualquier actor joven —más o menos— o actriz, recitar el “Tenorio”. Las Radios, nacionales o no, os suministrarán cosecha abundantísima de esta ignorancia. No culpo, señalo; quisiera explicar —que sería disculpar— el fenómeno mismo. Que, por otra parte, no es español sólo (en Francia, en Italia... se da también); aunque no con la gravedad tan acusada que en España, por muchas razones pasadas y presentes. Entre las cuales el ejercicio inmoderado e irresponsable de la Censura pública administrativa tiene sin duda muchísima parte.

Mas, preguntábamos, ¿con el andar del tiempo, cambia, varía, se muda o trasforma la obra de arte? ¿O serán sus recreadores —lectores, espectadores, verificadores, en suma— quienes la trasforman o cambian al recrearla en otro tiempo del que fue suyo? ¿Pues cuál es el tiempo de la obra misma? Si tratamos de contestar esta pregunta última, andaremos ya cerca de alguna respuesta satisfactoria. Porque nos parece que la “obra de arte” se hace con el tiempo cuando es —como el QUIJOTE— obra viva. La “obra de arte” vive en el tiempo y del tiempo, que es alma (distensión del alma decía San Agustín, gran escritor, hombre de letras): del tiempo se sustenta y sostiene. No hay “obra de arte” hecha de una vez para siempre, si por esto se entiende algo inmutable, inalterable en su inmortalidad o perduración. No es la “obra de arte” —como dijeron los escolásticos— “artefacto” imaginativo. No es ente de razón. La acción del tiempo que la verifica o actúa —su ac-

tualidad actuante diríamos— es la que la mantiene viva. Con el tiempo se hace, se va haciendo mejor. Y esto, o por esto, es por lo que nos exige su conquista; el esfuerzo vivo, temporal, que necesitamos hacer para alcanzarla. Difícil, muy difícil, cada vez más difícil, es leer a Cervantes, a Lope, a Fray Luis, a Herrera, a Góngora, a Quevedo, a Gracián... Porque “con el andar del tiempo” se van alejando de nuestro paso si este no se pone a su debido tiempo y compás.

Todo panorama de cultura se nos ilumina de repente cuando le aplicamos la frase de Goethe, repetida por Malraux, de que una cultura, un lenguaje vivo, espiritual, de cultura, no se trasmite pasivamente como una herencia, sino que tenemos que esforzarnos por apropiárnoslo; que tenemos que conquistarlo. “Que una cultura no se hereda, se conquista”. Como el tiempo mismo.

(*EL NACIONAL*, 11 marzo 1962)

POR DEBAJO DEL SUEÑO (Calderón, Calderoniano)

Al fin despertarás por debajo del sueño.

Miguel de Unamuno

Se diría que nuestro teatro de la edad de oro, como un laberinto encantado o mágico, ofrece su espejismo cambiante a la lectura, dándole diverso matiz, variados reflejos, a la constante revisión de su enorme caudal de valores poéticos, no siempre exactamente recogidos por una crítica demasiado sumisa a la voluble andanza y apariencia de su fortuna. Las vicisitudes de esa crítica fueron ampliamente definidas por el maestro Menéndez y Pelayo, que en su síntesis y comentario nos alecciona con la evolución variable de su propio parecer y criterio. Si hoy leemos el Calderón de Menéndez y Pelayo, siguiendo las tres fases de su crítica, o sea, empezando por las conferencias recogidas en *"Calderón y su teatro"*, correspondientes a la fecha del tercer centenario del poeta, en 1881, y siguiendo, más adelante, con fecha de 1887, leyéndole en el estudio de introducción a las obras de Calderón que precede a su selección editada por la "Biblioteca Clásica", para terminar por la lectura del prólogo al libro de Doña Blanca de los Ríos: "Del siglo de oro", notaremos que Don Marcelino, —como él mismo confiesa

en este último escrito, que es de 1910, anunciando su propósito, desdichadamente fallido, de haberle dedicado a Calderón otro libro entero—, ha rectificado algunos aspectos de su juicio mismo, que sigue teniendo todavía su autorizada validez para nosotros. Hasta tal punto, que será muy difícil encontrar ningún ensayo crítico sobre la poesía calderoniana que supere en la claridad de su horizonte y el acierto de sus hallazgos a la crítica de Menéndez y Pelayo.

Pero, cosa curiosa, y no desprovista de inquietante advertencia para el lector atento a esta zigzagueante marcha de la valoración literaria y artística, a pesar del hondo sentimiento lopista de Menéndez y Pelayo, sentimiento tan justo como profundamente arraigado en él, de la enorme superioridad poética de Lope de Vega sobre todos los demás dramáticos españoles, nacidos de su poderosa invención, creadora de nuestro teatro nacional, tiene el maestro concesiones a la opinión de su tiempo, como si quisiese disimular su excesivo entusiasmo lopista, a nuestro parecer de tan certera intuición y orientación crítica, dándole o reconociéndole a Calderón, todavía en aquel su famoso “Centenario del viento”, la primacía de nuestra escena clásica, y el puesto de universal honor, inmediatamente al lado de Sófocles y Shakespeare. Concesión parecida a la que observamos que le hace a Tirso de Molina, más tarde, hacía 1894, siguiendo también la opinión entonces dominante, y que llamaríamos naturalístico-positiva cuando situaba a Tirso tan cerca del genio de Lope, que llegó a valorarlo, en algún aspecto, hasta como superior a su maestro, el genio creador a quien, a pesar de esas afirmaciones, sigue sintiendo en lo hondo y arraigado de su conciencia estética —a nuestro juicio y parecer, decimos, acertadísimo— como infinitamente superior, en todo, a sus más valiosos seguidores. Sin excluir a Tirso y Calderón. No ya al “tímido y modesto Alarcón”, a Rojas y Moreto: “excelentes poetas, sin duda, —escribe Menéndez y Pelayo— pero menos originales que ingeniosos”. Y que “han sido puestos al nivel de los colosos del arte por la perfección singular de dos obras que son la resultante de una larga serie de ensayos anteriores, y aun algo más que ensayos, pues nadie dará tal nombre al *Peribáñez* de Lope, por ejemplo. Los aficionados a la corrección y a la pulcritud de la forma, a

la moralidad humana y benévola, al fino estudio de los caracteres medios, a la parsimonia y al decoro en la expresión de los afectos, se sienten invenciblemente atraídos por el teatro de Don Juan Ruiz de Alarcón, nuestro Terencio castellano, tan semejante al latino en las dotes que posee y en las que le faltan. Pero ni Alarcón —sigue diciéndonos Don Marcelino— ni el autor de *García del Castañar*, ni el de *El desdén con el desdén*, pueden personificar, ni han personificado en tiempo alguno”, *la virtud creadora del teatro español, su inagotable y gloriosa fecundidad, que surtió de argumentos y combinaciones a todas las escenas de Europa, su riqueza lírica y el profundo carácter épico que es nervio de su grandeza*”. (Soy yo quien subraya) “Una cosa es la pericia y la habilidad técnica, que pueden llegar a la perfección en una obra aislada, y otra muy diversa la invención de un mundo poético nuevo, en cuyos espléndidos dominios todavía no se ha puesto el sol”. Y concluye el maestro: “Lope, que abre el ciclo triunfal de nuestra escena, y Calderón que dignamente le cierra, son en todo el mundo literario figuras de primer orden; pero los azares de su fama han sido diversos, invirtiéndose al juzgarlos y ensalzarlos, no sólo el orden de los valores sino el de los tiempos”.

Lope y Calderón están inseparablemente unidos para nosotros; tanto, que, sin relacionarlos, nos parece imposible el entendimiento cabal del uno y el otro. O al menos —que es más— del conjunto maravilloso del teatro español que inventaron. ¿Monstruos de su laberinto? Allá por el año 1933, publicamos un modesto ensayo de entendimiento crítico de ese mágico laberinto teatral español, de ese mundo quimérico, de ese prodigioso universo lopista-calderoniano, y escribíamos:

“Teatralización verdadera y enteramente nacional, esta que hizo de España por la palabra, por la poesía, nuestro Lope de Vega. Porque de ella se desentraña y nace al pensamiento, por la poesía de la fe, la historia entera y verdadera de un pueblo. No es una España eterna la que se teatraliza o populariza en este teatro, en estas comedias, sino que son estas comedias de Lope de Vega, este teatro, el que populariza una España eterna: el que la nacionaliza o hace nacer de nuevas; el que la saca de la nada por la mágica virtud creadora, poética, de la palabra”.

“Todo se unifica de este modo, (“todo puede ser uno: la historia y la poesía” había escrito Lope) *todo puede ser uno* para la virtud demiúrgica del verbo popular o teatral de Lope de Vega. Por él se desentraña de la oscura noche del espíritu, como de la clara noche estrellada, la voluntad y la representación entera y verdaderamente popular, naciente, de una poesía, que desde que se encarna de vida, tan tiernamente, irá nutriendo el esqueleto que la sostenga: la armazón poderosa de sus huesos conceptuales, la arquitectura, el edificio racional de su pensamiento. Así, este teatro, este mismo teatro nacional de Lope de Vega, es el que culmina *nocionalmente* o conceptualmente en Calderón: porque la viva encarnadura nacional de la poesía de Lope ha ido nutriendo luminosamente y musicalmente de su sangre el esqueleto *nocional* o conceptual de la de Calderón. El teatro nacional de Lope se hace *nocional* en Calderón: pero es un teatro español mismo —una misma voluntad y representación popular española—, que mutua, recíprocamente, se mantiene y se sostiene: la encarnadura viva mantiene el esqueleto conceptual o *nocional*, y éste, sostiene su encarnación nacional viva”.

“Lope es la viña —podría decirse rectificando a Goethe—, Calderón es el vino. Y si en el vino está la verdad, la viña es la vida. La verdadera vida de esta poesía, de esta unificadora totalización popular o teatral de España, perdida en la noche de los tiempos, estará en su nación y en su noción, en su vida y en su verdad, complementadas: en Calderón y en Lope; en una poesía que se teatraliza en historia como en una historia que se teatraliza en poesía: en un pueblo que se sueña historiándose en el tiempo o se historia ensoñándose en la eternidad. Que así hace verdadera vida de lo que sueña, y sueño vivo de la verdad: que así se desentraña o se nos desentraña, eternamente, de su generador laberinto, estrellado de cielo”.

(Mangas y Capirotos).

Este inmenso caudal de figuraciones dramáticas, este tesoro fabuloso, que también pudiéramos llamar con el bello título de su predecesor Gil Vicente, “floresta de engaños”, alcanza con la dualidad y oposición dialéctica de Calderón y Lope aquella plenitud de razón y sentido que su relación poética nos manifiesta. Podemos entender a Lope sin Calderón, decíamos: no a Calderón sin

Lope. Hasta en aquellas figuraciones dramáticas más características y típicas de Calderón, a las que mayor originalidad inimitable prestó luz inmortal su genio, la creación escénica de los autos sacramentales, que hoy nos parecen la cosa más maravillosamente teatral que existe en el arte dramático, tomaron su empuje y floración vivísima del semillero de pureza religiosa que les preparó Lope. Pues de tal modo se nos aparece *la gran máquina* del teatro lopista dominadora de todas las corrientes poéticas que engendraba, que hoy nuestra valoración y nuestro gusto se acerca más de otros dramáticos tenidos por secundarios que de la consabida trinidad Alarcón, Rojas y Moreto, quienes más bien nos parecen o resultan sus falsificadores. Y preferimos la lectura de Vélez de Guevara, Mira de Améscua, Cubillo de Aragón,... etc... y la de muchas otras comedias casi anónimas, como la del *Burlador* atribuida a Tirso (siendo tan diversa de su habitual musa inspiradora de *Don Gil, o Marta la piadosa, El vergonzoso, La villana de Vallecas*, o de la mismísima *Prudencia en la mujer*, etc,...), que la de esos otros deformadores o apaciguadores de su ímpetu. Vemos, o nos vemos mejor, en la corriente clara, que sin rodeos ni remansos procede del manantial lopista y nos lleva, no desviándolo sino culminándolo en rápido corte torrencial, como luminosa, espumante y sonora catarata, directamente, al teatro portentoso de Calderón.

El poeta inglés contemporáneo, Elliot, nos afirma que toda poesía tiende a teatralizarse como toda teatralidad tiende a la poesía. Si atendemos con este postulado, que yo llamaría axiomático, de Elliot, a las figuraciones poéticas de Calderón, tendremos que atender, ante todo, a su teatralidad misma, que es la que determina y define esta poesía. En tal caso, las acusaciones que nuestro inolvidable, querido poeta Antonio Machado le hacía al barroquismo literario español en general, aplicadas al teatro calderoniano, nos resultan demasiado abstractas o anatómicas. Nos parece que esta disección de la expresión poética del barroquismo se hace sobre un cadáver; y es una disección anatómica como la que se verifica sobre un cuerpo muerto. La aplicación de tales negaciones críticas nos parecería escatológica. Son los despojos del barroco, no su vida, lo que se analiza y anatematiza de este modo. Y, autocitándome con inmodestia, yo diría que “no son sus pies, son sus hue-

llas” las que de tal manera se nos señalan.

Precisamente cuando el maestro Mairena reprocha a las formas literarias del barroquismo español del XVII su falta de intuición poética de la temporalidad, nos escamotea el alma viva de tales formas, su animación misma, que en la teatralidad calderoniana vemos cumplirse, como diría barrocamente el propio Calderón: “siguiendo el dictamen —del aire que la dibuja”— respondiendo con esto a la afirmación originaria de su propio ser que le dio Lope cuando nos dijo: “que hay hombres de tal donaire —que tienen alma en el aire— de cualquiera movimiento”. De tal donaire es hombre y poeta Calderón. No entenderíamos lo que es esencial al barroquismo, su impetuosa dinamicidad, si no se nos manifestara, como constantemente sucede en el teatro calderoniano, su intuición poética del tiempo mecanizada escénicamente por su movimiento en el espacio. Son esos espacios escénicos, que Lope manejaba, según certeramente vio Azorín, “como un prestimano los naipes”, *el engaño a los ojos*, que Cervantes diría. El barroquismo teatral de Calderón, en este sentido, no ha inventado nada: no ha hecho más que seguir, continuar la invención dramática, verdaderamente genial de Lope, acrecentándola y, en algunos aspectos, enteramente teatrales, superándola o depurándola, al intensificar su dinamismo.

El Calderón más calderoniano es siempre lopista; aun cuando, a veces, por su perfección, haga parecer que no lo sea. Lo que sucede en los escenarios calderonianos es que el ritmo vivo de sus ficciones engendra, con la dicción poética, una aparente lentitud de movimiento, que no percibimos en los de Lope. Precisamente por viva razón de su propia temporalidad. Han cambiado los tiempos que nos expresan uno y otro. No es que en Calderón se traicione la dinámica fuerza creadora de la figuración lopista, es que al acentuarse o intensificarse más, en alguno de sus aspectos esenciales, finge apariencias de quietud: como la del trompo cuando aumenta la rapidez con que gira y se retuerce, diríamos, a sí mismo. Inmovilidad solamente aparente. Como lo es la del dinámico retorcimiento de la dicción poética en que se expresa o verifica. De aquí la riquísima cosecha de mortales despojos retóricos que podemos hacer en Calderón de simetrías o paralelismos, hipérbolos, elipsis y

redundancias. Lo que, relacionándolo entre sí, nos dará la medida de su dialéctica. Que lo es teatral o poética, como en Dante; aunque sostenida por soportes imaginativos, como en Dante, teológicos: en ambos, tomistas; si teñidos de averroísmos en el florentino como de molinismo en el español.

En *La vida es sueño*, contesta Rosaura a una piropeante retahíla barroquísima de Segismundo: “Respóndate retórico el silencio”. Hay una retórica del silencio en Calderón que no podría manifestarse teatralmente si no surgiera tras el enmascaramiento de los conceptos, y hasta del artificio verbal más aparatoso y ostensible, para hacer patente su armonía. Como el juego de los silencios en una sinfonía de Beethoven. Esta armoniosa musicalidad calderoniana explica el ritmo natural de la poética ficción que crea, y es indispensable a su entendimiento teatral. De aquí la paradójica yuxtaposición que encuentra su forma expresiva, a la vez elíptica y redundante, simétrica o hiperbólica. El ámbito o medio poético en que toda la barroquísima comedia de *La vida es sueño* se verifica no podría producirse sin aquella larga tirada inicial, acusada quívocamente por la crítica de bajo vuelo, de innecesaria y hasta estorbosa. La *retórica del silencio* es tan inherente a la poesía de Calderón como puede serlo a la música beethoveniana. De otro modo Calderón no sería el que es: sería Tirso o Lope. Como Beethoven sería otro: Mozart o Bach. Y en semejante caso, Miguel Ángel sería Rafael o Leonardo; como el Greco, Velázquez o Zurbarán; y Góngora, Fray Luis o Garcilaso.

Lo más calderoniano de Calderón, decíamos, es su continuación de Lope; porque esta misma continuidad no supone repetición ni estancamiento: todo lo contrario, acaudala y acrece la corriente viva de su poesía, enriqueciéndola con nuevas resonancias y transparencias. Que al Calderón más calderoniano le llamemos o consideremos continuador de Lope, no es disminuir en nada su más admirable originalidad, que por esa misma razón se verifica y vivifica enteramente. Pues hasta en aquellas mismas formas de teatralidad en las que Calderón alcanza su perfección originalísima: la comedia filosófica o histórica fantaseada, la mitológica y musical o los autos sacramentales, se mantienen en la misma línea, dirección y sentido, del impulso lopista que las determina: tanto co-

mo las de “capa y espada”, o intriga y enredo, y las que, como *El alcalde de Zalamea*, reencarnan, de nuevo, a Lope mismo.

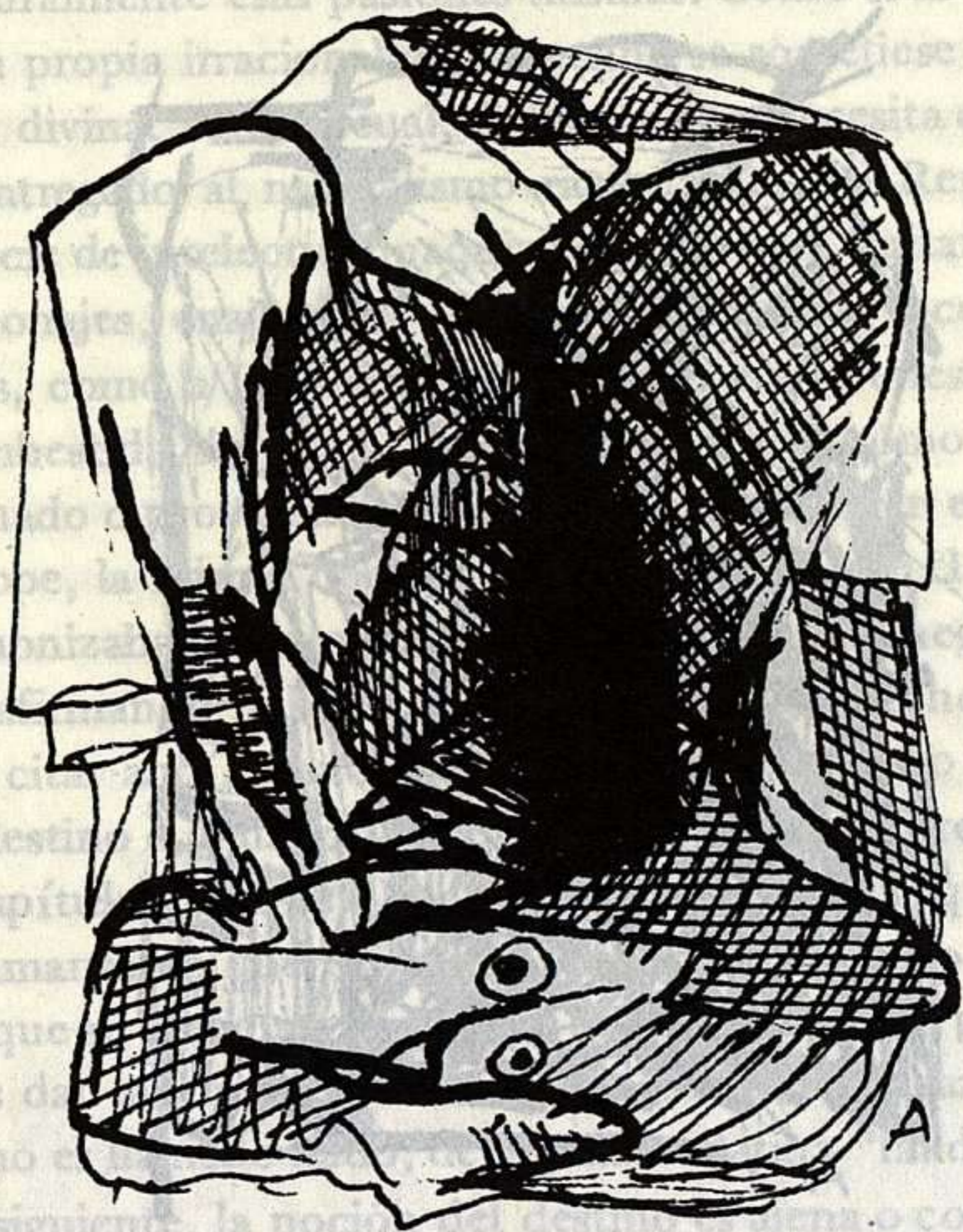
Valbuena Prat nos ha señalado en el poeta dos estilos, como los que también caracterizan al Greco y a Goya en la pintura, en la poesía a Quevedo y a Góngora. Estilos o maneras de ser que tan de manifiesto aparecen en Calderón entre su realismo y su idealismo. Del que el teatro moderno pudo encontrar un eco o resonancia semejante en Ibsen. Pero más cerca de nosotros, y más auténticamente calderoniano, en Galdós. Este desdoblamiento de una realidad trascendida por otra, de un mundo y un trasmundo, que visiblemente se vivifican, es nota característica del pensamiento cristiano y escolástico, del catolicismo medieval, no interrumpido en el Renacimiento español, y por lo que nuestro Calderón podía parecerle a Menéndez y Pelayo dantesco. “Es Calderón un poeta idealista —escribe Menéndez y Pelayo— que muchas veces se contenta con una sombra tenue e impalpable de la realidad”. Y añade: “... en concepciones (los autos sacramentales) que no son libre juego de la fantasía, sino expresión sublime del mundo suprasensible, ¿no es Calderón, a pesar de los defectos de su manera, el más legítimo heredero de la musa católica del Dante?. Mucho habría que decir de estas excelencias del estilo o manera alegórica, de este simbolismo realista, que, como también ha escrito Elliot, produjo las formas más perfectas de poesía que conocemos.

El simbolismo realista de Calderón no siempre se contenta con “una sombra tenue e impalpable de la realidad”, sino que afirma ésta, con tanto vigor y decisión plástica en sus figuraciones escénicas, que hasta lo que la crítica naturalístico-positiva llamaba *caracteres* dramáticos —y a ello se refiere Don Marcelino— se afirma en Calderón con tanta fuerza como en Lope y Shakespeare. El mismo Menéndez y Pelayo, que le niega a Calderón esta virtud, se la reconoce al citar sus excepcionales aciertos. Y es que la pasión racional que anima al poeta enciende sus figuraciones humanas de parejo modo. Podría decirse que la misma razón de ser pasionales los personajes de Lope y Shakespeare se hace pasión de ser racional en los de Calderón. Lo mismo, sólo que al revés.

La pasión de ser racionales en los personajes de Calderón se corresponde —con calderoniana simetría— a la razón de ser pasiona-

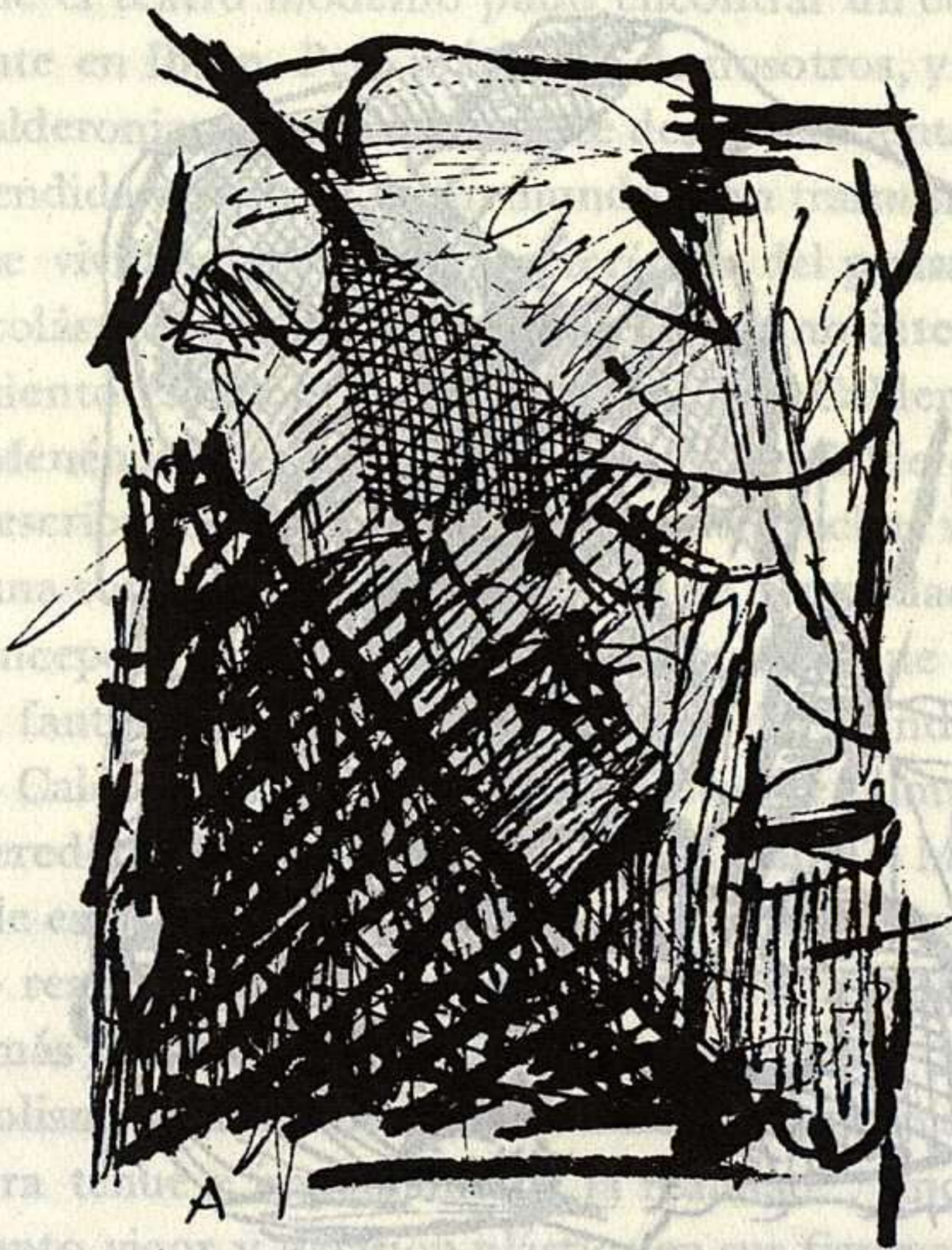
les de los de Lope y Shakespeare. En paralela reciprocidad. Otras veces hemos analizado esta correspondencia. La acción dramática en las obras de Calderón no solamente nos aparece sometida a un juego de pasiones humanas, que libremente la conduce por la fuerza natural de su ímpetu, sino en relación constante con un mundo, del que, como el de la tragedia de los griegos, dependen natural o sobrenaturalmente esas pasiones mismas. Como si al enajenarse de razón, su propia irracionalidad se abiese a otra suerte de razón divina.

Como Shakespeare (entrando al Renacimiento, a una especie de renacimiento, a su peculiar renacimiento, a sus personajes, a sus mentidos, a sus mentirosas emboscadas, a su predestinado, a su como Lope, la teólogo armonizando la necesidad y el hombre. Volveremos a citar del Angélico: "El destino es summa de fide", capítulo que en aquellas cosas humanas es a las que sobrevienen, y sobre ellas de razón por la que el destino es "hablar", y por consiguiente, la noción del destino es contraria a la fe; pero como no solamente las cosas naturales, sino también las cosas humanas que parece provienen de la casualidad, están sometidas a la Providencia divina, necesario es referirlas a la acción ordenadora de la divina Providencia. En efecto: el destino comprendido en esta acepción se refiere a la divina Providencia aplicada a las cosas, según el pensamiento de Boecio que dice que el destino es la disposición, esto es, la ordenación inmóvil, inherente a las cosas móviles. Aunque el origen de la divina Providencia aplicado a las cosas sea cierto, lo que obliga a decir a Boecio que el destino es una disposición inmutable inherente a las cosas móviles, no se sigue de aquí, sin embargo, que todo suceda por la ley de la necesidad..." "Quod



mo las de "capa y espada", o intriga y enredo, y las que, como *El alcalde de Zalamea*, reencarnan, de nuevo, a Lope mismo.

Valbuena Prat nos ha señalado en el poeta dos estilos, como los que también caracterizan al Greco y a Goya en la pintura, en la poesía a Quevedo y a Góngora. Estilos o maneras de ser que tan de manifiesto aparecen en Calderón entre su realismo y su idealismo. Del que el teatro moderno pueda encontrar un eco o resonancia semejante en nosotros, y más auténticamente calderoniana, no me cabe duda. El otro, de una realidad trascendida, que visiblemente se ve en el pensamiento cristiano y escolástico del Renacimiento, se reconoce a Menéndez y Pelayo, idealista — escriba lo que quiera — intenta con una maestría que no es juego de la fantasía, sino un juego de la facultad, y no es Calderón el más legítimo heredero de ese idealismo que decir de él que el simbolismo recorre las formas más sencillas.



El simbolismo recorre las formas más sencillas, que intenta con una maestría que no es juego de la fantasía, sino un juego de la facultad, y no es Calderón el más legítimo heredero de ese idealismo que decir de él que el simbolismo recorre las formas más sencillas. Esta, con tanto vigor y precisión plástica en sus figuraciones escénicas, que hasta lo que la crítica naturalístico-positiva llamaba caracteres dramáticos — y a ella se refiere Don Marcelino — se afirma en Calderón con tanta fuerza como en Lope y Shakespeare. El mismo Menéndez y Pelayo, que le niega a Calderón esta virtud, se la reconoce al citar sus excepcionales aciertos. Y es que la pasión racional que anima al poeta enciende sus figuraciones humanas de parejo modo. Podría decirse que la misma razón de ser pasionales los personajes de Lope y Shakespeare se hace pasión de ser racional en los de Calderón. Lo mismo, sólo que al revés.

La pasión de ser racionales en los personajes de Calderón se corresponde — con calderoniana simetría — a la razón de ser pasionales.

les de los de Lope y Shakespeare. En paralela reciprocidad. Otras veces hemos analizado esta correspondencia. La acción dramática en las obras de Calderón no solamente nos aparece sometida a un juego de pasiones humanas, que libremente la conduce por la fuerza natural de su ímpetu, sino en relación constante con un mundo, del que, como el de la tragedia de los griegos, dependen natural o sobrenaturalmente esas pasiones mismas. Como si al enajenarse de razón, su propia irracionalidad humana se sometiese a otra suerte de razón divina. Para lo cual, Calderón no necesita como Shakespeare (entregado al naturalismo racionalista del Renacimiento, a una especie de intelectual maquiavelismo vivo), quitarles la razón a sus personajes, enajenarles de ella, fingiéndolos locos, de veras o mentidos, como a Lear o a Hamlet, sino envolverles en esa impetuosa embestida del hado o destino, tan real como ideal, por su predestinado o providencial cumplimiento. Sigue en esto Calderón, como Lope, la misma doctrina tomista, por la que el cristiano teólogo armonizaba la Fatalidad con la Providencia: negando la necesidad y afirmando la libertad, el libre albedrío del hombre. Volveremos a citar aquí, como otra vez hicimos, el texto del Angélico:

“El destino o el hado —escribe Santo Tomás (“Brevis summa de fide”, capítulo CXXXVIII)— no parece existir más que en aquellas cosas humanas en que existía la Fortuna. En efecto: a estas cosas es a las que se pregunta cuando se quiere conocer el porvenir, y sobre ellas dan su respuesta los adivinos. Esta es la razón por la que el destino es llamado hado, de la palabra latina “fando” (hablar), y por consiguiente, la noción del destino es ajena o contraria a la fe; pero como no solamente las cosas naturales, sino también las cosas humanas que parece provienen de la casualidad, están sometidas a la Providencia divina, necesario es referirlas a la acción ordenadora de la divina Providencia. En efecto: el destino comprendido en esta acepción se refiere a la divina Providencia aplicada a las cosas, según el pensamiento de Boecio que dice que el destino es la disposición, esto es, la ordenación inmóvil, inherente a las cosas móviles. Aunque el origen de la divina Providencia aplicado a las cosas sea cierto, lo que obliga a decir a Boecio que el destino es una disposición inmutable inherente a las cosas móviles, no se sigue de aquí, sin embargo, que todo suceda por la ley de la necesidad...” “Quod

non omnia sunt ex necessitate" (Op. cit., cap. CXXXIX). Y escribe también Santo Tomás (Op. cit. cap. CXXVIII): "Por lo mismo que la mutación de los cuerpos inferiores está sometida al movimiento del cielo, las operaciones de las potencias sensitivas están sometidas al mismo movimiento, aunque por accidente; y así es que el movimiento del cielo tiene cierta influencia indirecta sobre el acto del entendimiento y de la voluntad humana, en cuanto que la voluntad está inclinada hacia algunas cosas por la fuerza de las pasiones. Pero como la voluntad no está de tal modo sometida a las pasiones que se vea obligada a seguir su impetuosidad, sino que tiene más bien fuerza para reprimirlas con el juicio de la razón, se sigue que la voluntad humana no está sometida a las impresiones de los cuerpos celestes, y por consiguiente, tiene la elección libre para entregarse a ellas o resistirlas". No es otro que éste el argumento teológico, argumento dramático, permanente en el teatro de Calderón, decíamos. Que es lo mismo que Lope de Vega antes que Calderón en tantos otros había condensado en cuatro versos:

*No porque tengan fuerza las estrellas
contra la libertad del albedrío,
mas porque al bien o al mal inclinan ellas
y no ponemos fuerza en su desvío... (1).*

Todo el teatro de Calderón gira alrededor de estos ejes, apoyándose en estos quicios. Es éste el mundo figurativo natural y sobrenatural que nos expresa y representa, en lo privado y en lo público; tan real como idealmente. La motivación moral de Pedro Crespo coincide con la que decide la conducta definitiva de Segismundo. Aun cuando uno esté tan despierto de razón y el otro tan soñando con ella. La razón de soñar o de estar despierto y desvelado es la misma en todas las figuras dramáticas calderonianas. Y en ellas pasa aparentemente lo contrario que lo que sucede con los sueños de la razón en las de Shakespeare, generadores de los conmovedores monstruos vivos de Oteló y Machbet. Especie de animales criaturas éstas en comparación con las humanísimas por

(1).— "Porque al albedrío inclinan

No fuerzan el albedrío".— Calderón.

ideales o racionales figuraciones dramáticas de Calderón. Segismundo y Mariene, como Semíramis y Factón, y hasta los Almeidas y Solíes, los Rocas y Don Juanes, Mencías, Fenices y Doroteas... se mueven por la misma pasión racional o ideal que les acerca o les desvía de sus estrellas. *¡Tan cerca — ¡ay de ellos! — y tan lejos, viven de lo racional!* Como el poeta católico que los engendraba.

Si seguimos con el pensamiento, el movimiento dramático de las figuraciones de Calderón, por la rapidez misma que nos guía, aunque nos aparezcan inmóviles, podremos comprender en ellas el enorme afán humanamente sobrehumano que las impulsa. Hay dos torbellinos en este escenario figurativo: el del mundo, el de Dios, que nos dijo el poeta; ambos coinciden al expresarse en un solo movimiento tan humano por tan divino: “movimiento de la criatura hacia Dios” nos dice el teólogo; o precipitación angélica en la caída. Su dinámica expresividad radica en ese empeño. Aquí la *retórica del silencio* parece que se complementa escénicamente por una “estrategia del vacío”, que es su caja de resonancia. Por eso no hubo acaso ningún poeta dramático tan puramente teatral como Calderón. “El pensamiento, ¿qué es el pensamiento? — se pregunta una de sus figuraciones más vivas:— contestándose inmediatamente a sí misma: “ni el viento aquí ha de entrar, con ser el viento”. El enigmático sentido de tales palabras se nos ilumina de razón cuando nos sentimos, con el poeta, arrebatados por esa ventolera de pasiones, que son razones, arremolinadas como hojas muertas, pero que se encienden de fuego y oro en el crepúsculo, al ponerse su sol que nunca muere.

*Si de la noche en su abismo
cerrara el cielo español,
durmiera yo como el sol
antípoda de mí mismo.*

Antípoda de sí mismo es Calderón. Como el sol que por él y con él se pone. Entre flores, o sobre estrellas, “crepúsculos pisando”, que diría Góngora. Esta es la melancolía crepuscular calderoniana que sintió Antonio Machado cuando escribía: “Como obra

de teatro nada hay más sólido en nuestras letras que una comedia de Calderón, por ejemplo *El Príncipe constante*,... Es en ella donde ese gran poeta de arreboles, de arreboles donde nada amaneca, pinta y dibuja con brillo más esplendoroso y trazos más firmes las llamadas de una declinante españolidad. Un gran incendio de teatro, ciertamente, pero en el cual —como dijo un coplero— se oculta un ascua verdadera, que todavía podemos aplicar a nuestra sardina”. El ascua o las ascuas de oro del barroco literario español del XVII. Ocaso y acaso, diríamos a la manera calderoniana, que se funden en un mismo propósito providencial o predestinado, preestablecido de amor y de esperanza, de fe y de poesía.

Caracas, 1946.

REVISTA NACIONAL DE CULTURA

nº 56, mayo-junio 1946, pág. 3-18.

LOS ÚLTIMOS VERSOS DE UNAMUNO



Por el *Cancionero*, que al fin se edita ahora, subtulado por su editor: "Diario poético", tenemos ante los ojos los últimos versos de Don Miguel. Me atengo especialmente como tales a los que finalizan el *Cancionero* y que llevan fecha del año en que murió: 1936. Al leerlos por vez primera nos prende, congojosa, su lumbre: ese rescoldo, como el otro, casi apagado, que nos cuentan que ya iba quemando su pie, cuando murió. Estos versos últimos de Unamuno arden todavía como brasas, iluminan con su chisporroteo agonizante (de su ardiente agonía) aquel rincón en el que apelo-tonaba su vida cuando ésta definitivamente se le acababa. El acento de estos versos últimos no cambia mucho de los otros que suma—en nueve años, de 1928 a 1936— la copiosa recopilación, hoy publicada en un grueso volumen, limpiamente impreso y ordenado, precedido de un inocuo prólogo que Don Federico de Onís, a título exclusivamente filológico, le añade. Agradecemosle su brevedad, ya que no otra cosa. Adentrémonos en la lectura del *Cancionero* mismo, que, cuando de sus versos me hablaba Don Miguel,

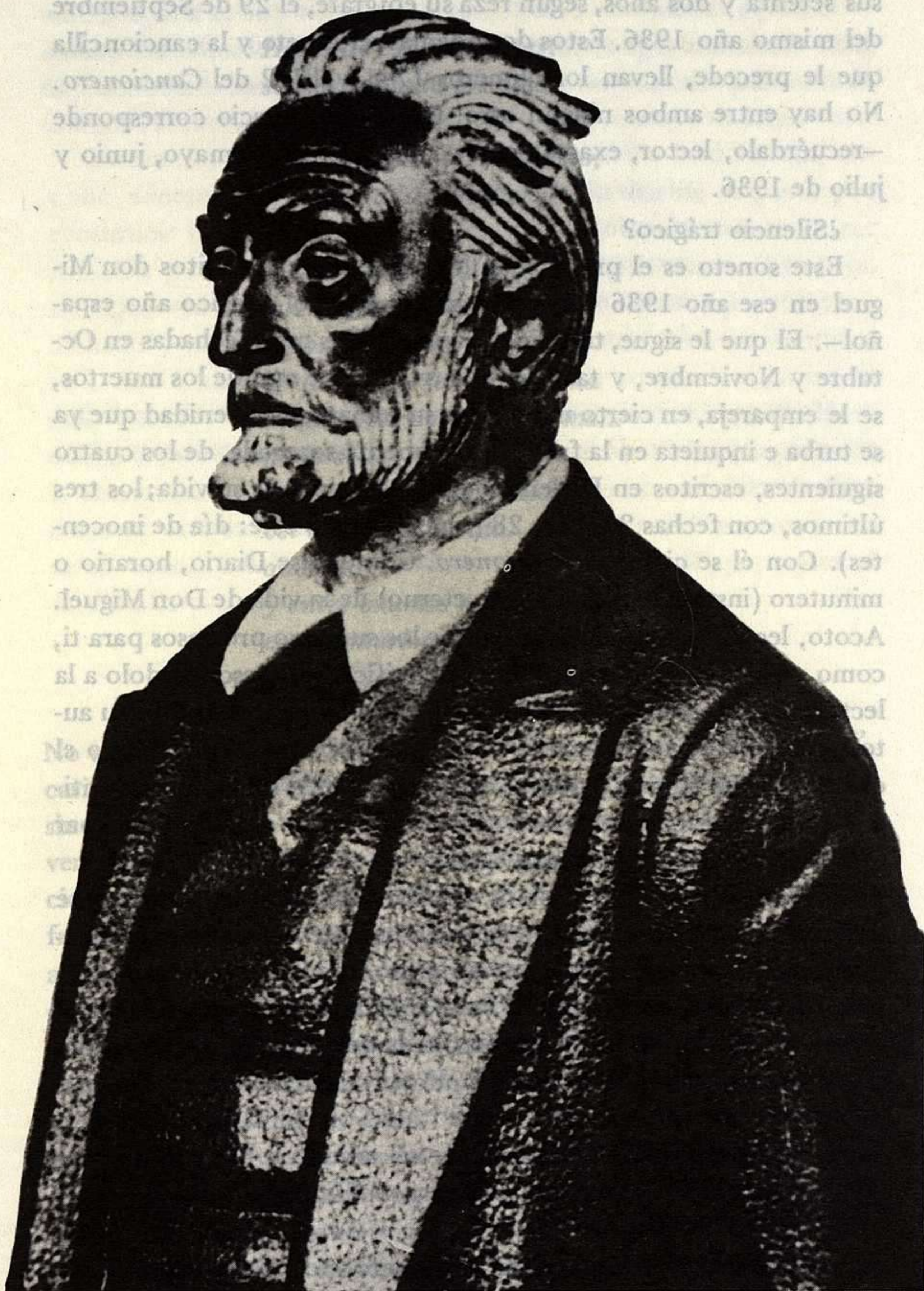
leyéndomelos frecuentemente —desde 1926, en Hendaya, hasta 1933 y 34, en Madrid—, solía denominar “espiritual”. Con ese “espiritual” se le llamó mucho tiempo por sus amigos. De haber vivido Don Miguel, acaso le hubiese llamado “fronterizo”. Mejor, acaso, “Cancionero del destierro espiritual”. De este destierro espiritual me hablaba en una carta. Pero *Cancionero* a secas, espiritual y fronterizo, adentrémonos, digo, en su copioso contenido, a la par monótono y vario, tal como lo quiso su autor. Más bien Horario que Diario: o, casi, casi, Minutero. Los minutos cantados, no contados. Hay versillos breves que de esa manera sutilísima nos señalan su pulso. Se piensa, leyéndolos, en aquel instante —expresión viva de la belleza pasajera— de que nos hablaba el Maestro Tirso, el fraile Téllez, diciéndonos que “es instante cuyo ser está a las puertas del nada”. Y también “despojos de la hermosura”. Despojados de ella, descarnados, en este, su “lenguaje de hueso trágico”, que dijo Don Miguel, estos versos esqueletizados, de expresivo, a veces, torpe ritmo, desiguales, fáciles y dificultosos a la vez, nos van como escarbando, escarbando en el alma de su recuerdo, el más íntimo secreto estremecimiento de su ser, de su vida.

*¡Ay! quisiera asirte
canción sin palabra
y antes que partirte
recoger la labra
de tu puro son,
desnuda canción.*

Lleva esta cancioncilla la fecha de 10 de Abril, 1936, día de Viernes Santo, y en Salamanca. Termina de este modo:

*¡Ay! pero el sentido
que no logro darte
me quita el sentido;
del pecho me parte
todo el corazón
tu íntimo resón.*

Ese íntimo resón, resonancia escondida, se prolonga en un



abierto y claro soneto, fechado también en Salamanca, al cumplir sus setenta y dos años, según reza su epígrafe, el 29 de Septiembre del mismo año 1936. Estos dos poemas, el soneto y la cancioncilla que le precede, llevan los números 1741 y 1742 del *Cancionero*. No hay entre ambos ningún otro. Luego ese silencio corresponde —recuérdalo, lector, exactamente—, a los meses de mayo, junio y julio de 1936.

¿Silencio trágico?

Este soneto es el primero de los seis que dejó escritos don Miguel en ese año 1936 —iba a decir año español, trágico año español—. El que le sigue, tras cinco cancioncillas más, fechadas en Octubre y Noviembre, y también dentro de este mes de los muertos, se le empareja, en cierto modo, por su remansada serenidad que ya se turba e inquieta en la faz, aparentemente sosegada, de los cuatro siguientes, escritos en Diciembre, el mes último de su vida; los tres últimos, con fechas 21, 25 y 28 (especificando éste: día de inocentes). Con él se cierra el *Cancionero*. Con él, ese Diario, horario o minuterio (instante final, instante eterno) de la vida de Don Miguel. Acoto, lector, estos detalles, porque los supongo preciosos para ti, como para mí lo son. Pues por ellos verificamos, descifrándolo a la lectura de estos versos, aquel sentido que quitó el sentido a su autor, partiéndole del corazón, partiéndoselo, el corazón, “todo el corazón” —en agonía, agonía del tránsito de la muerte—. Su íntimo resón, que encuentra eco santo en nuestro espíritu, a la par que congoja, angustia, desasosiego...

Porque estos versos últimos de Don Miguel, tras su aparente quietud de claro invierno, de desnudo boscaje interior de alma, esqueletizado, nos comunican un temeroso, tembloroso desasosiego: una, como terrible, inquietud. Pues aquella fe de que nos habla el soneto primero —el que conmemora la fecha de su nacimiento— la que un ángel guardián le iba hilando en su vida:

*“y desde el seno mismo de mi nada
me hiló el hilillo de mi fe escondida”,*

parece perderse, o romperse, tal vez, conforme avanza, en esos meses del año en que muere —Octubre, Noviembre y Diciembre— la

anotación lírica de su agónico estremecimiento.

Horas de espera, vacías;

se van pasando los días

sin valor

y va cuajando en mi pecho,

frío, cerrado y deshecho,

el terror.

Se ha derretido el engaño

alimento me fué antaño!

¡Pobre fe!

lo que ha de serme mañana

... se me ha perdido la gana...

no lo sé...!

Cual sueño de despedida

ver a lo lejos la vida

que pasó,

y entre brumas en el puerto

espera muriendo el muerto

que fui yo.

No sé por qué me recuerdan estos versos, con su “íntimo resón”, casi inaudible, sutilísimo, fronterizo, mortal, el misterioso sentido sin sentido de las últimas y penúltimas páginas musicales beethovenianas, cuando parece transparentarse, más en intervalos silenciosos que en sonidos, la música inaudita de su creador. Canto fronterizo de la muerte, donde aquellos silencios se abren como abismos aterrorizantes, como si cuajaran en el pecho, “frío, cerrado y deshecho, el terror...” ¿Terror de qué, terror por qué? De nada y por nada. Pero de esa nada, que nos dice Don Miguel en su soneto de Noviembre, que fue “la de la partida”; “entrañas puras” de donde sacar al mismo Dios. “Sacar a Dios de sus propias honduras”, escribe. ¿Pues no ha de ser terrible? Porque ya se ha derretido el engaño —admirable expresión: derretido—. Ese engaño que alimentaba su fe, o que le alimentaba: “¡Pobre fe!” Terrible sí, terrible desengaño o derretimiento. “Lo que ha de serme mañana, no lo sé”, dice; añadiendo: “se me ha perdido la gana”. ¿Como la

fe? ... ¿La fe era gana? ¿Su “querer creer”?

Pero ya estamos en Diciembre: el mes en el que va a morir. ¿Espera muriendo el muerto que fue? Su primer soneto, de los cuatro finales —los últimos versos de su vida—, nos habla del instante que *hace siglos de reposo*, punto de nada o de *casi nada* (subrayemos el *casi...*):

Momento, movimiento, monumento...

el instante hace siglos de reposo;

inmensidad el punto; deja poso

la casi nada, de infinito asiento.

La bóveda mentida, el firmamento...

Momento, instante, punto de inmensidad, asiento de lo infinito, poso, aposento de la casi nada... y ese casi, el firmamento, “bóveda mentida”.

Cuánto me pesa esta bóveda estrellada

de la noche del mundo, calabozo,

del alma en pena que no puede el gozo

de su todo gozar, prendida en nada.

Este extraordinario soneto está fechado el 21 de Diciembre, diez días antes de morir. En su segunda cuarteta exclama:

¡Ay pobre mi alma eterna, encadenada

de la ilusión del ser, con el embozo

de la verdad, de veras en el pozo

en que está para siempre confinada!

Siente, lector, como yo lo siento, este grito que no apaga la voz, amortiguada por la cadenciosa serenidad con que la estrofa lo remansa. ¿Qué habrá más allá del infinito? —pregunta—:

... de esa bóveda hostil en el reverso

por donde nace y donde muere el mito?

Deje al menos en este pobre verso

de nuestro eterno anhelo el postrer hito.

La bóveda del cielo le es hostil; en su reverso nace y muere el mito; el firmamento lo es mentido, “bóveda mentida”. Del eterno anhelo humano sólo queda el pobre verso, el “postrer hito”. “Del Alma en pena que no puede el gozo de su todo gozar, prendida en nada”.

Unamuno, cinco días antes de morir, escribe otro soneto, extraño soneto, asombrosamente significativo. En él empieza por evocarnos a dos poetas franceses, maestros de esa forma lírica: Ronsard y Nerval. El primero por el famosísimo soneto a Helena. La vejez —su vejez— al lado de la lumbre. El segundo por “El Desdichado”. El misteriosísimo soneto de Nerval —“hosco y ardiente”, dice Unamuno— que por su misterio y sonido nos parece el más hondo y bello que haya escrito— le recuerda al suicida, pendiente de su “torre abolida”. La cercanía de su muerte agudizaba la sensibilidad de Unamuno con extraña clarividencia. Los dos tercetos de este soneto —el penúltimo— dicen (fíjate bien, lector, en estos versos, delatores y acusadores, con resonante, ya, oquedad de epitafio propio):

Y yo en mi hogar, hoy cárcel desdichosa...

¡Alerta, lector! Unamuno llama a su hogar “cárcel desdichosa”, pocos días antes de morir, en Salamanca, en aquel su gabinetito que soñaba desde su destierro, años antes; desde su destierro en tierras de “la libre Francia”. —y ahora lo evocará:

Y yo en mi hogar, hoy cárcel desdichosa...

sueño en mis días de la libre Francia,

en la suerte de España desastrosa...

¡Clarividencia trágica, en vísperas de la partida, aun sin saberlo!:

y en la guerra civil que ya en mi infancia

libró a mi seso de la dura losa

del arca santa de la podre rancia.

¡Versos, terribles versos, digo, acusadores, delatores! ¿Pero, esa losa, esa tumba? “La piedra es una frente donde los sueños gimen”, había dejado escrito en verso sublime el asesinado Federico García Lorca. El último soneto de Unamuno, los últimos versos que nos dejó escritos, —fechado el 28 de Diciembre de 1936, día de Inocentes, dice, y dos días antes de morir—, recoge el tema constante de su pensamiento y poesía, el sueño. Este soneto hay que leerle y releerle, lector, entero; pero advierte que en su encabezamiento va otra cita francesa, del “*Rouge et Noir*” de Stendhal: “parecería que mi destino es morir soñando”, se dice a sí mismo el personaje stendhaliano, cuyas palabras pone Unamuno como epígrafe a este último soneto suyo para decirnos en él que si sueña morir, la muerte es sueño; pero ese sueño es una ventana que abre al vacío, al no soñar, al nirvana pues “del tiempo al fin la eternidad se adueña”:

*Vivir el día de hoy bajo la enseña
del ayer deshaciéndose en mañana;
vivir encadenado a la desgana,
¿es acaso vivir? ¿Y esto qué enseña?
¿Soñar la muerte no es matar el sueño?
¿vivir el sueño no es matar la vida?*

¿Para qué, se pregunta, poner en ello tanto empeño? ¿Para qué aprender lo que, al punto, al fin se olvida?

*... escudriñando el implacable ceño
—cielo desierto— del eterno dueño?*

No, no queremos creerlo. El sueño final de Don Miguel, aún desesperado ante el desastroso espectáculo sangriento de su España, no pudo perderse en un “cielo desierto”, vacío... El rojinegro lienzo ensangrentado con el que sacrílegamente envolvieron su cuerpo muerto sus carceleros, tal vez sus verdugos, no puede, sino irónicamente, paradójicamente, trágicamente, relacionarse con las palabras *rojinegras* del francés: “parecería que su destino era morir soñando”...

(*ENTREGAS DE LA LICORNE*
Montevideo, n° 4, 1954, págs. 193-196)

LA ENTEREZA DE UNAMUNO



Miguel de Unamuno nació en Bilbao, en el país vasco español, ahora en este mes de septiembre, hará un siglo. Se conmemora, aquí y allá, ésta, su fecha centenaria. Se han publicado pocas obras de Unamuno —dado el gran número de las que escribió y publicó— aquí en Francia. Pero entre las publicadas y excelentemente traducidas, algunas ellas, como las que en colaboración con su autor, tradujo mi querido amigo Jean Cassou, se encuentran muchas de sus mejores páginas en prosa. La obra literaria unamunesca es muy numerosa y extensa. Pero es sabido que sus temas preferidos no lo son tanto y que, en cierto modo, no podían serlo, dada su expresa voluntad de repetirlos, en esa constante, y consecuente, variación o serie de variaciones que solía darle a un tema mismo, siguiendo el ritmo vivo y veraz de su pensamiento, siempre voluntariamente asistemático. Esta generosa, fecunda producción de su obra literaria o escrita (la letra era espíritu para él; la escritura, como para Nietzsche, su propia sangre) se encauza, desde sus comienzos, en forma dramática, novelesca o teatral, en ensayo largo o bre-

Unamuno.

ve, que fue haciendo cada vez más breve, como crónica periodística, y que acabó llamando, sencillamente, *comentarios*. Sobre su concepto singularísimo de este *comentar* se explica, respondiendo a Cassou en su admirabilísimo comentario, precisamente, que precede a su escrito: “Cómo se hace una novela”. Ambos textos, traducidos por Cassou, revisados por él a un tiempo mismo en su versión francesa (por entonces me los leyó Don Miguel en Hendaia)— constituyen para el lector un documento vivo indispensable para la comprensión de Unamuno, y son, por sí mismos, uno de los escritos, en mi opinión y gusto, mejores que nos ha dejado; con cuya lectura nos basta para situarnos en el punto de mira justo para comprenderle como él lo quería, entrándonos, adentrándonos, con mutua y apasionada reciprocidad, en su pensamiento. Sobre éste, su “individualismo” total —y él diría que también *nadal* o anonadante— se han originado no pocos, no pequeños erroreres de interpretación equivocada y maliciosa. Por esto, Landsberg prefería considerarlo como *personalismo*, como afirmación fundamental de su unidad de ser en lo *personal* indivisible, en la “persona humana” eludiendo la etimología de la persona como máscara.

A cada autor hay que leerle aceptando su lenguaje propio. En esto último radica en Unamuno su razón de ser misma; en la autenticidad y profunda originalidad de su lenguaje. Justamente es una de sus más insistentes afirmaciones ésta del lenguaje propio y no común; el escritor se apropia el lenguaje común, al modo del aire en sus pulmones, para hacerlo propio y para poderlo, de nuevo, de renuevo, hacerlo común. En prosa como en verso Unamuno crea, recreándolo, y recreándose con él, su lenguaje vivo. A su obra de prosa (que decimos en forma propia suya, apropiada a su pensamiento) de novela y drama teatral, y de ensayo, de ensayismo o comentario, largo o breve, hay que añadir sus cartas, un, también copioso, epistolario, variaciones de sus mismos temas—: y sus versos, su poesía en verso. Esta última fue alcanzando a lo largo de su vida cada vez mayor intensidad de expresión, llegando a concentraciones de forma perfecta. Su “Cancionero”, publicado fuera de España después de su muerte, forma un conjunto de poemas breves (sonetos, romances, epigramas) que, al modo de diario poético personal —personalísimo, de un lirismo hondo y penetrante—, fue

Montevideo, n.º 4, 1954, págs. 193-196)

escribiendo a partir de su destierro en Francia, y desde Fuerteventura, y que ya no abandonó hasta su muerte. Es el libro que nos da un conocimiento más completo tal vez de su personalidad originalísima; de la veracidad y autenticidad de su vida y pensamiento. A mí me parecía necesario reunir (como en el “Cancionero”) todos sus últimos ensayos breves, sus “comentarios”, que, a partir de esa misma fecha de su destierro, lograrían darnos un conjunto equivalente al de su Diario poético del “Cancionero”, y aun lo enriquecería y complementaríala mejor.

Estos dos conjuntos —*cancionero y comentarios*— son, en prosa y verso, para mi gusto y juicio, el Unamuno mejor; el que se nos manifiesta más hondo y desnudo; más vivo y verdadero en toda la sublimidad, diría sin hipérbole, de su entereza humana. Y, en mi sentir, cristiana. Muchas veces dijo y escribió que él no podía separar lo uno de lo otro: ser hombre y ser cristiano. Como no pudo separar de ambos sentires de su pensamiento el de ser español. Esta su íntima trinidad constitutiva de sí mismo (humano, cristiano, español) se transparenta, para mí, en toda su obra y su vida. Por eso no podía separar nunca en él —decía— lo novelesco, es decir, lo poético (sueño dantesco o calderoniano de la vida) de lo religioso y lo político. El Unamuno, el poeta soliloqueante soñador, como Segismundo o Don Quijote, es inseparable (como en estos dos héroes de ficción española —de Calderón y de Cervantes—) del religioso y del político: o sea, del cristiano y del español. Porque el hombre, en cuanto tal, para Unamuno, es creatura-creadora: él decía —con aparente equívoco de herejía católica— “hijo y padre de Dios”. Las páginas que dedica en su comentario al “Cómo se hace una novela” a exponernos esto, son dos de las más bellas y conmovedoras que nos dejó. De aquí su extremada paradoja —tan hondamente verdadera, o, al menos, veraz— de que “Dios es ateo”: dándonos a entender que solamente El —Dios— puede serlo —ateo de verdad. Paradoja tan extremada que deslumbra y oscurece la razón; un chispazo luminoso imaginativo, un cortocircuito eléctrico del pensamiento. Y escándalo de tontos. Entre los cuales, como en el Infierno dantesco, hay no pocos eclesiásticos y jerarcas de la Iglesia católica, que siguen persiguiendo con ensañamiento encono en España la obra y la figura, santísima para nosotros, de Miguel de Unamuno.

Sabemos que Unamuno no fue católico, que no quiso serlo. Y que precisamente esa íntima trinidad de un ser por la que luchaba o agonizaba se lo impedía (su humanismo, su cristianismo, su españolismo; quiero decir, su humanidad, su cristianismo, y su españolidad; en una palabra, su entereza religiosa y política). No, no fue católico; aunque sólo Dios sabe si murió o no, en “el seno materno” de su santa Iglesia de Cristo; volviendo a su niñez querida, para entrar, adentrarse, enterarse, al fin, del reino, y en el reino, de su Dios evangélico. Pero en este no-catolicismo o anti-catolicismo de Unamuno (no eludió nunca, pública ni privadamente, su anti-catolicismo español) hay mucho de católico; por lo que pudo escribir Landsberg (uno de sus comentadores más próximos) que “era católico y no era católico”. Siendo enteramente cristiano, repetimos. Sí me parece importante señalar con esto la conveniencia, la necesidad, diría mejor, para los españoles jóvenes de dentro de España, de que se les dé a Unamuno íntegro, sin mutilar por una censura clérigo-policíaca, entorpecedora, por mezquina y cobarde (¡terrible cobardía espiritual!) de la entereza admirable y libertadora de su ejemplo. Estupendo ejemplo —con escándalo o sin escándalo, aleccionador— el de la veracidad y autenticidad de su viva lucha espiritual —agonía la llamaba él a lo griego—. Para lectores jóvenes que aún quieran, y puedan, y sepan, leer en español, ningún mejor, más alto y puro ejemplo personal, humano, que el de Unamuno, poeta, cristiano y español entero y verdadero.

Pese a su copiosidad y extensión, o precisamente por ella, la obra literaria de Unamuno es esencialmente *fragmentaria*. Como la de Nietzsche y la de Pascal; y también, pese a sus largos desarrollos discursivos, la de Kierkegaard. Son los tres nombres mayores, las tres cimas, o cumbres, del pensamiento moderno con las que suele, con razón, comparársele. Puede y debe enseñorearse a su par. Unamuno pertenece a ese romanticismo espiritual —perdonadme la definición— de Kierkegaard y Nietzsche; que lo es también, en su fondo, al menos para Nietzsche, según confesión propia, y para Unamuno, el de Pascal. El trágico de los “*Pensamientos*”, al que Nietzsche evoca por sus lecturas juveniles como maestro de fragmentación justamente. Decía Unamuno que “*no se piensa más que en aforismos y definiciones*”. Como Nietzsche y como Pascal. Los

largos ensayos o comentarios unamunescos no son los mejores; siendo los que, en cierto modo, le traicionan al querer discurrir en ellos con un desarrollo más racional. *El sentimiento trágico de la vida* (su libro más citado, y tal vez menos leído, no es su mejor libro. Tal vez es —si se salva su título y algunas páginas— el peor. *La vida de don Quijote y Sancho* no es tampoco, ni mucho menos, lo mejor, ni de lo mejor, que escribió. Su genio literario, su pensamiento, su poesía, se expresa siempre muchísimo mejor cuando es más breve, más íntimamente concentrada y directa. En su prosa como en su verso. En sus comentarios, en sus cartas. Y va, sobre todo, haciéndose con su vida propia —“su novela”—, con el tiempo (el suyo y nuestro) cada vez mejor: más honda, más pura, más clara.

Sus escritos siguen el ritmo de su vida, haciéndose mejores cada vez, como el hombre, el creyente, el español, en él; se va ejercitando, aprendiendo a serlo; “*a ser lo que es*”, como tantas veces repetía citando el verso de Píndaro: “*aprender a ser lo que eres*”. Fue, toda su vida, ese aprendizaje sucesivo de vida y verdad. Sus impulsos, sus nociones primeras, al madurar, como su pensamiento y sentimiento de la vida y de la verdad, se depuran, se esclarecen, llegando a transparencias o cristalizaciones de estilo incomparables. Digo cristal en el sentido del correr de un río, de agua cristalina, que transparenta el fondo de su cauce. El lenguaje es río que hace su cauce: cauce que hace su río. Y río “*que va a dar en la mar*” como cantó, cantándole a la muerte, nuestro Jorge Manrique. ¿Y para quién canta, para quién habla o susurra o ríe o llora ese río en su corriente mansa o precipitándose en catarata, en torrentera de deshielo, hasta volver a la calma, a su paz, entre quijos parlanchines como entre palabras y palabras y palabras? “*El canto no es la voz y la voz no es del que canta*” había dicho V. Hugo. Pues, ¿de quién es esa voz, ese canto? Petrarca también lo escuchaba de ese modo unamunescos y victor huguescos —romántico— en su Valcluse, su rincón provenzal de Francia, descubriéndolo como lenguaje del paisaje vivo. Rousseau y Nerval en Ermenonville. “*El paisaje como lenguaje* —nos dirá Unamuno— y el *lenguaje como paisaje; la naturaleza como historia y la historia como naturaleza*”. Más que en vuelo al oído y a los ojos, que en revoloteo de pala-

bras, gustaba Unamuno bucear en las entrañas vivas del lenguaje, de la palabra, su sentido y significado verdadero: “como los augures” en las entrañas, palpitante aún, de las bestias sacrificadas, nos dice. Porque la naturaleza es historia o se hace historia cuando profetiza su sentido. Y la historia se hace naturaleza, cuando se verifica en profecía. Que para ser o hacerse verdadera la historia es profecía.

El significado de lo “bíblico” tiene para Unamuno un sentido totalizador y anonadante en su *comentario* de “*Cómo se hace una novela*”, que es, naturalmente, también, cómo se deshace. El *libro* de la vida, el *libro* de la naturaleza, etc., nos dice que tiene que *comerse*, como en la angélica profecía apocalíptica de San Juan. Y este sentido sagrado de la palabra le impedía su juego cuando éste no tiene significado a su vez espiritual, histórico y profético. Auscultaba en la palabra vida y verdad entrañadas de pensamiento; y nos dice que “*la palabra, labra, por el son de la visión: la figura es hondura —el sonido es sentido: —hundirse en visión. —sentirse en el son*”. Por esto su lenguaje se encarna y se descarna a la vez y piensa en actos y actúa en pensamientos. Su imagen insistente, por preferida, es la del hueso y la carne; la carne viva que hace al hueso para que la sostenga y ella le sustente. También nos habla, entonces, de un “*lenguaje de hueso trágico*”, que es el suyo —vasco castellano—, y el que histórica y proféticamente castellanizó a España entera, para sostener su entereza y su verdad.

Entero y verdadero quiso ser y lo fue como hombre, como español, como cristiano, pero no de una sola pieza: hombre estatua, nos dice, hombre estatuido, es hombre muerto. Por ser hombre vivo de verdad —y por y para la verdad— me atrevería a decir que su más consecuente consencuencia fue la de no serlo, consecuente: o parecido. Unamuno insiste constantemente en defenderse de quienes le llaman inconsecuente: se defiende atacando a los clasificadores botánicos o zoológicos del pensamiento que quieren encerrarlo en definiciones de disección o autopsiaseudocientífica. Me llaman paradójico, pesimista, romántico —nos dice—, añadiendo: no sé lo que es eso. Porque sabe, precisamente, que quienes le reprochan sus contradicciones no viven lo que piensan porque no piensan lo que viven. Porque no viven ni piensan nada.

Su predilección por las expresiones simétricas —tradicional del conceptismo barroco de los españoles— no es caprichosa, sino que responde “de raíz” —que diría Cervantes— a la intimidad de su ser, a “la verdad de su corazón”, que a ese ritmo vivo respira. Su fidelidad a sí mismo le exige esas vivas contradicciones aparentes. Para no perder el equilibrio verdadero y vivo: ese equilibrio del que dijo el romántico y místico Novalis que es “el estado genuino de la libertad”; su genuina y originaria posibilidad misma. Como Nietzsche, como Pascal, como Kierkegaard... a ese ritmo profundo de su ser, a ese palpar de corazón, se siente solo (“solo y a solas con el Solo”, que diría Plotino). La soledad y la libertad son los términos extremados que determinan su existencia propia. Comentando un aforismo mío (publicado en mi primer libro “*El cohete y la estrella*”, libro juvenil aforístico de “afirmaciones y negaciones lanzadas por elevación”, a las que Unamuno llamó “germinativas”) aforismo que decía así: “*existir es pensar y pensar es comprometerse*” (y esto se publicaba en 1924), escribía Unamuno (en el último de sus “comentarios” publicado en España antes de salir para su destierro): “Pero existir —ex-sistere— es estar fuera de sí, es acaso ponerse fuera de sí. En griego, el verbo que corresponde al *existere* latino, el *existanai*, significa, a las veces, estar loco. Tal en aquel pasaje del segundo Evangelio (Marcos, 3, 21) en que dice que los de la familia de Jesús, fueron a prenderle diciendo que estaba fuera de sí —oti ex esté—, que estaba loco. Y el *ecstasis* es un ataque de locura, de enajenación, de salirse de sí. Y es un acto de existencia. Y si existir es pensar y existir es estar loco, pensar es estar loco. Lo que no cabe duda... Y luego, claro, pensar es comprometerse y con un compromiso de eternidad. Sólo que piensan tan pocos. Tan pocos como los que existen”.

Esos pocos que piensan y que existen, según Unamuno, son los mismos, tal vez, a quienes Nietzsche considera solitarios: los equilibrados, que no equilibristas, de la libertad por la soledad. “El estado genuino de la libertad” es equilibrio solitario tal vez. A mi “pensar es comprometerse”, añadía Unamuno: “con compromiso de eternidad”. Y de eternidad solitaria: o de esa especie de solidaridad entre solitarios nietzscheanos parecida a la “comunidad de los santos” en la que creemos los católicos.

El equilibrio como estado genuino de la libertad, y de la soledad, es el que esa viva soledad y libertad nos presta entre la verdad y la razón, otros dos extremos de la "agonía" unamunesca. Si enfurecerse es ponerse o estar fuera de sí —lo que es existir y pensar— nos dice Unamuno, para esto sería necesario primero entrar en uno mismo, sentirse uno a sí mismo uno, único: esto es ensimismarse. ¿Luego habrá que ensimismarse primero para enfurecerse después? Es lo que hizo Cervantes en su *Quijote* y en su *Vida es sueño*, Calderón. Don Quijote como Segismundo, ¿empiezan por enfurecerse para poderse ensimismar, o por el contrario, empiezan por ensimismarse para poderse enfurecer? Ensimismados y enfurecidos lo son en la aventura de su vida —y sueño— que nos dejaron trazadas eternamente, inmortalmente, de ellos, sus creadores Cervantes y Calderón. Unamuno sabe muy bien esto a que su radicalismo cristiano y español le lleva siguiendo el ejemplo de aquellos inmortales y eternos dos poetas. Pero el segismundeante soliloquio de Unamuno, su quijotesco y dialéctico monólogo interior, le lleva a afirmarnos más todavía: que no sólo hay que ensimismarse para enfurecerse sino enfurecerse para entusiasmarse —que es endiosarse, nos dice, para entrar dentro de Dios— como precisamente hicieron Don Quijote y Segismundo. Ambos nos parece que al ensimismarse y enfurecerse, para poderse entusiasmar o endiosar, para entrar en Dios —en un Dios humano y divino (que es el evangélico del Cristo)— pierden la razón, en razón; y la pierden por la verdad. Nos parece, digo, como se lo parecía a los griegos San Pablo, que es lo que tanto insiste en recordarnos siempre Unamuno; y aun especificando que con el título, no sólo de loco sino de maniático: ¡la maniática locura de la cruz!

En el equilibrio entre la razón y la verdad vive y sueña Unamuno su novela propia y la que en figuraciones fabulosas —como Cervantes, como Calderón— multiplica en agonistas y protagonistas de su sueño novelesco y teatral. Y nos parece muchas veces que crucificándose a sí mismo. Es lo que no quieren o no saben o no pueden comprender sus juzgadores y condenadores farisaicos porque no entran, no se adentran, de verdad, en su lectura, para poder entrar, adentrarse en sí mismos, por él; para enterarse verdaderamente de esa vida, de ese sueño, de esa novelería y teatralería (¡gran

teatro del alma!) del quijotesco y segismundeante, del cervantino y calderoniano Unamuno. En una palabra, que no se enteran de lo que no se quieren enterar. En definitiva, por miedo (miedo a la vida y a la verdad): por cobardía —que es peor que miedo porque es miedo moral y voluntario: cobardía espiritual. Son los desequilibrados por la estupidez (los tontos trágicos de que hablaba siempre), por la estulticia, los que llaman desequilibrado y loco a Unamuno (como a Don Quijote o Segismundo, si no a sus autores): precisamente porque su equilibrio —que engendra o genera su libertad y su soledad o se engendra y genera en ellas—, por serlo verdadero y vivo, lo es tan peligroso, tan arriesgado; sobre todo, para la razón; pero una razón que nunca quiso perder Unamuno del todo, como la perdieron otros solitarios de la libertad como él, poetas como él, si aparentemente no cristianos, como Holderlin y Nietzsche. Que, en este sentido, Unamuno no solamente se acerca más a su Kierkegaard sino a Pascal. A esa altura, a esas alturas del pensamiento, de la vida, de la verdad, no se atreven nunca a arriesgarse los medrosos; los cobardes espirituales: por miedo al pensamiento, a la verdad y a la vida (a una vida que es —acaso por pensada y verdadera— sueño, o, en el decir unamunESCO, novela).

Huir, rehuir ese peligro de la libertad, según Unamuno, es menos cristiano —menos humano— que afrontarlo; pues es un peligro que el hombre no puede huir ni rehuir sin negarse a sí mismo. Un negarse a sí mismo anticristiano, pues se hace expresamente para no tener que “tomar la cruz”; para no ver, no enterarse siquiera, de que en ella —en su enajenación racional, en su locura— está el Cristo. Unamuno acepta, ante todo, el riesgo, el peligro de la libertad espiritual, sin separarla nunca de su letra, de su literatura viva; y de su consiguiente y consecuente conducta pública: de su política. Por eso para Unamuno —como para Heine según confesión propia— la religión y la política (así entendidas o sentidas y pensadas, así soñadas y vividas) son las dos cosas que más le importan, literariamente como espiritualmente. El horror que siente Unamuno —como el que sintió Heine— por la censura y los censores, es porque sabe hasta dónde puede llegar su daño por su miedo, por su cobardía moral: hasta la destrucción total de la vida y del pensamiento. En una carta suya fechada en Hendaya a 13 de febrero de

1926, me decía: “No quiero que nada mío, ni lo más inocente, pase por censura. Si se me presentara ocasión de decir, en publicación que pasase por la censura, algo en que todos conmigo creyeran que rendía un servicio a la patria, no lo diría. Mientras haya censura ni para salvar mi honra y la de los míos, ni para librar a mi familia del más grave mal escribiré ahí nada”. Este ahí es España: era aquella España de 1926; ¡qué hubiera escrito de ésta! Tras más de veinticinco años de ejercicio policíaco censurador, atemorizador de conciencias aterrorizadas, y de los más inocentes, en la sucesión de generaciones juveniles víctimas de esa estúpida (es calificativo suyo) y trágica censura pública de los miedosos, de los cobardes espirituales... y morales. De esta España, como de aquella, hubiera escrito siempre lo que escribía para siempre (como escribía el griego Tucídides al que tanto gustaba citar). Porque su soledad, su libertad, su verdad, se sostenían —como la de su cervantino Don Quijote y su calderoniano Segismundo— de justicia: de sueño de justicia. Evocando el episodio quijotesco de los galeotes, escribía: “No puedo tolerar, aunque se me llame loco, que los verdugos se erijan en jueces, ni que el fin de la autoridad, que es la justicia, se ahogue en lo que llaman principio de autoridad, que es el principio del poder, o de lo que llaman el orden. No puedo tolerar que una burguesía vil, por mero pánico del incendio comunista —pesadilla de espíritus aterrorizados— entregue sus bienes y su casa a los bomberos que la destruirán más que el mismo incendio. Cuando no ocurre lo que hoy ocurre en España, donde son los propios bomberos quienes provocan los incendios a fin de vivir de su extinción. Pues es sabido que si los asesinatos en las calles casi han cesado —y de los que ocurren casi no se habla— es porque los asesinos están hoy empleados en el Ministerio de la Gobernación. Tal es el régimen policíaco”. Palabras históricas y proféticas a la vez; terriblemente verdaderas cuando el tiempo que las ha seguido, las ha seguido y continúa siguiéndolas, como si entonces, como después y como ahora o todavía, fuese siempre, un siempre desesperado de serlo. Tantas y tantas páginas suyas como éstas, debieran ser leídas y releídas hoy más que ayer, y, sobre todo, por esa atemorizada, aterrorizada juventud española a la que se les da un Unamuno censurado en todo: en su verdad, en su vida, en su soledad, en su autenticidad.

Este Unamuno perseguido, como Cervantes lo fue y lo fue Quedo, por la policía de los tiranos correspondientes —los envidiosos sin saberlo, de su libertad— es el que escribe en su destierro de Hendaya: “Bajo estos incidentes policíacos, a los cuales los tiranuelos rebajan y degradan la política, la santa política, yo he llevado y llevo aquí, en mi exilio de Hendaya, una vida íntima de política hecha religión y de religión hecha política, una novela de eternidad histórica”. La novela de eternidad histórica que vivió íntimamente, religiosamente y políticamente Unamuno en su destierro espiritual de España, antes y después de volver a ella, va transparentándonos su agonía cristiana y española cada vez en formas más depuradas y sencillas, que en sus últimos días registra únicamente ya en su *Cancionero*. Aquel mundo suyo de fabulaciones novelescas y teatrales, dramáticas siempre, cuya expresión literaria estricta parecía sacudida por un gran viento espiritual que las despojaba como el árbol vivo de sus hojas, desnudándolo en aparente tronco seco (sus novelas cortas, sus cuentos mejores: *Niebla*, *Abel Sánchez*, *La tía Tula*, *El espejo de la muerte* y las teatrales: *Soledad*, *El otro*, *Sombras de sueño*, *El hermano Juan*): toda esa expresión figurativa de intimidad que él dice novelesca, religiosa y política, de su vida, por su misma apariencia invernal, esqueletizada como la arboleda y, como ella, guardadora de una floración primaveral invisible, va como apagándose con su vida y le da a su palabra ese retiro, ese remanso de hogar mortecino, de rescoldo, a cuyo aliento —y ya preso en su “angosto gabinetito de Salamanca”— escribe sus últimos versos, expresión vivísima de su solitaria, dolorosa, angustiada agonía, que a su famosa imagen lechuzina de búho, de mochuelo finge un olivar evocador del evangélico en que agonizó Cristo.

“cambiaba de color como el olivo con el viento”, tiene también ese temblor leve de sus hojas estremecidas en la poesía que nos dejó escrita poco antes de su muerte. Los tres últimos sonetos que escribió llevan fecha del 21, 25 y 28 de diciembre de 1936. Muere el 31 de ese mes. El primero de estos tres sonetos tiene, quizás, resonancia leopardina y nos describe esa “infinita vanidad de todo” —un todo universal— “en el que nace y en el que muere el mito”. Como si el Universo se encarcarace para escamotearnos su vacío.

Que quede, al menos, nos dice, en su verso un hito, una señal de su último anhelo eterno. En el segundo de estos sonetos evoca Unamuno otros dos sonetos famosos, los dos franceses el de Ronsard “a Hélene” y “El desdichado” de Nerval. Al primero llama “claro y corriente”, al de Nerval “hosco y ardiente” evocando la cuerda o cordel o lazo del que se ahorcó el poeta como de su “torre abolida”. Los últimos tercetos de este soneto son singularmente significativos, porque Unamuno nos dice que se siente encarcelado en su hogar, y sueña con los días de su destierro en “la libre Francia”; y sueña en la guerra civil española y en la suerte “desastrosa” de España. Dice así:

*“Y yo en mi hogar, hoy cárcel desdichosa,
sueño en mis días de la libre Francia,
en la suerte de España desastrosa...”*

Este final amargo se prolonga en el último de los tres sonetos —último de su vida— que lleva de epígrafe una cita del “Rojo y Negro” de Stendhal: “Au fait, se disait-il a lui-même, il paraît que mon destin est de mourir en revent”. Morir soñando —comenta Unamuno—, sí, pero si se sueña morir, la muerte será un sueño de no soñar, porque soñarla es matar la vida: “soñar la muerte —se pregunta— ¿no es matar el sueño? Y añade: ¿vivir el sueño no es matar la vida?”. Para concluir en trágico eco senequista increpando a un cielo desierto, a un cielo vacío de Dios: ¿escudriñando el implacable ceño —cielo desierto— del eterno Dueño?” Este trágico fin de su agónico desesperar, unos días apenas, unas horas antes del mortal desenlace de su novela viva, nos dice de su dolorida conciencia —política y religiosa—, de lo español, al sentirse morir en el mismo seno de la guerra civil en que naciera; y es como una señal de tris-tísima despedida que no debe dejarnos, sin embargo, todo su dolor sino como enseñanza esperanzadora, todavía, más allá del sueño unamunESCO.

(Publicado en Le figaro Littéraire, número que fue requisado por la censura en España, se vuelve a imprimir —de donde lo transcribo— en Marcha, Montevideo, 6 noviembre 1964, pp. 13-14).

JARDIN EN FLOR, Y EN SOMBRA, Y EN SILENCIO...

En el ambiente de la tarde...
...
Y algo que es tierra en nuestra carne siente
...
La planta fugitiva en laurel presa.

Lope

No es el jardín lejano, andaluz, éste que ahora cerca de arboledas altas, acariciadoras, suavemente, mojado y silencioso, la casa del poeta. Son espacios sombríos de verdura espesa, frondaje denso, senderos sinuosos, descuidados, riachuelos entre yesos partidos y albercas casi secas, coronadas de grutas con rocas falsas y musgosas. Jardín abandonado, junto a un abismo al que descende, brusco, con vaivenes de ocultas plazoletas, bancos húmedos, laureles, mirtos, rosas... Penumbra adormecida bajo un cielo radiante. Señorial abandono. Goteo en la piedra. Sombras.

“Criptas hondas, escalas sobre estrellas.

Retablo de esperanzas y recuerdos”.

La casa del poeta, rodeada de este jardín frondoso, tiene estancias abiertas, espaciosas, galerías apartadas. En ellas se encuentra al viejo mago del verso cadencioso, escuchando aquel mirlo, que en tiempos le cantara...

*“Un pájaro escondido entre las ramas
del parque solitario
silba burlón...”*

*Nosotros exprimimos
la penumbra de un sueño en nuestro vaso.
Y algo que es tierra en nuestra carne siente
la humedad del jardín como un halago”.*

Rumía el poeta recuerdos y esperanzas. La penumbra de un sueño envuelve su hondo sentir, que es el pensar más claro. Bebe sombra en su vaso mientras callan, fantasmas de rincones hechos sombras de sombra sus hermanos: Abel Martín, Mairena... Recuerdos infantiles de Sevilla —limonero en el patio— y esperanzas de España entre ardores amarillos de Soria, de Segovia, de Madrid. Espacios castellanos en donde se estrechaban las paredes de su cuartito angosto, soñando este jardín, ahora cercano. Este jardín que viene a buscarle después de haberle huído días y días; meses y meses; años. Jardín romántico.

*“Sobre la tierra amarga
caminos tiene el sueño
laberínticos, sendas tortuosas;
parques en flor, y en sombra, y en silencio”.*

Antonio Machado. La honda y pura voz de la lírica castellana. Heredero de Bécquer; de Fray Luis y San Juan; de Lope y Garcilaso; de Juan Ruiz, de Jorge Manrique. Antonio Machado, el prodigioso mágico de la palabra, vive rodeado de este jardín en flor y en sombra, y en silencio. Jardín cercano. Apenas si ya posa su vida en esta casa abierta, honda, espaciosa, clara. Morada misteriosa. Galerías tiene el sueño como éstas que ahora amortiguan sus pisadas. Como éstas que aquí nos encienden su presencia, aparecida desde el umbral de un sueño, como su voz.

Estancia grande, amplia. Parque solitario y sombrío. El parque y la amplia estancia vinieron a encontrarle. Se le acercan, le cercan de esperanzas, de recuerdos... Le ofrendan su retiro, su recato. El poeta los esperó siempre de este modo español, con este eco pro-

fundo, silencioso, desesperadamente esperanzado...

*En el ambiente de la tarde flota
un aroma de ausencia,
que dice al alma luminosa: nunca,
y al corazón: espera.*

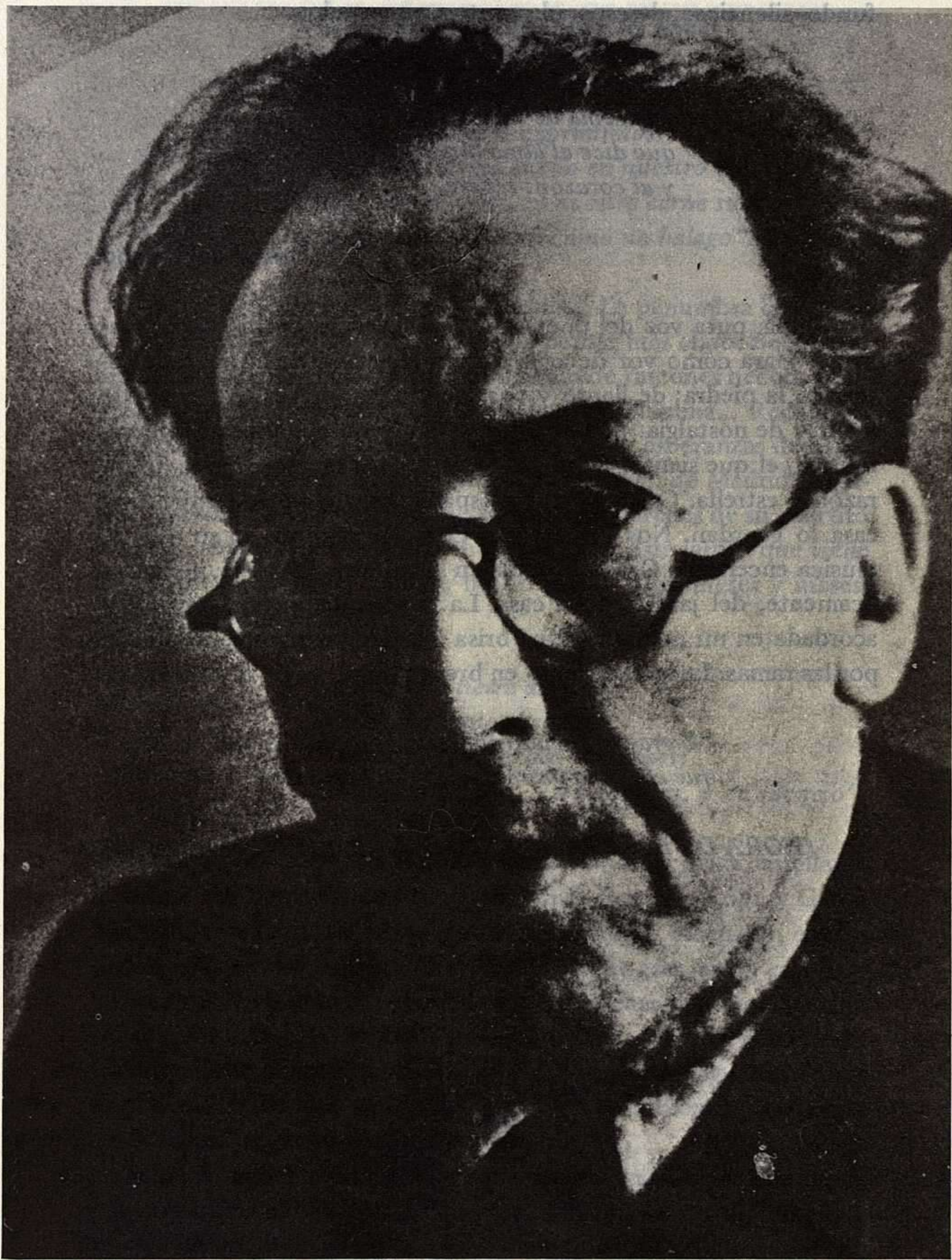
Cristal del tiempo

Honda, pura voz del poeta, música cadenciosa y dilatada, sombría y clara como voz de agua; que es de mar o de lluvia, o de gotear en la piedra; de llanto y risa; de súplica, de rezo, de gozo; de amor y de nostalgia. Voz que dice el más puro y más hondo pensamiento, el que siente, el que canta. Voz de la sangre. Música de corazón y estrella. Callada voz de España. Este sombrío jardín. Esta casa lo guardan. Nos le guardan. Como a Pandora en su caja de música encerrada. Como la copla en la guitarra. Me alejé, melancólicamente, del jardín, de la casa. La imagen del poeta con su voz acordada en mi memoria. Una brisa marina, levemente, se andaba por las ramas. Luego, el viento en breve ráfaga.

*“Y era un plañido solitario el soplo
que el polvo barre y la ceniza aventa”.*

(HORA DE ESPAÑA, nº XXI, septiembre 1938, págs. 21-23)





poeta los esperó siempre de este modo español, con este eco pro-

ANTONIO MACHADO EL BUENO

*Era luminoso y profundo
como era hombre de buena fe.
Fuera pastor de mil leones
y de corderos a la vez.
Conduciría tempestades
o traería un panal de miel.*

Rubén Darío

Decía Goethe que lo que vale de nuestra vida es el sentido o significado que pudimos darle. La vida de un poeta no puede valorarse, como la de un coplero, por el ingenio o acierto exclusivo de sus versos. Aquel “mester de juglaría” era oficio público de menestral o histrión. Sus ejecutantes no eran poetas. Todo lo más, fueron comediantes, farsantes. Berceo o el Arcipreste Juan Ruiz no eran juglares, aunque así pudieran llamarse a sí mismos humildemente; eran poetas. Y la poesía del poeta es inseparable de su vida, dándole a esa vida su sentido, su significación. El “gran español” Antonio Machado no era un juglar, no era un coplero, era un poeta y un gran poeta. El sentido y significado de su vida es inseparable de su poesía. Esta, su poesía —en prosa y verso—, es obra de dicción y pensamiento. Su pensar y decir poético lo es, esencialmente y profundamente, español. Y por serlo así, tan particularmente español, alcanza universalidad verdadera. Como el de don Miguel de Unamuno, gran español, gran poeta, pensador vivísimo, como Antonio Machado, de España, y no solamente en España.

La vida pública española —la política en sentido ético y social— obligó a estos dos españoles, en circunstancias que conocimos y recordamos, a tener que salir de España, a ser desterrados de su patria. El destierro de Don Miguel duró unos años. El de Antonio Machado unos días; porque en él, y en parte debido a lo doloroso y amargo de su iniciación misma, le llegó la muerte. La amargura, el dolor que sentía el poeta al tener que dejar España no era sólo por aquel hecho material de abandonar su suelo, su tierra, su casa. Lo era, sobre todo, por tener que hacerlo forzado, sufriendo una derrota, sintiendo en sí mismo esa derrota como la de sus ideales más queridos; aquellos que dieron a su vida y poesía un sentido y significado español.

De esos ideales políticos españoles suyos, Antonio Machado escribió constantemente. En verso y en prosa. Su verso, algunas veces, por el mismo ímpetu de su pasión, se enturbia o se tuerce. Pero siempre palpita en él —como en los de Unamuno— esa pasión de vida, de su propia vida: que fue, que es, pasión de una vida española. Parece mentira que haya que repetir todavía (fuera de España, porque dentro no lo permite la censura) estas dos cosas —: que Unamuno y Antonio Machado no eran, no fueron nunca católicos; que sí eran, que sí fueron siempre, religiosamente, liberales y republicanos. Esta simple, sencilla verdad viva, se quiere olvidar o menospreciar por ciertos españoles de un lado o de otro; de esta o aquella secta o bandería. Lo político, liberal y republicano, en estos dos grandes españoles, era casi una religión; respondía a un sentimiento que suele llamarse religioso, espiritual; y que es moral y estético y poético. Croce, el gran italiano, procedente del siglo XIX como ellos, escribió aquello de “la religión de la libertad”.

Lo que sí fueron Unamuno y Antonio Machado, por su mismo sentimiento liberal —como Galdós— eran cristianos; profunda, verdaderamente cristianos. Y esto es motivo de frecuente equívoco entre españoles que no quieren entender cómo se puede ser cristiano sin ser católico (sin pertenecer expresamente a la Iglesia a que pertenecemos los católicos). Sucede que el *costumbrismo* formalista y picaresco, a veces farisaico, del catolicismo social en España —ahora más que antes y que nunca— supone, más o menos conscientemente, que se puede ser católico sin ser cristiano. A ese

catolicismo formalista, costumbrista, pícaro, a veces farisaico —“ateísmo práctico” le llamó Menéndez Pelayo— se opusieron en vida, de hecho y de palabra, muy frecuentemente, estos dos grandes españoles: Unamuno y Antonio Machado. Su obra escrita está ahí (no ahora aquí en España) para informarnos de ello.

El cristianismo apasionado de Unamuno le llevó a pensar y escribir páginas admirables, donde, evidentemente, no sólo toca y roza, sino cae de lleno en la herejía. El cristianismo, diría estético o poético de Antonio Machado (más bien escéptico y “renaniamo” —transido de interpretación pagana de los Evangelios—), le hizo pensar y escribir páginas que en nada pueden vislumbrarse siquiera ortodoxas. Esas páginas, digo que no están aquí, en España, ahora. Algunas, muchas, de Unamuno, sí: en ediciones caras, de pocos lectores. Las de Antonio Machado, no. Porque están proscritas, como lo empezó a estar él mismo. Como lo hubiera seguido estando muchos años más si no hubiese muerto a los primeros pasos de su éxodo. Esto es lo que parece que se quiere desconocer o borrar (tantas admirables páginas suyas en prosa y en verso) cuando se pretende, nada menos, que quitarle con ellas el sentido y significado ejemplar, ejemplarmente español, de su propia vida. En una palabra —muy sencilla, muy clara— su amor y vocación humana al ideal político liberal y republicano: su adhesión entusiasta a él, hasta la caída de aquella República, a la que amó y sirvió con fe, con lealtad, hasta su derrota; hasta sentirse y pensarse derrotado con ella; hasta dar sus primeros pasos vencidos en su destierro.

De aquel otro político destierro suyo arranca, en Unamuno, su “Cancionero espiritual”, que es su Diario poético. A partir de los años de la República de 1931 son las páginas en las que, por la máscara aleccionadora de su *Juan de Mairena*, nos da Antonio Machado el *Diario* de su vida y pensamiento. De aquellas horas españolas son estas prosas, transparentes de vida y de verdad: de aquella *hora de España* (que para expresárnoslo todavía mejor se subrayan con este nombre en la última publicación republicana en la que aparecían). Aquella *hora de España*, como “cristal del tiempo” —que dijo Calderón— se nos transparenta en la forma viva que apresó en su verso, en su prosa, Antonio Machado. Por esto, gran poeta y gran español; no por juglar, no por coplero, no por no ha-

cer más, nada más, que versos, “simples y buenos versos” que hasta eso es atribución mentirosa; pues no siempre tan simples ni tan buenos; pero sí, siempre, apasionados de vida y de verdad.

“En la forma de las horas —que son cristales del tiempo”, dijo Calderón. Aquella hora de España encontró su forma más pura, más clara y cristalina, transparentándonos su tiempo vivo en la prosa, en el verso de Antonio Machado. Evoquemos al azar de su lectura palabras como éstas: “¡Aquellas horas, Dios mío, tejidas todas ellas con el más puro lino de la esperanza, cuando unos pocos viejos republicanos izamos la bandera tricolor en el Ayuntamiento de Segovia!... ¡Recordemos, acerquemos otra vez aquellas horas a nuestro corazón...!” Esto escribe el poeta en 1937 en Valencia, todavía republicana, y bajo el epígrafe: “lo que hubiera dicho Mairena el 14 de abril de 1937”. Y también escribía al empezar: “De modo que, para entendernos, diremos que hoy evocamos la fiesta en que fue proclamada la segunda gloriosa República Española. Y que la evocamos en las horas trágicas y heroicas de una tercera República, no menos gloriosa, que tiene también su fecha conmemorativa —16 de febrero— y cuyo porvenir nos inquieta y nos apasiona”. Profético decir y pensar español el de Antonio Machado; pues ahora, en esta otra hora de España que vivimos, sigue siendo para nosotros el porvenir de esa tercera República —nacida o sembrada entonces con tanta sangre— lo que “nos inquieta y nos apasiona”.

Inquietante y apasionante fue entonces —en “aquella hora de España”— para el poeta, un presente circunstancial que, con su dolor mismo, no rompía, sino afianzaba, el tejido de lino puro de su esperanza. Al manantial sereno de su poesía llegaba aquel inmenso dolor —como el de la conciencia española de Unamuno— precipitándolo más aún por ese cauce oscuro y ceñido a su más querida esperanza. Su poesía, siempre circunstancial —en el sentido que le dio Goethe a esa circunstancia generadora de la poesía—, se levantaba a esas alturas circunstanciales de aquellas horas, trágicas, heroicas —nos dice— manifestándosenos, mejor que nunca, con aquel sentido vivísimo de su bondad, aquel buen sentido que, como delicada ironía, él había confesado en su famoso verso:

“Soy, en el buen sentido de la palabra, bueno”.

“Soy, en el buen sentido de la palabra, bueno”, nos dijo el poeta de sí mismo. Y este verso cierra una cuarteta que comienza con este otro: “*Hay en mis venas gotas de sangre jacobina*”. Y entre los dos, nos dice también que su verso “*brota de manantial sereno*”: por lo que “*más que un hombre al uso que sabe su doctrina*”, es, “*en el buen sentido de la palabra, bueno*”. No era un doctrinario, un sectario, un profesional de la aventura política, desde luego. Pero no forzaremos nada la interpretación clarísima de sus palabras afirmando que la bondad de que nos hablan es una bondad que no niega su sangre roja: esas gotas de sangre jacobina en sus venas. Toda su conducta, expresamente manifiesta en su vida, confirma el sentido político, el significado de esa bondad. Todos sus escritos —en prosa y verso— antes y durante la contienda española, afirman su compromiso político de español; su idealismo republicano, que él llama, para no eludirlo, *jacobino*; con la misma valentía de pensamiento y de dicción como de conducta que los respalda. Su tristísimo éxodo hacia la frontera francesa en 1939 —como el de tantos, tantísimos españoles, miles de españoles en aquel espantoso trance—, no sólo confirma el buen sentido de su bondad, sino que la supera y verifica, inmortalizándola, como en *Don Quijote*, con su muerte. El significado entero de su vida quedó así definitivamente claro, verdadero, ineludible. Y es ese su ejemplo.

¿Qué nos dice este ejemplo? Porque a nosotros lo que nos parece que dice muy claro es la verdad, la autenticidad de una vida y una poesía recíprocamente independiente. En los versos que ahora evocamos, como en tantos otros, se manifiesta. Su pasión política no enturbia el “manantial sereno” de su poesía. Pero tampoco su poesía, que “brota de manantial sereno”, deja de correr y saltar y hasta precipitarse en torrencera, por un cauce de vida y pensamiento *circunstanciales*, que a veces parece que nos la reflejan teñida de sangre. A esto es a lo que llamaba él: “estar a la altura de las circunstancias”. Y éstas, cuando fueron trágicas, heroicas, el poeta las recoge en su voz, en su palabra, sin quitarle a ésta aquel puro estremecimiento lírico que sigue afirmándola como algo “esencial” en el tiempo. De aquí que su vida, su conducta viva (política, moral) y su poesía se correspondan siempre sin confundirse nunca. ¡Estupendo ejemplo! Antonio Machado, el bueno

—el jacobino, el poeta—, no traicionó ni tergiversó nunca su poesía con su conducta, ni ésta con aquélla.

La doble ejemplaridad que nos ofrece la vida y la obra de Antonio Machado, por serlo tan sencilla y veraz, nos transparenta (como el manantial del que brota su poesía) esa esperanzadora lección apasionada de su conducta. En Antonio Machado no se tuvieron nunca que separar el *jacobino* y el poeta. Pensamos que a este *jacobinismo*, político, moral, religioso, se pudo unir, en él, una sensibilidad romántica efectivamente *rousseauiana*. Como la del mejor romanticismo, a esta línea, a esa estirpe romántica española (Espronceda, Bécquer, Ferrán) pertenece la poesía de Antonio Machado; como la de Unamuno y Juan Ramón Jiménez; como la de Federico García Lorca y Rafael Alberti.

El signo lírico que señaló Salinas a ese movimiento poético, que abre el siglo XX español, pertenece, con acento epigonal, todavía al romanticismo. Rubén Darío lo supo, proclamando dolor con justo orgullo. Unamuno no desdeñó las formas líricas románticas para expresarse en verso; desdeñando hasta el alterarlas formalmente para apropiárselas; desdeñoso de eludir siquiera sus resonancias. Antonio Machado fue más cuidadoso de darle forma a su tradicional sentido español con un cauce íntimo, personal, más originalmente nuevo. Como Juan Ramón Jiménez en su “modernismo” —que siempre defendió— y al que, en definitiva, debe el más claro sentido de su obra. Como García Lorca y Alberti, en las vivas corrientes tradicionales de su poesía. En la voz de Antonio Machado, percibimos otro temblor de vida y de verdad tan original suyo que le distingue, y le separa a su vez de los demás situándole aparte. Como a los otros poetas que señalo les ocurre entre sí y en relación con la poesía de Antonio Machado. Sin que eso signifique que los separe el sentimiento de una realidad española, que compartieron, hasta la muerte o el destierro. Realidad política, social, religiosa, *de aquella hora de España; de aquellas horas.*

“¡Aquellas horas, Dios mío, tejidas todas ellas con el más puro lino de la esperanza!” —exclamaba el poeta en las de 1937, recordando las del advenimiento de la República en 1931. Su pasión política —profunda, veraz, viva— le hacía exclamar esto, evocando, al hacerlo, la misma imagen poética del lino puro que en su juven-

tud había aplicado al sueño, a los sueños. Parecería que esta coincidencia lejana de su sentimiento más íntimo fundiera, en una sola emoción viva, sueños y esperanzas. El lino puro de los sueños y el de la esperanza tejían sus horas —“todas ellas”— con una misma trama soñadora y esperanzadora; circunstancialmente española siempre. Una pasión poética y una pasión política, entrelazadas, dieron a su voz ese acento propio, tan puro, tan hondo, tan humano, que —como también a Unamuno— lo arraiga en palabras verdaderas; en palabras cuyo temblor lírico y hermosura imaginativa se alcanza por ese soplo espiritual que las impulsa y las trasciende. Porque son palabras —como diría Fray Luis— “que salen del corazón”. Teñidas, en Antonio Machado, por su sangre roja, sus “gotas de sangre jacobina” precisamente.

“¡El lino puro de la esperanza!” —“¡El lino de los sueños!” El hilo y la trama de su poesía nos lo teje con “palabra esencial en el tiempo”. Y por el tiempo. Por un tiempo que, conforme pasa, va dando a esa palabra suya —a su poesía— una resonancia más honda, más pura, más esperanzadora. Oigámoslo en su verso —aprendiéndolo en él— el sentido y significado de esos sueños suyos; de esa esperanza, que nos lo enseña, y ejemplarmente, en su obra y en su vida.

“*Sabe esperar*” —nos dice el poeta—: aprende a esperar. Como espera un barco en la costa hasta que llegue a él el empuje de la marea. “*Sin que el partir le inquiete*”. Porque el que espera aprende, esperando y desesperando o sin desesperar, *que la victoria es suya*: aprende a saber de su propio vencimiento que en eso consiste su victoria. Venciéndose a sí mismo; convenciéndose a sí mismo con los demás. El saber esto da al verso andaluz del poeta arraigado sabor senequista. Este vencimiento victorioso, este convencimiento humano, nos dice, por esa voz tan sabia y sabrosa del poeta andaluz, sevillano, con elegancia de lance torero, que todo el que espera, el que aguarda, “*sabe que la victoria es suya*”: “*porque la vida es larga y el arte es un juguete*”. La vida es larga, el arte corto. Al revés nos lo dice su verso para que lo entendamos mejor. Pues en seguida añade: que “*si la vida es corta, y no llega la mar a tu galera*” —a ese barco que espera, serenamente, el empuje de la ola, el despertar del viento—, *aguarda sin partir y siempre espera*”. Haga-

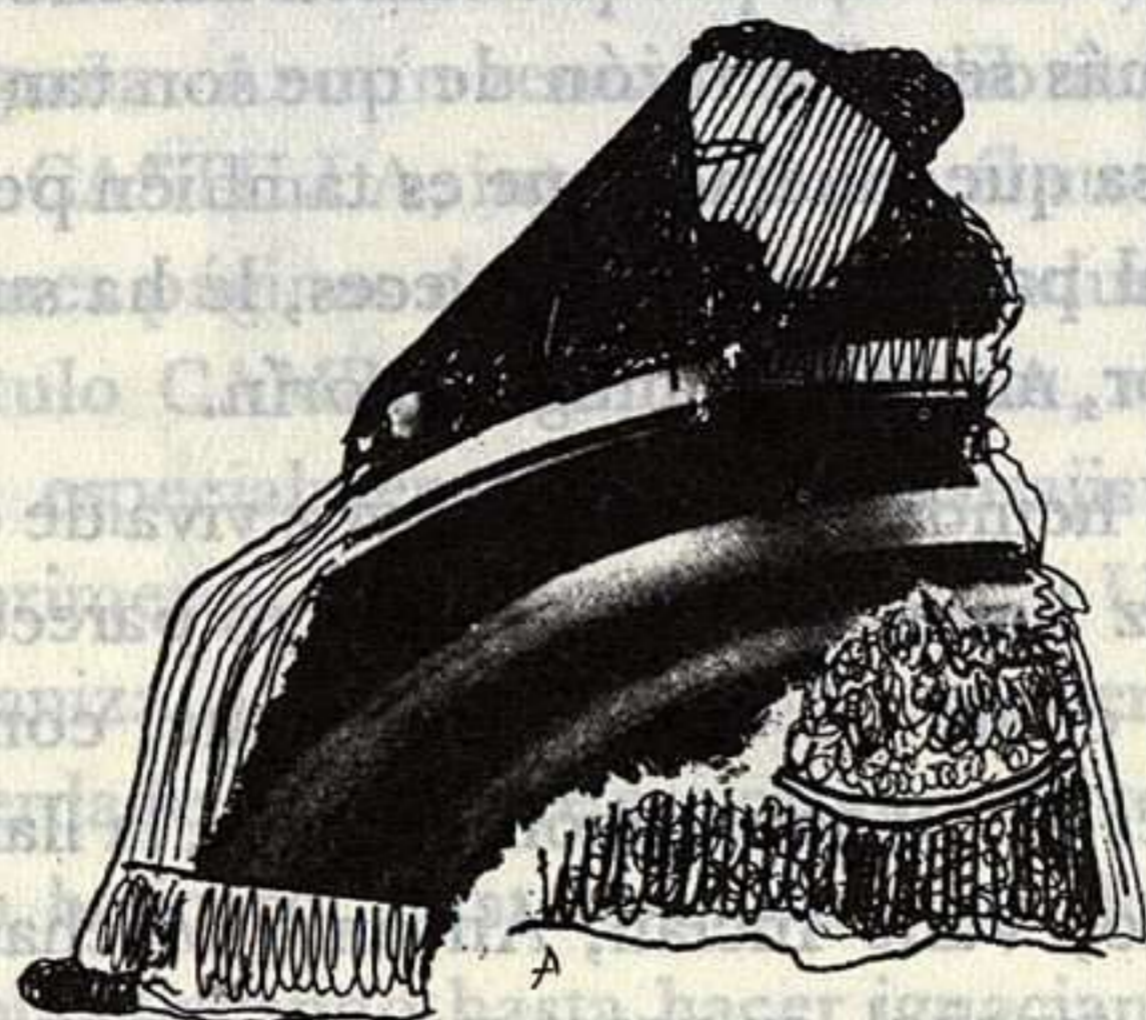
mos como él, esperar, seguir esperando sin partir, esperar siempre: “*porque el arte es largo y, además, no importa*”. Sabio, vivo, verdadero, el decir poético de Antonio Machado al proponernos este aprendizaje de la esperanza; por real y soñadora. Al tejer, con ese hilo de su sangre, la trama del lino purísimo de sus horas —que son las horas nuestras, españolas, circunstanciales, Porque lo que importa para Antonio Machado —lo que importa siempre y para siempre, y por eso se sueña y se espera—, es la verdad, la libertad, la poesía.

(LA TORRE

Puerto Rico, núms. 45-46, enero-junio 1964, págs. 257-264)

LETRAS ESPAÑOLAS

Azorín superviviente



De todos los casos de deserción intelectual —llamémosle así— en la guerra civil de España, en la pelea popular española, deserción de pensadores, escritores, artistas, no es probablemente el caso de Azorín el más escandaloso ni el más inesperado. Quizás pudiéramos decir que haya sido el más inocente y, precisando más este juicio, tendríamos que añadir, tal vez, que el más tonto. Porque es indudable que hay, hasta en la misma inconsecuencia política de este magistral escritor español, una especie de consecuencia que diríamos, más bien que tonta, medio tonta; como la del tonto del cuento, porque nunca elude prácticamente su propia conveniencia. Pero si algo de tontería que, ahondando en ella encontraremos hasta en la obra literaria admirable de este escritor, que es parte del secreto maravilloso de su arte, con su frecuente transformación en *pasmo* emocional y expresivo (“Azorín es un *pasmo*”, escribía Ramón Gómez de la Serna con castizo y certero tino definitorio), si algo de tontería, decimos, y hasta de tontería desinteresada, entendida como deserción casi mística de la

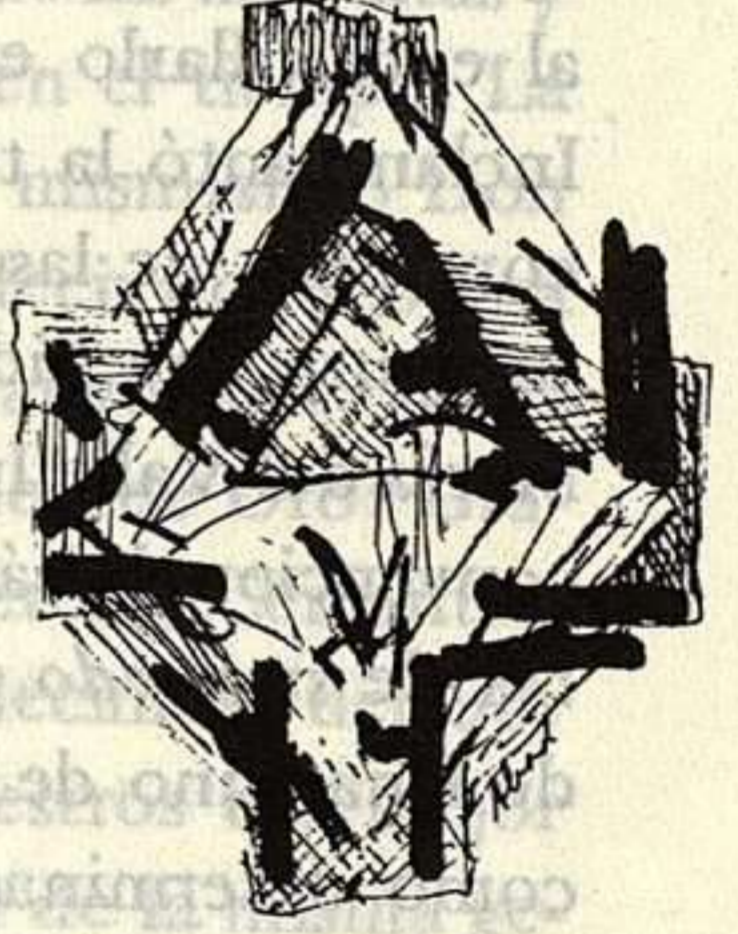
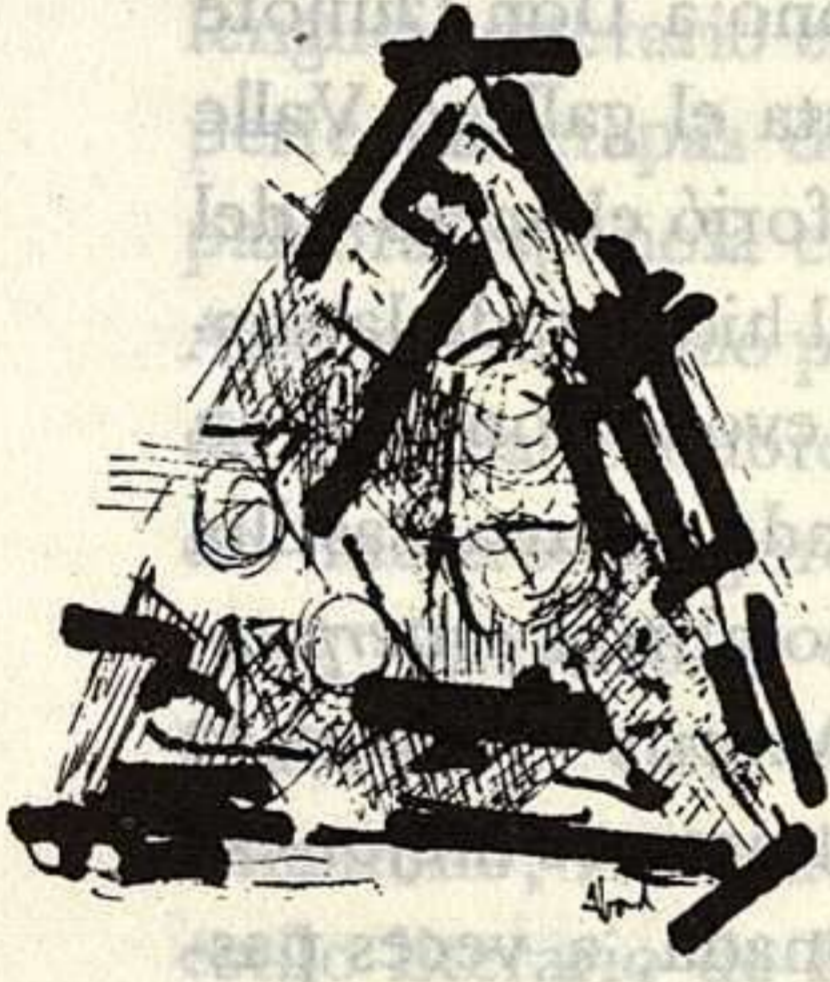
inteligencia, encontramos en el maestro Azorín, nos parecen muchísimo más tontos aquellos otros que ahora no quieren hablar-nos de él, pretextando fútiles motivos particulares (y a veces muy particulares) sencillamente porque temen hacerlo: y temen hacerlo por la todavía más sencilla razón de que son tan tontos que se pasan de listos; cosa que sabemos que es también peor que pasarse de tontos, como, al parecer, algunas veces, le ha sucedido a nuestro admirado escritor, maestro y amigo Azorín.

Muchas veces hemos escuchado la voz viva de este gran escritor español. Una voz balbuciente, que a veces parece tartamudeante, como su prosa, como su estilo. Estilo que, con el de los otros maestros mayores de su generación literaria, la llamada y discutida del 98, Unamuno, Valle Inclán, Antonio Machado, ha llevado el lenguaje literario español, en prosa y verso, a una de las más altas y perfectas etapas de madurez que le conocemos en el tiempo. La palabra española en el tiempo, como nos diría el mismísimo Don Antonio, alcanzó por estos maestros del pensar y decir poético una de aquellas cumbres del estilo que sólo puede parangonarse con la de nuestros mejores estilistas clásicos de los Siglos de Oro: Gracián, Quevedo y Góngora, San Juan y Santa Teresa, Cervantes, Garcilaso... Con estos maestros literarios, que decimos, del 98: Unamuno, Antonio Machado, Valle Inclán... maestros del mejor estilo literario de España, otros grandes escritores de la misma generación, como Benavente en el teatro, Baroja en la novela, y en generación sucesiva, años después, Juan Ramón Jiménez en la lírica, significaron una estética muy distinta, y aun contraria; pues mientras en los primeros la prosa y el verso se articulaban en formas nuevas con un consciente empeño y logro de realizaciones perfectas, en los otros, por el contrario, prosa y verso se desarticulan, deshaciéndose, como en el diálogo divagatorio y fraseante que rompe la arquitectura teatral en la mayor parte de la obra escénica de Benavente o en la trama fácil, la descripción descosida, el diálogo deshilachado de la novela episódica de Baroja; y también en los fugitivos arabescos ornamentales, huideros siempre, hasta del sentido natural de su ritmo, en la lírica arábigo-andaluza del admirable poeta de Moguer.

Aquellos otros escritores que decimos: Valle Inclán, Unamuno,

Antonio Machado, de contraria tendencia estética, creadora, constructiva, tradicional, fueron también, tal vez por eso, como señalamos otras veces, los inventores o descubridores del que llamamos nosotros mito estético de Castilla: mito poético y literario del castellanismo en España. Azorín reunió en un librito maravilloso con ese breve título: CASTILLA, integrando en él su visión estética de España, las mejores páginas de su primera madurez. Antonio Machado con el título CAMPOS DE CASTILLA, reúne también en libro que asume especialmente la visión paisajista castellana, los mejores frutos primeros de su madurez lírica. Unamuno más todavía: se castellaniza por entero, y por verdadero, para españolizarse entera y verdaderamente de ese modo, universal, como hiciera en tiempos su belicoso, místico-ascético predecesor vasco, San Ignacio de Loyola: llegando hasta hacer ignaciano a Don Quijote al encastillarlo en su *Vida unamunesca*. Y hasta el gallego Valle Inclán cantó la tierra castellana —“la tierra que forjó el acero— del corazón y de las armas del caballero”—, como al hidalgo de la triste figura, tan hidalgo y caballeresco como él: y evocó don Ramón María del Valle Inclán sus *voces de gesta*, centrando en una Castilla convencional, bárbara y diezgochesca, los más sombríos *esperpentos* de su *ruedo ibérico*. Pero es en la prosa de Azorín —si no en la de Unamuno de su última época— donde encontraremos mejor esa como determinación o definición viva, emocionada, a veces pasmada o como extática, del mito estético castellanista que decimos; y que de tal modo se ensimisma o adentra en sí, por el paisaje, por el lenguaje, como en una mística decisión ascética, renunciadora, como en rumia espiritual, que diría Nietzsche, de contemplación propia.

Los españoles del 98, y los de sus generaciones sucesivas, encontramos en estos magistrales exponentes del ensimismamiento nacional castellanista —ninguno de ellos castellano o nacido en Castilla— una especie de método, camino o ruta para encontrar-nos a nosotros mismos por esa “composición viendo al lugar”, que diría el místico racionalista de Loyola (lugar preferentemente elegido siempre en paisajes y ciudades castellanas) para ese, también ejercicio espiritual, de buscar a España, como si fuera de sí, o de nosotros, se hubiera perdido; y de encontrarla, ensimismada y no



enfurecida, ensimismándonos y no enfureciéndonos, como hicieran nuestros antepasados famosos, por ella. Aunque fuese, como en el caso tan ejemplar, doblemente ejemplar, en la obra y la conducta de Unamuno y Antonio Machado, muy dolorosamente, al espejar su conciencia dolorosa de españoles en ese ensimismado castellanismo, o castellano ensimismamiento; al encastillarse de ese modo espiritual en esa fortaleza fronteriza.

La España que tanto les duele a Unamuno y Antonio Machado, que les duele como conciencia propia, es la misma que tiene para Azorín aquellos místicos silencios maravillosos, como para Cervantes los tuvo; y que el admirable poeta lírico de nuestra prosa literaria moderna supo captar en su expresión más viva, con minuciosidad de artista primitivo por la precisión maravillada de su pasmo. Un lenguaje y un paisaje vivos, que, al entrelazarse nos dicen siempre una misma cosa: con acento de tal pureza, con expresión tan justa, que parecen quedarse quietos, inmóviles, extáticos por las palabras mismas que los evocan. Hay una mística profunda, callada, como debe serlo, en las sugerencias de este lenguaje evocador, que balbuciente, casi, decimos, tartamudeante, nos dice una emoción tan honda, tan fina, lo mismo cuando se hace lenguaje ante el paisaje vivo que paisaje por el lenguaje vivo de algún clásico o moderno escritor que nos evoca. Basta recordar libros como *Lecturas Españolas*, *Al margen de los clásicos*, *Castilla*, *El Licenciado Vidriera*, *Un pueblecito...* y tantos otros como forman la copiosa y minuciosa obra literaria del gran maestro español.

José Martínez Ruiz, Azorín, el que habría de ser, sobre todo, en nuestras letras, poeta de inefables silencios, empezó por ser o aparecer como un polemista escandalero: con su CHARIVARI y hasta con sus primeros libros novelísticos: EL ANTONIO AZORIN y LA VOLUNTAD. Cuando en el primer año del Siglo, en 1901, —curioso recuerdo anecdótico— se estrena en Madrid la famosa ELECTRA de Galdós, el eco político escandaloso de su éxito le hace publicar a Azorín en el “*Madrid Cómico*” unas páginas de crítica discrepante que ocasionan el furibundo ataque personal del entonces joven y vehemente izquierdista demagógico Ramiro de Maeztu. Este curioso documento que recordamos terminaba, por parte de Maeztu, con estas palabras que textualmente copio; resu-

miendo el artículo de Azorín, Maeztu escribía: “es una repetición de esos tópicos vulgares: sentido de la vida, fin de la vida... de esas estúpidas palabras huecas: eternidad, infinito, saber absoluto, fe... con que la metafísica escolástica conturba las inteligencias infantiles o cansadas. Sobre nuestro ánimo nunca semejante palabrería”. La hueca y estúpida palabrería que Maeztu condenaba en el artículo de Azorín, cuando éste discrepaba de la desviación política que había tomado el éxito teatral de “ELECTRA”, a su juicio, se resumía textualmente en lo que sigue; refiriéndose a la oposición entre el místico y el ingeniero en la obra galdosiana, escribía Azorín: “El sabio es tan grande como el místico; mas aquél se afana tras la verdad nunca lograda, y éste sosiega con la verdad lograda. ¿No es una ilusión la verdad del sabio? ¿No es una ilusión la verdad del místico? Ilusión por ilusión acaso sea más incitante para las almas soñadoras la que ofrece la salud de modo definitivo e inmediato a cambio del bárbaro sujetamiento a un dogma. En la obra de Galdós, la protagonista, a vuelta de sus perplejidades, se decide al fin ... —El público ha logrado un triunfo. El pensador debe saber que las dos soluciones son indiferentes, y que las dos —la Ciencia y la Fe— son bellas supercherías con que pretendemos acallar nuestras conciencias”. ¿Con qué bella superchería pretenderá Azorín acallar ahora en nuestras conciencias españolas el grito agónico de España? ¿Con la sujección a qué bárbaro dogma racionalista? Nos parece muy esclarecedora esta imagen documental que, con tan incómoda postura, retrata en su polémica juvenil a Azorín y Maeztu. Y aunque no tratemos de darle demasiada importancia, ni exageremos sus consencuencias, no deja de ser esclarecedora, como digo, de la personalidad de uno y de otro, tal como después habrán de manifestárenos andando el tiempo. Porque ni las afirmaciones de Maeztu dejan de ser, a su modo, proféticas del autor de la *Defensa de la Hispanidad*, ni las de Azorín contradicen en su espíritu al anarquista de paraguas o sombrilla roja que escribía las *CONFESIONES DE UN PEQUEÑO FILOSOFO*, el que habría de consumir la ironía de su escepticismo en un escaño del Congreso y en el indeseable sillón de la Academia.

La *estúpida palabrería hueca* que Maeztu le reprochaba a Azorín, a más de las personales acusaciones de hipocresía y convencio-

nal jesuitismo, por su conducta, esas *estúpidas palabras huecas*, que decía Maeztu: *eternidad, infinito, saber absoluto, fe...* y sus otros repetidos *tópicos vulgares* correspondientes: *sentido de la vida, fin de la vida, con que la metafísica escolástica conturba las inteligencias infantiles o cansadas*, escribía Maeztu, le han dado a la obra literaria magistral de Azorín, no sabemos si por infantilismo o por cansancio —desde luego nunca por aproximación a una metafísica escolástica— su más hondo sentido de intimidad y lejanía, de perspectiva y horizonte poético tan favorecedor de la emoción espiritual que su lectura nos despierta. *El pequeño filósofo*, el discípulo del escepticismo ferviente de un Montaigne, o, como él nos diría: Miguel de Montaña, de un Gracián, de un Sánchez, nos ha dejado, en páginas que todos leemos y releemos, trozos admirables en que la emoción lírica que nos comunican se impregna de aquella espiritualidad tópica, de aquella palabrería hueca, vivamente sentida y evocada siempre por el autor de tantos breviarios de española poesía, evocador mágico de poetas y paisajes de nuestra España.

Las obras de Azorín están, deben estar en todas las manos de quienes de verdad amen nuestras letras españolas: amen a España. Su lectura nos es familiar: su maestría inconfundible y de las más fecundas para el escritor. Leámosle siempre, olvidando piadosamente sus inconsecuencias, por otra parte, tan consecuentes, en definitiva, con su insobornable individualismo anarquizante y robinsoniano: con su invisible y profético paraguas rojo. Yo siempre le leo y le recuerdo. Al maestro, al escritor, al amigo. Confesaré que con cierta pena, cuando, a su misma manera azorinesca, tengo ahora que evocarlo, fantasmal o superviviente, callejeando por Madrid o San Sebastián; o en el rincón de la amistosa librería vecina de su casa madrileña, o en su misma casa, en su gabinetito de trabajo; diversos lugares en que algunas veces le acompañábamos. Y digo que le recuerdo con pena, en esa España, —suya, nuestra— hoy tan dolorosamente desangrada y escarnecida, de la que este viejo escritor, pese a su sensibilidad maravillosa, a su emoción humana profundísima, no parece haber sentido la viva agonía: o si la ha sentido, si la siente, la calla: ¿por indiferencia o escepticismo de discípulo de Montaigne y de Gracián? ¿Por miedo? ¿Por dolor?

Que sais-je? O, como dicen en México otros discípulos inconscientes del pensador francés: *¿quién sabe?*

(REVISTA NACIONAL DE CULTURA

nº 68, mayo-junio 1948, págs. 22-27)

GALDOS VISIONARIO



“SEPASE que hay vulgo en todas partes; aun en la misma Corinto; aun en la familia más selecta”. Así escribió Gracián. Y Azorín citaba este aforismo gracianesco cuando comentaba un libro mío de juventud: *“El Arte del Birlibirloque”*. En aquel libro mío, apologético de un torero o, por mejor decir, de un estilo, se establecía una dialéctica de lo español, denominándola de lo “castizo” y de lo “clásico”, que, en cierto modo, podría corresponder a lo vulgar y lo excelente o selecto de Gracián.

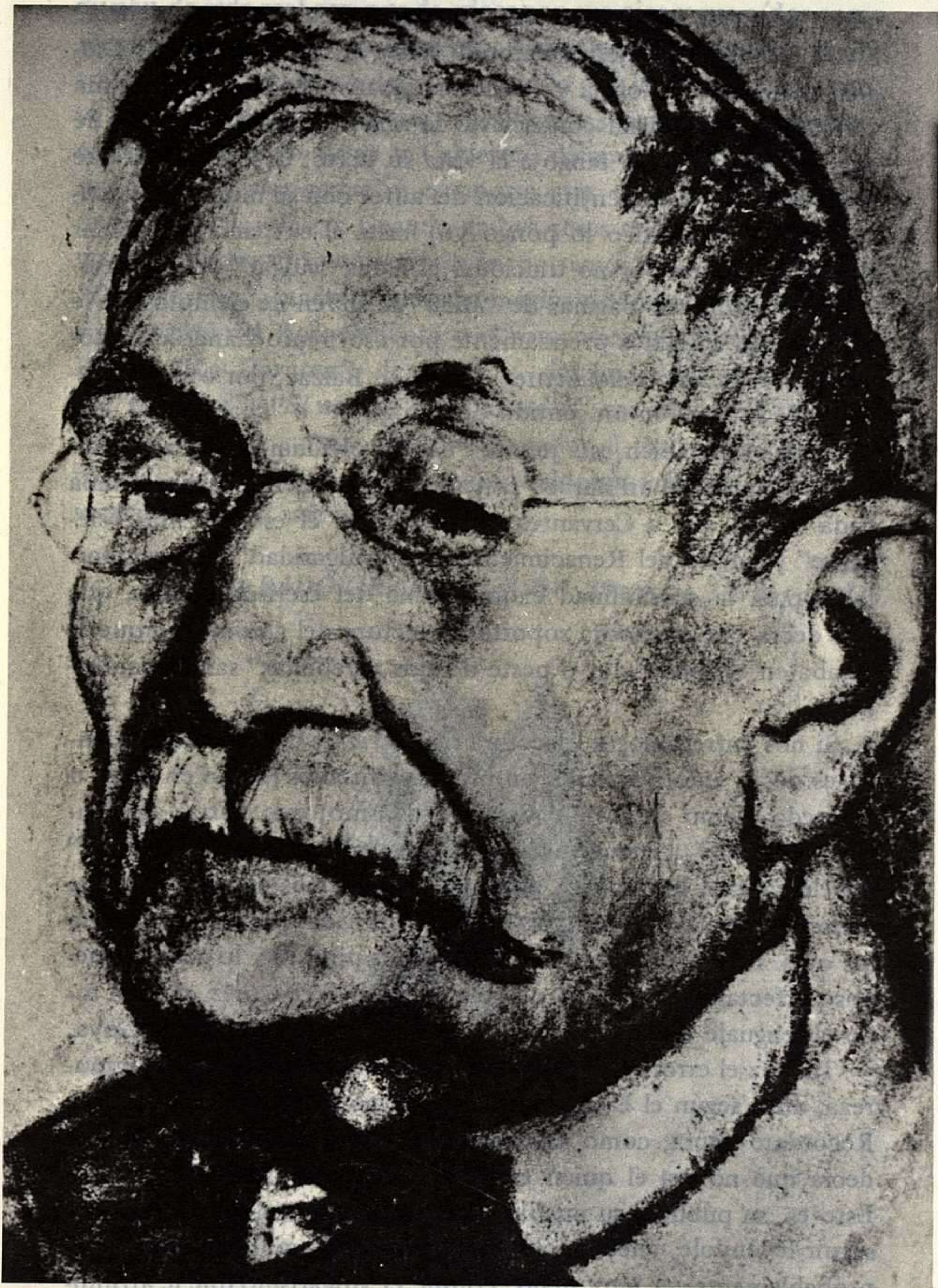
Y ya que recordé a Azorín, no puedo olvidar que la estupenda crítica que le hacía Ortega y Gasset en su *“Espectador”*, la titulaba *“Primores de lo vulgar”*. Aquí lo “vulgar” toma diverso rango estético, pues al aplicarse al arte selectísimo de la primorosa prosa azorinesca, se refiere a una vulgaridad, por así decirlo, apurada o depurada; destilada líricamente, tal vez, por una sensibilidad exquisita que encuentra en lo vulgar la emoción más sutil, delicada de la vida misma. Aquí el término de “vulgar” adquiere un sentido transparente y como alambicado, alquitarado por el arte exce-

lente, selecto del escritor. Algo como lo “*cotidiano*” a que se refería Maeterlinck para entrever en ello, en esa realidad vulgar, se diría que místicamente, una emoción trágica.

De “*lo trágico cotidiano*” de que nos habló el poeta belga, pasaríamos sin dificultad a esa especie de tono “vulgarísimo” con que esa tragedia cotidiana, en su emoción más íntima, se nos revela en casi todos los grandes novelistas del naturalismo romántico, los mayores y mejores, los creadores épicos de esos mundos “vulgares” de la novelaría: Balzac, Dickens, Tolstoi... nuestro Galdós. Sobre Balzac escribió Beguin (amigo inolvidable) un breve estudio titulado “*Balzac visionario*”. En él se nos enseña el punto de vista más apropiado para releerlo. Evocándolo, podemos repetirlo nosotros para Galdós. De Galdós, más que de Balzac, Dickens, Tolstoi, Dostoyewsky, podría decirse justamente que fue un visionario. Y que, al dirigir su mirada escrutadora sobre realidades vulgarísimas, las espejaba con tan poderosa visión viva que su arte nos la finge luego maravillosamente por una identificación mágica de su realidad con las apariencias vulgares de su estilo mismo; lo que ha sido causa de no pocos ni pequeños equívocos y equivocaciones. Entre los equivocados me cuento o, mejor dicho, me contaba, pues fue error mío de juventud. Pero hace ya muchos años que vengo cantando mi palinodia. Este error mío, que digo, lo señalaba y denunciaba acertadamente en un breve estudio crítico sobre “*Miau*” de Galdós, mi querido amigo Antonio Sánchez Barbudo, sin regatearme, con sus citas, su más justo reproche. ¿Por haber desconocido mis palinodias posteriores? Mas por aquellas muy pocas líneas tontamente antigaldosianas que escribí entonces (hacia el año veintitantos) he escrito muchas páginas después —leído y releído Galdós— que las contradicen. No digo esto para disculparme ni para devolverle al querido amigo sus reproches, sino para insistir, una vez más, en ese enorme poder de creación imaginativa, de poesía, que es la visión engendradora genial del mundo galdosiano. Y de su consiguiente espejismo trágico; a veces reflejo de lo más vulgar y de lo cotidiano precisamente. Como en “*Miau*”, cuyo título, dicho sea de paso, no sólo no encuentro vulgar, sino excelente; como casi todos los títulos certerísimos de la novelística galdosiana.

No creo que Galdós sea más ni menos vulgar en su estilo que

PLAZA DE DISEÑOS DOBROGOSKY, PERÚ - EN MARZO DE 1985



Balzac o Dickens o Dostoyewsky, pero hay algo en nuestro Galdós que a nosotros nos lo parecía. ¿En qué radicaba esta apariencia? En el estudio de Sánchez Barbudo sobre el “vulgarismo” de Galdós, analizando la forma y fondo imaginativo de la estupendísima “*Miau*”, se nos señala con acierto la razón y sentido literario de ese “vulgarismo”. No tengo a la vista su texto. Creo recordar que se subraya en él la identificación del autor con su mundo fantástico (esto de fantástico lo pongo yo) hasta el extremo de “hablar vulgar” él mismo por no traicionar el habla “vulgar” de sus personajes. Las primeras páginas de “*Miau*” le sirven de ejemplos. Se le ha criticado a Galdós precisamente por eso: reprochándole ese tono, si por un lado “elocuente”, como en Balzac, por otro “vulgarísimo”, se dice, en un sentido de “ramplón” o “chabacano”. Habría que revisar bien este juicio. Pues no olvidamos cómo el dandismo literario de un Barbey D’Aureilly, por ejemplo, reprochaba nada menos que a Cervantes —seguramente el escritor más “elegante” y limpio del Renacimiento— su “vulgaridad”, tan insoportable para la sensibilidad exquisitísima del escritor francés, que nos decía que no podía soportar la lectura del *Quijote* porque le dejaba en el alma “olor o peste de ajos y cebollas” sanchopancesco.

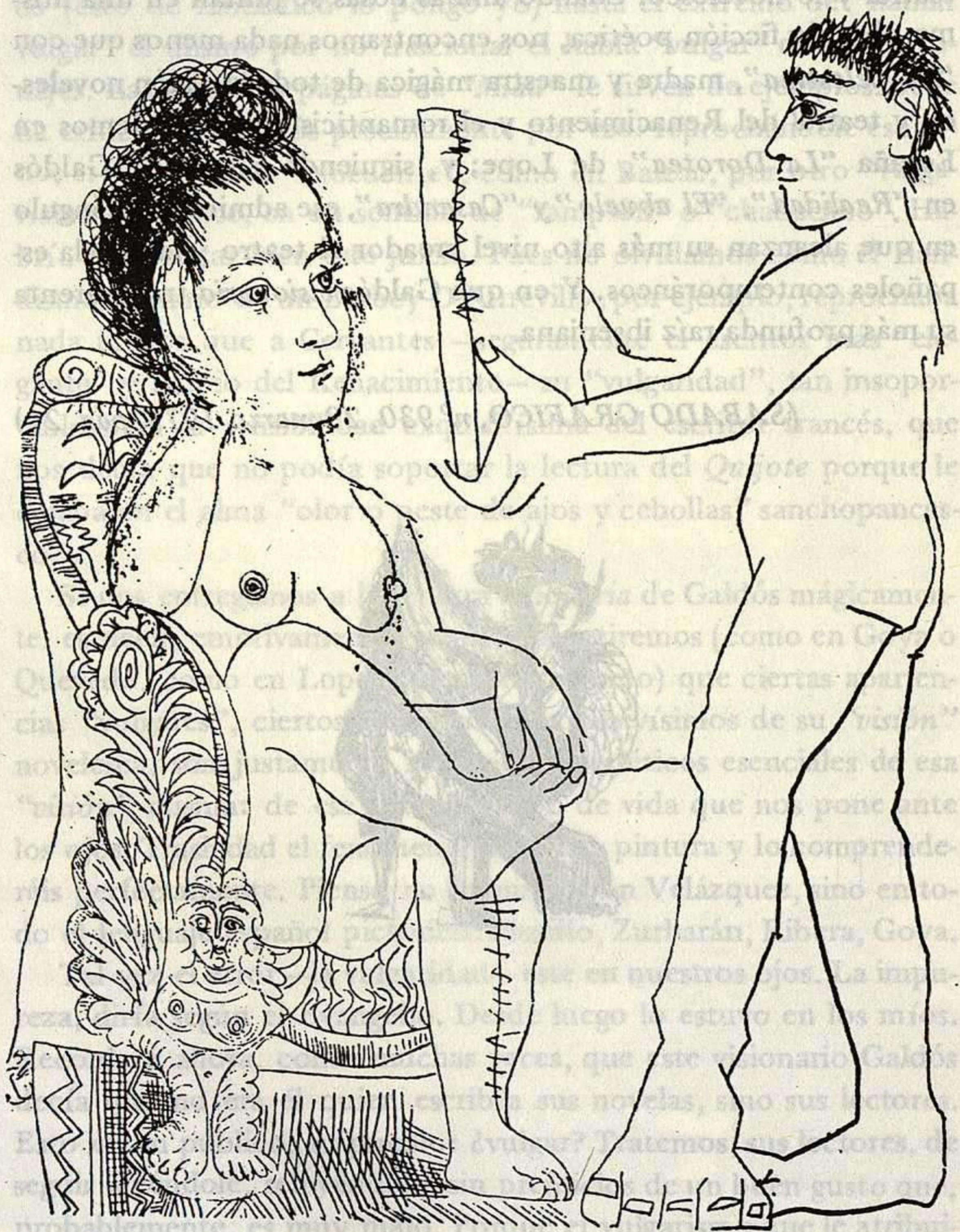
Si nos entregamos a la lectura *visionaria* de Galdós mágicamente, es decir, emotivamente, pronto advertiremos (como en Goya o Quevedo, como en Lope o Cervantes mismo) que ciertas apariencias “vulgares”, ciertos vulgarismos expresivísimos de su “*visión*” novelesca, son justamente integradores estéticos esenciales de esa “*visión*” misma: de esa teatral ilusión de vida que nos pone ante los ojos. Traslada el fenómeno visual a la pintura y lo comprenderéis perfectamente. Pienso no solamente en Velázquez, sino en todo el lenguaje español pictórico: Murillo, Zurbarán, Ribera, Goya.

Tal vez el error —la vulgaridad— esté en nuestros ojos. La impureza, diría según el Evangelio. Desde luego lo estuvo en los míos. Recordaré ahora, como muchas veces, que este visionario Galdós decía que no era él quien escribía sus novelas, sino sus lectores. Esto es, su público, su pueblo: ¿vulgar? Tratemos, sus lectores, de seguir leyéndole, releyéndole, sin prejuicios de un buen gusto que, probablemente, es muy malo. Porque el vulgarismo que le atribui-

mos a su estilo es, en realidad, su realidad imaginativa misma; su ilusión de vida real que nos da a leer con sus ojos y sus oídos como recordábamos que decía Quevedo. Y esa ilusión de vida se nos teatraliza por lo novelesco del mismo modo que lo teatral se nos vuelve novelaría. Es lo que otras veces hemos señalado en Cervantes y en Shakespeare (o Lope y Calderón) diciendo que la realidad de sus ficciones *visionarias* se comporta con esa reciprocidad de lo teatral y lo novelesco. Cuando ambas cosas se juntan en una misma obra de ficción poética, nos encontramos nada menos que con “*La Celestina*”, madre y maestra mágica de toda la visión novelesca y teatral del Renacimiento y el romanticismo. Recordemos en España “*La Dorotea*”, de Lope; y, siguiendo sus pasos, Galdós en “*Realidad*”, “*El abuelo*” y “*Cassandra*”, ese admirable triángulo en que alcanzan su más alto nivel creador el teatro y la novela españoles contemporáneos. Y en que Galdós *visionario* transparenta su más profunda raíz ibseniana.

(SABADO GRAFICO, nº 930, 29 marzo 1975, pág. 21)





IV. Otros temas

EL SENTIDO PERIODISTICO

A una despectiva e injusta frase de Menéndez Pelayo sobre el periodismo, o mejor digo, sobre la literatura periodística, contestaba Unamuno defendiendo esa literatura al día, ese escribir del periodista en comentario improvisado sobre una actualidad inmediata. Muchas veces se ha establecido esta oposición —que a mí, como a Unamuno, y al contrario del parecer de Menéndez Pelayo, me parece falsa—, de literatura y periodismo. Se decía, hace tiempo, cuando el periódico tenía, en efecto, más literatura que noticiosa información, que un escritor tenía o no tenía sentido periodístico. Hoy hasta el mismo enunciado de esta pregunta parece que ha perdido sentido propio.

Lo que, por tradición, por hábito, decíamos en español periódico, se ha dicho en francés y en italiano siempre, creo, diario. Claro que así se dijo también y sigue diciendo en España. Pero solía ser más frecuente decir periódico por el diario especialmente y no por el semanario o revista mensual. Aunque al pluralizar su conjunto se dijera, incluyendo todas esas publicaciones, periódicos. Y

periódicas todas efectivamente lo son. Se les llama, pues con propiedad, al señalarlas por su publicación en el tiempo.

Tener sentido periodístico para un escritor, en estricto sentido, sería tener sentido del tiempo en su periodicidad viva: cuyo ritmo, más corto o más largo, determina el hecho sucesivo que regula esta clase de publicaciones. Tener sentido periodístico para un escritor (en su estricto sentido determinante, repito) es tener sentido del tiempo; del tiempo que vive y del tiempo en que vive (que no es igual). Hubo hasta un género literario periodístico que se llamaba: "crónica". Aun sin nombrarse expresamente de este modo tan expresivo, crónica sigue siendo el artículo literario que se publica en el diario o periódico. Los "Comentarios" de Unamuno (donde, a nuestro parecer, se encuentran las mejores páginas que escribió), los artículos que Azorín publicó siempre en diarios periódicos —que, en su mayoría, constituyen el contenido de sus libros mejores—, son crónicas periodísticas. Lo fueron las prosas de Antonio Machado en su "Juan de Mairena" y lo mejor de Ortega y Gasset en sus prosas es periodístico. Como en Pérez de Ayala: las "Máscaras", "Troters y danzaderas". Y el mejor teatro de Benavente es periodismo. Pero el artículo periodístico no define nada por sí mismo; su nombre de "crónica", tampoco; no se trata de géneros sino de formas literarias. Y estas formas son personalísimas, únicas en cada escritor. Para algunos —para Azorín, por ejemplo, para Unamuno—, son siempre capítulos de un libro, se junten o no para publicarse de ese modo.

Si no recuerdo mal, lo que Menéndez Pelayo le reprochaba al periodismo era, como si dejáramos, su prisa; la aceleración en el ritmo de su tiempo en velocidad: y hasta me parece que se refería a la imagen viva de hacerse en hojas volanderas. Esto último era lo que Unamuno defendía: su índole, aparentemente efímera; su carácter, más rápidamente, al parecer, perecedero. La separación, el divorcio entre periodismo y literatura, radicaría efectivamente en esto; la caducidad en el tiempo que el propio tiempo precipita. Lo cierto es que el periodismo literario empieza, aun dentro del periódico diario, por plantearse esta separación en lo temporal. En el mismo periódico diario, digo, surge el "suplemento literario" que suele hacerse semanal. Fuera del diario, la revista o revistilla

exclusivamente literaria se acoge a este ritmo de tiempo; aparece cada semana, o cada quince días, o cada mes. Con esto vemos que tiende a una valoración diferente del tiempo, del sentido del tiempo que la determina.

El escritor, decíamos, que tiene sentido del tiempo, del tiempo que vive y del tiempo en que vive (esto es, del tiempo suyo y del tiempo de los demás; del tiempo de todos y de su tiempo propio) es entonces y por tenerlo, en estricta aplicación del vocablo, periodista, un periodista. Si citamos ejemplos, lo comprenderemos mejor. Y, evocando grandes escritores del pasado, podríamos tal vez pensar y decir (digo por ejemplo que no supone criterio jerárquico de valoración) que Cervantes, Lope, Quevedo, tenían sentido periodístico y Góngora, Gracián y Calderón, no. Lo tienen Fray Luis de Granada y Santa Teresa. No lo tienen Fray Luis de León y San Juan. Como tenía sentido periodístico Shakespeare y no lo tenía Milton. Como lo tenía Goethe y no Hegel. O Dante y Petrarca, vivísimo sentido periodístico que no percibíamos, en cambio, en Ariosto o Tasso o Maquiavelo. Entre los españoles, andando el tiempo, el sentido periodístico adquiere, diríamos, un predominante valor: así en Feijoo y Cadalso, en Jovellanos y Moratín. Carecen de sentido periodístico Meléndez, Quintana, Forner... Lo tienen, como es natural, casi todos los románticos. Lo van dejando de tener los que les siguen y en la medida que lo dejan de ser.

Periodistas excelsos son los mejores escritores en prosa de nuestro siglo XIX: Mesonero Romanos, Estébanez, Larra, Bécquer... Pierden el sentido periodístico Valera, Campoamor, Núñez de Arce, Echegaray. Entre estos escritores aclaramos mejor la diferencia. El ejemplo clásico de Larra la ilumina. Este malogrado escritor, no solamente por morir joven vincula su obra literaria a lo periodístico exclusivo, sino por la índole de su talento, de su natural poético, que inutiliza sus otros intentos de ficción imaginativa, en el teatro y la novela, para concentrarla en las breves "hojas volanderas" del "Pobrecito hablador", del "duende satírico", de "Figaro"... En los escritores del 98, como empezamos por decir, vemos que es en Unamuno y Azorín, sus mejores prosistas, como en la obra en prosa de Antonio Machado, donde todo o casi todo lo mejor es periodismo literario puro. Pero también hay periodismo en

esa época en los geniales hallazgos poéticos del que se llamó en el teatro "género chico" (que lo es, precisamente, por su carácter, por su índole periodística viva). Es, se podría decir, periodística toda la inmensa obra creadora de Galdós (como la de Lope y Cervantes y Quevedo): en sus "Novelas Contemporáneas" como en los "Episodios Nacionales". Citar ejemplos sería cuento de no acabar. Mi propósito es advertir un hecho particularmente significativo para el periodismo y la literatura empeñados en separarse, en divorciarse. Porque el periódico moderno que tiende a convertirse en un inmenso vertedero de propaganda anunciadora y de anónima información noticiosa, al excluir, al perder la literatura, lo que excluye y pierde —lo que destruye, diría— es justamente su sentido periodístico; su radical y propia razón de ser. Como el escritor que elude de su obra ese sentido periodístico por completo se convierte en escayolado académico, hueco, vacío (como tantos lo son), en escritor sin tiempo, sin alma, sin vida, sin verdad.

(*EL NACIONAL*, 7 abril 1960)

ESPERPENTO Y GREGUERIA



CONTABA Ramón Gómez de la Serna que su elección del vocablo “greguería” sucedió a la de “esperpento”, pues él pensó primero denominar sus greguerías de ese modo. Y así lo hubiera hecho de no tropezarse con la elección que hacía, al mismo tiempo que él, y del mismo vocablo, Valle-Inclán. En realidad, ninguna de esas denominaciones tendrían para nosotros hoy el mismo sentido y resonancia imaginativos si estos dos escritores no las hubiesen utilizado y caracterizado de modo tan definido y concreto: dándole su extremada plasticidad. Pero si se hubiesen intercambiado al nacer, llamándose “esperpento” la forma epigramática, aforística del pensamiento de Ramón Gómez de la Serna, y “greguería” la forma dramática —especie de sainete espectral— de Valle-Inclán, ¿se hubiera cambiado también su significado y resonancia? Pregunta es ésta que ya carece de sentido: o que lo tendría tan alambicado y sutil como el tratar de averiguar el hilo invisible de que está tejida esa trama imaginativa de unas formas poéticas que con tales denominaciones se conocen. Puesto que las palabras

“greguería” y “esperpento”, por sí mismas y por sí solas, dejadas a la percepción estética de cada cual, poco podrían decirnos. Mientras que hoy nos parecen cargadas —como formas de invención poética o denominación de ellas— de significación precisa y fantástica.

Otra cosa sería preguntar si estas formas, en el sucesivo desenvolvimiento que les dieron sus propios autores al utilizarlas, no llegaron, en ellos, a responderse o corresponderse: que se “greguerizaba” el “esperpento” de Valle-Inclán a lo Ramón Gómez de la Serna, y a su vez, recíprocamente, la “greguería” de Ramón pudo llegar a “esperpentizarse”. De esto último me parece estar cierto. Hasta el extremo, a mi parecer, de que en la obra total de Ramón Gómez de la Serna, a partir de su huida de España en 1936, se inicia esa “esperpentización” de su “greguerismo” fundamental, proceso que culmina —hasta por el título— en su singular AUTOMORIBUNDIA. Es como si dijéramos que unas columnitas de humo, nacidas de las diversas pipas humorísticas de cada escritor, se detuvieran en el aire, tratando de fundirse, sin confundirse entre sí, pero entrelazadas, con juguetón empeño de trazar ante nuestros ojos un solo garabato celeste. La categoría de “capricho” o “disparate” que le dio Goya a sus penetrantes diseños, con todo su profundo sabor de amargura, no parecería que tuviera nada que ver con esto: “esperpentismo” valleinclanesco que se “gregueriza” y “greguerismo” ramoniano que se “esperpentiza”. Y sin embargo...

Decía Unamuno —muchas veces lo hemos recordado— que el español no se muere nunca de hambre, porque vive de hambre. Y añadíamos nosotros que también nos parece muy español no morir de miedo, por vivir, y tal vez para vivir, de miedo. Si en el espectral, esquelético “esperpento” valleinclanesco, hay una viva imagen, muy española, del vivir de hambre que señalaba don Miguel, también en la “greguería” ramoniana podríamos encontrar una imagen o figuración del vivir de miedo: como si el miedo se “greguerizase” o resolviese en fantástica “greguería” como un espantajo pueril de sí mismo; digo pueril, porque con una cierta infantilidad divertida como un espantapájaros construido por manos de un niño, hay siempre en el fondo del “esperpento” de Valle-Inclán, como en la “greguería” de Ramón Gómez de la Serna, una

profundidad viva de pensamiento (a lo que llamó “canto” Carlyle) que es como una íntima y leve musicalidad, resonancia melódica y armoniosa, como un canto inaudible e inaudito. Cantan para espantar su mal. Miedo al mal por hambre de verdad y de vida (Valle-Inclán) o sencillamente por miedo a la vida y a la verdad (Ramón Gómez de la Serna). “Esperpentos” y “guguerías” no se contradicen en su garabatado retorcimiento imaginativo cada cual, porque un mismo temblor de estremecimiento humano los polariza. Y se completan. No hay diferencia “de naturaleza” entre ellos, sino “de grado”; de extremosidades opuestas que se identifican en una misma escala de afirmación y negación vitales. Como la ilusión y la angustia. Como lo maravilloso y lo espantable.

El imperativo vital de su miedo llevó a Ramón a “esperpentizar” su “greguería” y a “esperpentizarse” en “greguerías” a sí mismo: vuelvo a recordar su AUTOMORIBUNDIA. Todavía en la época anterior a su voluntario e involuntario destierro de España, mirándolo ahora desde la perspectiva última de su “automoribundeante” agonía de desterrado espiritual (terrible destierro espiritual del que nos habló Unamuno), encontraremos esa honda raíz de su miedo como determinante, casi exclusiva, de sus más “greguerizantes” decisiones, aparentemente disparatadas: subirse en un trapecio en el circo, en Madrid, para dar una conferencia, o en París, también en el circo, encima de un elefante. Lo más terrible —nos contaba Ramón— era que cuando estaba arriba sentía algo tremendo e inesperado, y es que no encontraba por ningún lado la cabeza del elefante; “yo creí que había perdido la cabeza —la mía— y lo que había perdido era la cabeza del elefante”. Como cuando de niño —explicaba Ramón— se pierde uno de noche, a oscuras, en la cama, sin saber dónde están los pies ni la cabecera, dándonos tanto miedo que acabamos por tirarnos de la cama al suelo de cabeza, para recuperarnos. Algo de esto pensamos que le sucedió toda su vida a ese “hombre perdido” siempre que fue Ramón, y también encontrado, recuperado siempre, para los demás como para sí mismo. Parece que la juventud española actual no le entiende. He oído a muchos jóvenes decir que les sorprende nuestra admiración por este escritor extraordinario. Diversas explicaciones podrían darse de ello. Una, muy fácil, la de la aparente con-

ducta pública, en un sentido exclusivamente político, de Ramón. Comprendo que es difícilmente explicable para muchos jóvenes —que, además, por las circunstancias españolas que han vivido, lo leen poco y mal; que apenas si, de veras, conocen sus obras— comprender esa disparatada “greguería” de su vida, de su literatura, “esperpentizada” en su madurez como “automoribundia”. Comprendo que la humareda de su pipa les nuble los ojos sin traspasarles ninguna realidad visible. O que, sin darse bien cuenta de ello, les ciegue ese chispazo imaginativo, que es como un corto circuito luminoso, de la “greguería”; que funde —sin confundirlos nunca— todos los valores de nuestras instalaciones habituales en la vida y el pensamiento. “El corto circuito Rimbaud —escribí de joven— fundió toda la poesía francesa”. El de Ramón fundió muchas instalaciones literarias —y hasta políticas— españolas. Pensemos en que su trapecio y su elefante de los circos de Madrid y París, son simbólicos. Como el romper platos y tropezar con las alfombras, esa infantil payasada de su vida —como la de Picasso— fue alegre creación de un mundo o mundos fabulosos en que recrearse una disparatada infantilidad poetizadora. Hasta en su breve vuelta a España (y antes de tener que huir de ella de nuevo), su pasajera exhibición (levita, chistera, guantes... apayasados, aunque sin pintarse esta vez de negro) parecería que era como si quisiera ponerse serio, pardeando de gatuno, cuando no hizo más que afirmarse —por su íntimo, inconfesable, veraz y vivaz miedo—, afianzarse más y más en su “esperpentizante greguería”.

Ahora nos preguntaríamos qué proyección tuvieron y tienen en la vida española estos dos términos imaginativos inventados por Valle-Inclán y Ramón Gómez de la Serna. Porque hay muchas cosas en esta España actual que nos parecen “greguerías” y otras, tal vez muchas más, que nos parecen “esperpentos”. Debemos cuidar que estos pareceres no nos confundan ni se confundan entre sí. Para no equivocarnos como aquel borracho del cuento que veía dos toros que le perseguían y dos ventanas con rejas a qué subirse para protegerse, toros y rejas que eran unos de verdad y otros no, y huyendo de los toros, se subió a la reja de la ventana *que no era* y le cogió el toro *que sí era*. No habría que confundir ni confundirnos ahora con eso que llaman “reconciliación nacional”, que es

lo que parece que no es de veras, con el “contubernio patriótico”, que parece que sí lo es. Mucho más cuando no sabemos bien cuál es la “greguería” y cuál es el “esperpento”.

(SABADO GRAFICO, nº 952, 27 agosto 1975, pág. 21)



“¿No ha de haber un espíritu valiente?”, pregunta Quevedo. Y él lo es. Su pregunta afirma de ese modo un valor espiritual. La valentía es espiritual, pertenece al espíritu. Por eso puede preguntarse por un espíritu valiente. Un hombre valeroso o valiente, como lo era Quevedo, es un hombre espiritual, profundamente espiritual. La espiritualidad valiente o valerosa de Quevedo tiene dos lados o vertientes: una, moral, estoica; otra, religiosa, cristiana. La moral estoica es una moral de hombres valerosos, valientes. La religiosidad cristiana, también. Y ambas lo son espirituales. Para Quevedo, “¿no ha de haber un espíritu valiente?” se refiere a un valor, a una valentía muy concreta, que es la de decir la verdad:

“¿NO HA DE HABER UN ESPÍRITU VALIENTE?
SIEMPRE SE HA DE SENTIR LO QUE SE DICE?
¿SIEMPRE SE HA DE DECIR LO QUE SE SIENDE?”

“UN ESPIRITU VALIENTE”

A la Memoria de Dionisio Ridruejo

... que, además, por la “especificidad” de su obra — como — tarde sus nociones, trayendo de la ciencia los datos — como — literatura, (SHABDO GRAMCO, N.º 332, 27 agosto 1973, pag. 217) — “abundancia” como “automeridua”. Comprendo que la humareda de su pipa se vea los ojos sin transparentar ninguna realidad visible. O que, no darse bien cuenta de ello, les circue ese chipazo imaginario, como un corto circuito humano, de la “gragueria” — confundidos nunca — todos los valores de nuestra cultura — en la vida y el pensamiento. “El corto circuito” — escrito de joven — fundió toda la poesía francesa — y fundió muchas instalaciones literarias — y ha — españolas. Pensemos en que su trapezio y su elefante — de Madrid y París, son simbólicos: Como el rompecabezas — con las alambros, esa infantil payasada de — de Picasso — fue alegre creación de un mundo o mundo fabuloso en que recrearse una dispersada infatigable poradora. Hasta en su breve vuelta a España (y antes de tener que salir de ella de nuevo), su pasajera exhibición

“¿No ha de haber un espíritu valiente?”, pregunta Quevedo. Y él lo era. Su pregunta afirma de ese modo un valor espiritual. La valentía es espiritual, pertenece al espíritu. Por eso puede preguntar Quevedo por un espíritu valiente. Un hombre valeroso o valiente, como lo era Quevedo, es un hombre espiritual, profundamente espiritual. La espiritualidad valiente o valerosa de Quevedo tiene dos lados o vertientes: una, moral, estoica; otra, religiosa, cristiana. La moral estoica es una moral de hombres valerosos, valientes. La religiosidad cristiana, también. Y ambas lo son espirituales.

Para Quevedo, “¿no ha de haber un espíritu valiente?” se refiere a un valor, a una valentía muy concreta, que es la de decir la verdad:

**“¿NO HA DE HABER UN ESPIRITU VALIENTE?
¿SIEMPRE SE HA DE SENTIR LO QUE SE DICE?
¿NUNCA SE HA DE DECIR LO QUE SE SIENTE?”**





Decir lo que se siente de verdad es lo valeroso y valiente. Callarlo es miedo, cobardía. Sentir haberlo dicho es sufrir, padecer, según el sentido del verso quevedesco, el haber dicho alguna cosa que a lo mejor no era verdad.

¿Pero qué es la verdad?, pregunta escépticamente Pilatos en el pretorio, cuando la tenía ante los ojos desnuda, doliente, perseguida, escarnecida. Quevedo cristiano identifica la verdad con Dios: como hizo el Cristo. Decir verdad, decir verdadero para Quevedo es el que nos verifica divina y humanamente por Cristo. En este caso, nos verificamos a nosotros mismos por una verdad espiritual, religiosa. Pero también es decir verdadero el del estoico que mete su mano en el fuego para verificarlo. Quevedo estoico se verificaba a sí mismo por esa otra verdad moral, espiritual, y era doblemente valiente, valeroso, por su doble creencia moral y religiosa en la espiritualidad verdadera, en esa verdad espiritual. Puede haber un espíritu valiente. Lo fue el suyo.

*“No he de callar, por más que con el dedo
ya tocando la boca, o ya la frente,
silencio avises o amenazas miedo...”*

El miedo a que alude Quevedo es miedo a decir la verdad, no a sentirla. El miedo a decir la verdad puede parecer cobardía: según el callarla responda a un aviso o amenaza espiritual, moral o religiosa. El riesgo de que se nos avisa o amenaza para que callemos, para que no digamos la verdad, puede ser un riesgo espiritual —moral o religioso— o un daño material, un riesgo físico. Si nos callamos en este último caso, es indudable que lo hacemos por miedo, por temor físico al daño de que se nos avisa o con el que se nos amenaza. Pero si callamos la verdad porque nos sentimos avisados o amenazados de un daño espiritual, moral o religioso, podríamos decir que lo hacemos por cobardía. La cobardía y el miedo —como hemos dicho ya tantas veces y recientemente aquí mismo— no son de la misma naturaleza ni tienen las mismas causas ni los mismos efectos. La cobardía no es nunca material o física, como es o suele serlo el miedo. La cobardía es espiritual, paradójicamente, por no serlo: porque es moral o religiosa negación de espíritu.

Un hombre valeroso o valiente puede tener miedo. Lo que no puede tener —sin dejar de ser valeroso o valiente— es cobardía. La cobardía, en definitiva, es una carencia, una ausencia de valor moral o religioso: un vacío total y absoluto de espiritualidad. Por eso, la peor, la más grave ofensa que se le puede hacer a un hombre es llamarle cobarde, y, sobre todo, cuando lo es. Pero sucede que en nuestra vida de relación social desvaloramos este término, porque equivocamos su sentido. Y solemos llamar cobarde al miedoso, al temeroso, al asustado o espantado, que generalmente de cobarde no tiene nada. Y lo tiene todo, en cambio, el valentón o bravucón, que en su falta de miedo enmascara su cobardía.

Buscaremos entonces “espíritus valientes” donde nos lo señala Quevedo: en hombres de espíritu, que dicen la verdad que sienten y que no sienten haberla dicho. Esto vale tanto como afirmar que son —que tienen que serlo para serlo de veras— “espíritus valientes” los pensadores o filósofos, los poetas, los creyentes religiosos y morales, los políticos... Quevedo lo fue por todo eso: por pensador, por filósofo, por poeta y creyente religioso y moral, por político... Si hubo un “espíritu valiente” en su siglo, lo es, por antonomasia, el suyo. Y aunque su leyenda, a veces, nos lo pinte con falsos aspectos de valentón o bravucón, como espadachín de acero, o pluma, o lengua, su verdadera fisonomía —que su obra nos transparenta— es la de su valor espiritual, la de su moral y religiosa valentía humana. Y su valentía de escritor, de poeta se arraiga en esa espiritualidad valerosa.

No hay valor, digamos valentía, ni valer alguno sin espiritualidad, sin espíritu. Y recíprocamente, tampoco hay espíritu, espiritualidad verdadera, sin valentía. No en todos los hombres de espíritu, sin embargo, se nos aparece esta verdad tan clara y transparente como en Quevedo. En su siglo podemos advertir que en otros grandes españoles esa espiritualidad valerosa es menos evidente. Gracián o Calderón, nos preguntamos, y hasta Lope y Góngora, ¿fueron espíritus valientes como Quevedo, como lo habían sido antes Cervantes y Fray Luis, o los reformadores religiosos, singularmente los poetas, Santa Teresa y San Juan de la Cruz? Es indudable que el valor y la valentía espiritual en las obras de Góngora y Lope, Gracián y Calderón, es evidentísima. Pero en el sentido

más estricto del verso quevedesco, ¿lo es en sus autores?

Saltando siglos aseguramos que es un espíritu valiente Larra. Pero que no lo son como él sus coinventores del costumbrismo romántico., Estébanez y Mesonero. Y más adelante no lo son Valera y Pereda, cuando lo son tanto Menéndez Pelayo y Galdós.

Ni Unamuno ni Antonio Machado pueden dejar de parecerse espíritus valientes, porque la valentía espiritual es su propia fisonomía poética moral y religiosa; fueron hombres de esa espiritualidad, y, por serlo, poetas verdaderos, como Rubén Darío, Valle-Inclán, Maragall.

En cambio, según el verso de Quevedo, no nos parecen espíritus valientes Leopoldo Alas, Azorín, Baroja, Benavente, Menéndez Pidal, Pérez de Ayala, Juan Ramón Jiménez.

Si de filósofos se trata, espíritu valiente lo fue en nuestro tiempo José Ortega y Gasset, quien poco antes de morir dijo aquellas palabras estremecedoras: "En España, ni para morir se le dejan a uno en paz".

Dionisio Ridruejo, que acaba de morir de un mal muy español, de acabamiento, de cansancio de corazón (como Unamuno, como Don Quijote), era "un espíritu valiente", como Quevedo; era hombre de ese espíritu de verdad: religioso, moral, poético tal vez sobre todo, y, inaturalmente! político. *Escribía en España*, vivía, peleaba en ella, en una España donde "escribir es llorar", como es sabidísimo que dijo Larra, que acaso se suicidó por eso, porque se quedaba sin lágrimas. Murió nuestro admirado y querido amigo Dionisio Ridruejo de cansancio de corazón, decimos, porque peleó de corazón toda su vida (como quevedo, como Unamuno, hombres de espíritu de verdad), hasta que el corazón se le rompiera. Y se le rompió. Porque era hombre de espíritu verdadero, valeroso, porque fue "un espíritu valiente".

(SABADO GRAFICO 15-julio-75)

TEXTOS COMPLEMENTARIOS

1. "Los tiempos que corren en el teatro. Genio y figura de Don Juan", ABC Madrid, 21 noviembre 1929, pág. 10.
2. "Génesis dramática del "burlador", ABC, 28 noviembre 1929, pág. 11.
3. "Ramón y el eco", La Gaceta Literaria, 15 diciembre 1929, pág. 1.
4. "Quien más ve, quien más oye, menos dura" Los Cuatro Vientos, n^o 3, junio 1933, págs. 22-31.
5. "La máscara de la sangre. Tiempo y drama", Sur, Buenos Aires, año VII, n^o 28, enero 1937, págs. 31-46.
6. "Noches de la lírica castellana. La música extremada del maestro Fray Luis de León", Romance, México, n^o 1, 1 febrero 1940, pág. 11.
7. "Mundo y trasmundo de Galdós", El Hijo Pródigo, México, n^o 5, agosto 1943, págs. 21-29.
8. "Las telarañas del juicio: ¿que es poesía?", El Hijo Pródigo, n^o 13, abril 1944, págs. 11-20.
9. "El ensimismado enfurecido", Letras de México, septiembre 1944, pág. 6.
10. "La máscara y el rostro. Antonio Machado y su sombra. In memoriam", Escritura, Montevideo, n^o 7, junio 1949, págs. 41-43.
11. "Rojas, mensajero del infierno", Revista de la Facultad de Humanidades y ciencias, Montevideo, año VI, n^o 9, octubre 1952, págs. 61-74.
12. "La luz del Quijote", El Nacional, Caracas, 31 octubre 1960.
13. "Viejo teatro nuevo", El Nacional, 17 diciembre 1961.

14. "Las cuentas galanas de Don Juan", *El Nacional*, 4 marzo 1962.
15. "El 98 y el 900", *El Nacional*, 18 diciembre 1962.
16. "Soledad española de Unamuno", *El Nacional*, 24 diciembre 1962.
17. "Un teatro vivo de verdad", *El Nacional*, 19 febrero 1963.
"Vidas y muertes paralelas", *Sábado Gráfico*, 15, febrero 1975, pág. 21.
18. "Un buen recuerdo. Antonio y Manuel Machado", *Sábado Gráfico*, nº927, 8 marzo 1975, pág. 25.
19. "Reflexiones epigramáticas", *Sábado Gráfico*, nº 960, 22 octubre 1975, pág. 29.
20. "Sin Cervantes", *Sábado Gráfico*, nº957, 1 octubre 1975, pág. 25.
21. "Memoria amarga de mí", *Historia 16*, Madrid, nº4, agosto 1976, págs. 30-34.
22. "Unamuno: testigo excepcional", *Historia 16*, nº 7 noviembre 1976, págs. 31-34.
23. "La condición humana y la esperanza", *El País*, Madrid, 24 noviembre 1976, pág. 21.

14. "Las cuentas galanas de Don Juan Páez", *El Nacional*, 10 marzo 1962.
15. "El 98 y el 900", *El Nacional*, 18 diciembre 1962.
16. "Soledad española de Unamuno", *El Nacional*, 24 diciembre 1962.
17. "Un teatro vivo de verdad", *El Nacional*, 19 febrero 1963.
18. "Vidas y muertes paralelas", *Sábado Gráfico*, 18 febrero 1975, pág. 21.
19. "Un buen recuerdo de Manuel Machado", *Sábado Gráfico*, 8 marzo 1975, pág. 25. 31 pág. 29 noviembre 1975.
20. "Reflexiones epigramáticas", *Sábado Gráfico*, 22 octubre 1975, pág. 29.
21. "Bambú y el eco", *La Gaceta Literaria*, 51, diciembre 1975, pág. 28.
22. "Sin Cervantes", *Sábado Gráfico*, n.º 257, 1 octubre 1975, pág. 28.
23. "Memoria amarga de mí", *Historia*, 16, Madrid, agosto 1975, pág. 30-34.
24. "La máscara de la sangre. Tiempo y drama", *Sur*, Buenos Aires, año VII, IV, 1975, pág. 31-34.
25. "La condición humana y la esperanza", *Historia*, 16, Madrid, 24 noviembre 1975, pág. 31.
26. "El mundo y el mundo de Galdós", *El Hijo Pródigo*, México, n.º 5, agosto 1943, págs. 21-29.
27. "Las telarañas del juicio: ¿qué es poesía?", *El Hijo Pródigo*, n.º 13, abril 1944, págs. 11-20.
28. "El esquizofrenia infantil", *Letras de México*, septiembre 1944, pág. 6.
29. "La máscara y el rostro. Antonio Machado y su sombra. En memoria", *Escritura*, Montevideo, n.º 7, junio 1949, págs. 41-43.
30. "Rojas, mensajero del infierno", *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias*, Montevideo, año VI, n.º 9, octubre 1952, págs. 61-74.
31. "La luz del Quijote", *El Nacional*, Caracas, 31 octubre 1960.
32. "Viejo teatro nuevo", *El Nacional*, 17 diciembre 1961.

INTRODUCCION

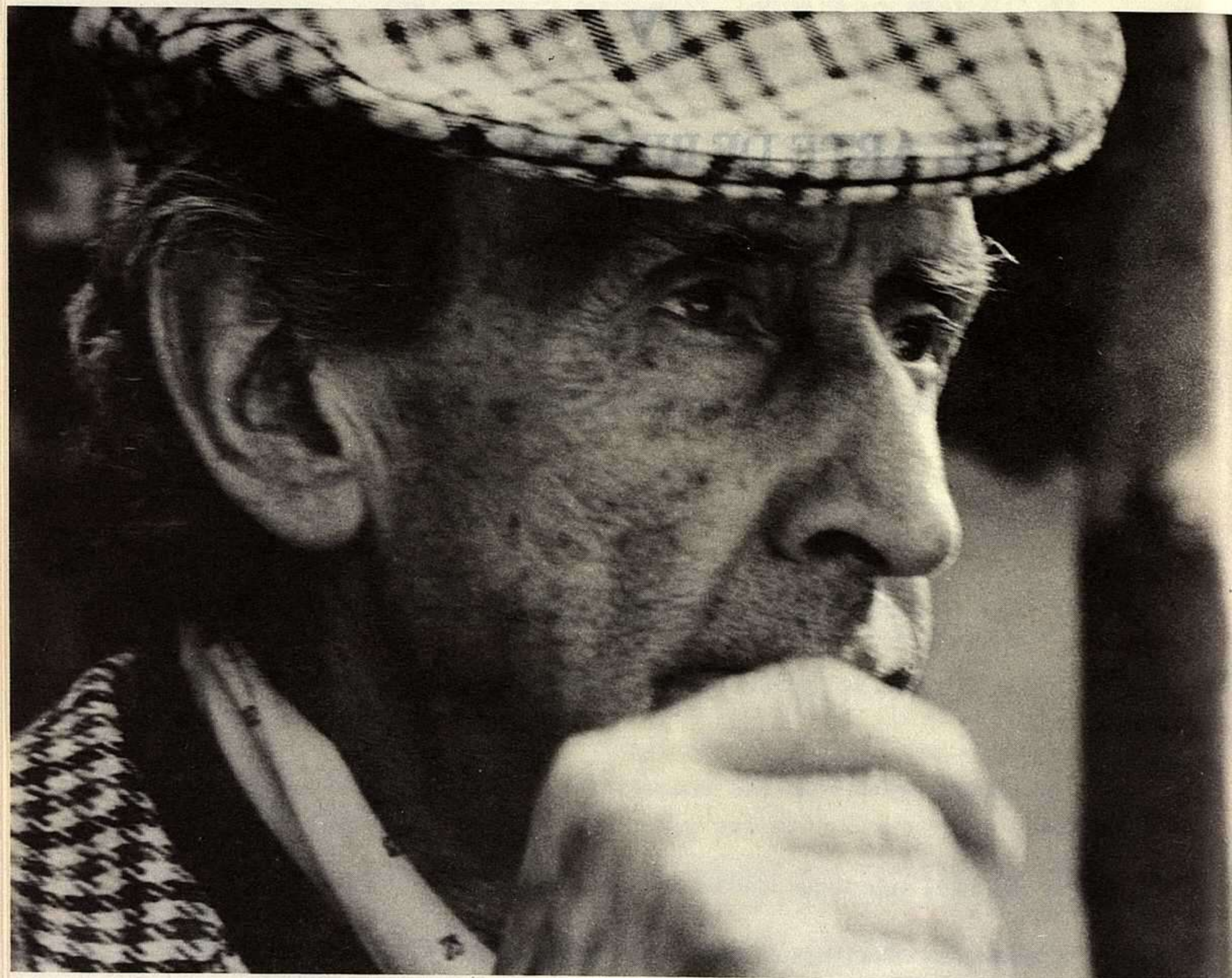
Me inquieta —en el torero como en la vida histórica de España—,
ver al torero, al español, echar el cuerpo atrás, dejando caer los

IV

EL ARTE DE BIRLIBIRLOQUE

El libro es, como se ve, una obra de gran envergadura y de gran importancia. La edición de Bergamín es la primera que se publica en España —hasta hoy sólo se han publicado breves artículos en la prensa, como El Nacional de Caracas y El Siglo Veintiuno de México—, también sobre el tema y, últimamente, la obra de Bergamín (Punto final, 1971). La obra es, como se ve, un libro de gran valor, no sólo extenso, sino de gran profundidad. José María Amado ha dicho en "Punto final" a Ilustración y defensa del torero, que el volumen es "la más importante que se ha escrito en la literatura española sobre el arte de torear".

Para Bergamín el torero es algo mucho más complejo de lo que una visión superficial de la fiesta pudiera parecer al profano. El torero es inteligencia y concentración, juego y alegría, autenticidad y



INTRODUCCION

Me inquieta —en el toreo como en la vida histórica de España—, ver al torero, al español, echar el cuerpo atrás, dejando caer los brazos con desmayo, “dormirse en la muerte” (en su suerte buena o mala): entregarse por completo, ciegamente, a su destino mortal, sin querer torearlo para dominarlo o burlarlo siquiera; sino, ignorándolo, escamotearlo, deshaciéndolo, desdiciéndolo, desintegrándolo de humana razón y sentido. Miremos al torero en el ruedo —solamente en el ruedo— pensando en nuestra España.

(J.B. “El toreo, cuestión palpitante”)

Que para ver y entender
esas verdades toreras
lo que hace falta tener
son buenas entendederas.

(José Bergamín)

La vida y obra de José Bergamín están íntimamente entrelazadas. El tema del toreo es una prueba más. El escritor madrileño vive el toreo, lo siente y por eso escribe sobre él. Bergamín ha publicado sobre esta materia tres importantes ensayos —El arte de birlibirloque, La estatua de Don Tancredo y El mundo por monterá—, reunidos en un volumen —Ilustración y defensa del toreo—, así como una treintena de artículos aparecidos, sobre todo, en el diario El Nacional de Caracas y en el semanario español Sábado Gráfico. También sobre el tema, ven la luz varios poemas y prólogos y, últimamente, ha aparecido La música callada del torero (Turner, 1981). La obra literaria bergaminiana sobre el toreo es, creo, no sólo extensa, sino de gran profundidad. José María Amado ha dicho en “Punto final” a Ilustración y defensa del toreo, que el volumen es “lo más importante que se ha escrito en la literatura española sobre el arte de torear”.

Para Bergamín el toreo es algo mucho más complejo de lo que una visión superficial de la fiesta pudiera parecer al profano. El toreo es inteligencia y concentración, juego y alegría, autenticidad y

perfección, incluso, crueldad y universalismo; pero sobre todo burla y birla. Siguiendo al escritor madrileño, podríamos decir que el verdadero toreo —como el teatro—, se burla del mismo toreo, nunca del toro ni del público; más aún, el auténtico toreo se burla —sin saberlo— de sí mismo. Por esto se le puede llamar “arte de birlibirloque”; pero no sólo por esto, sino por lo que de birla, de escamoteo —no de trampa— hay en el arte de la tauromaquia: “Burla, birla, vuelo son términos que expresan maravillosamente la gracia, la birla y la burla del arte de torear” (núm. 67). Por otra parte, en *El arte de birlibirloque* dice que “en una corrida de toros la única emoción humana verdadera, y viva, es la estética”. Por eso es la inteligencia la principal aptitud para torear y, por el mismo motivo, ni para el imaginativo ni para el soñador ni, probablemente, para la mujer hay un sitio en la plaza.

Como pensador profundo y comprometido, José Bergamín no se conforma con aportar su inteligencia, sensibilidad e ingenio —(V. “Los taurinos del progreso”, lleno de gracia y sabor popular)— a la exaltación del toreo, sino que, en múltiples ocasiones, trascendiendo la fiesta, nos la sitúa en una perspectiva más amplia: como reflejo de la vida política y social española y de la estrategia del arte y del pensamiento (V. cita introductoria). Así, *La estatua de Don Tancredo*, antes que un tratado sobre tauromaquia es, creo yo, un ensayo histórico-filosófico sobre la idiosincracia religiosa, artística y sociopolítica de lo español. Es un juego sutil e inteligente de la palabra y el concepto. Opone el tancredismo al auténtico toreo, para luego relacionarlo con el molinismo y la escolástica o el monasterio de El Escorial. Y cuando ya no esperábamos nada más, el tancredismo se aplica a la situación política de España: el Estado-tancredo, inmovilizado, escayolado, muerto por el miedo.

Política y toros eran para los españoles de los años veinte, cosas de equivalente o análoga significación, así nos lo dice Pérez de Ayala en su *Política y toros*. Bergamín señala el momento culminante de los toreros Joselito, Belmonte, el Gallo, Gaona... con la madurez de la producción literaria de Valle-Inclán, Unamuno, Machado, Ortega, Gómez de la Serna... y la honradez política y democrática de hombres como Maura, Canalejas, Dato, Bergamín, Sánchez Guerra... El pensador desaparecido siguió viendo esa equi-

valencia en la España de Franco. “Nos parece —escribía en “Toros y toreros”— que ahora, como antes, en España, lo político y lo taurino se corresponden”. De este modo ve la analogía entre la decadencia de la “suerte” de pica y la desaparición del ejercicio público de la democracia parlamentaria; el afeitado de los cuernos del toro con el escamoteo de ciertas libertades públicas; la intromisión de autoridades y leyes ajenas a la fiesta, con la omnipresencia de la fuerza pública en la vida del país. (V. “Recortes y Galleos”).

Bergamín que ha vivido en su propia carne la accidentada historia de España en este siglo, intenta sacar y que nosotros —españoles— saquemos de este arte del toreo una lección. Así, en “El toreo, cuestión palpitante”, marzo 1961— dice:

Con esta experiencia se puede ya reflexionar. Y hasta comprender con zozobra, pero con vivo aliento de esperanza; el destino tenebroso que, como un toro, parece siempre apoderarse del ruedo español. ¿No nos servirá alguna vez esta lucidez del toreo para que veamos mejor, más claro y temible, ese humano o divino destino nuestro, como un toro al que hay que burlar y sortear de veras y no engañar con trampas?

Bergamín no sólo ha escrito sobre el toreo, sino que además ha toreado en sus escritos. Y lo ha hecho sin trampa ni escamoteo. Sin evitar al toro ni pisarle el terreno. Es lo que suelen hacer otros. Y no sólo en sus escritos, sino en su vida. Y así le fue... Solo con el toro. Soledad y cansancio infinitos. Agonía. Torero, toro, fantasma: Bergamín:

A mí me dejaron solo
como se deja en la plaza
al torero con el toro.

Un toro bravo decía:

“ ¡Dejadme morir en paz
a solas con mi agonía!”

¡Ese toro no es un toro!

¡Ese toro es un fantasma!

Dos estrellas en la frente
y media luna de plata.



como se deja en la plaza cuando ya no esperábamos nada más, el toro con el toro. La revolución política de España: el Estado toronado, toronado, toronado, muerto por el miedo. Un toro bravo decía: "Política y toros son los años veinte, como los años veinte, como los años veinte, como los años veinte." "¡Dejadme morir en paz!" así nos lo dice Pérez de Ayala en su Política y toros. Bergamín señalaba el momento culminante de las toreras Joselito, Belmonte, el Gallo, Gaona... con la madurez de la producción literaria de Valle-Inclán, Unamuno, Machado, Ortega, Góngora... y la honradez política y democrática de los señores Maura, Canalejas, Dato, Bergamín, Sánchez Guerra... El pensamiento desapareció viendo esa equi-

DERROTERO ESTETICO DEL TOREO

Ha muerto el famoso torero Rafael Gómez, en su juventud Gallito, después, desde que su hermano José empezó a torear, conocido siempre por el Gallo. Ha muerto retirado hace muchos años del toro; y a los cuarenta de la trágica muerte de Joselito, cuando éste tenía veinticinco y estaba en la plena madurez de su arte. Era famoso este torero el Gallo por su extraña y poderosa personalidad más que de lidiador y "torero largo" como su hermano, que lo fue tal vez el más extraordinario en el Arte de Birlibirloque, por las características personales que le hicieron célebre como torero desigual, que pasaba rápidamente del éxito al fracaso, de torear maravillosamente a salirse del toro huyendo, y hasta, a veces, tirando los trastos para alcanzar la barrera o el burladero. Esta fue su leyenda: pasar de un arte supremo, mágico —con la muleta sobre todo— que no ha tenido igual, y de una asombrosa valentía para realizarlo, a la exhibición escandalosa de un miedo que le hacía "salir por pies" para refugiarse en la barrera o acabar de mala manera con el toro que tenía delante. Esta leyenda correspondía a una rea-

lidad que a veces parecía que el torero mismo exageraba. Exageraba cuando estaba mal. Cuando toreaba bien no exageró nunca. Como espectáculo, el toero alcanzó en su rara y elengatísima figura torera la expresión más bella que en el torero hemos visto.

El Arte de Birlibirloque de torear (soy yo quien hace muchos años lo bauticé de este modo al escribir la apología de Joselito) tiene, como si dijéramos, dos aspectos: el de su eficacia para dominar y mandar en un toro, y el de la gracia, el garbo, la belleza con que este arte birlibirloquesco se realiza. Si en Joselito predominaba el genio de gran lidiador, para quien el toreo no tenía secretos, al que no faltaban facultades y recursos para dominar todos los toros bravos y mansos, en el Gallo grande por el contrario, más por falta de facultades que de recursos de sabiduría, predominaba el lado estético: la belleza, repito, la naturalísima elegancia, la maestría e inspiración con que toreaba bien, siempre cerca, sereno, quieto, sin agarrotamiento, con flexible gracia y garbo incomparable en el decir torero. Digo “decir torero”, porque también toreo “se dice”, “se frasea”, como la música o la pintura, o la expresión artística, poética del pensamiento. Nadie, en este sentido, “ha dicho”, el toreo como Rafael el Gallo: porque nadie probablemente lo ha sentido tan hondamente como él. Y todo esto es estético, artístico, y no técnico como se dice ahora.

20 Sin hablar de “técnica” —que es palabra fea para cualquier arte, aunque sea para un arte tan vivo y pasajero: como el de torear, sujeto a circunstancias materiales ineludibles—, podemos muy bien entendernos sobre las diferencias que en el toreo señalan la verdad y el truco o la trampa. Pero como en el toreo, como en el teatro según nuestros clásicos barrocos, “todo es verdad y todo es mentira”, estas diferencias trazan fronteras peligrosas cuyos términos aduaneros son fáciles para el torero de contrabandear. Así el torear con los pies juntos o separados; el bajar la mano para humillar al toro y torearlo de este modo con más facilidad y menos riesgo, logrando, al mismo tiempo, hacerlo pasar sin “cargar la suerte”, ya que esto se sustituye con la humillación de la cabeza del cornúpeto dando más efecto al público del peligro para el torero porque el torero parece que le pasa más cerca, etc., etc. Todos esos trucos o trampas, que diríamos formales, no impiden, sin embargo, que el

torero artista los convierta en emoción bella y llegue hasta verificarlos con tanto acierto que el peligro, al parecer eludido, vuelve a aparecer —y no solamente a parecer—, como real. Fue el caso famosísimo de Manolete. Negado por los “técnicos”, admirado siempre por los espectadores esteticistas dada su extraordinaria personalidad.

A Rafael el Gallo no le sucedía esto. No hubo torero menos truquista o tramposo que él. Hacía el toreo o no lo hacía. Pero cuando lo hacía lo hacía siempre “de verdad”. Nadie tampoco —como dijo justamente de él otro grandísimo torero artista, el mexicano Gaona— más valiente. Porque se iba del todo o del todo se quedaba. Pero cuando se quedaba, se quedaba más quieto, seguro, fresco, garboso y cerca, sobre todo cerca, que nadie. Por eso le parecía a los públicos un torero mágico, embrujado, misterioso, milagroso.

Porque nunca mentía, porque toreaba siempre de veras. De veras y, por consiguiente, de burlas, que es como hay que torear: con inspirada gracia y alegría. El Arte de Birlibirloque de torear, a través de todo el siglo XIX que lo inventó, fue un arte barroco —y sobre la arena. Se hizo pesado, lento, retorcido, sensiblero, sentimental... sin gracia, sin gracia, sin alegría; triste, melancólico, melodramático. La figura torera del Gallo no pudo contrarrestar por sí sola esta decadencia mortal, ese apagamiento tenebroso. El Gallo se apagaba también, falto de salud y facultades, se extinguía en un lodramático empeño triste, quejumbroso, horripilante; espantoso truco y trampa de la verdad.

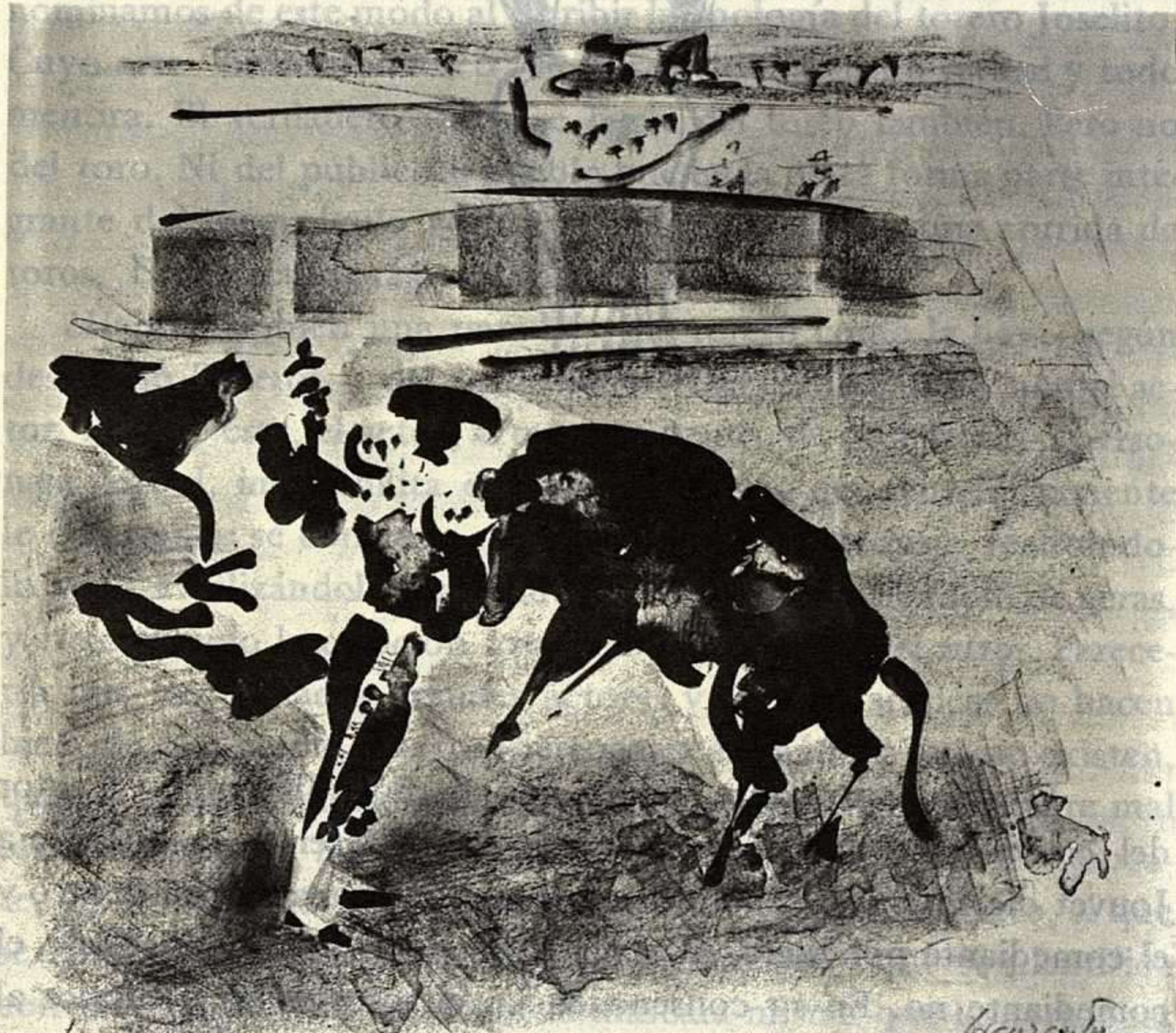
Rafael el Gallo era un torero único, al que no se podía seguir: un torero genial. Joselito murió muy pronto, muy joven, y las generaciones siguientes del toreo ya no lo vieron, ni pudieron aprender de él los secretos de su arte maravilloso. Juan Belmonte quedó como única figura magistral. Y el toreo siguió sus huellas dolorosas sobre la arena. Se hizo pesado, lento, retorcido, sensiblemente, sentimental... sin gracia, sin alegría; triste, melancólico, melodramático. La figura torera del Gallo no pudo contrarrestar por sí sola esta decadencia mortal, ese apagamiento tenebroso. El Gallo se apagaba también, falto de salud y facultades, se extinguía en un crepúsculo de su presencia torerísima o inimitable.

Y sucedió algo extraño, insospechado, que podría llamarse en el toreo, el esteticismo de la fealdad. Por eso decimos que el romanticismo en la plaza empezó con Juan Belmonte. El “feísmo” se hizo categoría estética para los toreros; y se exageraba la impotencia, el desgarbo, el retorcimiento, el parón “tancredista” y apasado. Podría trazarse ese derrotero fácilmente, señalándolo en figuras toreras características, desde Juan Belmonte hasta Chamaco. Afortunadamente no fue eso solo. En México no se vió torear a Belmonte. En cambio, allá, Rodolfo Gaona —barroquísimo— dejó abierto el camino. Y con excepciones románticas (los hermanos Pérez, Carmelo y Silverio) el toreo y el toro mexicanos tomaron el rumbo o derrotero clásico, alegre, bello y salvador. Y en España a los mexicanos en ese empeño respondían pronto ejemplos semejantes: Cagancho, Cayetano Ordóñez, los Gitanillos... los Bienvenidas... Valdría la pena trazar este derrotero con precisión. Y ponerle en lo alto, como nombre señero y ejemplar, el del único y mágico y maravilloso, asombroso torero que fue Rafael el Gallo.

(No cabe aquí dilucidar la decadencia del esteticismo contemporáneo, y la magistral lección de toreo y arte, excepcionales, que dio Domingo Ortega. Otra vez será).

(EL NACIONAL, 8 agosto 1960)

Como en el mundo, su tiempo, su época, su aparente realidad. En este mundo, en esta vida —nos dijeron los barrocos escolásticos españoles de nuestro teatro clásico— “todo es verdad y todo es mentira”. Nosotros aplicamos esta afirmación metafísica al arte de lidiar con el toro, y por eso le dedicamos de este modo al



130/200

...comedia...
 ...personajes...
 ...cambio...
 ...Y para...
 ...sonaje...
 ...del...
 ...teatro...
 ...co, ni...
 ...aparte"...

ACTORES Y COMEDIANTES



El gran comediante Jovet nos enseñó a diferenciar al actor del comediante. En pocas palabras esta diferencia la establecía Jovet diciéndonos: el actor hace su personaje teatral por dentro y el comediante por fuera. El actor entra dentro de su personaje, el comediante no. En su consecuencia, el actor es muy inferior al comediante no. En su consecuencia, el actor es muy inferior al pocos personajes teatrales, tal vez uno solo. El comediante, en cambio, puede realizarlos bien todos.

No olvidemos que el personaje teatral es siempre una máscara. Y que, por consiguiente, como afirma certeramente Sartre, el personaje teatral (Hámlet o Segismundo, Ofelia o Rosaura, Don Juan o Falstaf, Julieta o Dorotea...) no se realiza en el actor o comediante sino se irrealiza por él. Acaso la verdad más profunda del teatro, como de la Filosofía según Pascal, es que el verdadero teatro se burla del teatro. Del teatro, de la teatralidad; y no del público, ni de la obra, ni de su autor. Porque el teatro es un "mundo aparte" en que la verdad y la mentira no se pueden nunca separar.

Como en el mundo en que vivimos, sea cual sea su tiempo, su época, su aparente realidad. En este mundo, en esta vida —nos dijeron los barrocos escolásticos españoles de nuestro teatro clásico— “todo es verdad y todo es mentira”. Nosotros aplicamos esta afirmación metafísica al arte de Birlibirloque de torear, y por eso le denominamos de este modo al escribir la apología del torero Joselito. Cuyo arte “birlibirloquesco” de torear lo era: todo verdad y todo mentira. El verdadero toreo se burla del toreo también. Pero no del toro. Ni del público o pueblo que en la plaza forma parte integrante del espectáculo verídico y burlesco que es una corrida de toros. Espectáculo mágico y misteriosísimo.

¿Habrá también una paradoja del torero como la hay —según descubrió Diderot— del comediante? Del comediante y no del actor. Porque éste, el actor, al meterse dentro de su máscara o personaje teatral, imposibilita el juego dialéctico que paradójicamente le determina; se convierte, él, el actor, en su personaje, realizándolo y no irrealizándolo teatralmente. Esto es, mintiéndolo de veras, y traicionando la creación irrealizable del poeta, del autor. Parecería que los llamados grandes actores y grandes actrices no hacen bien, de este modo, más que personajes dramáticos que no existen, que no tienen realidad poética ninguna; y que hacen siempre mal los que la tienen: las figuras poéticas irrealizables de un Shakespeare, un Lope, un Calderón, un Ibsen. El actor más perfecto, el que se mete dentro del personaje —de la máscara— que se identifica con él... se paraliza en él por la máscara misma que lo aprisiona; aquél a quien la repetición idéntica, perfecta, automatiza o mata, como la máscara, por la fijeza perfectísima de su expresión. Y ésta es la terrible paradoja del comediante según Diderot: no la paradoja del actor. De ella salva Jouvot, paradójicamente, al comediante, haciéndole que se quede fuera de la máscara del personaje que trata de representar: haciéndole que lo finja por fuera, de tal modo que no lo repita, que no lo automatice jamás. Y que no lo realice sino lo irrealice de veras. De veras y de burlas. Que el verdadero comediante se burla, al parecer, de sí mismo. El comediante tiene que ser inteligente. El actor acaba —si no empieza— por dejar de serlo.

Todavía recuerdo a María Casares —en cierta ocasión en que yo

le hablaba del automatismo mortal para el actor— de su apasionada protesta al decirme: “¡yo no me repito nunca!”. Y tenía razón porque no hablaba en ella la actriz sino la comedianta irrealizadora de sus personajes teatrales. Irrealizadora genial. Los comediantes pueden, según Jouvét, irrealizar de tal manera (de manera mágica y no lógica como el actor) todos los personajes imposibles creados por la imaginación de los poetas sin realizarlos nunca de verdad. Paradójica verdad porque es esa irrealización de su burla la que verdaderamente los realiza en el teatro. El gran comediante (lo fue Jouvét, lo fue nuestro Morano... lo es María Casares) no se especializa en ninguna figura escénica: puede hacerlas todas (dentro de las condiciones físicas, naturalmente, de su sexo, tipo o edad). Tiene, el comediante, un repertorio escénico ilimitado. Y el actor no. Por eso el actor le suele parecer a sus públicos más serio que el comediante. Como es más seria siempre, al parecer, una máscara inmóvil —aunque se ría— que un rostro humano vivo —aunque lllore o exprese el dolor.

¿Podría decirse del toreo —espectáculo mágico y prodigioso— como del teatro, que el verdadero toreo se burla del toreo (y no del toro ni del público repito) y el verdadero toreo también se burla —queriéndolo o no, a sabiendas o sin saberlo— de sí mismo? ¿Se puede llamar, como yo hice, “arte de Birlibirloque” al toreo por eso? Nos parecerá entonces que en el toreo, como en el teatro, hay también actores y comediantes. Toreros que toman el toreo en serio, metiéndose dentro de su traje de luces de torear como de una máscara que los inmoviliza o paraliza —y no precisamente de espanto, aunque lo parezca—: que los “tancrediza” por dentro. Toreros “tan serios” que se repiten siempre igual que todas las tardes —si les deja el toro— hacen igual: la misma faena, el mismo lance, la misma estocada. Estos serían actores del toreo, que lo hacen por dentro. Los otros, los que lo hacen por fuera, comediantes: y nunca lo repiten igual. Antes se decía algo que tiene relación con lo que ahora digo —pero desde diverso punto de vista—: cuando se hablaba de toreros “cortos”. Se llamaba “largo” al torero que ahora llamo “comediante”. Al gran lidiador, dominador por su conocimiento, por su inteligencia, por su lucidez en la plaza. En esta línea evocamos con el recuerdo —por haberlos visto torear— a Ricar-

do Bomba, a Joselito, al mejicano Armilla, a Domingo Ortega... y ahora a Luis Miguel Dominguín. En la de toreros "cortos" a Antonio Fuentes, Rafael el Gallo, el mejicano Gaona... y ahora Antonio Ordóñez. Pero estos ejemplos pudieran resultar equivocantes. Pues no podemos olvidarnos de dos "casos", entre otros, de "fenómenos" —dos casos "lamentables" y verdaderamente "fenomenales" en el toreo— como Belmonte y Manolete.

Quedándonos con lo que todavía tenemos ante los ojos (el toreo es arte vivo y sólo aparentemente, como el teatro, inmortal) diríamos que hoy, ahora, el torero "corto", el "serio", el "actor" es Antonio Ordóñez; y el "largo", el "comediante", el que se burla del toreo (porque lo hace "por fuera" y no "por dentro", de verdad), y, acaso, se burla también inteligentemente de sí mismo —nunca del toro ni del público (aunque esto último lo pudiera parecer por culpa de la estúpida "seriedad" de los "aficionados", de los "entendidos")— es Luis Miguel Dominguín. Confieso que con toda mi admiración artística para el "actor", todas mis simpatías toreras están con el "comediante", que, en este caso, también me parece genial.

(*EL NACIONAL*, 8 octubre 1960)

DESDE MI BURLADERO

Apostillas al toreo de Antonio Ordóñez

Cuando José María de Cossio ve lo *milagroso* que hay en el toreo de Antonio Ordóñez, está, como si dijéramos, desenmascarando todo el toreo: dándonos su razón de ser y su sentido más profundo. Y esto es natural que pueda hacerlo Cossio porque *ha visto* el toreo desde hace mucho tiempo, durante años (como nosotros) y, sobre todo, porque *vio* (también como nosotros) a los más *milagrosos* toreros tal vez de toda la historia del toreo: Joselito, Belmonte y Rafael el Gallo. Yo creo que “dejé escrito” en mi “Arte de Birlibirloque”, que “en el toreo todo lo que no es milagro, es trampa”.

Y no del Diablo. Ni en el toreo ni en nada puede hacer milagros el Diablo: “porque el Diablo no hace milagros, hace trampas”. Por eso en el toreo, como en la religión, no hay que confundir lo *milagroso* con lo *milagrero*. Antonio Ordóñez hace un toreo milagroso. Ese otro al que llaman equívocamente “el Cordobés”, hace un toreo milagrero: diabólico y tramposo. Que, por otra parte, no es nuevo y tiene su propia tradición circense que se remonta a los orí-

genes del toreo mismo; a la pelea, a la lucha del hombre con el toro como la de un animal con otro. De esa lucha, cuando de veras lo es y no fingida, suele salir siempre vencedor el toro, porque es más fuerte e inteligente (como cuando lucha con el tigre o el león; no con el elefante, por una simple razón de peso). En este caso del mal llamado Cordobés (no sé si es de Córdoba, pero no lo parece, parece más bien gringo) suele parecer que vence el tan paradójicamente torpe diestro. Porque, siendo humano, también al parecer, se *energumeniza*, esto es, se deja poseer por lo demoníaco con más facilidad que el toro. Por eso creo que a este luchador o peleador de toros, tan poco deportivo, no hay que regatearle su valor y su mérito. Ni sobre todo, su energuménica representación y significación ancestral, arcaica, del toreo: de su prehistoria como de su más reciente actualidad o posthistoria. Dando de lado a interpretaciones sociológicas que nada tienen que ver con el toreo, ni siquiera en su caso de energumenización colectiva; precisamente porque no hay “punto de vista sociológico” desde el que se pueda mirar el toreo, porque, sencillamente, *no se ve*.

Creo que lo *milagroso* del toreo de Antonio Ordóñez (con el capote en la “suerte” de la “verónica”, para mi gusto y memoria visual, después de Fuentes, el mejor) radica en aquello que llamó Lagartijo “la onza” (de oro) y Joselito el “don” o la “gracia” torera que cada cual trae o no trae consigo al mundo. Belmonte lo llamaba “espíritu”, espiritualidad, y también como Rafael el Gallo, “estilo”. Y el Gallo, acertadísimamente, nos habló también del estilo del toro. La “proporción”, según decía Joselito, entre esos dos estilos hacía posible el torear bien: el “milagro” de ese toreo que le “entra por los ojos” al que lo está viendo. Y sintiendo. Sin juzgarlo ni prejuzgarlo con un abstracto enjuiciamiento que diríamos gramatical o académico.

Cada vez que se hace bien el toreo se hace milagrosamente bien. Y por primera y última vez en cada “suerte”. Por única vez sin que tenga repetición posible. Por esto su sorpresa, su maravilla. Su “maravillosa violencia que suspende el ánimo” como la de la poesía según el Divino Herrera. Como les sucede al cante y al baile andaluces cuando lo son de veras. Por eso decía con tanta verdad Belmonte a Joselito, al salir juntos de la plaza madrileña, tan estúpida

y brutalmente abucheados por el público, aquella tarde, víspera de la muerte de José: "No te importe, José, *es que ya lo hacemos tan bien que no se enteran*". *¿Pues quienes son los que se enteran? Se entera el torero. Se entera el toro. Se entera el "buen aficionado". Y hasta se entera el público cuando lo es de "buenos aficionados",* es decir, una minoría. Muy rara vez se enteran los revisteros encargados de una información y comentario para un público que no se sabe quién es, ni lo que es, ni en dónde se encuentra, como decía Larra que no lo encontraba en parte alguna, ni en el teatro siquiera. Menos aún en la plaza o fuera de ella. Si se suprimiese enteramente esa información y escandalosa publicidad, puede que nos quedase alguna esperanza todavía de que la fiesta, el juego, el arte del espectáculo taurino volviera a encontrarse a sí mismo: a enterarse de que lo es y de lo que es.

Enterarse, entrar, adentrarse por los ojos al corazón, el mágico espectáculo milagroso del Arte de Birlibirloque de torear. Pienso que, en este último o penúltimo tiempo nuestro, dos figuras torearas *quedarán* de ese maravilloso arte (los dos Antonios): Antonio Ordóñez y Antonio Bienvenida. Al nivel, a la altura de las que aún perduran en la memoria de quienes les vimos: los Gallos, Belmonte, Gaona... Antes, Antonio Fuentes. Los mejores. Después algunos más. Pero no muchos más.

(*LITORAL*, núms. 21-22, septiembre 1971, págs. 68-70)

LOS TAURINOS DEL PROGRESO

A Imitación de López Silva



—Perdóname que te diga,
mi querido Baldomero,
que eres más tonto que todo
junto aquel *ajuntamiento*
que diz que ditzaminó
que a tu tocayo Espartero
se le quitase la lápida
que en su estatua se había puesto
pa conmemorar sus aztos
y *perpetrar* su recuerdo:
de modo que, arrebatándole
ese histórico letrero,
no pudiese saber nadie
de tan ecuestre sujeto,
ni siquiera si montaba
caballo de carne y hueso.
Y menos mal que al caballo

no le pusieron un peto
pa defenderle del toro.

—¿De qué toro?

—De el del tiempo;
que es un toro “de sentío”
que embiste u se quea quieto
ramoneando en la historia
como en las tripas de un penco.

—Para el penco, Cayetano,
que tú sabes que t’aprecio
y considero y estimo
por tos tus merecimientos
que mereces, y no sé
a qué vienen ahora esos
agravios inofensivos,
por no decir vituperios,
u de intención miureña
alusiones u requiebros,
que me dejan asombrao,
u estupefazo, u perplejo,
porque te estoy escuchando
y maldito si te entiendo.

—Ensegúa vas a entenderme
si aún te quedan, Baldomero,
entendederas y un algo
de gris dentro del *celebro*.

—Pues habla.

—Te estoy hablando.

Y pregunto: ¿es u no cierto
que fuiste a ver la otra tarde
torear al Curro Romero
y que al salir de la plaza
le dijiste a Paco el tuerto
que a ti no te parecía
para tanto ese torero?

—Es mú cierto que lo dije
y que lo sigo diciendo.

—Pues mira, si es tuerto Paco,
tú eres más que tuerto, ciego:
o tuerto de los dos ojos,
que es peor...

—Por qué dices eso?

—Porque cojeas de la vista,
u bizqueas, Baldomero;
porque no ves lo que miras
u no miras pa no verlo;
u es que lees el “ABC”
u “Informaciones” u el “Pueblo”
pa saber lo que tú ves
u que no ves en el ruedo.

—No te oceques, Cayetano.

—Baldomero, no me oceco;
que yo no tengo tu ocico
ni me gusta ese ociqueo
que tú haces, cuando buscas
trufas en los basureros.

—Sin ofender, Cayetano,
que to eso qu’estas diciendo
en retaila u letanía,
u séase sermoneo,
me está dando en la nariz
y me huelo u me sospecho
que lo que quiés es buscarme
las cosquillas que no tengo.

—Te digo lo que te digo
porque tienes menos seso
que un mosquito u que una pulga
u séase un académico
de esos que dicen ahora
calestres de complemento.

—¿Y qué más?

—¿Qué más? Que tú
en lo taurino eres cero:
a la izquierda, a la derecha

y en el mismísimo centro.—
 Dime si no lo que piensas
 o crees tú que es el toreo.
 —Parar, mandar y templar.
 —¿Y qué entiendes tú por eso?
 —¡Hombre! lo que tú, supongo.
 —Supones mal, Baldomero:
 porque tú me das motivo
 pa creer, y estoy creyendo,
 que tú dices lo que oyes
 decir, y andas repitiéndolo
 lo mismo que un papagayo
 pero sin tú comprenderlo:
 que lo dices porque a ti
 te lo han dao de chupeteo:
 ¡amos! como el biberón
 se le da a un niño de pecho.
 —¿Quiés decir que lo he mamao?
 —Quieo decir que te lo han hecho
 tragar igual que se traga
 un pececillo el anzuelo.
 —¿Eso es llamarme besugo
 u boquerón?
 —Es lo mismo.
 —¿Pues no es verdad lo que digo?
 —Pero no tienenes derecho
 a decirlo.
 —¿Y tú lo tienes?
 —Pues es claro que lo tengo:
 porque tengo reflesión
 y propio conocimiento;
 dos cosas que a ti te faltan,
 casi casi, por completo:
 que tú de toros entiendes
 menos que entiende un cangrejo.
 que iznora que es un crustáceo
 y anda p' atrás sin saberlo.

Pero volvamos al caso
de lo que te iba diciendo:
parar, templar y mandar
es, querido Baldomero,
lo que a ti te han enseñao
qu'és el toreo moderno:
algo así como la ley,
el canon u el reglamento
u la trinidad santísima
que el toreo lleva dentro.
—¿Y tú no crees que lo sea
como dozma u por supuesto?
—Digo que a mí me parece
pueril y perogrullesco
decirlo como si fuera
ése el Nuevo Testamento.
—¿Pues hay otro, Cayetano?
—Otro que es mucho más viejo
y que dice lo que dice
con más adecuaos términos:
porque lo que se ha perdío,
Baldomero, es el buen *lésico*.
—¿Lési... cómo, Cayetano?
—¿Y con qué se come eso?
—Hablo del lenguaje propio
con que hablaban los toreros;
apropiao a los prencipios
que hacen el toreo mesmo.
Si no, dime ¿no es un arte
el de torear y un juego?
Pues tendrá nombres idóneos
para su conocimiento.
—¿Y esos nombres?
—No lo son
azjetivos, como esos
del paro, el temple y el mando,
que no tienen fundamento

racional en los “prencipios”
naturales del toreo.

—¿Cuáles prencipios?

—Los únicos:

los que Pepe-Ilo y Romero
y Costillares y Montes
desde un prencipio le dieron
al correr y jugar toros:

son las *suertes*, Baldomero.

Y por eso, más que hablar
de temple y mando toreros
hay que hablar de lo que es
una *suerte* en el toreo:

y de cómo se la mide
en su espacio y en su tiempo;

con la muleta y la capa
igual que con el acero,

u con la pica a caballo

u a pié en el banderilleo.

Con la capa, la “verónica”

es una *suerte* en tres tiempos,

que “se carga”, que “se tiende”

y que se “arremata” luego;

y también que “se recoge”

si el toro sigue embistiendo.

Lo mismo con la muleta,

el “natural” y el “de pecho”

son *suertes* y no son pases

solo pa pasar el tiempo;

por eso también “se cargan”

y “se tienden”, “recogiendo”

al toro que, al “rematarla”,

sigue estando en su terreno;

igual que debe de estarlo

en el suyo el que es torero

de verdaz y no el que hace

como que lo es sin serlo.

Lo difícil, lo arriegao,
y lo grande y lo perfeto,
es que el torero no pise
nunca al toro su terreno.
Toíto lo que ahora te digo,
mi querido Baldomero,
es lo que he visto en la plaza
hacer a Curro Romero:
y esto con la mano alta,
casi a la altura del pecho,
y con naturalidaz,
como si no hubiera riezgo
donde más lo hay, con garbo,
erguido y flesible el cuerpo,
con elegancia y estilo
y muchísimo salero;
sin humillar a la res
bajándole hasta los suelos
la cabeza, pa quitarse
el peligro de sus cuernos;
sin torear “en redondo”,
que es, dejando el cuerpo quieto
como un poste, hacer que el toro
dé vueltas al retortero:
porque es un toro que ahora
fabrican los ganaderos
espresamente pa ese
torear, y tan *espreso*
que le llaman “de carril”;
porque, al igual de un muñeco
al que se le da la cuerda,
sigue lo mesmo que un perro
el engaño, como haría
cualquier animal doméstico,
como tú, digo que sabes:
en fin, que domesticao
y como si fuese lelo.

— ¡Amos! como tú... me dices

— Como te lo estoy diciendo.

Pues con ese animalito,
más infeliz que un borrego,
se “ligan” y “pegan” pases,
porque eso del “ligamento”
es “pegajoso” y tramposo
engaño como el de un cepe
pa cazar inofensivos
pájaros u otros bichejos.

¡Y menudo pajarraco
que es un toro para eso!

Pues “se ligan” las faenas,
y tan largas, Baldomero,
que duran más que el rechiflo
de la gaita de un gallego.

Pases y pases y pases
y vengan pases, pa luego
de dar vueltas y más vueltas,
acabar con el mareo
del toro y del mataor
de un desenlace funesto.

¡Y venga cortar orejas
pa amenizar el festejo!

—Creo que esageras un poco,
Cayetano.

—No esagero:
verifico y puntualizo
lo que ahora está sucediendo.
Y es porque se habla de toros
con un lenguaje *bobélico*,
como el tuyo, porque iznora
u confunde el verdadero.

—Parar, mandar y templar,
¿no son pa ti el Evangelio?

—Según y cómo se diga
u pase del dicho al hecho:

u sea, que pa que te enteres,
habrá que irlo traduciendo:
“Mandar” es “cargar la suerte”;
“templar”, “tenderla” en su centro;
y “parar” es “rematarla”
y “recogerla” a su tiempo.
Cuando no “carga la suerte”
es que no “manda” el torero:
ni “templa” si no la “tiende”
sin sacarla del encuentro:
ni “para” si no “remata”
para “recogerla” luego.
Si tú vieras con tus ojos,
verías que eso es el toreo;
que no es de ayer ni de hoy,
ni es antiguo ni moderno,
qu’és de siempre, si se hace
de veras como hay que hacerlo:
como lo hicieron el Fuentes
y el Gallo, pongo de ejemplo;—
si que también Bienvenida
por lo que fue el Papa Negro:
y como él, su hijo Antonio,
el legítimo heredero
de un toreo que no se aprende
como no se lleva dentro:
porque primero se sabe
y después hay que aprenderlo;
cuando se lleva en la sangre
y el corazón, Baldomero.
En fin, eso que se llama
saber y sabor torero,
como el de Pepe Luis Vázquez
o el de Ordóñez, el rondeño,
que de esa casta andaluza
es el del Curro Romero:
mejor entre los mejores

porque hace el mejor toreo.
¿Qué no es pa tanto, dijiste?
No es pa tontos, Baldomero.
Conque, ¡abur! Y no te digo
que te vayas de paseo
porque creo haberte dicho
bastante con todo esto.
— ¡Abur! Y mi enhorabuena,
Cayetano. Y si no vuelvo
a verte, avísame tú
si ese monstruo de torero
vuelve a Madriz.

—Tú descuida,
que si vuelve, como creo,
te daré el primer aviso
manque sea por teléfono
¡Y a más ver!

—¿Eso lo dices
con retintín?

—Con cencerro.

—¿Sí? ¡pues anda y que te encierren!

—Si topo con un cabestro;
que pué ser, porque los hay,
y que s'afeitan los cuernos.

—¿Es de veras?

—U de burlas.

—Pues me gustaría verlo.

—Se te invita al ezpetáculo.

—Se acezta y te lo agradezco.

—No hay de qué. Y ya sabes dónde:
en la plaza... del Progreso.

(SABADO GRÁFICO

nº 883, 4 mayo 1974, pág. 12)

LA FIESTA NACIONAL



Ante el desarrollo, tan espectacular, de las corridas de toros, por su intensa y extensa comercialización creciente, que las desvirtúa y envilece, nos preguntamos si siguen teniendo su mismo sentido y significado de espejismo aparente de toda la vida española, como antes se les solía atribuir por algunos escritores, partidarios o adversarios de la llamada, tal vez por eso, *fiesta nacional*. En sus críticas de *Política y Toros*, que aquí mismo evocábamos hace poco, Ramón Pérez de Ayala analizaba ese espejismo, especulando sobre ello. Lo mismo hacía entonces su fiscalizante detractor Eugenio Noel, escritor de mucho talento, hoy casi totalmente olvidado. También el filósofo Ortega y Gasset, que iba a los toros “de cuando en cuando —decía— para ver cómo iban las cosas” (las cosas en España, naturalmente), partía de esa correspondencia *visible* entre lo político y lo taurino. Para algunos políticos sagaces y avisados, éste era un modo “de tomarle el pulso a lo español” (como dijo uno de ellos, comentando la famosa trase de Silvela: “España no tiene pulso”).

El espectáculo de las corridas de toros, que ha cambiado muy poco con el tiempo en su apariencia *fenomenal* (diríamos), ¿sigue teniendo aquella visible significación crítica de España? ¿O no es más que un mero espectáculo, un horroroso o maravilloso (o las dos cosas a la vez alternativamente) espectáculo del que hubiese podido decir Goethe: “¡Qué bello espectáculo, pero no es más que un espectáculo!”.

El espectáculo de una plaza de toros, cuando un público enfurecido lanza almohadillas al ruedo para agredir a los lidiadores, agravando su situación, tan arriesgada como irresponsable de lo que se les exige o reprocha, es un espectáculo ejemplar y significativo de lo que fuera de la plaza sucede en la vida española? Puede parecerlo. Al menos simbólicamente. Sobre todo, cuando a esa ferocidad taurina de los espectadores (quienes, protestando contra la mansedumbre del toro, quieren sustituirla con su bravura propia) se añade un gamberrismo, tan estúpido como grosero, premeditado y alevoso, digno de mejor o más adecuada aplicación para aquellos mismos que lo realizan y los que se lo aplauden. Y todo ello, ¿no es más que un espectáculo lamentable, lamentabilísimo?

Desde luego a nosotros no nos parece insignificante.

Buscando significaciones, empezariamos por preguntarnos por qué al espectáculo admirable o lamentable de una corrida de toros se le llama *fiesta nacional* y no, que yo sepa, *fiesta popular*, cuando suele decirse que lo es, *popular*, y hasta se especula turísticamente con su folclorismo. ¿Es que lo *nacional* y lo *popular* son una misma cosa? A nosotros, no solamente no nos lo parece, sino que pensamos que pueden ser opuestas y contrarias. ¿Pues era *popular* o *nacional* aquel público de teatro al que Lope llamó “*vulgo necio*”, y al que irónicamente decía que había que “*hablarle en necio para darle gusto*”, porque pagaba? Desde luego, el público actual de una plaza de toros, aunque paga, y por lo que paga, de pueblo no tiene nada: de *vulgo necio*, sí; yo diría que enteramente todo. Y a la vista está (si también al oído).

Yo creo que el pueblo en la plaza es el torero.

Y que lo es, bueno o malo, toreando bien o mal (con miedo siempre, lo manifieste o no).

Ni el valor ni el miedo son significativos en el arte de torear, he-

mos pensado y dicho muchísimas veces. Y muchísimo menos cuando el torero no puede o no quiere torear. La emoción del toreo no depende del riesgo visible que el torero corre con el toro, sino del arte con que lo realiza, y tiene que empezar por eludirlo, al parecer, para lograr la ilusión que lo verifica; la realidad sobrenatural que lo sobrepasa, trasciende o sublimiza: su espiritualidad, en suma, según Juan Belmonte, inventor o descubridor, con Rafael el Gallo y Joselito, de esa "mágica y prodigiosa" *emoción torera*. Y no porque antes de ellos no la hubiese —como la habrá después—, sino porque ellos fueron los primeros en enterarse, en darse cuenta o "tomar conciencia" —como se dice ahora— de ese arte, de esa poesía, o *creación*, del toreo mismo. Para lo cual, lo primero es el toro (no sus prefabricadas falsificaciones naturales engañosas). Tal vez el origen de la actual degeneración y corrupción del toreo es esa falsificación del toro que ha falseado, falsificado, todo el toreo, y de la cual es el torero el menos responsable.

En cambio, sí pudiera paracernos que lo es el ganadero comerciante. Y toda la picaresca comercial de empresarios, apoderados y gacetilleros taurinos.

(SABADO GRAFICO
nº 939, 31 mayo 1975, pág. 25)

BURLADERAS Y BURLADEROS



Burladera de Burlados

La *burladera*, si no me equivoco, es una botija de barro con el pico cerrado y claveteada de agujeritos invisibles por donde, al ir a beber, se escapa el agua, regando el rostro del bebedor sin dejarle beber una sola gota y burlándole de ese modo; burlándole en su sed al birlarle el agua para que beba. La *burladera* es burladora y birladora del bebedor y de su sed, que no podrá nunca saciar de ese modo. Como una burla de la sed por la birla o escamoteo del agua con que saciarla le llamé a la filosofía o arte poética de Gracián *burladera del pensamiento*, y dije que lo era, como definición de la poesía barroca, su “Agudeza y arte de ingenio”. También le llamé al arte de torear, en general, pero según el del torero Joselito, “*Arte de birlibirloque*”, con lo cual, por esa definición parabolera, no se denomina expresamente su burla, sino su birla o escamoteo; aunque sin trampa burladora, como dije del pensamiento de Gracián, sino como “*arte mágico del vuelo*”; evocando

aquel verso bellísimo de Lope: “Las artes hice mágicas volando”. Burla, birla, vuelo son términos que expresan maravillosamente la gracia, la birla y la burla del arte de torear. Pero son términos tan peligrosos como el toreo mismo si se equivocan de sentido o significado; como el del pensamiento vivísimo de Gracián: es decir, como si se equivocase al toro.

Evoqué siempre el nombre de Pepe Hillo y de su TAUROMAQUÍA —que es también “arte y agudeza de ingenio”— como fundamento aparentemente racional del toreo; como su invención o creación misma; como su fundamental metafísica: una metafísica de la burla y de la birla del hombre invisible al que dije máscara o fantasma de luz, simbólicamente expresado por su “traje de luces” de torear. Y ya desde entonces clavé en lo alto de ese invisible toro metafísico, como un par de banderillas de fuego, los términos equívocos de *pasión y razón, de engaño y desengaño, de birla y de burla*. Y pensé que no hay burlas posibles con el toro, como no las hay con el amor (“no hay burla con el amor”, dijo el poeta) ni con la muerte: porque no hay burlas con el alma “que va de vuelo”. Que “en trances tales como el de la muerte —nos dijo Cervantes— no se ha de burlar el hombre con su alma”. O sea, burlarse de su alma, como la *burladera* de la sed. De la sed que no se sacia por eso: sed de amor viva, la que al Cristo ofrece saciar la Samaritana y a la que el cristianísimo poeta Dante llamó *un dulce beber insaciable*: “*Lo dolce ber che mai non m'avria sazio*”. (Dante. Purgatorio. XXXIII. 138).

Con muchísima razón dijo el maestro Domingo Ortega (al que desdichadamente yo nunca pude ver torear en la plaza) que el toreo no es burla; que torear no es burlarse del toro, aunque sí sea birlar el cuerpo vivo y mortal del torero a su poderosa embestida. Al toro no se burla ni engaña: *el engaño* es término que designa el modo de instrumentar la suerte, cada “suerte”, con el capote o la muleta. Y para aclararlo mejor publiqué hace poco una coplilla (duendística y musarañera) que decía:

Cuando se está toreado

no se está engañando al toro:

se le está desengañando.

Que es lo mismo que hace el torerísimo burlador Don Juan en la comedia de su creador, el fraile y teólogo Tirso de Molina; es decir, lo mismo que no hace, que es burlar o engañar al amor y a la muerte en la mujer o por la mujer o con la mujer, sino desengañarla de ellos. Don Juan no engaña a las mujeres, las desengaña, escribí. El Don Juan teológico de Tirso no engaña, desengaña a la mujer como el torero al toro, como trata de engañar al Diablo: lo que es engañar al tiempo para poder engañarse a sí mismo con una mentirosa esperanza o fianza en la vida, de la que le desengañan las estrellas. ¿Las estrellas muertas? Y por eso clama: “¡Estrellas que me alumbráis / dadme en este engaño suerte si el galardón en la muerte / tan largo me lo fiáis!”. Como más tarde, siglos después, exclamara desesperado: “De mis pasos en la tierra / responda el cielo, no yo”, por la voz del poeta romántico Zorrilla, y como había exclamado antes por la de Lope: “Que lo pague Dios por mí/ y me lo pida después”. En tal caso, el Burlador, que es el más “gentil nombre” de Don Juan, según Tirso (el que le vuelve o transfigura en luminoso torero de la verdad, que diría Nietzsche), es burlado por el tiempo, o sea, por su alma, cuyo fin natural es la tumba y sobrenatural el infierno: es el llegar tan naturalmente como sobrenaturalmente hasta el fin o acabóse de su genio y figura: su sepultura.

Burladero de Burladores

Cuando su criado Catalinón, elogiándole la destreza de su burla de un marido engañado al esconderse con su capa, le dice a Don Juan: “Echaste la capa al toro”, Don Juan le responde: “No, el toro me echó la capa”. Es como decir que el burlador sevillano (y no hay que olvidar su origen gallego) no huye del toro gallegueando, sino “galleando”, como hacía Joselito. Y en esa torerísima huida se salta todo lo que se le ponga por delante. Pero se lo salta a la torera: porque es la barrera lo que se salta: valerosamente, diría, con destreza y limpieza de verdad. Lo que no hizo el burlador Don Juan es meterse en un “*burladero*”.

Los “*burladeros*” en las plazas de toros se ponían solamente, si no recuerdo mal, cuando algún torero volvía a torear después de

una cogida y todavía no tenía fuerzas para saltar la barrera. Y fue, me parece, Juan Belmonte (inventor de la espiritualidad artística del toreo, descubridor consciente de ella) quien, no teniendo nunca fuerzas físicas (facultades, se decía taurinamente, como las que tenía el prodigioso Joselito), impuso, por así decirlo, los “*burladeros*”, que de ese modo llegaron a “institucionalizarse” (como se dice ahora). Lo que fue un acierto, porque facilitaba el toreo (como lo que es, como arte y no como deporte) a muchos toreros que han sido verdaderos artistas admirables y que tampoco tenían facultades físicas suficientes para saltarse con limpieza y gracia la barrera.

Lo malo fue cuando se le pusieron “*burladeros*” o “*petos*” a los caballos, porque ha sido una de las causas —o a mí me lo parece— de la degeneración del toro; de la disminución de su poder y bravura en el ruedo: como de la de su falta de ímpetu y regularidad en la embestida. Y también del “abuso de poder” de los picadores, parapetados en su penco.

Los burladeros dignos de tal nombre son los exteriores, o sea, los que se abren al ruedo, abriendo esa pequeña apertura por la que cabe el torero, pero por la que no cabe el toro. Al toro se le supone fuerza (es lo menos que se le puede suponer a un toro para ser corrido, para ser burlado) como para saltarse la barrera y caer en el callejón. Ahora caen sin fuerzas en el ruedo sin haberse saltado nada.

En el callejón también hay *burladeros* a los que podríamos llamar interiores y que pueden ser peligrosos para sus ocupantes por dificultar o equivocar la salida (del callejón), cerrándola o abriéndola solamente al ruedo como para el toro. Pero éstas son cosas de las que más vale tal vez no hablar. Ni de veras ni de burlas.

Y oigo a mi duendecito burlón:

*Una cosa son las burlas
y otra cosa son las veras:
y otra cosa suele ser*

“salirse por peteneras”.

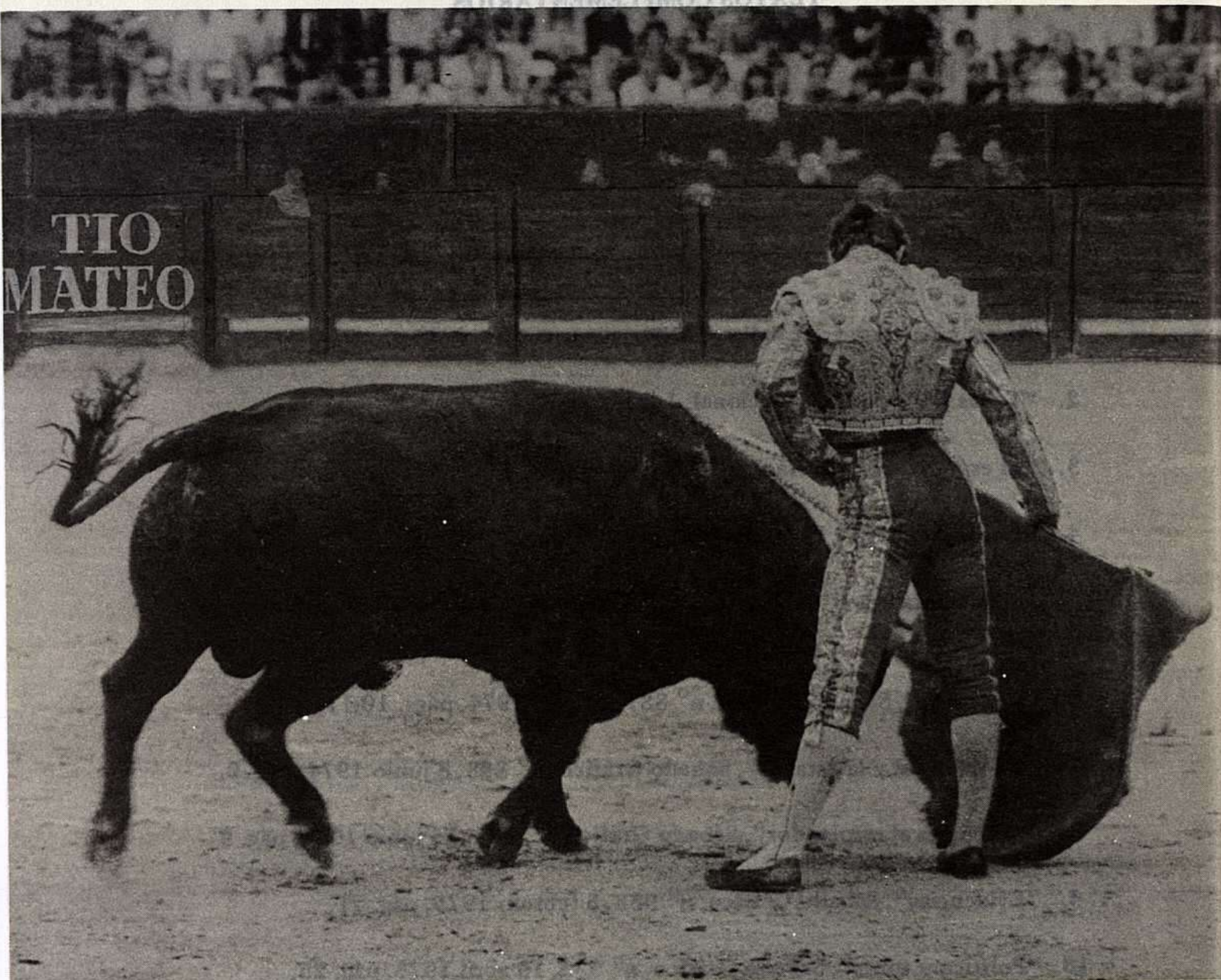
**"Salirse por peteneras"
que es salirse abanicando
el toro por las afueras.**

(SABADO GRAFICO
nº 941, 14 junio 1975, pág. 25)

en el callejón. Ahora caen sin fijarse en el ruedo sin haberse salta-
do nada.
En el callejón también hay burladores a los que podríamos lla-
mar interiores y que pueden ser peligrosos para sus ocupantes por
dificultar o equivocar la salida (del callejón), cerrándola o abrién-
dola solamente al ruedo como para el toro. Pero estas son cosas de
los que más vale tal vez no hablar. Y de verdad de burlas
hay que olvidar su origen gallego ya que el toro gallego no
sino "galleando", como hacia J. J. J. Y en esa torería más
se salta todo lo que se le ponga por delante. Pero se lo salta a la to-
rera: porque es la barrera lo que se salta. Valientemente, con
destreza y limpieza. Lo que hizo el burlador Don
Juan es meterse en un "petenero".
Los "burladores" en las plazas de toros se ponían solamente, si
no recuerdo mal, cuando algún torero volvía a torear después de

TEXTOS COMPLEMENTARIOS

1. "La emoción del torero", **Indice**, Madrid, julio-septiembre 1958.
2. "Toros y toreros", **El Nacional**, 1 junio 1960.
3. "El espontáneo", **El Nacional**, 18 junio 1961.
4. "Hacer memoria", **El Nacional**, 7 julio 1961.
5. "El contratiempo de la muerte", **Sábado Gráfico**, n^o 882, 27 abril 1974, pág. 9.
6. "Los toros", **Sábado Gráfico**, n^o 887, 1 junio 1974, págs. 10-11.
7. "El pedestal y la estatua", **Sábado Gráfico**, n^o 888, 8 junio 1974, pág. 9.
8. "Márgenes al resplandor", **Sábado Gráfico**, n^o 889, 15 junio 1974, pág. 9.
9. "Evidencias", **Sábado Gráfico**, n^o 923, 8 febrero 1975, pág. 21.
10. "Política y toros", **Sábado Gráfico**, n^o 933, 19 abril 1975, pág. 25.
11. "Dicha y desdicha del nombre", **Sábado Gráfico**, n^o 940, 7 junio 1975, pág. 23.
12. "El miedo y la cobardía", **Sábado Gráfico**, n^o 942, 21 junio 1975, pág. 7.
13. "Recortes y galleos", **Sábado Gráfico**, n^o 959, 15 octubre 1975, pág. 29.
14. "La música callada del toreo", **Sábado Gráfico**, n^o 1040, 7 mayo 1977, pág. 21.
15. "Así hablaba Juan Belmonte", **Sábado Gráfico**, n^o 1042, 21 mayo 1977, pág. 15.



- 11. "Dicha y desdicha del nombre", Sábado Gráfico, n.º 940, 7 junio 1975, pág. 23.
- 12. "El miedo y la corcheta", Sábado Gráfico, n.º 941, 14 junio 1975, pág. 7.
- 13. "Recortes y gallos", Sábado Gráfico, n.º 942, 21 junio 1975, pág. 29.
- 14. "La música callada del torero", Sábado Gráfico, n.º 1040, 7 mayo 1977, pág. 21.
- 15. "Así hablaba Juan Belmonte", Sábado Gráfico, n.º 1042, 21 mayo 1977, pág. 15.

José Bergamín dedicó a Rafael de Paula su libro "La música callada del torero" ... y ahí está Rafael de Paula, erguida la planta, atornillados al suelo los pies, abierto al compás... diciendo a un toro, desde la suavidad, el temple... su música callada.

Como una sombra sin fuego

SEIS POEMAS AUTOGRAFOS

DE

José Bergamín

*A Pepe Gil
en Sevilla. Día del Corpus.
1981.*



PLIEGOS DE MINERAL

Como una sombra sin fuego

SEIS POEMAS AUTOGRAFOS

DE

Jose B. ...

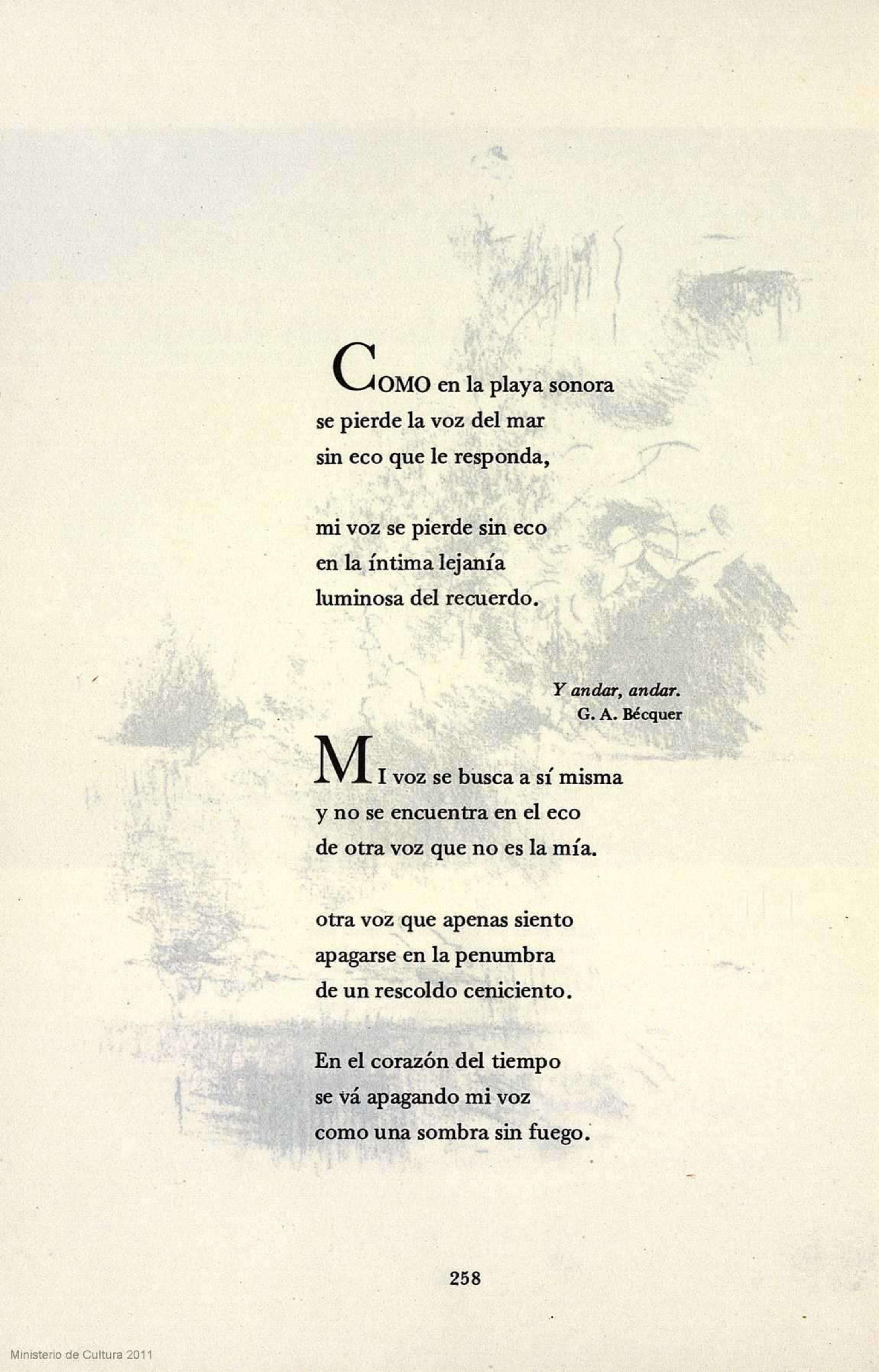
*A Pepe Gil
en Jorilla - Día del Carbón -
1981.*



PLIEGOS DE MINERAL



8338



COMO en la playa sonora
se pierde la voz del mar
sin eco que le responda,

mi voz se pierde sin eco
en la íntima lejanía
luminosa del recuerdo.

Y andar, andar.
G. A. Bécquer

MI voz se busca a sí misma
y no se encuentra en el eco
de otra voz que no es la mía.

otra voz que apenas siento
apagarse en la penumbra
de un rescoldo ceniciento.

En el corazón del tiempo
se vá apagando mi voz
como una sombra sin fuego.

Como, en la playa sonora
se pierde la voz del mar
sin eco que le responda,
mi voz se pierde sin eco
en la íntima lejania
luminosa del neocielo.

Mi voz se busca a sí misma
y no se encuentra en el eco
de otra voz que no es la mía
otra voz que apenas oíento
apagarse en la penumbra
de un rescolado ceniciento.
En el corazón del tiempo
se va apagando mi voz
como una sombra sin fuego.

EL que fué esqueleto en mí
se fué volviendo fantasma.

Y el fantasma fué volviéndose
humo, sombra, sueño... y nada.

luminosa del recuerdo *Peregrinas andanzas.*

Cervantes

ME han enterrado en mi tierra,
en esta tierra de España,
bajo cielos enemigos
tierra maldita y extraña.

De tanto peregrinar
sus peregrinas andanzas,
soy peregrino en mi tierra
y en ella pierdo mi alma.

El que fue esqueleto en mí
se fue volviendo fantasma.
Y el fantasma fue volviéndose
humo, roncá, rucño... y nada.

"Peregrinas andanzas"
Cervantes

Me han enterrado en mi tierra,
en esta tierra de España,
bajo cielos enemigos
tierra maldita y extraña.

De tanto peregrinar
sus peregrinas andanzas,
soy peregrino en mi tierra
y en ella fierdo mi alma.

ANDUVE tantos caminos,
me perdí en tantas andanzas,
que ahora que me ando buscando
no hay camino que me valga.

De tanto andar, siempre andar,
mis pasos no dejan huellas;
y sigo andando y andando
sin parar, campo traviesa.

CAYO de su altivez mi pensamiento
como torre del tiempo derribada.
Oí en mi corazón temblar el viento.
Miré a mi al(r)rededor y no vi nada.

"y andar, andar."
G. A. Bécquer

Anduve tantos caminos,
me perdí en tantas andanzas,
que ahora que me ando buscando
no hay camino que me valga.

De tanto andar, siempre andar,
mis pasos no dejan huellas;
y sigo andando y andando
sin parar, campo traviesa.

Cayó de su altivez mi pensamiento
como torre del tiempo derribada.
Di en mi corazón temblar el viento,
Miré a mi alrededor y no vi nada.

"y andar, andar."

G. A. B. B. B.

tantos caminos,
me perdí en tantas andanzas,
que ahora que me ando buscando
que ahora que me ando buscando
que ahora que me ando buscando

De tanto andar, siempre andar,
mis pasos no dejan huellas;
y sigo andando y andando
sin parar, cansado, cansado.

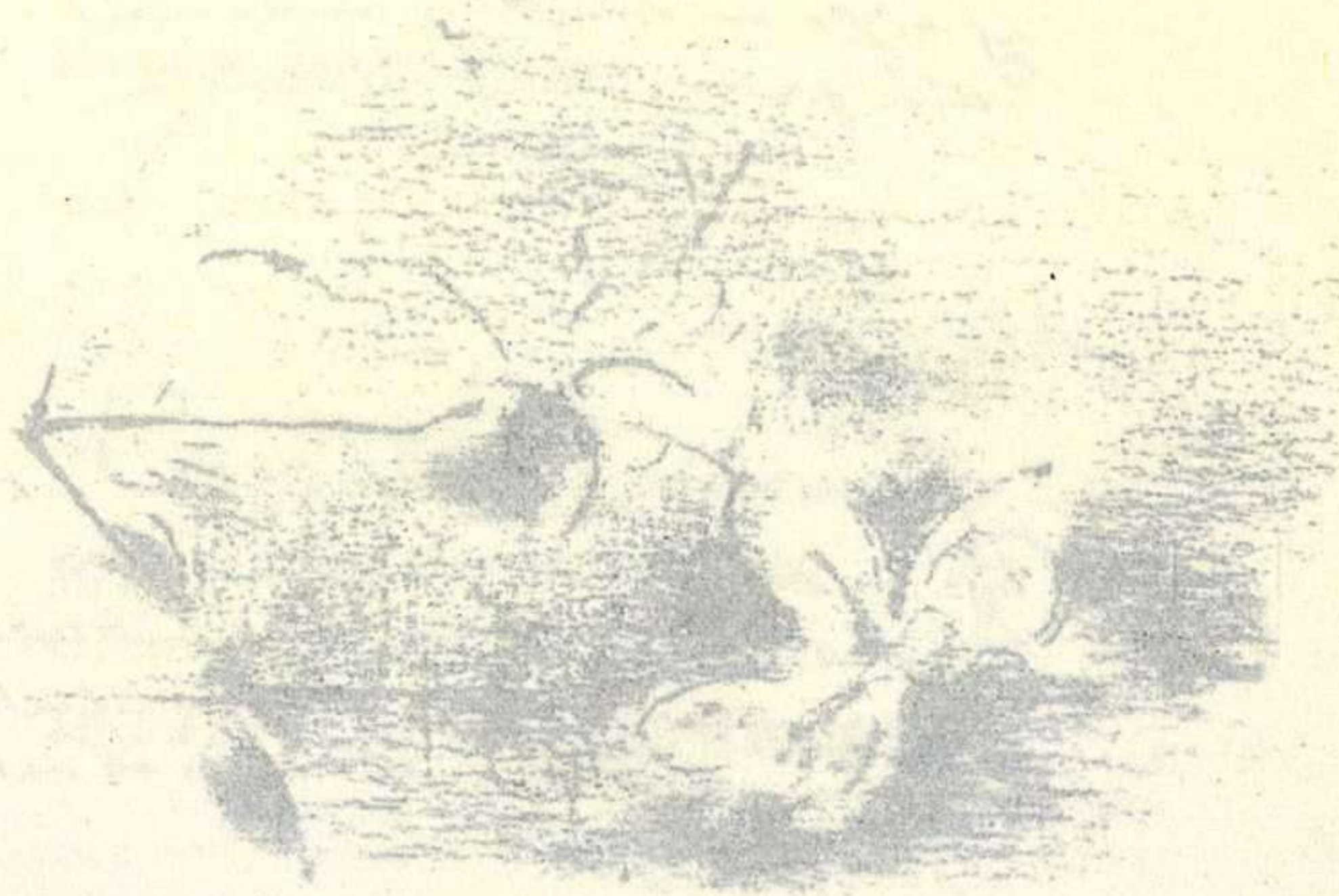
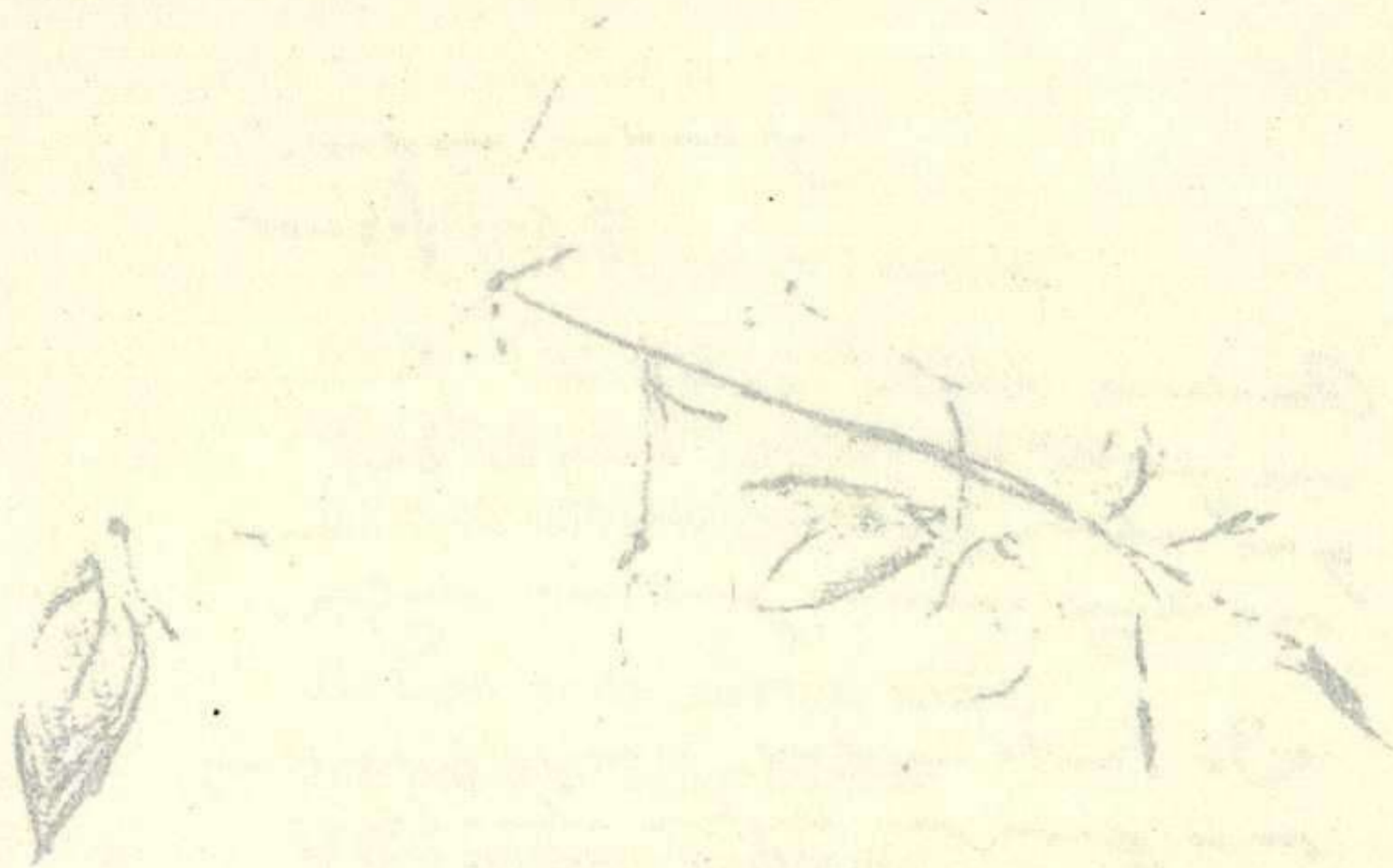
CAYO de su altivez mi pensamiento
como torre del tiempo destruida
y en mi corazón también el viento
Mire a mi alrededor y no vi nada.

INDICE

<i>Nota preliminar</i>	9
<i>Introducción</i>	17
II. LOS MANUSCRITOS	
<i>Introducción</i>	39
Consideración del comediante	51
Márgenes	56
Griba	57
Patos del aguachirle castellana	50
Literatura y brújula	55
Textos complementarios	56
III. CRÓNICA LINGÜÍSTICA Y LINGÜÍSTICO LINGÜÍSTICO DEL 27	
El lenguaje poético	61
Penumbra del sueño	63
Notas para unos prolegómenos a toda poética del porvenir... ..	68
Escáner	72
Textos complementarios	76
Escáner	80
Textos complementarios	89
Escáner	94
Textos complementarios	99
Textos complementarios	103

III. CRÓNICA LINGÜÍSTICA Y LINGÜÍSTICO LINGÜÍSTICO DEL 27

<i>Introducción</i>	107
I. El lenguaje poético	
Penumbra del sueño	115
Notas para unos prolegómenos a toda poética del porvenir... ..	109



INDICE

119
 122
 126
 130
 130
 135
 139
 153
 161
 Nota preliminar 9
 Introducción 17
 193
I. PRIMEROS ESCRITOS
 199
 Introducción 29
 Consideración del comediante 31
 Márgenes 36
 Criba 40
 Patos del aguachirle castellana 47
 Literatura y brújula 50
 Textos complementarios 56
 223
II. JOSE BERGAMIN Y EL GRUPO LITERARIO DEL 27
 232
 Introducción 61
 El panorama literario 63
 Pasemos la página 68
 El idealismo andalúz 72
 La poética de Jorge Guillén 76
 El canto y la cal en la poesía 80
 Poesía de verdad 89
 Homenaje y recuerdo 94
 Escándalo de la sangre 99
 Textos complementarios 103

III. CRITICA LITERARIA BERGAMINIANA

Introducción 107
I. El lenguaje poético
 Penumbra del sueño 115
 Notas para unos prolegómenos a toda poética del porvenir... . 109

II. El lenguaje de la máscara	
Arte dramático	119
El teatro desenmascarado	122
Las voces huecas	126
Los valores teatrales	130
Los valores teatrales	130
III. Escritores	
Con el andar del tiempo	135
Por debajo del sueño	139
Los últimos versos de Unamuno	153
La entereza de Unamuno	161
Antonio Machado el bueno	177
Letras españolas	185
Galdós visionario	193
IV. Otros temas	
El sentido periodístico	199
Esperpento y greguería	203
Un espíritu valiente	208
Textos complementarios	214

IV. EL ARTE DE BIRLIBIRLOQUE

<i>Introducción</i>	219
Derrotero estético del toreo	223
Actores y comediantes	228
Desde mi burladero	232
Los taurinos del progreso	235
La fiesta nacional	245
Burladeras y burladeros	248
Textos complementarios	253
COMO UNA SOMBRA SIN FUEGO (facsimil)	255

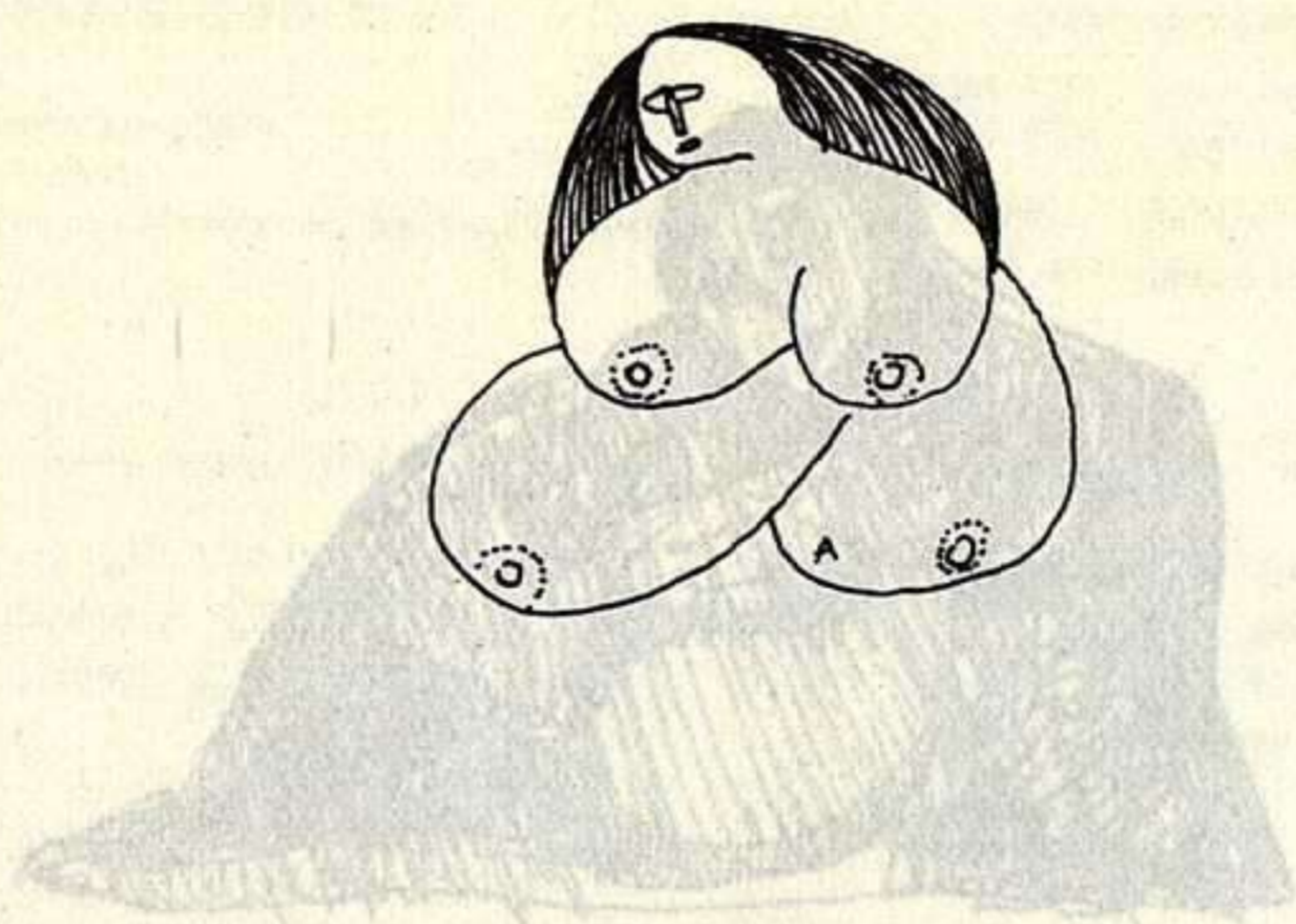
III. CRITICA LITERARIA BERGAMINIANA

Introducción	107
I. El lenguaje poético	111
Permuta del sueño	109
Notas para unos prolegómenos a toda poética del porvenir	109

INDICE DE ILUSTRACIONES

SE terminó de imprimir este número, que consta de 2500 ejemplares, el XIV del V de MCMLXXXIV Festividad de San Matías, en los talleres de Copartgraf en Maracena (Granada), bajo el cuidado de José Lupiáñez.

- S** José María Prieto: Dibujo de José Bergamín, pág. 4
PERI José Caballero: Grabado de Bergamín, pág. 15
Dibujo de M. Rodríguez-Acosta, pág. 25
Dibujo de Antonio Jiménez, pág. 45
literatura Dibujo de Antonio Jiménez, pág. 58
Ramón Gaya: Dibujo de Jorge Guillén, pág. 76
Dibujo de Francisco Blas Ferrer, pág. 88
Dibujo de Francisco Blas Ferrer, pág. 98
Dibujo de Francisco Blas Ferrer, pág. 134
Dionisio Ridruejo: Collage, pág. 209
Grabado de Grau Santos, pág. 222
INTERV Grabado de Grau Santos, pág. 227
ría Amado Dibujo de Carmen Laffón, pág. 257
Lupiáñez, Dibujo de Carmen Laffón, pág. 265
Antonio Ubago, Carmen Serral Prados y María José Amado.
- VINETAS:**
Antonio Abad



Los colaboradores de la revista quieren felicitar a José María Amado, por la concesión del premio José Vasconcelos del Frente de Afirmación Hispánica en México, 1983.

INDICE DE ILUSTRACIONES

II. El lenguaje de la máscara

Arte dramático 119

El teatro desenmascarado 122

Las voces huecas 126

Los valores teatrales 130

Los valores teatrales 130

III. Escritores

Con el andar del tiempo 135

Por debajo del sueño 139

Los últimos versos de Unamuno 151

La entereza de José Bergamín, dibujo de José María Prieto 161

Antonio Machado, dibujo de José Caballero 177

Letras españolas, dibujo de M. Rodríguez-Acosta, pág. 25 181

Galdós visionario, dibujo de Antonio Jiménez, pág. 45 193

Dibujo de Antonio Jiménez, pág. 58

IV. Otros temas

Ramón Gaya: Dibujo de Jorge Guillén, pág. 76 199

Dibujo de Francisco Blas Ferrer, pág. 88 202

Dibujo de Francisco Blas Ferrer, pág. 98 202

Dibujo de Francisco Blas Ferrer, pág. 134 212

Dionisio Ridruejo: Collage, pág. 209

Grabado de Juan Santos, pág. 223, VI

Grabado de Juan Santos, pág. 227

Dibujo de Carmen Laffón, pág. 227 219

Dibujo de Carmen Laffón, pág. 227 222

Actores y comediantes: VÍNETAS 228

Desde mi burladero, Antonio Abad 232

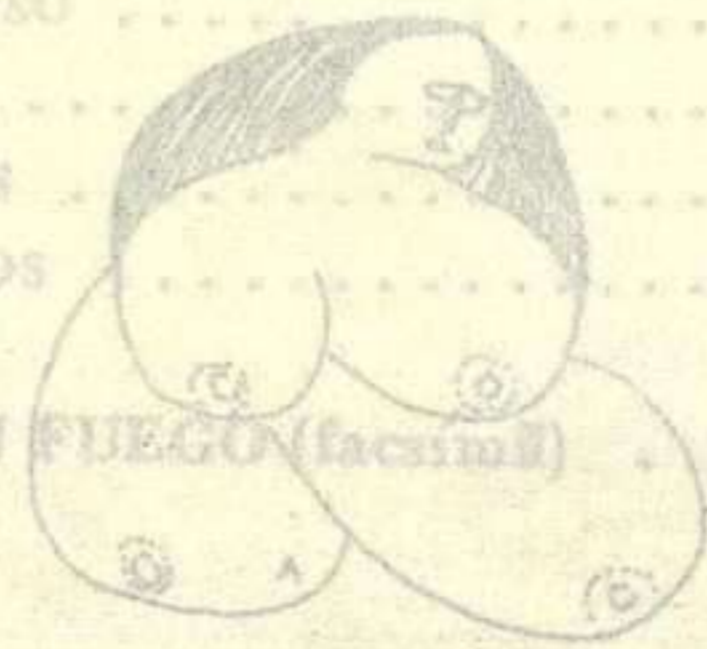
Los taurinos del progreso 235

La fiesta nacional 245

Burladeras y burladeros 248

Textos complementarios 253

COMO UNA SOMERA SIN FUEGO (facsimil) 255



NUMEROS PUBLICADOS

SE terminó de imprimir este número, que consta de 2500 ejemplares, el XIV del V de MCMLXXXIV Festividad de San Matías, en los talleres de Copartgraf en Maracena (Granada), bajo el cuidado de José Lupiáñez.

SUPONE la primera entrega de la ANTOLOGIA PERIODISTICA de JOSE BERGAMIN, *El Pensamiento de un Esqueleto*, último tributo de Litoral a una de las personalidades más importantes de la literatura contemporánea.

EL escritor que elude de su obra ese sentido periodístico por completo se convierte en escayolado académico, hueco, vacío, en escritor sin tiempo, sin alma, sin vida, sin verdad, decía José Bergamín.

INTERVINIERON y colaboraron con José María Amado y Lorenzo Saval, Gonzalo Penalba, José Lupiáñez, Antonio Abad, Antonio Pérez Collado, Antonio Ubago, Carmen Saval Prados y María José Amado.



Los colaboradores de la revista quieren felicitar a José María Amado, por la concesión del premio José Vasconcelos del Frente de Afirmación Hispánica en México, 1983.

Desee una suscripción a LITORAL...

...a la persona abajo indicada una...

...partir del duodécimo año literario a la...

...AL (número del 133 al 144) por Ptas...

...ero, Europa: 3.500 Ptas. América: \$ 40

...NUM...

...CIUDAD...

Abonaré la suscripción:

Contra reembolso (sólo España).

Por giro postal que envío.

Por talón que adjunto.

SE terminó de imprimir este número, que consta de 2500 ejemplares, el XIV del V de MCMXXXIV Festividad de San Matías, en los talleres de Copartgraf en Matanzas (Granada), bajo el cuidado de José Lujáñez.

SUPONE la primera entrega de la ANTOLOGIA PERIODISTICA de JOSE BERGAMIN, El Pensamiento de un Escudero, último tributo de Lujáñez a una de las personalidades más importantes de la literatura contemporánea.

El escritor que elude de su obra ese sentido periodístico por completo se convierte en escudero académico, hueco, vacío, en escritor sin tiempo, sin alma, sin vida, sin verdad, decía José Bergamín.

INTERVINIERON y colaboraron con José María Amado y Lorenzo Sval, Gonzalo Penabaz, José Lujáñez, Antonio Abad, Antonio Pérez Collado, Antonio Ubago, Carmen Sval Prados y María José Amado.



Los colaboradores de la revista puzten felicitar a José María Amado, por la concesión del premio José Vasconcelos del Frente de Afirmación Hispánica en México, 1983.

NUMEROS PUBLICADOS

PRIMER AÑO LITERARIO (Agotado)

1. Homenaje a una Generación Trascendente.
2. Dedicado a Europa.
3. Desde Andalucía a Rafael Alberti.
4. Dedicado a la Fiesta de los Toros.
5. Dedicado a la Navidad.
6. Dedicado a Pablo Picasso.
7. Los muros toman la palabra. (Mayo, 68).
- 8-9. Llanto de Granda por F. García Lorca.
10. Aportación a la poesía de la Generación 70.
11. Algunos poetas andaluces del 50.
12. Homenaje a Antonio Machado.

SEGUNDO AÑO LITERARIO (2.500 Ptas.)

- 13-14. Homenaje a Emilio Prados y Manuel Altolaguirre.
- 15-16. Nueva Generación.
- 17-18. Homenaje al escultor Alberto Sánchez.
- 19-20. Homenaje a Carlos Edmundo de Ory.
- 21-22. Ronda y un Torero.
- 23-24. A los 90 años de Pablo Picasso.

TERCER AÑO LITERARIO (2.500 Ptas.)

- 25-26. LITORAL 1926 (1.ª entrega número 1-2-3).
- 27-28. LITORAL 1926 (2.ª entrega número 4-5-6-7).
- 29-30. LITORAL 1926 (3.ª entrega número 8-9).
- 31-32. LITORAL MEXICO 1944 (número 1-2).
- 33-34. LITORAL MEXICO 1944 (número 3).
- 35-36. De Cádiz a Granada (Homenaje a M. de Falla).

CUARTO AÑO LITERARIO (2.500 Ptas.)

- 37-38-39-40. La Claridad Desierta, de José Bergamín.
- 41-42. 3 Poetas Andaluces.
Suplemento: Chile y la muerte de Pablo Neruda.
- 43-44. Roma, peligro para caminante, de Rafael Alberti.
- 45-46. Los Andaluces Cuentan (Narrativa).
- 47-48. Ilustración y Defensa del Toreo, de José Bergamín.

QUINTO AÑO LITERARIO (2.500 Ptas.)

- 49-50. 50 números de Litoral.
Orígenes de la Vanguardia Española.
- 51-52. En Breve, de Dionisio Ridruejo.
- 53-54-55-56-57-58. PORTUGAL, La revolución de los claveles.
- 59-60. Los poetas del exilio.

SEXTO AÑO LITERARIO (2.500 Ptas.)

- 61-62-63. Poesía en la cárcel.
- 64-65-66. Homenaje a Mao-Tse-Tung.
- 67-68-69. Homenaje a León Felipe.
- 70-71-72. Cuaderno de Rute, de R. Alberti.

SEPTIMO AÑO LITERARIO (2.500 Ptas.)

- 73-74-75. Vida y muerte de Miguel Hernández.
- 76-77-78. Perfil de César Vallejo.
- 79-80-81. A Luis Cernuda.
- 82-83-84. Poesía americana contemporánea (1.ª entrega).

OCTAVO AÑO LITERARIO (2.500 Ptas.)

- 85-86-87. Moheda, de Rafael Guillén.
- 88-89-90. El hacedor de calendarios, de Lorenzo Saval.
- 91-92-93. Señales de Juan Rejano.
- 94-95-96. 4 Suplementos Litoral. 1.ª época.

NOVENO AÑO LITERARIO (2.500 Ptas.)

- 97-98-99. Fernando Villalón. 2 Suplementos. 1.ª época.
- 100-101-102. Emilio Prados.
- 103-104-105. Vicente Aleixandre.
- 106-107-108. Poesía sueca contemporánea.

DECIMO AÑO LITERARIO (2.500 Ptas.)

- 109-110-111. Correspondencia, Alberti-Bergamín (590 Ptas.).
- 112-113-114. «Memoria social de la muerte de un hombre», de Antonio L. Bouza (690 Ptas.).
- 115-116-117. Pedro Garfias (690 Ptas.).
- 118-119-120. Antología de la Joven Poesía Andaluza. (690 Ptas.).

UNDECIMO AÑO LITERARIO (2.750 Ptas.)

- 121-122-123. María Zambrano. Tomo I (700 Ptas.).
- 124-125-126. María Zambrano. Tomo II (850 Ptas.).
- 127-128-129. Poesía sueca contemporánea (2.ª entrega) (750 Ptas.).
- 130-131-132. Cernuda-Alberti. 2 Suplementos. 1.ª época (750 Ptas.).

DUODECIMO AÑO LITERARIO (3.000 Ptas.)

- 133-134-135. José María Hinojosa. Tomo I.
- 136-137-138. José María Hinojosa. Tomo II.
- 139-140-141. Poesía Árabe Andaluza.
- 142-143-144. José Bergamín, ANTOLOGIA PERIODISTICA, I (850 pts.).

Deseo una suscripción a LITORAL a partir del duodécimo año literario (número 133 al 144) por Ptas. 3.000. Extranjero. Europa: 3.500 Ptas. América: \$ 40 USA (aprox.).

NOMBRE.....

CALLE.....

NUM.....

CIUDAD.....

Al mismo tiempo sírvanse enviarme los siguientes números atrasados.....

Abonaré la suscripción:

- Contra reembolso (sólo España).
- Por giro postal que envío.
- Por talón que adjunto.

Deseo obsequiar a la persona abajo indicada una suscripción a partir del duodécimo año literario a la revista LITORAL (número del 133 al 144) por Ptas. 3.000. Extranjero. Europa: 3.500 Ptas. América: \$ 40 USA (aprox.).

NOMBRE DEL BENEFICIARIO.....

CALLE.....

NUM.....

CIUDAD.....

Abonaré la suscripción:

- Contra reembolso (sólo España).
- Por giro postal que envío.
- Por talón que adjunto.

NUMEROS PUBLICADOS

PRIMER AÑO LITERARIO (Ago. 1928)

1. Homaje a una Generación Trascendente.
2. Dedicado a Europa.
3. Desde Andalucía a Rafael Alberti.
4. Dedicado a la Fiesta de los Toros.
5. Dedicado a la Navidad.
6. Dedicado a Pablo Picasso.
7. Los mitos toman la palabra (Mayo, 88).
- 8-9. Llamó de Granda por F. García Lorca.
10. Aportación a la poesía de la Generación 70.
11. Algunos poemas andaluces del 80.
12. Homaje a Antonio Machado.

SEGUNDO AÑO LITERARIO (2.800 Ptas.)

- 13-14. Homaje a Emilio Prados y Manuel Altolaguirre.
- 15-16. Nueva Generación.
- 17-18. Homaje al escultor Albano Sánchez.
- 19-20. Homaje a Carlos Edmundo de Ory.
- 21-22. Rondas y un Torero.
- 23-24. A los 90 años de Pablo Picasso.

TERCER AÑO LITERARIO (2.800 Ptas.)

- 25-26. LITORAL 1928 (1ª entrega número 1-2-3).
- 27-28. LITORAL 1928 (2ª entrega número 4-5-6-7).
- 29-30. LITORAL 1928 (3ª entrega número 8-9).
- 31-32. LITORAL MEXICO 1944 (número 1-2).
- 33-34. LITORAL MEXICO 1944 (número 3).
- 35-36. De Cádiz a Granada (Homaje a M. de Falla).

CUARTO AÑO LITERARIO (2.800 Ptas.)

- 37-38-39-40. La Ciudad Oscura de José Bergamín.
- 41-42. 3 Poesías Andaluzas.
- Suplemento: Chile y la muerte de Pablo Neruda.
- 43-44. Roma, peligro para caminantes de Rafael Alberti.
- 45-46. Los Andaluces Cuentan (Narrativa).
- 47-48. Ilustración y Defensa del Toro de José Bergamín.

QUINTO AÑO LITERARIO (2.800 Ptas.)

- 49-50. 50 números de Litoral.
- Orígenes de la Vanguardia Española.
- 51-52. En Breve de Dionisio Ridruejo.
- 53-54-55-56-57-58. PORTUGAL. La revolución de los clavos.
- 59-60. Los poemas del exilio.

SEXTO AÑO LITERARIO (2.800 Ptas.)

- 61-62-63. Poesía en la cárcel.
- 64-65-66. Homaje a Mao-Tse-Tung.
- 67-68-69. Homaje a León Felipe.
- 70-71-72. Cuaderno de Poesía de R. Alberti.

SEPTIMO AÑO LITERARIO (2.800 Ptas.)

- 73-74-75. Vida y muerte de Miguel Hernández.
- 76-77-78. Perfil de César Vallejo.
- 79-80-81. A Luis Cernuda.
- 82-83-84. Poesía americana contemporánea (1ª entrega).

OCTAVO AÑO LITERARIO (2.800 Ptas.)

- 85-86-87. Machado de Rafael Guillén.
- 88-89-90. El pescador de caléndulas de Lorenzo Segal.
- 91-92-93. Sotiles de Juan Rejano.
- 94-95-96. 4 Suplementos Litoral, 1ª época.

NOVENO AÑO LITERARIO (2.800 Ptas.)

- 97-98-99. Fernando Villón, 2 Suplementos, 1ª época.
- 100-101-102. Emilio Prados.
- 103-104-105. Vicente Aleixandre.
- 106-107-108. Poesía suiza contemporánea.

DECIMO AÑO LITERARIO (2.800 Ptas.)

- 109-110-111. Correspondencia, Alberti-Bergamín (850 Ptas.).
- 112-113-114. Memoria social de la muerte de un hombre de Antonio L. Bouza (850 Ptas.).
- 115-116-117. Poesía Gótica (850 Ptas.).
- 118-119-120. Antología de la Joven Poesía Andaluza (850 Ptas.).

UNDÉCIMO AÑO LITERARIO (2.750 Ptas.)

- 121-122-123. Más Zambrao, Tomo I (1500 Ptas.).
- 124-125-126. Más Zambrao, Tomo II (850 Ptas.).
- 127-128-129. Poesía suiza contemporánea (2ª entrega) (750 Ptas.).
- 130-131-132. Cernuda-Alberti, 2 Suplementos, 1ª época (750 Ptas.).

DUODÉCIMO AÑO LITERARIO (3.000 Ptas.)

- 133-134-135. José María Hinojosa, Tomo I.
- 136-137-138. José María Hinojosa, Tomo II.
- 139-140-141. Poesía Arábiga Andaluza.
- 142-143-144. José Bergamín, ANTOLOGIA PERIODICA, I (850 Ptas.).

Deseo una suscripción a LITORAL a partir del duodécimo año literario (número 133 al 144) por Ptas. 3.000 Extranjero, Europa; 3.500 Ptas. América; \$ 40 USA (aprox.).

NOMBRE.....

CALLE.....

NUM.....

CUIDAD.....

Al mismo tiempo sírvase enviarme los siguientes números atrasados.....

Deseo suscribir a la persona abajo indicada una suscripción a partir del duodécimo año literario a la revista LITORAL (número del 133 al 144) por Ptas. 3.000 Extranjero, Europa; 3.500 Ptas. América; \$ 40 USA (aprox.).

NOMBRE DEL BENEFICIARIO.....

CALLE.....

NUM.....

CUIDAD.....

Abonaré la suscripción:

- Por talón que adjunto.
- Por giro postal que envío.
- Contra reembolso (sólo España).

Abonaré la suscripción:

- Por talón que adjunto.
- Por giro postal que envío.
- Contra reembolso (sólo España).

LITORAL



NUEVOS SUPLEMENTOS

I.—SONAMBULA OBEDIENCIA.

CARMEN SAVAL PRADOS.

(Edición especial con un grabado original de Paco Aguilar).

II.—EPHIMERA.

(Finalista Premio Internacional de Poesía Rey Juan Carlos I).

JUVENAL SOTO

(Edición especial con un grabado original de Nuño Ruiz).

III.—RESTOS DE NIEBLA.

ANTONIO JIMENEZ MILLAN

(Edición especial con un grabado original de Stefan).

IV.—LA CAVA.

RAFAEL BALLESTEROS

(Edición especial con un grabado de Francisco Peinado).

BOLETIN DE SUSCRIPCION. LITORAL - SUPLEMENTOS

Deseo suscribirme, hasta nuevo aviso, a los SUPLEMENTOS de Litoral a partir del número I, por períodos renovables de un año natural (cuatro ejemplares) cuyo importe de 2.000 pesetas, abonaré de la siguiente forma:

- Contra Reembolso.
- Por Talón Bancario que adjunto.
- Por Giro Postal.

Nombre

Domicilio.....

Población..... Teléfono

.....de.....de 198.....

Deseo suscribirme, hasta nuevo aviso, a la Edición Especial numerada (I al L) de los SUPLEMENTOS de Litoral con la firma autógrafa del autor y Grabado Original firmado, al precio de 8.000 pesetas anuales (cuatro ejemplares) que abonaré de la siguiente forma:

- Contra Reembolso.
- Por Talón Bancario.
- Por Giro Postal.

Por abono trimestral de 2.000 pesetas.

Nombre

Domicilio.....

Población..... Teléfono



NUEVOS SUPLEMENTOS

I.-SONAMBULA OBEDIENCIA
CARMEN ZAVAL PRADOS
(Edición especial con un grabado original de Paco Aguilar).

II.-EPHIMERA.
(Finalista Premio Internacional de Poesía Rey Juan Carlos I)
JUVENAL SOTO
(Edición especial con un grabado original de Nuño Ruiz).

III.-RESTOS DE NIEBLA.
ANTONIO JIMENEZ MILLAN
(Edición especial con un grabado original de Stefan).

IV.-LA CAVA.
RAFAEL BALLESTEROS
(Edición especial con un grabado de Francisco Peinado).

BOLETIN DE SUSCRIPCION. LITORAL - SUPLEMENTOS

Desco suscribirme, hasta nuevo aviso, a los SUPLEMENTOS de Litoral a partir del número 1, por periodos renovables de un año natural (cuatro ejemplares) cuyo importe de 2.000 pesetas, abonaré de la siguiente forma:

- Por Giro Postal.
- Por Talón Bancario que adjunto.
- Contra Rembolso.

Nombre.....
Domicilio.....
Población.....
Teléfono.....

de de 198.....

Desco suscribirme, hasta nuevo aviso, a la Edición Especial numerada (I al I) de los SUPLEMENTOS de Litoral con la firma autógrafa del autor y Grabado Original firmado, al precio de 8.000 pesetas anuales (cuatro ejemplares) que abonaré de la siguiente forma:

- Por Giro Postal.
 - Por Talón Bancario.
 - Contra Rembolso.
- Por abono trimestral de 2.000 pesetas.

Nombre.....
Domicilio.....
Población.....
Teléfono.....

¡Qué raro humor el mío de jugar conmigo mortalmente tan desde niño, en ese trance de sentirme, de conocerme, o reconocerme, y pensar mi vida, mi propia vida, como la de un esqueleto alegre, y diría, que, en cierto modo bailarín, muy contento de serlo! ¡Esqueleto de sombra, de sueño: burlador del alma que lo crea! O que lo cree tan juguetonamente existente. ¡Esqueleto torero, ante la vida —o ante la muerte—, preso, vestido en la luz de esas vivas llamas encendidas por su pura, invisible burla! ¡Burla y pasión en mí, ya, desde niño, del hombre invisible! Porque “el hombre está muerto para el hombre” —leí en el Vico— “y sólo está vivo para Dios”.

(J.B. “Ahora que me acuerdo”)