

CRUZ Y RAYA

REVISTA DE AFIRMACION Y NEGACION



21 FEB. 1936

1936

12



34

CRUZ Y RAYA

S. AGUIRRE, IMPRESOR. — TELÉFONO 30366. — MADRID

CRUZ Y RAYA

REVISTA DE AFIRMACION Y NEGACION

MADRID, ENERO DE 1936

CRUZ Y RAYA

SE PUBLICA TODOS LOS MESES

Director:

JOSÉ BERGAMIN

Secretario:

EUGENIO IMAZ

Suscripción a doce números:

España, 30 pesetas; Países adheridos a la tarifa reducida de Correos (envío certificado), 35; todos los demás países (envío certificado), 42.

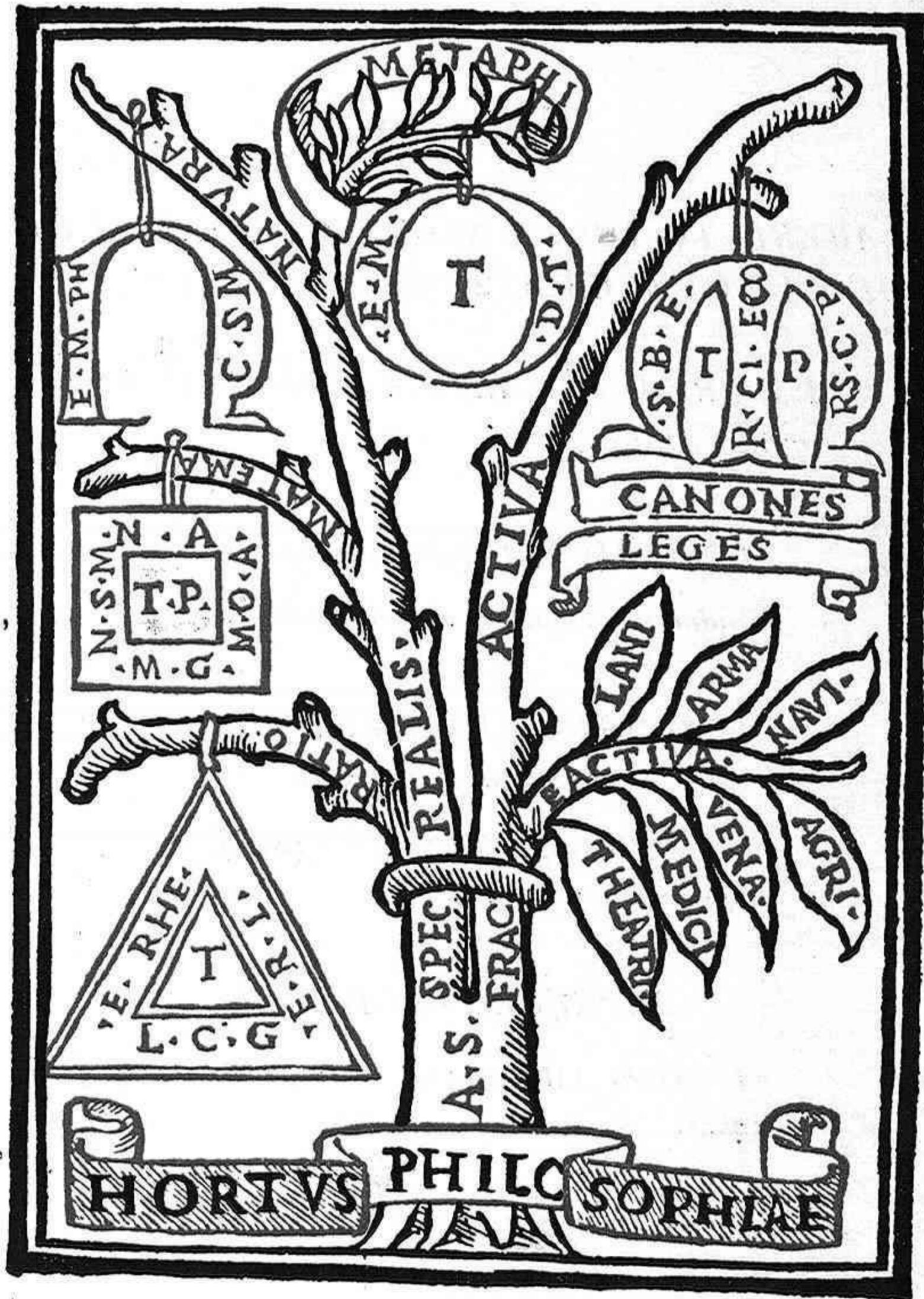
Ejemplar:

España, 3 pesetas; Extranjero, 4.

MADRID

GENERAL MITRE, 5

TELÉFONO 17573



Sumario

*LABERINTO DE LA NOVELA Y MONSTRUO
DE LA NOVELERÍA (2), por José Bergamín.*

*VIDA Y CREACIÓN EN LA LÍRICA DE LOPE,
por Amado Alonso.*

GERARD MANLEY HOPKINS

Traducción y nota de José A. Muñoz Rojas.

CRISTAL DEL TIEMPO

LA ESPADA Y LA PARED

*SE DESCUBRE UN NUEVO ISMO, por
Eugenio Imaz.*

REPRESENTACIONES

*EL POZO AMARILLO, por José Camón
Aznar.*

Laberinto de la novela y monstruo de la novelería

2

1. Tres enemigos del alma. – 2. Novelería y romanticismo. – 3. El empedrado del Infierno. – 4. El aburrimiento mortal. – 5. Mundo de perdición. – 6. El revés del mundo. – 7. La quimera de Balzac. – 8. El mundo por un agujero. – 9. Pasar y suceder. – 10. El engaño al corazón. – 11. Don Quijote a las puertas del Infierno.

LA generación clásica de la novela, al proyectarse en el espacio de una manera racional o astral, animada, incorruptible, dejó ejemplarizado efectivamente, como quiso Cervantes, su significado aparential, revelador, revolucionario, permanente. El monstruo en su laberinto. La novela como revelación, como revolucionario juicio final. Mundo aparte, como la poesía. Mundo en los linderos de la poesía. Lo que diríamos con un bello título del novelista Conrad: mundo en *la línea de la sombra*, en la raya de la sombra. El linaje — de esta su línea —, la raza — de esta su raya —, que con el tiempo, andando el tiempo, le sucede, lo hace, efectivamente, en el tiempo, en desenvolvimiento sucesivo, gestándose en el tiempo andariego, en la oscuridad de esa noche entrañable de lo temporal, generándose como la vida en aquello mismo que la degenera y corrompe.

La novela romántica, cuya culminación podre-

mos entender realizada por Dostoyewski, dejando en libertad al monstruo de la novelería, se multiplica infinitamente como una vía láctea nocturna; gestación de mundos posibles e imposibles; aparente selva, *floresta de engaños*, cuya magnitud sobrepasa el alcance de la mirada.

La generación de la novelería romántica, de la novela moderna, es, al mismo tiempo, porque lo es en el tiempo, la degeneración, la corrupción de la novela: el desequilibrio de sus fuerzas creadoras. Es la corrupción de la novela por la novelería y la de la novelería por la novela. Todo el siglo XIX, el estupendo siglo XIX, nos muestra esta agonía. Pero el mal — y el bien — de toda esta lucha, verdaderamente titánica — pues en ella juegan los nombres de titánicos novelistas, como Stendhal, Víctor Hugo, Sue, Balzac, Dickens, Flaubert, Zola, Tolstoi, nuestro Galdós... —, el mal y el bien de esta viva y mortal lucha novelera, arranca del siglo anterior: del XVIII; del realismo romántico de los ingleses y de cuando Juan Jacobo Rousseau se puso, impúdicamente, a confesarse y el desconocido Laclos a confesar, escandalosamente, a los demás. Y hay acaso un momento inicial, en el final del XVII, de sutilísima intersección, que es cuando madame de Lafayette, aprovechando las enseñanzas de nues-

tra mística, traza, dibuja el primoroso laberinto de amor, de mirto, en el jardín de la *Princesa de Cleves*.

La novela romántica se genera, monstruosa y laberíntica, sin proporción, en aquellas mismas cosas, por aquellas mismas causas que la corrompen. Porque se engendra en el tiempo material; esto es, en la lógica y la magia del tiempo: en su razón y en su ilusión. Se genera en la historia, en la psicología, en la moral.

Los tres enemigos del alma de la novela son estos tres que digo: la moral, la psicología y la historia. La novela moderna — que es más amplia designación ésta que la de romántica a que pertenece — se engendra y corrompe por la historia, por la psicología, por la moral.

Y ya sé que decir que la novela se corrompe por la moral puede parecer paradójico y escandaloso. Pero así es la verdad. Puede que la novela, las novelas, hayan corrompido la moral; pero lo que es cierto, certísimo, es que la moral ha corrompido siempre la novela.

2

No dejaré en el aire esta gravísima afirmación pendiente: que la moral corrompe la novela, como

la corrompe la historia, como la corrompe la psicología. Estos son los tres enemigos del alma de la novela, pues hemos entendido por alma de la novela aquella generación clásica que le dió Cervantes, por ejemplo, o como ejemplo, generándola en los espacios del pensamiento como un verdadero mundo aparential: como la máscara y la voz del mundo. El lenguaje de la novela, pensamos, es su animación, es su alma. Evocamos *el retablo de las maravillas*, por esto. Es el ímpetu revolucionario que le inspira la voz popular de lo divino, engendrándola en el dramático empeño de perdición en que radica la voluntad del hombre. La novela clásica es el mundo del hombre, es la voluntad y representación del mundo humano.

Se ha creído y se ha dicho constantemente por la crítica, que éste, que ahora nosotros venimos enjuiciando de esta manera, es un mundo de lo novelesco que no tiene relación ninguna con la novela moderna; que la novela moderna ha nacido en el siglo XIX con el romanticismo, aunque — como también señalamos — sus raíces, como las del romanticismo, arranquen del siglo anterior, del XVIII. Aun no siendo la evolución histórica de la novela el propósito que aquí me guía, tengo, sin embargo, que referirme a ello; lo indispensable para desbro-

zar el camino de su posible estorbo. Pues, los que así piensan, creyendo que la generación de la novela moderna no parte en cierto modo de la degeneración de la novela clásica —es decir, no de la verificación de la novela clásica en el espacio, sino de su corrupción en el tiempo —, suelen empezar por negar la existencia misma de esa novela clásica. Y lo hacen con diferentes argumentos. Los más sutiles, que yo quisiera resumir aquí, son, a mi parecer, los del penetrante y audaz ingenio, si no genio, postromántico francés, Ernest Hello.

Para Hello, el mundo de la novela antigua, de la novela clásica, está significado por una frase de Ficker, que nos cita, y es ésta: *la novela es la descripción oratoria de una serie de aventuras maravillosas*. Y, luego, nos añade que Antonius Diógenes escribió una de estas relaciones y que de lo que en ella se trataba, según allí se afirma, es *de las cosas maravillosas que pueden verse más allá de la isla de Tule*. Nosotros ya sabemos a qué atenernos, gracias a Cervantes, sobre lo que llamamos la vuelta de la isla de Tule. Y en cuanto a *la descripción oratoria de una serie de aventuras maravillosas*, es concepto tan vago que lo mismo puede aplicarse a la novela de los griegos que a cualquier otra forma de novela o novelería, predominantemente novele-

ra, o, para decirlo a nuestro modo: predominantemente monstruosa. Una novela policíaca suele ser también o pretenderlo: *la descripción, más o menos oratoria, de una serie de aventuras, más o menos maravillosas.*

No estriba, a nuestro juicio, la naturaleza de la novela clásica en expresarse como mera novele-
ría. No es ése más que un modo demasiado simplis-
ta de enjuiciarla para, eludiendo su complejidad,
eliminarla ante el hecho, de mucho más volumen
aparente, que trae a nuestra consideración actual
la enorme producción novelística y novelera del ro-
manticismo. Por esa falsa ruta se llega a conclusio-
nes tan inconsistentes como la de que la novela es
una degeneración de la épica. Y a esas tópicas ton-
terías de decir, por ejemplo, que la *Odisea* es una
lectura novelesca. Tan tonto como decir, a la inver-
sa, que el *Quijote* es un poema, un mito, un verda-
dero engendro épico. Afortunadamente no lo es.
Ni, gracias a Dios, pudo serlo. Y gracias a Dios digo,
pues gracias al punto de vista cristiano de Cervan-
tes, en este mundo y sobre este mundo — punto de
vista religioso y no moral —, pudo hacer lo que
hizo: una novela; y nada más que eso: una mara-
villosa novela. Es decir, un mundo. Si me detuve
en la consideración del arte nuevo de la novelería

inventado por Cervantes, fué precisamente por esto: porque, gracias a él, podíamos llegar a la afirmación clara y terminante de lo que es la novela, de lo que es una novela: una novela clásica; no antigua ni moderna, sino permanente; revolucionaria y permanente. Permanente como verdaderamente revolucionaria y revolucionaria como verdaderamente permanente.

En la degeneración conceptual de ese punto de vista novelero y novelador se engendra, por eso, a mi entender, la novela romántica, la novela moderna.

No elude, sin embargo, este otro enfoque crítico de la novela, el atisbo genial que sobre la novela y la novelería romántica nos dejó escrito Hello. De él son estas palabras, que valen meditar:se:

El poema épico — nos dice — contaba los viajes de los pueblos, viajes entreverados de guerras. La novela cuenta en ese mismo tono los viajes individuales, viajes entreverados de aventuras. Las naciones habían pedido al poema épico que las perpetuase en las grandes hazañas que habían realizado. El individuo pide a la novela que invente las grandes hazañas que no realizó nunca: pidiéndole que le satisfaga lo mejor posible esos vagos deseos

de heroísmo entrevistados en su imaginación y que su corazón no ha podido nunca realizar.

O sea, que esta épica degenerada, según Ernest Hello, que era la novela antigua, tendía, como él mismo dice, a separar, a alejar al hombre de sí mismo. La peripecia de esta novela es una escapatoria. Pensad en la novela de aventuras, en la novela policíaca, y decidme si no es, si no sigue siendo lo mismo. Mas sigamos con sus palabras:

La novela moderna olvida la isla de Tule, olvida las Mil y una noches, pierde todo recuerdo de países lejanos, y arrojando la trompetería de la épica, toma el tono de la conversación habitual; le gusta contar cosas vulgares; entra en nuestras ciudades, en nuestras casas, en nuestras alcobas... Y haciéndose vecina nuestra, se moderniza. Se familiariza con nosotros, conviviendo, contemporizando con nosotros. Y añade Hello con certero tino: hace tantos esfuerzos para acercarse a nosotros como había hecho la novela antigua para alejarse, para separarse. Y aún: la novela antigua había falseado el sentido de la vida ideal. La novela moderna falseó el sentido de la vida real. La novela antigua había extraviado a la imaginación. La novela moderna ha extraviado al corazón.

Hay en estas últimas palabras, consecuentes con

el criterio que su autor expone, nada menos que un tremendo reproche *moral* contra la novela, una solemne acusación en forma. Pues, más adelante, las expresará, las lanzará con más violencia contra su siglo; se las echará en cara como un formidable *yo acuso* contra la novela, diciendo:

La novela antigua excitaba la curiosidad por la rareza de sus aventuras y por lo maravilloso de los países lejanos que describía. ¿Qué ha hecho, en cambio, la novela moderna para reemplazar esa atracción de lo desconocido? Pues veamos lo que ha hecho: ha recurrido a la pasión, se ha dirigido a ella pidiéndole que reemplazase a la isla de Tule. Ha inventado sentimientos violentos para suplir con ellos, con su desbordamiento interior, a las grandes hazañas exteriores, que ya había agotado. Mezclando la pasión con todo en la vida cotidiana, ha persuadido a todos, hombres y mujeres, que la pasión es la sal de la vida. Y como estas excursiones por las regiones de la pasión son más fáciles de hacer que un viaje a Tule, el lector no tenía más que alargar la mano para cogerla; y entonces, de este modo, el deseo de imitación pasional se engendraba en su corazón. Más: la pasión vacía el corazón del hombre.

La pasión ha removido al alma sin poner orden

alguno en ella. Ha excitado todos sus apetitos, sin satisfacerlos. Ha hecho gritar al aburrimiento del hombre, antes sordo y mudo. Ha comprobado su vacío y, en lugar de disminuirlo, lo ha agrandado aún más, al comprobarlo. El aburrimiento dormido permitía aún al enfermo, su paciente, un cierto apetito, algo de sueño. Pero el aburrimiento que despierta, sin dejar de ser el aburrimiento, nos mira ya del lado de la muerte. — El aburrimiento del siglo XIX no era un aburrimiento superficial, era un aburrimiento profundo: un abismo.

Y en consecuencia extraordinaria, en estupenda paradoja, concluye Ernest Hello: *La novela es el libro aburrido por excelencia.*

Estas relampagueantes afirmaciones pueden ayudarnos a encontrar el paso entre las enmarañadas espesuras de la novelería romántica. Son estos brillantes vislumbres sobre tan compleja realidad, orientadores del pensamiento que venimos desenvolviendo. Atisbos estos del aburrimiento y la pasión en la novelería romántica que van a servirnos de certeros indicadores de nuestra ruta.

3

Notemos, ante todo, que esa aproximación o familiaridad de la novela a nuestra vida cotidiana, denunciada por Ernest Hello, no es una invención infernal del romanticismo novelesco. Es todo lo contrario. Es una invención o una pretendida invención celeste — y rosa — del realismo inglés del XVIII. De los Richardson, Fielding, Smollet, Goldsmith, Sterne... De esta novela de que los ingleses se enorgullecen como de la invención de toda la novelaría moderna. Novelería a la que llamaba Taine, para definirla, la novela anti-novelesca. (Los franceses, como es sabido, hacen del sustantivo *novela*, lo romántico y lo novelesco.) *Le roman anti-romanesque* es un realismo de moralistas nada problemáticos. Es, por el contrario, la moralidad siempre acentuada por el prejuicio del bien, solución de todo. En toda esta novelaría que invadió Europa, sembrando, en efecto, las semillas del romanticismo novelero, no va implícito, como definíamos de la verdadera novela, ningún juicio final: al contrario, va explícito un previo juicio, un prejuicio que postula la bondad de su mundo. Todos estos mundos son buenos, y por serlo, los buenos son tan buenos y los malos tan malos en él. Ya es hoy para



nosotros solamente una curiosidad literaria conocerlos. A veces, por un capricho de bibliófilo, más que de lector, nos perdemos en ellos. Pues en estos mundos de Pamelas y Clarisas y Lovelaces no hay de infernal, diríamos, más que las buenas intenciones. Ya que, como se dice por el pueblo: *de buenas intenciones está empedrado el infierno*. Y, efectivamente, de las buenas intenciones morales de toda esta copiosa, riquísima y aburridísima novelería del XVIII se empedró o sustentó, el de ella, así sostenido y fundamentado, infierno de la novelería romántica; mundo de novelas por Hello denunciado y acusado de inmoralidad corruptora. De tan celeste y cándido empeño moralizador se obtuvo exactamente la reacción contraria; pero tan exactamente contraria que se verificaba con idéntica puerilidad. Al prejuicio divino, celeste, sonrosado de aquellos moralistas, o pretendidos tales, sucedía, en efecto, el prejuicio contrario: el sombrío, oscuro, infernal de los grandes folletinistas románticos. Y aun de los grandes novelistas: Dickens y Balzac, por ejemplo. Aunque con ellos surge, naturalmente, por la complejidad de su arte, una cuestión distinta.

La novela romántica y naturalista — la novela moderna — en su origen celeste y en su consecuen-

cia infernal, nos aparece, hoy, como el guardarropa aviejado de un teatro inútil. Y es que hubo en todo ello la polilla o carcoma invisible de los falsos prejuicios de moralidad que la determinaban. De moralidad, de costumbrismo. De observación y realización costumbrista de la vida. De aquí lo pintoresco en lo fantástico y lo fantástico en lo pintoresco de Hugo, Dumas, Balzac, Sue; la representación ilusoria, ficticia, de las pasiones: de la agitación de las pasiones. Para sostener estos mundos, que no son tales mundos — pues no es mundo el cielo ni el infierno, sino lo que está suspendido entre ellos, integrado por ellos —, para apoyarlos, sostenerlos en algo, hubo, en efecto, que acudir a su prejuicio moral, a suponerlos ya juzgados. Para el novelista, de esta artificiosa, candorosa moral, que sabe lo que es bueno y lo que es malo antes de escribir, de inventar su novela; que nos dice transcribir sus mundos por una observación minuciosa del mundo social o individual, costumbrista o acostumbrado, del mundo o los mundos en que vive; para este novelista no hay cuestión, no hay problema moral en la novela. Ha empezado por darle a sus personajes el vestido de bondad o de maldad que les convenía. — Trajes hechos a su medida, que es la que les quiso dar el autor. — No es ésta

una especulación verdaderamente teatral, sino lo contrario, una engañosa apariencia, un espejismo falso. Con ingeniosa frase escribía Edmond Gosse que el realismo de la novelaría inglesa dieciochesca había producido en toda Europa el mismo efecto de sorpresa y entusiasmo que un trozo de espejo entre salvajes.

4

Cuando, en vísperas de la revolución francesa, un desconocido oficial francés de artillería, publicaba en cuatro libritos una novela, al parecer igual a tantas otras, pero cuyo lema ya empezaba por hacerla sospechosa — lema tomado de *La Nueva Eloísa*, de Rousseau, y que dice: *He visto las costumbres de mi tiempo y publico estas cartas* —, con este hecho, al parecer insignificante, se produjo el escándalo mayúsculo, el grandísimo escándalo que hizo famoso el libro en seguida.

¿Qué había en él para que esto sucediera? Pues que en este libro de *Las amistades peligrosas*, de Laclos — que nosotros, en castellano, llamaríamos, acaso con más exactitud: *las malas compañías* —, por primera vez en el molde de las Clarisas y Pa-

melas o de los Crebillon y Florian se vertía una mezcla inmoral. Pues a través de aquellas cartas, ya tocadas quizá de la corrupción psicologista — que esta es otra — en que se engendraban, por aquellas cartas que intrincaban con tan fino estilo el laberinto de una novela verdadera, se ponía de manifiesto algo verdaderamente escandaloso: la mezcla del bien y del mal, la yuxtaposición del cielo y del infierno. El mundo, en suma, un verdadero mundo, una verdadera novela. El mundo humano de la novela: del dramático ser, de la agonía dramática del hombre, de todos los mundos del hombre.

El moralista, vendrá a decirnos Nietzsche, es el hombre para quien la moral es un problema y que, por tanto, se convierte a sí mismo, a su vez, por esto, en un ser problemático.

La novela es un mundo cuando empieza por sentirse problemática moralmente, cuando empieza por ponerse a sí misma en tan dramática, tan crítica situación moral. Porque siendo mundo del hombre, es o se hace cuestión de todo lo humano. Y en el hombre — en el hombre repito que somos, el hombre que nos ha legado el cristianismo — la moral es un estado de lucha permanente, una verdadera, dramática, crítica situación de lucha, de agonía. La moral del hombre cristiano no es *la*

ciencia del bien y del mal: esa fué la tentación satánica. La moral científica es cosa diabólica, serpentina, demoníaca. Es la negación mortal de la vida. La moral del hombre cristiano no es cosa natural, ni ideal o racional, ni práctica, sino que es aquella sobrenatural, evangélica, del amor, de la caridad, que abriéndole paso al temor de la vida, con todas sus posibles consecuencias, sus dichas y sus daños, sus aciertos y sus errores, se enunció sencillamente diciendo: *no juzguéis*. Porque el hombre juzgado es hombre acabado totalmente. El hombre, juzgado por el hombre, es hombre muerto. Juzgar, entre los hombres, es matar. No hay nada más difícil, por eso, entre los hombres, que separar, dissociar, diferenciar la justicia de la venganza. La única justicia humana evidente es la que se ejerce en nombre de Dios. Y ya sabemos que el hombre divino entre los hombres es el nombre de pueblo. La justicia de la voz popular, que es voz divina, ha sido, por eso, la única verdadera justicia inapelable de la historia. La venganza de Dios.

La novela, el mundo de la novela, no puede ser juzgado moralmente. Porque mundo humano, juzgarlo es matarlo. El novelista que prejuzga su novela moralmente la hace abortar. A no ser que deje

a su propia obra la posibilidad de contradecirle. Pues siendo la novela mundo humano, es ya, como tal novela, mundo moral: esto es, mundo dramático, de lucha, de agonía. Mundo que espera, definitivamente, no ser juzgado por el mundo, sino ser juzgado por Dios; que es tanto, en este mundo, como no poder ser juzgado.

La moral mata el mundo de la novela como mató el mundo del hombre: la tentación científica de la moral, de la sabiduría moral. La ciencia del bien y del mal. La que hace a los hombres como dioses, según las palabras satánicas. La que los endiosa, efectivamente, de sí mismos. La que los vacía de Dios.

El gusto de la ciencia prohibida, de la ciencia del bien y del mal, engendró la muerte, engendrando, acaso, desde entonces, en el hombre, el aburrimiento: el aburrimiento mortal; pues el aburrimiento es ese abismo del vacío divino que se nos revela en la vida del hombre como presencia de la muerte, o sea, como ausencia de la vida imperecedera: como ausencia de Dios. Por eso acertaba Ernest Hello diciéndonos que el despertar del aburrimiento se vuelve de cara a la muerte. Por eso, diríamos nosotros, hay que darle la cara al aburrimiento: hay que mirar al aburrimiento de

cara. Quiero decir que hay que divertirse. Pues aunque parezca paradójico, no hay nada que más nos lleve al aburrimiento, que más pronto y mejor nos lleve al aburrimiento, que la diversión. Todo el mundo sincero sabe, por experiencia propia, que no hay nada más aburrido que divertirse, que no hay nada más plenamente aburrido que la diversión. Cualquiera que ésta sea. Pues no está en ella, sino en el hombre mismo, el descubrir la banalidad de su engaño.

La diversión no suele ser nunca otra cosa, para el hombre, que el eco de su aburrimiento: el reflejo, la imagen de su hastío.

La novela es verdad que puede titularse como *el libro aburrido por excelencia*; pero es precisamente por esto: por ser el libro totalizador, unificador de la diversión.

5

La diversión del hombre en el mundo no es su verificación por el mundo, sino, al contrario, su diversificación, su perdición en él. Lo que divierte al hombre en el mundo es la verificación de esta diversidad del mundo para él; el sentirse diverso, di-

ferente del mundo: sintiéndose único, en el mundo, sintiéndose, por tanto, solo. Es el tenerse que perder en la diversidad de todo para poder llegar a encontrar la unidad de todo en sí mismo: para poder llegar a encontrarse consigo mismo. A ensimismarse en todo. Así, la diversión del hombre se convierte en la verificación de su aburrimiento; porque busca con ella la unidad de una diferencia y no la unidad de una comunión. A fuerza de querer divertirse, de querer perderse en el mundo, por la fuerza misma de su diversión, el hombre se verifica a sí mismo como único, como total y verdaderamente uno; como un hombre aislado, solitario, independiente, separado de todo. Es la plenitud de su soledad en el mundo lo que verifica de este modo por la diversión: la totalidad de su aburrimiento, de la vanidad, del vacío de su propio ser; el vértigo del abismo pasional de su nada; la mirada de la serpiente. El hombre solo, ensimismado de este modo único y total en su mundo, el hombre completamente, plenamente solo, tiene miedo y quiere perderse, esconderse. Pero no esconderse del mundo, sino esconderse en el mundo: taparse con el mundo a Dios. Esconderse de Dios: perderse en el mundo para poder, en él, esconderse de Dios. Porque tiene miedo de Dios. Y cuando Dios

le llama, por primera vez como una voz, como una sola voz entre todas las voces del mundo, el mundo se hace equívoco para él, se vacía de la voz divina, se puebla de voces diversas, se divierte de Dios y del hombre, se *separa* de ellos y se pierde: el mundo está perdido por el hombre al separarse de él. La separación es la razón de ser satánica: el mundo se rebela, se separa, y en el acto mismo, por el acto mismo de rebelarse, de separarse, se vela, se viste, se encubre de apariencia o enmascara, se hace engaño a los ojos del hombre, se hace equívoco y diverso del hombre, separado del hombre y de Dios: se sataniza. El mundo está perdido. Y entonces, sólo entonces, en la narración bíblica, el hombre empieza su verdadera sabiduría, su cordura; porque no empieza por endiosarse con la ciencia del bien y del mal, con la trampa científica de la moral que le puso el Demonio, sino que empieza por tener miedo, por el temor. El hombre solo, ensimismado, por primera vez en el mundo, separado de Dios, tiene miedo; un miedo espantoso, total; siente la plenitud totalizadora del miedo, porque siente, por vez primera, como plenitud, su vacío divino, la nada, el abismo vertiginoso del no ser. Se siente verdaderamente perdido. Siente entonces, digo, por eso, un miedo total y totalizador; un verdadero terror

pánico. Y así, respondiendo a la voz divina, lo confiesa: *tuve miedo*, y añade: *porque estaba desnudo, y me escondí*. Toda la novelería del mundo empieza por este capítulo del Génesis. El hombre quiere ser el que era y no ser el que es: quiere *hacerse de nuevas*. Y se viste, se enmascara, para no sentirse desnudo, para sentirse otro. Para divertirse. Y así, busca su perdición en el mundo, en ese mundo que es ya también otro, otro vestido, otra tragedia, una pura apariencia viva, eco equívoco de su voz, reflejo múltiple de su, desde entonces, trágico ser. La diversión del hombre en el mundo y por el mundo es una especie de pudor del hombre, ante sí mismo, que es, en definitiva, miedo, temor de Dios. El hombre tiene miedo a aburrirse — he dicho alguna vez — , que es como si le tuviera miedo a su miedo, porque es tenerle miedo al temor. La diversión es, como si dijéramos, para el hombre, el pudor del aburrimiento. El hombre quiere tapar, esconder, esa especie de borrachera de la nada que es su propio desnudo espanto de no ser, su vanidad, su propia angustia de perderse. Mundo de perdición el de la novela para el hombre, y por consiguiente, mundo de salvación. El hombre tuvo, tiene que desnudarse de veras, para poder, de veras, negarse a sí mismo: clavarse en una cruz y hacer-

se verdaderamente, totalmente, religiosamente de nuevas. Cristo ha vencido al mundo, nos dice San Juan, de este modo. Volviéndole de cara a Dios, — devolviéndole su propia máscara divina, desnudándolo de tragedia —; volviendo a la unidad de Dios, al hombre solo, al volverlo hacia la totalidad humana de su ser divino, a la comunión, que es sobrenaturalmente como un revolucionario comunismo permanente de los santos. Esto es, volviéndole a la verdadera religión.

El punto de vista religioso cristiano de un Cervantes, salva la novela. El punto de vista moral — que es siempre, repitámoslo, el punto de vista satánico: la mirada de la serpiente — la corrompe y la destruye. Los moralistas corrompen al hombre por el vestido. Como las mujeres. La moral de los moralistas es una femenina modistería corruptora, cosa pasajera y engañosa: porque es precisamente eso: cosa de paso, de salir del paso; cosa de hacer pasar: y de hacer pasar lo que es por lo que no.

Esta novelería corrompida por la moral lo es por el costumbrismo, causa viva de la moral. Las costumbres son el guardarropa del infierno. El hombre salió — y sale — desnudo de la mano de Dios; fué al darse al Diablo, y al salir de sus manos,

cuando tuvo — y tiene — la necesidad moral de vestirse; el hombre desnudo es religioso; el hombre, al vestirse, se hace moral. Pues esta corrupción moral de la novela, que digo, la enmascara, la miente, la falsifica; y así pudo hablarnos entonces Balzac de *la augusta mentira de la novela*. ¡Como que nos había dicho antes que *la vida es nuestro vestido!* Y no es verdad. No miente el hombre con la cara, miente con la voz; no miente con el cuerpo desnudo, miente con el cuerpo vestido: miente con el alma. Porque no miente el hombre con su cara en la vida cuando de veras da la cara a la vida. No miente, porque la mejor máscara del hombre es su propia cara, su mismo rostro, como pensaba Nietzsche. La verdad del hombre es su desnudo aburrimiento y no su vestida diversión. Sus trajes, sus vestidos, sus hábitos o costumbres, su costumbrismo: en una palabra, sus morales o su moral, son mentira, son trágicas mentiras mortales. La verdad de la novela es dársenos religiosamente desnuda, con su propia, viva, animada cara aparential, sin máscaras de otra, sin el antifaz picaresco de la moral. La novela miente cuando se disfraza de novela, cuando se enmascara de moral.

Y esta corrupción de la novela se reduce, en último término, a una forma más de la corrupción

del hombre por la ciencia: por la hipocresía de la ciencia. La moral, como ciencia del bien y del mal, es mala, sobre todo, por ser ciencia, o por quererlo ser: por pretender hipócritamente a la sabiduría, a la cordura; si no, no lo sería. La corrupción de la novela por la moral es una forma, nada más que una forma, de la corrupción de la novela por la ciencia. Y hay otras más. Antes hemos señalado otras dos: la de la psicología y la de la historia.

6

El psicologismo en la novela se genera también por el costumbrismo, por la moral. Es como un costumbrismo al revés, como un costumbrismo invertido. Es el mundo al revés. La novela al revés. El rábano por las hojas. Yo no sé si toda la psicología es una ciencia, un conocimiento científico que consiste en eso precisamente: en tomar el rábano por las hojas. Lo que sé es que en la novela degenerada, corrompida por el psicologismo, sucede así. No puedo detenerme en ello. Voy solamente a señalar, como muestra, a la novela stendhaliana. Recordemos la *Cartuja de Parma*. Recordemos la descripción famosa, al principio de la novela, de

la batalla de Waterloo. El famoso testimonio presencial. Pues bien; veamos, sinceramente, si lo que nos ofrece el novelista no son hojas de rábano. Recordemos el libro famoso sobre *El Amor*. Si tuvimos la paciencia de leerle — que hace falta, y mucha —, digamos si esa espesa floresta anecdótica e insoportable no es, también, una floresta, un inmenso bosque de hojas de rábano. Toda la hojarasca del psicologismo novelero florece en el alma de Fabricio del Dongo y de Julián Sorel. Como en los Adolfo, los Dominique y los Amaury, todos más o menos Adolfos de un recortado laberinto de mirto como el que dijimos del jardín de la Princesa de Cleves, de mirto ya seco, mustiado. Verther, René, Obermann tenían alma, por muy fantasmas del amor que pudieran ser. El personaje de la novela psicológica no la tiene; no suele tener alma: porque tiene psicología. Tiene psicología en lugar de alma. Esto puede comprobarse mejor en los malos novelistas psicológicos, en los novelistas, no ya corrompidos, sino fracasados: en los mediocres. Por ejemplo, en nuestro Valera o en Paul Bourget. En estas caricaturescas versiones del psicologismo novelístico, se comprueba el daño mortal que atacó a la novela por esta enfermedad. ¿Puede nadie creer verdaderamente que Pepita Ji-

ménez sea una mujer y un alma de mujer? A mi me parece una hoja de rábano: y una hoja seca, muerta; tan podrida, que ya ni la sutilísima inervación de su esqueleto conserva claridad para conovernos; apenas el olorcillo penetrante, como de ácido fénico, que despide al arrastrarla el viento por el suelo en la otoñada postromántica en que murió.

El ilusionismo psicológico de la novela nos salta a la vista como el brillo de una red de pescar al sol de la playa. Y al monstruo de la novelería no se le aprisiona en un laberinto tan débil: o no entra, o lo rompe si se logra pescar con él. Fué este impresionismo psicológico una viva ilusión tramposa: un milagro diabólico. En definitiva, como decimos, una consecuencia costumbrista del prejuicio moral. De la conjunción o identificación del moralista con el novelista, ya confesada por Laclos al buscar en el arte de la novela un fino instrumento para el conocimiento del hombre: más fino que la historia. Pero también historia; historia del alma del hombre por fuera: costumbrismo; historia del hombre por dentro: psicologismo. Y el alma no es historia; es memoria. Hacer memoria, alma, de la historia humana, es el arte de la historia — la novelería de la historia — tal como lo ha realizado,

por ejemplo, Lytton Strachey. *Que se haya siquiera puesto en duda, nos dice el gran historiador novelero inglés, no ya discutido seriamente, el que la historia sea un arte, es indudablemente una de las más curiosas manifestaciones de la locura humana que conozco. ¿Qué podría ser si no? Pues es evidente que la historia no es una mera acumulación de hechos, sino su relato, su narración. Los hechos del pasado, si se reúnen sin arte, no son más que compilaciones y compilaciones, muy útiles sin duda, pero que no forman historia, que no son historia, del mismo modo que un poco de manteca, unos huevos, algo de lechuga y de perejil, no son una tortilla. Más extremado en su posición racionalista, había dicho el poeta Paul Valery: la historia es el producto más peligroso que haya podido elaborarse por la química del intelecto. Sus propiedades son sobradamente conocidas. Hace soñar, emborracha a los pueblos; engendrando en ellos falsos recuerdos, exagera sus reacciones; encona sus antiguas llagas; los atormenta en su reposo, conduciéndolos al delirio de grandezas o al de la persecución; hace, en fin, a las naciones amargas, vanas e insoportables. Palabras éstas verdaderamente proféticas. Ya había dicho Nietzsche que la lectura de los historiadores era la causa*

de todas las guerras modernas. Pero no voy a entrar, aunque roce el tema novelesco, en la famosa querrela de los historiadores, entre los artistas y los científicos. De modo hegeliano cortaba por lo sano Croce la cuestión, diciendo que no hay verdadera historia que no sea contemporánea: que la historia es siempre contemporánea. O sea, como decíamos, que la historia es memoria, es alma. Este es el sentido de la afirmación griega de que la poesía es más verdadera que la historia: la poesía de la leyenda, de la tradición; pues esta poesía es siempre historia contemporánea; historia viva; porque es, en suma, alma, y alma popular. *La tradición* — afirmaba Chesterton — *es la democracia de los muertos*. Por eso, sin duda, los aristócratas de la tradición, los llamados tradicionalistas en la vida, se convierten tan fácilmente en merodeadores de tumbas, en ladrones de cementerio, en vividores de la muerte. Y no hay nada más repugnante a la inteligencia que este nocturno y alevoso afán sacrílego de los vivos escarbando como hienas en los sepulcros. *Dejad a los muertos que entierren a sus muertos*, nos dice, contra ellos, el Evangelio.

Pues la historia, como es proverbialmente sabido, y olvidado de puro sabido, no se repite. *La*

historia no se repite. Por eso no se puede contar. La historia no es cuenta — ni cuento —. No es cuenta nuestra, es cuenta de Dios. Y puede que, también, cuento de Dios.

7

Esta otra red, más poderosa por más intrincada, por más firmemente apretada, de la historia, como memoria, de la historia contemporánea, ha servido de laberinto en que aprisionar, vivo, al enorme monstruo de la novelería, desde Balzac y Dickens, a los más grandes novelistas modernos: a un Tolstoi, un Flaubert, un Zola, un Galdós...

No puedo detenerme en ellos. Voy a exponer, como comprobante únicamente, el simple esquema sistemático que el gigantesco esfuerzo imaginativo de Balzac levantaba como andamiaje de toda la novelería moderna.

La novela, para Balzac, se genera en el tiempo como construcción laberíntica de la historia viva de los hombres: de sus costumbres, ante todo: de sus ideas sobre todo. Balzac llegó a dejarnos esbozada una novela cuyo título estupendo era éste: *La vida y aventuras de una idea*. Todo el inmenso

mundo novelesco balzaciano, formado por más de noventa novelas, ordenadas en tres conjuntos ideales por su mismo autor: estudios de costumbres, estudios filosóficos, estudios analíticos, construyen ese universo ideal que puede llamarse totalmente: *la vida y aventuras de una idea*. Fué esta idea de Balzac verdaderamente diabólica. Por eso, aquel joven periodista inglés — Henry Reed — que, al visitarle, en 1835, le sugirió, probablemente, el título totalizador de *La comedia humana*, se decía para sus adentros que era aquella idea de Balzac: *tutta diabolica*, y la llamaba para sí: *la comedia diabólica del Señor Balzac*.

En 1842, al prologar con el título de *la comedia humana* el primer conjunto de su publicación, escribía Balzac: *La primera idea de la comedia humana me vino primero como un sueño, como uno de esos proyectos imposibles que se acarician, y luego se dejan escapar: una quimera sonriente que muestra su rostro de mujer para abrir las alas en seguida y escapar volando a los más fantásticos cielos. Mas esta quimera, como muchas quimeras, se hizo realidad y llegó a imponérseme con una tiranía a la que no tuve más remedio que ceder.*

Y esta idea, esta quimérica idea, nos dice Balzac que le vino de la comparación entre la huma-

nidad y la animalidad. Inmediatamente nos confiesa su adhesión científica a las teorías de Geoffroy de Saint-Hilaire contra Cuvier, vencedor, nos dice, de Cuvier, y exaltado por Goethe. — También Goethe, como sabemos, se sintió, entonces, alcanzado en su corazón por la célebre querrela científica. — *El animal es un principio* — resume Balzac — *que toma su forma exterior, o para decirlo más exactamente, las diferencias de su forma, según el medio en el cual ha tenido que desarrollarse. No hay más que un animal del que el creador se sirvió como patrón de todos los animales. Las especies zoológicas han partido de aquellas diferencias, etc...*

El animal es un principio, luego el animal es una idea. De donde la idea puede resultar singularmente convertida en un animal, en un ser animal o animado. Así comprenderemos cómo una idea puede tener vida y aventuras para Balzac: vida y aventuras quiméricas; así comprenderemos cómo una quimera se realiza. El quimérico monstruo con rostro de mujer que miraba a Balzac sonriéndole, para escapársele volando a los más fantásticos cielos, se dejó alcanzar de la mano del novelista, de la poderosa mano del hombre que lo aprisionaba acariciándolo. Este quimérico animal,

este huidero monstruo de la novelería balzaciana, monstruo vivo, se ha engendrado, ha nacido en esa especie de parque de aclimatación, de jardín zoológico, que el afán científico de Balzac le tenía preparado. Pero no por eso es menos vivo. El trozo de selva falsificado por tan científica preparación, para aclimatarle, tiene tierra, aire, árboles y cielos de veras. Y no por estar limitado en el encierro de su jaula, el monstruo vivo, la quimérica idea, por estar enjaulado con tan científica pretensión, deja de ofrecernos su vida en maravilloso espectáculo. El elefante del parque zoológico es un auténtico elefante, y el león un león, aunque hayan nacido y se hayan criado ya dentro de la jaula. Esto quiere decir que la novelería de Balzac no deja de ser un asombroso contenido novelesco, verdaderamente genial, aunque en él estos laberintos de sus novelas cuelguen, sobre lo alto del fuerte bastonaje de sus jaulas, unas etiquetas. — Cuentan de cierto ingenioso profesor español que solía decir que el único que no sabe qué es un crustáceo es el propio cangrejo. Todos conocemos cangrejos que no solamente ignoran que son crustáceos, sino que son cangrejos. A los políticos les sucede esto con harta y lamentable frecuencia. — Pues la quimera de Balzac, si no supo conocerse a sí misma, supo, en

cambio, vivir. Por eso ignoraba que lo que la hacía existir verdaderamente eran sus fantásticos cielos: el sostén de sus alas, pues sus alas y no su rostro de mujer fueron su sustento en los aires: su fundamento verdadero. Lo que tuvo, sin saberlo, de poesía y no de artificio científico, de trampa diabólica, fué lo que mantuvo o realizó tan vivamente el mundo novelesco de *la comedia humana*.

La idea de Balzac *vivió*, en efecto, aventuras novelescas. Mas sucedió a tan sorprendente monstruo vivo, que fué por lo que tuvo de más vivo, por lo que tuvo de mujer (*animal sospechoso*, que diría Boccaccio) y no por lo que tuvo de quimera, por lo que se le entorpecieron a veces las alas, hasta caerse — hasta caer en la trampa diabólica de la moralidad: costumbrismo, psicologismo, historicismo: el barro, el limo romántico y naturalista de que procedía —. La ventura de esta viva aventura novelesca lleva para nosotros el más exacto nombre en aquella misma alusión con que Balzac, inconscientemente, la designa, al decirnos que *la casualidad es el mejor novelista del mundo*. La ilusión de la casualidad es esta quimérica criatura. Casualidad es su más verdadero nombre. Pues este nombre de casualidad no lo llevó en vano. Ya que por pura, quimérica casualidad salió Balzac ganancioso de su

empeño, en vez de habernos perdido en él su magnífica novelería. *La casualidad* — dijo Anatole France — , *en definitiva, es Dios*. Y si no es Dios, diríamos, no puede ser otra cosa que el demonio. La casualidad, cuando es divina, se llama milagro. Cuando es científica, satánica, se llama trampa.

El costumbrista espejismo de la vida humana, el psicologista estudio o análisis de las motivaciones que entrañan la actividad social, el historicista propósito de desentrañar de todo ello la generación real de las ideas, he aquí los tres principios *científicos* del genial novelista Balzac. Fácilmente comprendemos hoy que con tan ridículas trampas diabólicas no se cazan monstruos novelescos. Pero su enumeración — que he copiado yo textualmente de sus etiquetas — nos señala muy claramente el origen de la generación y de la corrupción en el tiempo de este admirable mundo balzaciano: vivo mundo de la más auténtica novelería.

Ya por él, sin olvidar a Dickens, a quien solo al paso recuerdo, se puede empezar a pensar que todo eso, todas esas novelas, son historias. No son historia, son historias. Ya nos aproximamos, con esto, al verdadero continente postromántico de la novelería. La realidad novelística de estos escritores confina ya con territorios auténticamente nove-

leros. Hay novela de Dickens o de Balzac que bien puede llamarse *cuento tártaro* cuando no *historia china*. Y el *cuento tártaro*, la *historia china*, como los mares de Tule, son confines definidores de la más pura novelería del mundo. Todo eso son historias, es verdad. — Cuentos tártaros. Historias chinas. — O sea, que ya se acabó aquello de la historia, *puramente científica*, de la psicología, del costumbrismo y de la moral. Ahora viene lo bueno. O, mejor, ahora vuelve. Y lo bueno fué que un buen día, a un novelista ruso, extraño personaje, se le ocurrió la idea — digna de Balzac, por otra parte —, la quimérica idea de novelizar un *suceso*, lo que en lenguaje periodístico se llama así: *suceso*. Y ¡oh estupenda casualidad!, ¡oh monstruosa y benéfica quimera!, del *suceso* periodístico, como del *episodio* teatral había nacido la tragedia griega — del *suceso* nace, se engendra, se genera la más inquietante, dramática, auténtica realización de la novelería moderna: la novela de Dostoyewski.

8

El mundo de la novelería fraguado alrededor de un punto: el *suceso*, se va a construir de nuevo

en el espacio, girando revolucionariamente sobre este diametral supuesto de su teatralidad, de su dramatismo, como *esfera del pensamiento*: mundo poético visto por una especie de agujero. La novela de Dostoyewski es, en principio, el mundo visto por un agujero. Un mundo visto de este modo. Lo que pasa es que este agujero toma proporciones dramáticas de telescopio. El suceso callejero se observa por el escritor, por el poeta, con la misma fantástica aproximación astronómica que los más remotos mundos estelares. Surge así la sorpresa ante el lector de encontrar un lunático mundo subterráneo ante un hecho humano cualquiera. Un crimen vulgar es el asunto de *Crimen y castigo*, y ya vemos qué enorme complejo de resonancias espirituales lo trascienden hasta ese otro crimen vulgar que es también el asunto de *Los hermanos Karamazov* (1).

Veamos, pues, lo que pasa en las novelas de Dostoyewski. Si es que pasa algo en ellas. Pues lo que pasa es que no pasa nada; que nunca *pasa* nada en una novela de este autor; porque en él, todo *queda*; o, dicho de otro modo, todo *sucede*. Se sucede, en el tiempo, de una manera visual, espacial; teatral, en suma: dramática.

Todo sucede y nada pasa en esta invención no-

velesca de Dostoyewski. Pero ¿por qué? ¿Qué es lo que pasa? ¿Qué es lo que sucede? ¿No es lo mismo? Tal vez no sea lo mismo. No es lo mismo pasar que suceder.

Todo pasa, todo lo que pasa, todo lo que tiene o tuvo que pasar, pasa, para que Ivan Karamazov mate a su padre. Todo ha pasado, exactamente, como tenía que pasar, para que Ivan Karamazov matara a su padre. Y *sucede* que lo mata el criado. Nada pasaba, no había pasado nada, ni pasó, ni tenía que pasar, para que Roskolnicov matara a la vieja. Y *sucede* que, efectivamente, la mata. Este *suceso* o estos *sucesos* se dramatizan en cada libro de muy diverso modo. Pero coincidiendo en algo fundamental: en vincular su drama a una especie de espantosa quietud del suceso mismo: a la dramática permanencia de su imagen, presente a través de todo el libro, de toda la novela. Lo sucedido no pasará jamás. Está, por así decirlo, sucediendo constantemente, aunque invisible a nuestros ojos. Presente, clavado en la memoria; como inmovilizado en ella. Como paralizándola de espanto. Presente al corazón.

No es un artificio genial del novelista para conmovernos esta *sucesión* permanente de lo dramático, este desenvolvimiento como en capullo de la

naturaleza dramática de su novela. No. Es más y es otra cosa. Es la determinación ineludible de la novela misma al engendrarse, como vemos, en un *suceso*. El novelista procede con obligada voluntad al cortar el tiempo en el espacio, de este modo visual, teatral, para localizar su drama: o sencillamente para enfocarlo, que es expresarlo, con precisión. Y era preciso que así fuera; y es preciso por ser así.

Lo que sí es arte en la novela de Dostoyewski, y arte verdaderamente genial, es haber vuelto a dramatizarla, a teatralizarla tan profundamente. Haber deducido de todos los mundos novelescos de la novelería romántica, o moderna, de toda la novelería del XIX, esta inesperada y magnífica conclusión.

Lo que llamaríamos la revelación de la voz, del espíritu subterráneo, puede que no haya sido más que esto: el darse cuenta Dostoyewski, de la situación infra-teatral en que la novela se encontraba a consecuencia de sus desviaciones estéticas. Darse cuenta de que la resonancia de la voz la adquiriría por el foso del escenario del teatro, donde por escotillón había caído, escamoteada por sus predecesores. Pues ¿qué había pasado? O, mejor, ¿qué había sucedido? Ya decimos que no es lo mis-

mo pasar que suceder. ¿Qué pasa? ¿Qué sucede en este mundo novelesco de Dostoyewski?

9

Cuando algo nos sucede en la vida — una desgracia o una ventura, un placer o un daño —, cuando algo *nos sucede*, *no sabemos lo que nos pasa*. Y es que nada *nos pasa*; precisamente porque algo *nos queda*: que es lo que *nos está sucediendo*. Lo que pasa, pasa, o lo que pasó, pasó — como diría algún personaje dramáticamente perogrullesco de Shakespeare. Lo que sucede, queda. Y no pasará nunca. Es una superflua inquietud la del que no sabe, en la vida, lo que le pasa; pues si supiera que *todo le pasa* porque no *le sucede nada*, se aquietaría: se estaría quieto. Al que *pasa por todo*, no *le sucede nada*, en efecto. Es al que *se queda* al que *todo le sucede*; al que se está quieto; porque lo dramático del hombre es estarse quieto: es quedarse. Pues ¿qué es lo que *le pasa* al hombre? ¿Qué es lo que *le sucede*? No es lo mismo pasar que suceder. El tiempo no pasa por nosotros cuando algo *nos sucede*: entonces el tiempo nos tras-

pasa de permanencia; nos sucede, en nosotros, a nosotros mismos. Lo que *le pasa* al hombre puede ser trágico, puede ser cómico: lo que *le sucede* es siempre dramático. Porque el drama humano no puede originarse episódicamente en el tiempo por un espacio inmóvil como la máscara, paralizado por la risa o por el llanto, sino en una sucesión temporal, en un espacio aparentemente aquietado por la sonrisa viva y enigmática del acto mismo que lo verifica en el tiempo: del *suced*er. El hombre nunca tiene la culpa de lo que *le pasa*: porque tiene siempre la culpa de lo que *le sucede*. En la tragedia o comedia griegas, por la máscara, el destino del hombre actúa sobre el hombre, desde fuera, como voluntad de los dioses. En el drama cristiano, al desenmascararse el destino, por el hombre, resulta lo verdaderamente dramático del hombre, que es no tener destino: tener libertad. El destino humano es para el cristiano la propia libertad del hombre. Y a este hombre que rige libremente su destino nada puede *pasarle*, sino *suced*erle: porque él ya no *pasa* por el mundo, sino que *se sucede* en él: el mundo es su herencia divina. Es una sucesión de amor. Todo lo que *suced*e al hombre en el mundo es una sucesión de amor. Una novelería permanente. *Yo me sucedo a mí mismo*, decía el

amoroso, el novelero Lope. — Y así era, hombre nuevo, nuestro poeta, hombre de viva y permanente novelería. — La criatura humana es una divina sucesión amorosa en el mundo. *Todo pasará*, dice San Pablo, *y sólo quedará el amor*. Por eso el crimen, para el hombre, es romper esta sucesión amorosa: destruir la vida; lo cual no es romper el orden natural o artificial de una justicia humana, sino interceptar el camino, cortar el paso al amor divino, a la divina sucesión del amor, que es la propia vida del hombre; no es alterar el orden natural de la moral o de la justicia: es destruir el orden sobrenatural del amor; el orden de la caridad; la voluntad divina. Por eso el castigo del crimen es el propio crimen. Por eso el protagonista de la novela famosa de Dostoyewski se encierra en ese dramático laberinto de su propio ser, que le dramatiza en el tiempo por lo mismo que *le sucede* en él; que *le sucede* en él a sí mismo: y a él mismo solo, por la culpa, totalmente suya, de lo que *le sucede*; de lo que *le está sucediendo*. Que no es lo que *le pasa*: que es lo contrario, lo que nunca *le pasará*, como él quisiera para librarse de ese verdadero castigo, la conciencia dramática de *lo sucedido*, que es el *suceso* mismo. No hay conciencia sin culpa — he pensado y dicho otras veces —.

La conciencia humana es un estado de culpa permanente. Eso que llaman conciencia tranquila yo no sé lo que es. La conciencia es intranquilidad o no es nada. El santo ya no tiene conciencia ninguna: lo que tiene es ciencia total: amorosa ciencia divina; la conciencia se la ha arrebatado el amor. Por Alioscha Karamazov nos abre Dostoyewski, sobre sus mundos tenebrosos, este luminoso horizonte.

10

Decíamos de este mundo dramático del novelista ruso que se engendraba en el *suceso*, que enfocaba sobre la apariencia de un suceso vulgar, por ejemplo, un crimen, tan profunda atención examinadora, que alrededor de esta célula viva, aportada así como con un interés biológico — no olvidemos que el novelista viene, como él mismo nos dice, de Europa, y de la novela del XIX, que es un europeo-ruso, según confesión propia —, que sobre el suceso, alrededor de esa gestadora presencia, en un principio monstruosamente viva del *suceso*, se va construyendo todo el mundo de la novela, cuyo interés dramático crece en proporción con

la complejidad de elementos que se le acumulan. Parece al lector que el novelista detiene al tiempo pasajero para fijarlo a su atención con la minuciosa exactitud de una observación microscópica, que al serlo, o mejor, por serlo, el novelista amplía, proyecta en tamaño muchísimo mayor: teatraliza a nuestros ojos. Ante la lente examinadora parece lo mismo un paisaje astral que un preparado anatómico. Es como cuando contemplamos en el cinematógrafo el proceso vegetal de una floración. Pues este mundo dramático no se nos ofrece o aparenta, como decíamos del de Cervantes, claramente a los ojos, por la mirada, apariencia pura del mundo, engaño a los ojos. El mundo de la novela de Dostoyewski tiene empeño oscuro, subterráneo, voz y espíritu subterráneos, porque quiere mostrarnos el secreto vivo de su propia raíz, o como si dijéramos, del ritmo dramático de su pulso. *El novelista debe permanecer en su novela, nos dice, invisible y omnisciente.* Esto es, entrar en el corazón de la novelaría, operar en vivo sobre el laberinto arterial de su sangre, a riesgo de matarla. Es, verdaderamente, tentar a Dios. Pero el novelista triunfa de su arriesgado empeño. Y lo hace penetrando con decisión creadora en estos subterráneos que han de serle mina inagotable de auténtica invención novelesca.

Y, al lograrlo, nos ha puesto en contacto con un mundo en el que realmente pulsamos el drama íntimo de nuestro mundo, de nuestro ser, por la sucesión del latido del tiempo en nuestro corazón humano: que es la medida de nuestro ser vivo; el *invisible y omnisciente* latido de la sangre: el engaño al corazón. Engaño al corazón y no para el corazón, como decíamos del engaño cervantino: a los ojos y no para ellos. Engaño descubierto, revelado al corazón dramáticamente por el ritmo vivo de su pulso: engaño del espacio en el tiempo como engaño del tiempo en el espacio lo era el de *a los ojos* de Cervantes. Engaño y desengaño de la vida.

Por eso, en la novela de Cervantes se nos revelaba el dramático ser del hombre en el mundo como una permanente aventura de amor, y, según reza un título cervantino, como *laberinto de amor*. Cuando llega la muerte en él, viene *tan escondida, que no se siente venir*: se hace placentera, en efecto, a los ojos, por el amor, y al amor por su desengaño. Las muertes violentas que cruzan estas aventuras amorosas no hacen más que pasar por ellas; no suceden, sino que pasan, y pasan como por casualidad. Las cosas pueden pasarnos por casualidad, pero no sucedernos. Pues habría que decir todo lo contrario de Balzac: que la casualidad es

el peor novelista del mundo. Porque la casualidad, en definitiva, no es nunca Dios. Por el *suceso* dramático de la muerte, en las novelas de Dostoyewski, la muerte *no pasa, se queda*: porque todo sucede o se sucede por ella misma; y toda la novela, todas las novelas de este mundo, todos estos mundos de novela, engendrados en un *suceso* de muerte, tienen esta revelación humana del mundo, como novela o aventura de la muerte. Y era natural que así fuese, pues el engaño subterráneamente manifestado en su propia raíz oculta, en la honda mina de su fluir vivo de lo temporal, tuvo que hacerse de este modo para manifestarse de veras: cortando el fluir mismo de la vida, paralizándolo mortalmente; partiendo de su profundo ritmo sangriento; partiéndolo, cortándolo, interrumpiéndolo. Así estas novelas se originan por el escándalo de la muerte. Y la muerte en ellas es un crimen: la mala muerte. Es el engaño al corazón por la *parada* de la muerte.

El latido del corazón del hombre mide, cuenta realmente al hombre ese cuento de nunca acabar que es su permanente novelería. El *invisible y omnisciente* poder hacerse nuevo siempre, haciéndose de nuevas. Cuando se rompe el hilo, cuando se interrumpe vertiéndola, la sangre que lo ex-

presa: la sangre creadora de esos mundos y creadora en obra permanente, revolucionaria, reveladora del amor, el desengaño dramático de la extravagancia del crimen, como el desengaño dramático de la extravagancia de la locura, nos salta a la vista, a los ojos, o nos llega al corazón, hasta el corazón, con idéntico mensaje divino: *no juzguéis*, es decir, no acabéis nunca de ser permanentemente nuevos; no acabéis con vosotros mismos, no os suicidéis, ni hagáis suicidarse a ninguno; pues por eso nos dice San Pablo, comentando la palabra evangélica, que no solamente se prohíbe al hombre en ella el juzgar a otro, sino hasta el juzgarse a sí mismo. El hombre y su novela, esto es, su mundo, escapan a nuestro juicio. Y esto fácilmente se comprende que era inevitable consecuencia de la superación de la moral por el amor, por la religión del amor, que es el cristianismo. Religioso y cristiano, como el de Cervantes, es el punto de vista novelesco de Dostoyewski. Aunque en Dostoyewski tuviera que manifestarse el amor, no afirmativamente, como en el claro mundo cervantino, sino por la negación del amor, por el crimen que lo interrumpe, por el *suceso* que lo paraliza: por la muerte; y no por el acto o sucesión de actos que lo mantiene, continuándolo, que lo verifica: por la vida. La verifica-

ción del amor en estas novelas del ruso, en este mundo novelesco, se hace reveladora por todo lo contrario del claro darse a luz cervantino: por un turbio darse a la oscuridad, a la sombría y oculta, subterránea entraña de su gestación primitiva. La sangre sólo se enrojece al aire, a la luz, cuando, viva, se vierte, se sale de su oscuro, laberíntico mundo propio. Engaña a los ojos de este modo. Mas para engañar al corazón le basta con golpear-nos, invisible, oscuramente en el oído; le basta con precipitarnos su latido en el pecho (2).

11

Algunas veces he pensado, y no por participar en el truco de los pirandelistas — del mismo Unamuno en su *Vida de Don Quijote y Sancho* —, si pudiéramos seguir a Don Quijote, con el pensamiento, hasta los mismísimos infiernos. Y he recordado entonces unas palabras inquietantes de la novelista alemana contemporánea Gertrude von le Fort, quien nos dice que el Infierno es el reino de la justicia: *la justicia está en el infierno, pues en el cielo está la gracia, y en la tierra la cruz.* Pala-

bras turbadoras. El afán justiciero, burlado por Cervantes en Don Quijote, tal vez nos las aclare algo. Porque tal vez pensó Cervantes, que si la justicia pudiera reinar en este mundo tendríamos un mundo verdaderamente infernal. Cervantes tenía la religión de Cristo: el entendimiento de la caridad, la inteligencia del amor. Como Dante. Pues si Don Alonso Quijano *dió el alma a quien se la dió — el cual la tendrá en el cielo, y en su gloria —*, el *consuelo de su memoria* quijotesca ¿por dónde andará?

Yo quiero figurarme a este fantasmal Don Quijote, hartado de académicas y estúpidas admiraciones impertinentes, solicitando su entrada en el Infierno; o provocando a todos los demonios a una descomunal batalla para deshacer la justicia sobrenatural, como había desbaratado la de la tierra; que otra nueva experiencia de galeotes infernales no le arredraría. Vedle allí, plantado ante las puertas del Infierno, como ante la jaula de los leones. Pero estas puertas del Infierno no se le abrirán. Para que no desaparezca nunca de nuestra memoria, de nuestro amoroso culto órfico, deshaciéndonos, como Eurídice, entre las sombras, Don Quijote tiene que continuar en el mundo como lo que es, o como quien es: la novela en persona; la más-

cara y la voz del mundo; su extravagancia y desengaño, imperecederos. Y las puertas del Infierno no prevalecerán contra él.

JOSÉ BERGAMÍN

(1) El interés que la lectura de los cuadernos inéditos de Dostoyewski proyecta sobre sus novelas no está tanto en el que nos ofrece al mostrarnos el proceso íntimo, dramático, de la elaboración novelesca dentro del propio novelista, como en la coincidencia de este proceso con el que manifiesta la novela misma. Este hecho se produce siempre en las novelas de Dostoyewski: es el dramático desdoblamiento de su autor, a quien sus *endemoniados*, poseídos personajes, parecen arrastrar a mundos de la voluntad diferentes de los que él mismo se proponía. Al autor se le revela su mundo imaginativo rebelándosele entre las manos, haciéndosele independiente, al parecer. Pero debo advertir, ante todo, que no es esto lo mismo que hoy conocemos por Unamuno y Pirandello; por las novelas de Unamuno, primero, y después por el teatro de su afortunado seguidor Pirandello: que este ingenioso invento unamunescos, que hoy se conoce con el nombre de *pirandellismo*, como conocemos de nombre a América por Vespucio y no por Colón, no tiene absolutamente nada que ver con esto otro que digo que sucede con Dostoyewski, que es, probablemente, lo contrario. Esos personajes unamunescos o pirandellianos que se revuelven y se encaran con su autor, no pasan de ser un ingenioso artificio divertido, aunque contra-

rio y verdaderamente destructor, suicida, de la novelaría: en la novela como en el teatro. A propósito de esas que Pirandello ha llamado sus *máscaras desnudas*, recuerdo haber dicho alguna vez que ni siquiera existen; que no existen por definición: porque *una máscara que se desnuda, se suicida*. Nada más ajeno y diverso de un Raskolnikov, un Stavroguine, un Ivan Karamazov, que un Abel Sánchez, un San Manuel Bueno o un Don Sandalio, jugador de ajedrez. Ni que decir tiene, un Matías Pascal. Pero según ingeniosa afirmación del propio Unamuno, no hay que hacer caso a nadie por lo que dice que ha querido decir, sino por lo que ha dicho, aun sin querer. Y al novelista, por lo que hace. Y no por lo que ha querido hacer, o dice que ha querido hacer: sino por lo que, aun sin querer, ha hecho. Pero hecho de veras. Sin truco. Sin trampa. Cuando no es lo que ha hecho, queriéndolo o no, como Unamuno o Pirandello, precisamente eso: un truco, una trampa.

Sin embargo, ese mucho trecho que hay siempre, según el dicho popular, del decir al hacer, cuando de una auténtica gestación novelesca se trata, lo vemos identificarse con la novela misma. Porque es un proceso contrario: no hace el novelista lo que dice, sino que dice lo que hace; pero a la vez. Y esto, no lo otro: su tramposa simulación, artificiosa, o hasta artística, es lo que sucede con Dostoyewski. Como en André Gide, quien, por esta influencia del novelista ruso, sin duda, le refleja, transparentándolo en su admirable libro *Los monederos falsos* con su no menos admirable e interesante *Diario marginal*. Reflejo clarísimo, transparencia evidente, por tan puro logro poético en la finísima inteligencia, sensibilidad, del escritor francés de aquel otro poderoso novelador.

(2) Consideraba indispensable a mi propósito detenerlo en la consideración sustantiva de estos dos mundos de novela, a mi parecer confluencia de las corrientes más vivas de la novelaría del mundo. El de Cervantes y el de Dostoyewski.

Al paso, vine refiriéndome, también lo indispensable, a la evolución novelesca del siglo XIX, sólo para advertir el modo como la novela moderna se generaba y degeneraba o corrumpía en el tiempo, engendrándose en aquellas mismas causas de su corrupción. Sólo quedaba aludir ahora al desenvolvimiento de la novela después de este mundo cerrado de la de Dostoyewski. Principalmente de los laberintos novelescos de Marcel Proust y de James Joyce. La *busca del tiempo perdido* y el *Dédalo* o el *Ulises* serían ejemplos significativos del último empeño literario de una generación novelesca consecuente con sus principios, en cierto modo impopulares, del más intratable, inhumano individualismo: del más artístico también. Otros grandes mundos de novela, como los de Hardy o Meredith, los de Kipling o Mann, y mejor que éstos, el de Conrad, a quien *el espejo del mar*, como a Melville, se le hace *espejo de la muerte*, tienden, por el contrario, a integrarse en una representación más humana, totalizadora, religiosa del mundo, de sus propios mundos novelescos. También a Melville, a quien podríamos llamar *el novelista desconocido*, pues vivió casi íntegro el siglo XIX—de 1819 a 1891—sin leerse, hasta que la estimación literaria de los mejores empezó hace poco a darle a conocer; también a Melville hubiera querido señalar, sobre todo a su último y admirable libro *Billy Budd*, especie de *Potemkin* lírico, donde, con rápida y honda mirada penetrante, llega su autor a plantearnos el dramatismo que antes vinimos advirtiendo como esencial de la verdadera novela humana, y al que Melville llamaba *ambigüedad*; ambigüedad del bien y del mal en definitiva, yuxtapuestos, inseparables en el hombre. Esta es la situación crítica, verdadera situación dramática de la novela, que es la misma del hombre, al suspender la angustia del conocimiento de su ser en esta ambigüedad, como Melville diría, dramática de su propio conocimiento novelero: de su humano afán de perderse. Porque la novela sí es el más fino instrumento de conocimiento

del hombre, como pensaron algunos moralistas; pero no del conocimiento moral o científico del mundo humano, sino del poético, total, religioso. Así el *porqué* del novelista, son todos los *porqués*, los interrogantes y los afirmativos, que entrañan nuestro ser humano, que verifican nuestra vida o nuestra muerte. La *cuestión palpitante* de la novela es ésta: *cuestión* y no problema, como la vida misma: el *por qué* se vive y *por qué* se muere: para no vivir y morir sin saber o sin querer saber *por qué*. Que a veces—y es lo más terrible—hasta se mata sin saber *por qué*. Terrible y magnífica respuesta la de Trotski—del novelista y novelero Trotski, el gran novelista y novelero de la revolución rusa—ante sus jueces. Trotski, acusado de haber ejecutado muchas muertes, respondía: *Lo que importa no es haber fusilado mucho ni poco; lo que importa es saber «por qué» se fusila.*

Los *porqués* de la novelería han llegado a contemporizar con nosotros últimamente en dos grandes escritores, novelistas: Huxley y Malraux. En el fino escritor inglés convergen, por decirlo así, todas las causas ocasionales de la corrupción novelesca; pero dando, en cierto modo, algunos pasos más en el vacío de la trampa abierta por el conocimiento científico: salto en las tinieblas. Para ocultárnoslo, tal vez para engañarse a sí mismo, el novelista construye su novela musicalmente: en forma de *fuga*. La lectura de *Contrapunto* nos da completa idea del modo como el novelista escamotea la novela misma. Por eso nos es, acaso, su lectura tan antipática. Porque en Huxley, hasta ahora, parece que todos los enemigos de la novela actúan de acuerdo para destruirla; que se han conjurado para darnos este espectáculo desconsolador de una muerte ejecutada con asepsia: en la silla eléctrica.

Todo lo contrario es el caso de Malraux, a quien su *Condición humana* ha situado en primera línea entre los novelistas contemporáneos. Y el título de la novela es ya significativo de su acierto. Acierto, a mi parecer, confirmado con la novela

siguiente: *Le temps du mepris*, donde, en un breve y sustancioso prólogo, el autor explica su posición personal ante la novela, que es su posición personal en el mundo. Malraux es comunista. Y lo es, novelero; o sea, creyendo, como André Gide, en el *hombre nuevo*; en que el comunismo *podrá devolverle al hombre su fertilidad*. No me importa ahora cuál sea la creencia del novelista: me basta comprobar que la tiene. Su consecuencia es ésta: que el novelista vuelve a situarse críticamente, dramáticamente, en el mundo—en sus mundos—, en un punto de vista religioso y no científico, artístico, histórico o moral. La segunda consecuencia es ésta: que escribe novelas admirables; quiero decir, sencillamente, verdaderas, auténticas.

10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100

Vida y creación en la lírica de Lope

Vida y poesía. – Emoción y ritmo. – Intuición sentimental. – Romance. – Río revuelto y catarata depuradora. – Trasmutación espiritual. – «Liebre por gato». – La piedra de toque de la poesía. – Los encantos de la voz. – «Más voz que carne». – Cuidados y conceptos. – Poesía viva de veras.

CUANDO los eruditos modernos dieron con el proceso de Lope por libelos contra unos cómicos y con una riquísima colección de cartas íntimas y temerariamente confidenciales de nuestro poeta al duque de Sessa, sin duda que se pudo comprender mejor el significado seguro de una gran parte de la producción poética de Lope, especialmente églogas, romances, epístolas, sonetos y novelas. Amoríos enmarañados y amores turbulentos, rivalidades literarias e ideales poéticos, angustias paternas y zozobras del cotidiano vivir: la vida entera de Lope de Vega reflejada en su torrencial producción literaria. Lope documentaba en sus poesías toda su vida sentimental, de modo que su obra poética aparece como una corriente paralela a la de su vida, o mejor, como una mansa corriente de aguas límpidas cuyo contenido visual no es más que la imagen suavizada del ejército de nubes navegantes por la comba del cielo, que son los sucesos de la vida del poeta. Quizá no hay otro poeta

en toda la literatura universal en quien vida y poesía se muestran tan amalgamadas, tan recíprocamente condicionadas y estimuladas como en Lope de Vega. Pero este mutuo estímulo y condición de ningún modo quiere decir identidad. Ya José F. Montesinos, nuestro primer conocedor de la obra de Lope de Vega, ha dado recientemente la voz de alarma sobre la insuficiente discreción con que algunos eruditos han querido exprimir a la poesía de Lope jugo autobiográfico, especialmente para el aspecto psicológico y sentimental. ¿Por qué no se ve claro de una vez, por ejemplo, que Filis siguió siendo un productivo y acariciado tema poético mucho tiempo después de que los sentimientos vividos de Lope para con la farandulera Elena Osorio (la Filis de los romances) ya no eran amorosos, ni mucho menos? Lo cierto es que esta torpe interpretación autobiográfica de la poesía de Lope lleva cerca de tres siglos y medio de éxito. A la mitad de su vida, en una canción publicada ya en 1605, Lope tiene que protestar:

*Ya pues que todo el mundo mis pasiones
de mis versos presume
culpa de mis hipérboles causada,
quiero mudar de estilo y de razones (1).*

Cierto que el desenfado literario del poeta daba pie, justificadamente a veces y otras no, a pensar que estaba enamorado, celoso, colérico, rendido, agraviado, triunfador, desplazado, y hasta a pensar quién fuese el sujeto ocasional de sus pasiones. Pero ¿de dónde suponer una relación obligada entre los versos y las pasiones del poeta? Y sobre todo, ¿qué era eso y qué es eso de identificar la pasión poetizada con la vivida en su lado cualitativo y de originalidad psíquica? A los setenta años, en aquel remanso de serenidad en que produjo la maravillosa *Dorotea* (I, 5), Lope se sonríe clarividente: *Hay melindrosos catones que, en viendo en las comedias un galán muy tierno, presumen que el poeta imita sus costumbres mismas, censura indigna de hombres cuerdos que de las cosas naturales hacen milagros.*

Sobre esto no hay por qué insistir más. Ahora, así como Montesinos ha denunciado el riesgo de error en el aprovechamiento de la literatura de Lope para su biografía, así quisiera ya, al revés y complementariamente, señalar el riesgo de pecado de lesa poesía que hay en el indiscreto aprovechamiento de la biografía de Lope para la interpretación poética de su obra. Claro que hay que contar con la vida de los poetas para la justa interpreta-

ción de su poesía, sobre todo en uno como Lope; pero hay que saber contar con ella. Las relaciones entre la experiencia vivida y la experiencia poética, entre el flujo subjetivo e irreversible del vivir y la objetivación modeladora del poetizar, no son nada simples; y tan ruinoso nos resulta prescindir de la vida del poeta como tomarla ingenuamente por el *contenido poético* de la obra.

Cuando un poeta halla como Lope en los azares acumulados de su vida el estímulo y trampolín para dar el salto prodigioso de la creación poética, entonces el comprender las alusiones que hace a su vida no sólo es una ventaja y un privilegio, sino resueltamente una necesidad. Leed la serie de deliciosos romances que cantan los amores y desamores de Filis y Belardo; ved esa delicadeza del sentimiento, la perfección formal, esos pasos rítmicos, ese admirable juego estético de las alternativas pasionales, ese suave colorido que les da el artificio bucólico, el aire libre disciplinado por la convención poética, los colores, los sonidos, los olores, restituidos a su frescura, nitidez y pureza originaria. Pero si sabéis luego que Filis era Elena Ossorio y que Belardo era Lope; si conocéis, por el proceso de Lope, las turbulentas vicisitudes de los amores y desamores de Lope y Elena, y os dais cuenta aho-

ra de las coordinadas referencias que los romances de Filis-Belardo hacen a los amores reales de Elena-Lope, entonces los romances cobran de pronto un sentido incomparablemente realzado en doble dirección: por un lado, un ansia insaciable de unión amorosa perpetua y no estorbada, ese impulso a lo eterno e infinito que, según Goethe (*Memorias*, XIII), es exclusivo del primer amor; y por otro, un acto salvador de expiación, alivio y purificación de la vida psíquica, pues al contemplar frente a frente sus propios sentimientos como un objeto y al fijarlos en imágenes y ritmos transmisibles, Lope los señorea y se liberta de su tempestuosa acometida, los traspasa con la luz de una conciencia certera de que careció en la vida, les impone una más adecuada dirección y, con eso, una más acendrada calidad que llega a la pureza, pone cada cosa en su lugar y establece, en fin, en su alma torturada un equilibrio apaciguador.

En una noche estival nos quedamos horas y horas extasiados contemplando la lluvia silenciosa de estrellas fugaces; pero ¡qué distinta emoción si de repente se nos abriera el sentido de la dirección y cadencia de esos cohetes de señales! La necesidad, para el goce pleno de la delicia poética, de conocer esta coordinación de referencias, resulta de la na-

turalidad propia del poema; la misma naturaleza precisamente que nos fuerza a desechar como simplista, torpe y antipoética la idea tan vulgar de que las referencias autobiográficas constituyen el contenido o fondo o sentido del poema. Pues el poema es una creación libre, una estructura sentimental, una arquitectura de sentido que tiene en sí sus leyes propias y su propia regulación. El poeta conforma en él un estado emocional, que queda en los versos objetivado, hecho objeto espiritual, con voz suya e inconfundible. Y el lector sensible a la poesía aplica su oído espiritual a estas frágiles y quietas construcciones de versos y siente, como un diapasón, en las fibras de su propia alma un hondo y sonoro temblor, un especial timbre de son, que como todos los timbres está formado por la suma acordada de numerosos sobretonos.

Pues si alguno de estos sobretonos, que acordados y fundidos sintéticamente nos dan el timbre emocional propio del poema, son referencias a la vida real del poeta, ¿cómo podríamos gozar tal poesía, cómo podríamos convivir ese sonoro temblor, cómo podría nuestra alma sintonizar y recibir el mensaje musical que nos hace el poeta, si es sorda a algunas de sus más intencionales vibraciones? En esta estructura de sentimiento y de intuición, las re-

ferencias autobiográficas entran en muchos poemas de Lope como formantes, como elementos estructurales de la creación y determinantes de su intrínseca calidad; y si se nos escapan, mal podremos gozar la estructura poética en lo que realmente es.

Si me he detenido en un punto de la comprensión y transmisión poética que parece evidente, no ha sido por el mero gusto de insistir en lo sabido, sino por la necesidad de presentarlo a la luz de las complejas relaciones entre la experiencia psíquica del vivir y la experiencia psíquica del poetizar y para que el aspecto que acabamos de exponer limite y precise lo que del segundo vamos a decir.

Todo el mundo ha oído alguna vez, a propósito de poesías muy divulgadas, comentar luego con los ojos muy abiertos por la emoción: *¡y dicen que pasó de verdad!* Claro que esta comprobación histórica le produce al comentador una emoción intensa; pero tal emoción no tiene origen ni calidad poética; es la emoción que produce la biografía, no la poesía. Precisamente la emoción viene de que hemos apartado nuestros ojos del ámbito poético y los hemos dirigido hacia el terreno biográfico. Y, por lo tanto, ya no es pura; ya no es la emoción contemplativa de la poesía, hecha de puras vibra-



ciones simpatéticas, sino la emoción interesada y utilitaria de una virtual participación. Los lectores de Lope que se pongan a leer sus poemas con el ánimo atento a ver y cazar confidencias y denuncias autobiográficas, confiados en que eso es lo que constituye su sentido poético, no gozarán jamás el deleite de esta excelsa poesía. Ya no importa ahora tanto el que harán a menudo falsas deducciones biográficas, como avisa el mismo Lope, sino, al revés, que se les escapará el volátil efluvio poético.

El objeto del poema puede ser de la vida exterior o de la interior; con desarrollo de un suceso o como un modo de ser, sentir, anhelar; realmente vivido y experimentado por el poeta, vivido por otros y convivido simpatéticamente por él o fantaseado. De cualquier modo, el episodio de vida real o fingida no es más que la materia, el bloque o la arcilla con que esculpir la estatua. Aun en los casos más realistas e históricos, el poeta ante el trozo ofrecido de vida tiene que crear su objeto; no manipularlo y someterlo a operaciones embellecedoras, sino crearlo, inventarlo, como el niño que busca el cazador con su escopeta y su perro entre la maraña de líneas despistadoras del dibujo infantil, o como el viajero del tren que del informe traqueteo de las ruedas, monótona sucesión de ruidos,

crea ritmos diferentes y siempre valederos: ritmo yámbico, tatá-tatá; ritmo trocaico, táta-táta; ritmo dactílico, tátata-tátata; o ritmo anapéstico, tatatá-tatata. Buen ejemplo para aclarar las relaciones entre la materia vivida y la construcción poemática: el traqueteo lo da el tren; pero el ritmo, el sentido del objeto material o, si se quiere, el objeto mismo musical, es creado por el viajero. También el poeta, aunque ponga sus ojos en un momento de vida real, necesita estructurarlo, esto es, hacer de una mera sucesión (suceso) o coexistencia (estado) de reales una construcción de sentido. Si la materia se presenta ofrecida por la vida, los distintos elementos no valdrán ciertamente por vividos, sino por el inesperado sentido que cobran, y que denuncia en ellos una realidad de rango superior, más universal y necesariamente valedera que la contingente y normal realidad de la vida. De la maraña de elementos que la realidad ofrece, el poeta elige unos pocos porque su mirada espiritual, aguzada en el trance de tensión creadora, intuye en ellos un sentido profundo que la realidad no da; prescinde de todos los otros ajenos al sentido que le obsesiona, y dominado por la intuición de ese sentido y por la delicia de ir creándolo, se deja asaltar por asociaciones y recuerdos y su fantasía forja invenciones

que cooperen en su expresión. Sentido no racional, sino emocional, consistente en un peculiar halo de sentimiento en que el poeta se envuelve con su mundo, y que se va haciendo y que va adquiriendo sus vagas determinaciones a medida que el poema crece, no que esté listo de antemano como cuando nos ponemos a hacer una traducción. El último sentido poético es, pues, una atmósfera sentimental sin posible traducción a términos racionales, que se expresa con referencias a lo real y a lo imaginado, con vivas llamadas a los sentidos y a los recuerdos, con las mágicas asociaciones de las palabras y con el ritmo.

En esta arquitectura de sentido emocional que es el poema, la condición de histórico o de fingido de cada elemento es del todo indiferente a su calidad poética, pues la calidad poética de un elemento depende de la fuerza conformadora y expresiva del sentido poético. El valor poético de los objetos es prestado y les viene de esa atmósfera emocional donde el poeta los sitúa y de la que van emergiendo como meros símbolos expresivos de ella; o dicho de otro modo: la poesía de las cosas consiste siempre en una tensión emocional entre el poeta y ellas. ¡Qué conscientemente y con qué gracia y sonrisa

lo dijo el mismo Lope, a propósito de hipérboles y de metáforas!

*No ser, Lucinda, tus bellas
niñas formalmente estrellas,
bien puede ser;*

*pero que en su claridad
no tengan cierta deidad,
no puede ser.*

*Que su boca celestial
no sea el mismo coral,
bien puede ser;*

*mas que no exceda la rosa
en ser roja y olorosa,
no puede ser.*

.....

*Que no sea sol ni Apolo
ángel puro y fénix solo,
bien puede ser;*

*pero que de ángel no tenga
lo que con ángel convenga,
no puede ser.*

*Que no sean lirios sus venas
ni sus manos azucenas,
bien puede ser;*

mas que en ellas no se vean

*cuantas gracias se desean,
no puede ser.*

(Lo fingido verdadero.)

Las metáforas tocan indirecta y tangencialmente en la esencia cualitativa. Que Lucinda no sea uno de los ángeles, bien puede ser;

*pero que de ángel no tenga
lo que con ángel convenga,
no puede ser.*

Las metáforas apuntan indirectamente al ámbito poético, a la atmósfera emocional que el poeta se crea como el gusano su capullo y en la que encierra a su mundo presente; señalan la tensión sentimental entre el poeta y sus objetos:

*Que no sean lirios sus venas
ni sus manos azucenas,
bien puede ser;
mas que en ellas no se vean
cuantas gracias se desean,
no puede ser.*

Ningún objeto tiene cabida en el ámbito del poema si no es por la emoción con que el poeta lo envuelve. Mas los objetos que caen dentro de ese mágico halo de sentimiento que el poeta emana de sí en trance de tensión creadora, ya sean objetos de su vida interior, ya del mundo externo, se hacen transparentes para su aguda visión intuitiva y entregan su sentido. La potencia cuasidivina de los grandes poetas consiste y se manifiesta en la objetivación perdurable y fiel de esta atmósfera emocional y del mundo creado que en ella se sumerge; en la creación de una estructura de sentido, de una construcción en donde los elementos estructurales son el sentido emocional de las cosas y no las cosas mismas. Como objetivación que es, la estructura tiene validez y eficacia en sí misma, coherencia de objeto con sus leyes propias, ya liberado de la sujeción a la fugaz subjetividad de lo meramente vivido. Lope viene una vez más en nuestra ayuda:

*Versos de Amor, conceptos esparcidos
engendrados del alma en mis cuidados,
partos de mis sentidos abrasados,
con más dolor que libertad nacidos:*

.....



*dejad la tierra, entretened los vientos,
descansaréis en vuestro centro mismo.*

La poesía tiene que despegarse de la tierra y desatarse de las condiciones de la experiencia vivida para descansar en su propio centro. En esas objetivaciones, el poeta cimero que, en trance de creación poética, se encara con el hecho más personal y singular de su propia experiencia, lo mira con sus ojos inspirados, lo traspasa y le arranca un tan medular sentido que pronto rebasa los límites de la esfera individual de interés. Entonces la tensión entre sujeto y objeto, que constituye el halo emocional y la esencia poética, deja de ser limitadamente de la vida histórica e individual del poeta y queda potenciada hasta adquirir una validez perpetua y universal. Contemplando una realidad circunscrita a su persona, la taladrante mirada del poeta ha ahondado hasta darnos una intuición sentimental del mundo y de la vida, y con ello ha levantado la baja realidad realista de la existencia al alto plano de las realidades ideales y de las esencias. De la vida a la poesía. Digo a la poesía, y no a la filosofía platónica ni a la fenomenológica de las ideas y de la esencia, pues no consiste la creación poética necesariamente en una concepción metafísica de ideas eternas y de

su encarnación múltiple en las cosas perecederas, ni es el órgano poético una intuición intelectual que capte en qué consiste que las flores sean flores y no árboles ni ratones, en qué consiste que los ciervos sean ciervos, los ojos, ojos, el dolor, dolor, y lo pequeño, pequeño; sino una intuición sentimental que se posa sobre los distintos objetos, los descascarilla de los convencionalismos de la visión realista y los convierte en símbolos concretísimos y a la vez universales de valores y sentimientos que sólo por símbolos se dejan expresar. Solamente quien a fuerza de concretar llega a lo universal es gran poeta. >

¿Cuántos no se han sentido anonadados por la pena de perder a sus padres o a sus hijos? Sabemos de algunos que no lo han podido sobrellevar y han muerto o se han matado de dolor. Y no eran poetas. Otros muchos descargan su insoportable angustia con gritos y convulsiones. Otros se desahogan con versos. Y, sin embargo, no por eso son poetas; pues la poesía no es un desahogo, ni mera efusión de sentimiento, sino construcción y creación de una estructura de sentimiento. Si Jorge Manrique es un poeta de la Humanidad, no es porque sintiera más que otros la muerte de su padre, sino porque, en vez de dejarse inundar y empapar pasivamente por

el dolor, se sienta a la orilla de su río de sentimiento, lo contempla, se hace dueño de él, lo encauza y lo conforma, y le halla, en fin, un sentido de validez universal. Las coplas no poetizan el dolor de Don Jorge por la muerte de Don Rodrigo, ni siquiera de un hijo por la muerte de su padre, sino el pasmo y comprensión, la angustia y resignación, la rebeldía y acatamiento del hombre ante la ley de la muerte.

¿Cuántos alivian con versos su propia comezón amorosa? Pero eso no es poesía. La desazón y melancolía amorosas que efectivamente padeció Bécquer sólo se convirtieron en poesía cuando Bécquer contempló apasionadamente su propio padecer e intuyó su valor universal: entonces pudo objetivarlas como *la* desazón y melancolía amorosas.

¿Cuántos no han sentido relámpagos de irracional esperanza en medio de las tinieblas de la desesperación? Pero Lope se adueña de ese relámpago, le da consistencia, lo idealiza y objetiva en este bellísimo romance con incrustaciones de rondillas:

*El tronco de ovas vestido
de un álamo verde y blanco*

*entre espadañas y juncos
bañaba el agua del Tajo
y las puntas de su altura
del ardiente sol los rayos
y todo el árbol dos vides
entre racimos y lazos.
Al son del agua y las ramas
hería el céfiro blando
en las plateadas hojas,
tronco, punta, vides, árbol.
Este con llorosos ojos
mirando estaba Belardo
porqué fué un tiempo su gloria
como agora es su cuidado.
Vió de dos tórtolas bellas
tejido un nido en lo alto
y que con arrullos roncos
los picos se están besando.
Tomó una piedra el pastor
y esparció en el aire claro
ramas, tórtolas y nido
diciendo alegre y ufano:
—Dejad la dulce acogida,
que la que el amor me dió
envidia me la quitó
y envidia os quita la vida.*

*Piérdase vuestra amistad
pues que se perdió la mía,
que no ha de haber compañía
donde está mi soledad.
Tan sólo pena me da,
tórtola, el esposo tuyo,
que tú presto hallarás cuyo
pues Filis le tiene ya.
Esto diciendo el pastor
desde el tronco está mirando
adonde irán a parar
los amantes desdichados.
Y vió que en un verde pino
otra vez se están besando:
admiróse y prosiguió
olvidado de su llanto:
Voluntades que avasallas,
Amor, con tu fuerza y arte,
¿quién habrá que las aparte,
que apartallas es juntallas?
Pues que del nido os eché
y ya tenéis compañía,
quiero esperar que algún día
con Filis me juntaré.*

Sabemos que este romance fué escrito cuando

Lope-Belardo estaba desplazado en el favor de Filis-Elena Ossorio por el conde Don Francisco de Perrenot, el sobrino del poderoso cardenal Granvela (y que por eso se llamará luego en *La Dorotea* Don Bela). ¡Qué rabia, qué despecho, qué bajos pensamientos no le metió en el alma esta derrota, a la que no quería resignarse! Lope acudía a la puerta de Elena entre luces o de noche disfrazado de mendigo; en el pan de la lismona iban y venían billetes amorosos y a veces también alguna cadena de oro o algunos doblones procedentes de la bolsa de Perrenot. Algunas noches el mendigo fingía dormir al pie de la reja de Elena y la moza se ponía a curiosear la calle, y había breves diálogos mirando para otro lado y sin mover los labios. De pronto venía Perrenot, pasaba seguro por encima del mendigo, sacaba de su bolsa la llave y entraba como en su casa. Pronto empezó Lope la difamación. Sus versos venenosos entraban por debajo de las puertas en hojas echadizas, se recitaban en los corrillos de las plazas, de los mesones y de los corrales, se oían en los estrados con orejas tirantes de morboso regusto o con desaprobatorios meneos de cabeza. Corrían por todo Madrid. Y vino el proceso y el destierro. Pero ahora ¿qué queda en los hermosos versos de Lope de estas humillaciones y

bajezas? ¿Qué de estos manotones de ahogado, del ofuscado agarrarse a una sombra huidiza, de este querer retener un momento de su vida que se le escapa, del insensato descenso hacia la indignidad buscando los residuos de un amor en el que hasta entonces había sido soberano y, en fin, del despechado y ruin ensuciamiento del tesoro que se le negaba? La vida de Lope es un río de aguas revueltas y enlodadas. Pero Lope siente ahora en su alma la divina tensión y ansia creadora que llamamos inspiración y, siendo él en su vida un torrente, se sienta, poeta, a su propio borde en estética contemplación. Y de aquel informe fluir, Lope va haciendo surgir una forma, una construcción, una estructura. Las aguas se van quietando y limpiando; ya desaparecen las impurezas. La poesía se presenta como la pepita de oro abstraída de la ganga. Ya se eleva el sentimiento como un edificio maravilloso de agua, de luz, de sonido y aun de movimiento, ya que el ritmo es la disposición en figura dinámica de los movimientos con que nuestro organismo participa en la marcha del pensamiento poético. La emoción halla su perdurable equilibrio e interna coherencia en el momento en que la fantasía del poeta halla simbólicamente un álamo verde y blanco, vestido el tronco de algas, emergiendo de entre

las espadañas y los juncos de la fresca ribera y recibiendo en su cima el calor vital del sol. Es una emoción amorosa que se complace en dejarse modelar por los dedos acariciadores de los recuerdos literarios: la vid y el árbol, el muro y la hiedra son viejos símbolos del amor en la tradición poética grecolatina. Sólo que aquí el símbolo se intensifica. El amante no tiende a la amada como la vid al árbol; son dos vides, son dos parejas voluntades de ansia recíproca que ascienden hacia el cielo trepadoras del amor. Y ¿no veis, de repente, la superación de todo petrarquismo y cómo orea la poesía una ráfaga caliente de apetito vital en ese ascender de las vides

entre racimos y lazos?

Y como en esas sinfonías en las que los nuevos timbres instrumentales se suma con originalidad a los primeros en la repetición de un tema, a la armonía visual y térmica del sol, del árbol y de la ribera, vienen a sumarse ahora la auditiva y la cinética:

*Al son del agua y las ramas
hería el céfiro manso
en las plateadas hojas
tronco, punta, vides, árbol.*

Nuevos símbolos prestigiosos acuden: las dos tórtolas bellas besándose los picos con roncos arrullos. Ya la emoción se adelgaza, se purifica, se idealiza hasta prescindir de todo lo que no sea anhelo puro de conjunción amorosa y recíproca entrega y fusión. Y de pronto la locura destructora del pastor que ve en esos símbolos de la armonía y del anhelo de armonía universal, que es el amor, la insoponible imagen de un paraíso perdido. Ya está desbaratado el nido y separados los pájaros amantes. Sólo le da pena el esposo de la tórtola; que ella, ¡ay Filis inconstante!, pronto hallará un nuevo cuyo. Pero, ¿qué es lo que pasa? Otra vez juntas las tórtolas, arrullándose y besándose. Y entonces la intuición del poeta llega a la última raíz de sentido, ya rebasado infinitamente su círculo individual. Por un momento ha sido escamoteada Filis-Elena y hasta el mismo poeta mortal Lope de Vega: sólo queda, purísimo y triunfante, el sentimiento en su propia naturaleza. Y por esta vez hasta le gusta al poeta discurrir explícitamente sobre su validez universal, cosa de ningún modo necesaria ni frecuente. Belardo

admiróse y prosiguió
olvidado de su llanto:

—*Voluntades que avasallas,
Amor, con tu fuerza y arte,
¿quién habrá que las aparte,
que apartallas es juntallas?*

Y sólo ahora, de vuelta de este hondo sentido de validez universal, o más exacto, gozando la identidad del sentido universal y del individual, Lope-Belardo vuelve los ojos a su propia vida, como lo puede hacer cualquier otro humano:

*Pues 'que del nido os eché
y ya tenéis compañía,
quiero esperar que algún día
con Filis me juntaré.*

Si comparamos ahora las alusiones autobiográficas con el contenido poético de este romance, tendremos en que el mismo Lope se quedó corto cuando dijo que la poesía (*Al nacimiento del Príncipe*, 06, 5, IX, 108)

*ilustra, canta, ensalza, sube, adorna
las cosas con diversas energías.*

O debemos entender esos *sube y ensalza* en un

sentido distinto de la sola hipérbole y ornamentación. La poesía no abulta cuantitativamente las cosas, sino que les da calidad nueva, les da cualidades que la realidad material no impone, les da un sentido que el poeta saca de su propia potencia creadora. Por entre la maraña de líneas y masas de la realidad vivida, la mirada zahorí del inspirado persigue y fija el limpio y escondido dibujo formado por algunos puntos discontinuos que de pronto, por arte de la poesía, se comunican con secretos hilos de intención y de sentido. Y la poesía está en ese imprevisto hilo de intención y de sentido que corriendo de uno en uno por los puntos dispersos los convierte en dibujo; la poesía está en esa estructura de sentido, símbolo expresivo de un peculiar temple de emoción, y en el placer de ir creándola. Permítaseme una conveniente insistencia en que el gozo de estar creando la construcción de sentido emocional es constitutivo de la poesía misma. Tengo que destacarlo, por más que no lo veamos atendido por los teorizadores de la poesía, pues como a esta tarea creadora y gozosa se entrega el poeta con todo su ser, incluso con su organismo perecedero, y con todo su ser lo expresa, también son contenido poético y esencial en la expresión poética los juegos musicales de todo orden, y, muy en especial, esa solidari-

dad del organismo mortal con el alma en el acompañamiento de movimientos regulados que llamamos ritmo.

Y todo esto es creado, no dado por la vida. Al comparar vida y poesía — acomodando una ingeniosa ocurrencia de Gerardo Diego —, la poesía nos da liebre por gato. Liebre por gato es la intuición sentimental en vez de la intelectual y el halo emocional simbolizado en vez de los símbolos intermedios; liebre por gato es la coherente figura de sentido en vez del caos real, el sentido esencial de las cosas en vez de las cosas practicables, el plano de la alta realidad ideal en lugar de la baja realidad realista; liebre por gato la objetivación de lo subjetivo y la perpetuación de lo fugaz, la superación de la esfera individual y el alcance de lo universal, la transmisión en vez del hermético confinamiento; liebre por gato el gozo puro y libre de contemplar y de crear en lugar del hacer y padecer de la vida; liebre por gato, en fin, la purificación y sublimación del sentimiento, hierro mágicamente transmutado en oro en cuanto lo toca ese no sabemos y no sabremos qué último misterio del temblor poético.

† ¡Y qué mágica piedra filosofal la de Lope de Vega para la necesaria transmutación! Bien merece la pena detenerse una vez más para comprobarlo

con otro poema referente a sus amores con Elena Ossorio y, como el anterior, después de haber sido desplazado por el conde Don Francisco de Perrenot. Lope estuvo convencido un tiempo de que a Elena se la apartaba de él con violencia, por tercerías de la madre y por la inundación de regalos costosos. Pero, ¿por qué el conde no se contentaba con un amor de su igual rango? Que le dejase a él, poeta de comedias, aquella hija de comediantes. En el soneto que vamos a leer, según tradiciones literarias muy queridas, Lope disfraza los detalles reales con los convencionalismos de la literatura pastoril. Él es el pastor Belardo; el conde es de rango superior, el mayoral Alcino, pero mayoral de otro hato, mayoral extraño; Elena es el *querido manso mío*, como empieza otro hermosísimo soneto dedicado a este tema, la oveja especialmente amansada y enseñada para servir de guía al rebaño, y que viene muy sociable y amiga a lamer de la misma mano de su dueño su ración privilegiada de sal.

*Suelta mi manso, mayoral extraño,
pues otro tienes de tu igual decoro;
deja la prenda que en mi alma adoro,
perdida por tu bien y por mi daño.*

*Ponle su esquila de labrado estaño
y no le engañen tus collares de oro;
toma en albricias este blanco toro
que a las primeras hierbas cumple un año.*

*Si pides señas, tiene el vellocino
pardo, encrespado, y los ojuelos tiene
como durmiendo en regalado sueño.*

*Si piensas que no soy su dueño, Alcino,
suelta y verásle si a mi choza viene,
que aún tienen sal las manos de su dueño.*

El pastor y la oveja favorita aparecen en varios sonetos y otras composiciones de Lope, con referencia a diversos aspectos de sus amores y hasta tornado a lo divino. Cuatro o más distintas soluciones de este problema de creación poética nos ha dado Lope y todas hermosísimas. Pero quizá ninguna tan espléndida como este soneto perfecto por su forma y por la voz emocional:

Suelta mi manso, mayoral extraño...

El acorde del amor, roto por la intromisión de una nota discordante. Y surge una voz dolorida,

con su tono y timbre exactos, con su singularísimo color y calor; una voz de vibración apasionada, llena de ímpetu contenido entre el afán de recobrar su prenda y la sordina que le pone la temerosa distancia social con el mayoral extraño.

¿Cómo aceptar por contenido poético las referencias a Perrenot y a Elena? Todo es aquí creado. Si Lope padeció en su vida real, aun en la sola intención, un momento humillante de regateos por la dama birlada, ¿qué queda de ello en esta purísima voz? Pues no quepa duda: este timbre y tono especial de la emoción, este calor y vibración apasionada, esta limpidez de sonido emocional han ido surgiendo del alma del poeta en momentos de máxima tensión creadora, en esos trances de inspiración en que los ojos del poeta se agrandan y adquieren una semidivina sagacidad para sorprender cuál es el auténtico sentido de las cosas.

Sí; el modo de emoción ha sido conformado, estructurado, creado poéticamente y no psicológicamente sufrido. El sentimiento va adquiriendo sus límites, sus determinaciones, sus resonancias, es decir, su forma y su índole, a medida que el poeta en tensión creadora lo va modelando y configurando. Y como lo poético de un poema es precisamente el modo de emoción conformado para ser transmiti-

do, y como los medios de transmisión — las palabras, con sus mágicas sugerencias y sus ritmos — van influyendo en el modo de la emoción aun dentro del pecho del poeta, en este aspecto cualitativo y creador, forma y fondo son uno y lo mismo. Forma es también perfecta ese desarrollo del soneto, desde el primer verso hasta el último, como con ritmo de crecimiento orgánico. Sin un adorno postizo, el poema va rectilíneo a su fin. Ni siquiera hay una metáfora ni una comparación ornamental, si bien por el soneto entero corre un refractado sentido pastoril y amoroso. Su ritmo y su musicalidad tienen la gracia de provocar en nuestras almas de lectores la tensión requerida para que el mensaje poético que nos envía Lope sea recibido, comprendido y convivido. Mas de todas las excelencias, la que hace a este soneto ser una cumbre de poesía, entre tantos otros de toda la literatura que también son construcciones de sentido poético, y también perfectos de desarrollo y de forma exterior, y más brillantes en imágenes y metáforas, y tan cargados de sentimiento, es esa última calidad poética que no sé cómo llamar sino calidad de sonido. Así como lo que distingue a un Kreisler o un Sarasate de los excelentes maestros del violín no es una diferencia de técnica o de habilidad, ni tampoco de sentimien-

to ni siquiera siempre de dominio y medida del sentimiento, sino esa privilegiada calidad de sonido que el gran violinista configura con el peculiar contacto y presión de sus dedos en el arco y en las cuerdas; y así como, dentro de tan excepcional rango de calidad, el gran artista arranca a su violín en momentos de exaltada inspiración sonidos tan humanizados que ya son puro sentimiento, así también Lope ha podido modelar aquí su voz sentimental en la más pura y contagiosa calidad de sonido. El poeta prorrumpe desde el verso inicial como en una apasionada y grave sonata en la cuarta cuerda:

Suelta mi manso, mayoral extraño,

y nuestras almas, sensibles diapasones, entran desde el primer verso en ardiente y honda vibración. Por un momento, en el primer terceto, Lope levanta un poco la tesitura con melancólica sonrisa de añoranza y el aire parece alumbrarse de tibio sol:

*Si pides señas, tiene el vellocino
pardo, encrespado, y los ojuelos tiene
como durmiendo en regalado sueño,*

para cerrar luego la apasionada melodía con la gra-

ve tensión primera, en ese espléndido verso final, coronamiento y resumen de todo el soneto, conciencia y exaltación de la propia imantación amorosa y dolor del desgarramiento extraño:

que aún tienen sal las manos de su dueño.

Esta interpretación musical de la poesía no es un simple juego metafórico. Con ella creo haber hecho ver que los caracteres musicales del poema, lejos de ser mero ornamento, son constitutivos en el acto de creación y necesarios para la recepción justa, pues el poema va siendo creado de verdad en una peculiar tesitura y tensión de voz, y nosotros, al leerlo, tenemos que decirlo o pensarlo con tensión y tesitura equivalente. Y, sobre todo, la comparación nos permite ver que esa calidad de sonido, esa forma y punto de cristalización del sentimiento es un acto de creación y no un préstamo de la vida del poeta. Esta es la que llamaríamos íntima forma interior del poema, para distinguirla de todas las otras cualidades de la forma interior provocadas o fiscalizadas por la inteligencia. Íntima forma del sentimiento, índole dada, timbre logrado que se identifica íntegramente con el fondo poético o, si queréis, con lo poético del contenido.

Si no fuera por el temor de salirme de los límites corteses del tiempo propio de una conferencia, me gustaría examinar aquí alguno de los poemas de Lope referentes a Marta de Nevares. Ya lo sabéis: Lope iba dejando de ser joven y, creyéndose acoger a puerto seguro contra sus repetidas borrascas amorosas, se ordenó de sacerdote. Y fué la catástrofe. Lope se vió arrebatado por el más terrible huracán erótico de su vida y vivió sus últimos años con la conciencia torturada junto a su amante. Pero, ¿habéis leído sus versos a Amarilis? De aquellos sacrílegos amores, de la sima moral en que había caído aquel *ferviente creyente y gran pecador* (Menéndez Pelayo), de aquellos sucios tapujos y recelos ¿qué queda en estos versos conmovedores?

Experiencia vital y experiencia vivida: Una frase encantadora de Lope nos facilita la fórmula de relación: *que no me han hallado otra pasión viciosa fuera del natural amor, en que yo, como los ruiseñores, tengo más voz que carne*. De los tormentosos amores y de los amoríos como hombre, con sus numerosas amantes duraderas y ocasionales y con su caterva de hijos desparramados por todas partes, ya sabemos a qué atenernos. Mas su poesía amorosa es puro canto de ruiseñor en noche estrellada, canto puro que se eleva derecho hacia las

regiones serenas donde la armonía de hermosura rige el curso y conducta de todas las cosas sin un resquicio para lo feo ni para lo impuro.

Tras esta necesaria distinción entre la experiencia de vivir las peripecias y la experiencia de poetizar lo vivido, y con los límites que esa distinción marca, ya podemos señalar uno de los rasgos más personales y fisonómicos de la producción poética de Lope de Vega: que, si en muchos la literarización de la vida habrá sido tan intensa como en Lope, y en algunos aún más, en cambio pocos nos han dado una poesía tan llena de vitalismo. En Lope, vida y poesía se estimulan, se acicatean, se condicionan y se enriquecen mutuamente. Los ideales poéticos logran constituir un motivario de conducta vital en aquel rico temperamento, y, por el otro lado, ninguna experiencia importante de su vida le parecería íntegramente vivida, si no la elevaba a experiencia poética. Un soneto a Camila Lucinda termina así:

dame a escribir como a penar sujeto.

Lope pide a su amada ser acicate de creación poética a la vez que fuente de pasión: tema de escribir y tema de penar. Lope ha insistido varias ve-

ces en lo mismo con conciencia clara. En la Epístola al obispo de Oviedo, Fray Plácido Tosantos, escribe:

*Mi huertecillo me dará concetos
sacados de las frutas y las flores,
de la contemplación dulces efetos.*

Y mucho mejor aún en la dedicatoria de *El verdadero amante* a su hijo Lope:

*... y tengo, como sabéis, pobre casa, igual cama
y mesa, y un humilde huertecillo, cuyas flores “me
divierten cuidados y me dan conceptos”.*

Todo el terceto final del citado soneto a Lucinda, con sus antítesis verbales y el ritmo partido de cada verso, es una hermosa y feliz expresión de la doble imantación de vida y poesía. Así le dice a su Lucinda:

*nieve en blancura y fuego en el efeto,
paz de los ojos y del alma guerra:
dame a escribir como a penar sujeto.*

Lope pide lo que él mismo ha hecho de su amada: objeto de plácida contemplación estética y vórtice de pasión vivida; perfecto equilibrio y armonía a la visión poética y vorágine y desasosiego vital:

*nieve en blancura y fuego en el efeto,
paz de los ojos y del alma guerra.*

Parece como si los impulsos vitales de Lope no lograran su máxima validez más que en la creación poética, donde hallan, por fin, el acorde de su recíproca gravitación.

Para poetizar, Lope no se aleja de ningún modo de la vida. Con ser distintas las dos experiencias, la poética no es en Lope desvitalización, sino, al revés, saturación de vida; la forma de vida más esencial, o mejor, más quintaesenciada y purificada; pero, a la vez, la forma más henchida y más intensa de vida. La presencia de su temperamento apasionado y de su entera personalidad, llena, rebasa y desborda toda forma literaria o artística. Si son versos de amor, se le ve dejarse transir por la pasión amorosa; no buscar dominio, triunfo y conquista, sino pedir ser aún más poseído y ardido por la dulce pasión. Si luego, en una de sus violentas crisis de misticismo, se humilla con vivo arrepentimiento y no quiere más corona de laurel que la de espinas del Señor, otra vez se entrega Lope por entero a la actitud gozadora-pasiva de sus experiencias espirituales, dejándose arder con maciza combustión en la anhelada pasión ultraterrena como

antes en la sufrida pasión mundana. Hasta las cancioncillas más haladas y populares, Lope las emplea y recrea con el mismo ímpetu gozador de la vida:

*Naranjitas me tira la niña
en Valencia por Navidad,
pues a fe que si se las tiro
que se le han de volver azâr.
A una máscara salí
y paréme en su ventana;
amaneció su mañana
y el sol en sus ojos vi.
Naranjitas desde allí
me tiró para furor;
como no sabe de amor
piensa que todo es burlar,
pues a fe que si se las tiro
que se le han de volver azâr.
Naranjitas me tira la niña
en Valencia por Navidad,
pues a fe que si se las tiro
que se le han de volver azâr.*

(El bobo del colegio.)

¡Qué bien se deja uno mecer por este ritmo irregular y sin embargo tan de encantamiento! ¡Cómo se inclina y cabecea el alma al compás de los estribillos! Pero además, Lope está aquí con toda su vitalidad en vilo, con su ansia de vivir y el apetito amoroso al acecho. Los ojos le relucen con perspectivas de amor:

*pues a fe que si se las tiro
que se le han de volver azâr.*

Esta misma apetencia de vida y su suelto andar vertiéndose en las cosas, explica por qué Lope, con toda su gracia y frescura, no tiene lo que García Lorca llama duende. No lo tiene es mucho decir; no lo atiende, es mejor. De Lope es el verso en que la mañana sale

vestida de aires claros y de olvido.

De Lope es esta cancioncilla, toda llena de duende, desde el primer *que*:

*Que de noche lo mataron
al caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.*

*Sombras le avisaron
que no saliese
y le aconsejaron
que no se fuese,
el caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.*

(El Caballero de Olmedo, III.)

Mas, en general, Lope tiene demasiado alerta el ingenio para que venga solo ese escalofrío del misterio que nos asalta en San Juan de la Cruz y que llena serenadamente los versos de Garcilaso. Es demasiado gozosa de la vida la musa de Lope para dar esas *notas negras* untadas del atisbo inmediato de la muerte y de su fecundo enigma. Es demasiado absorbente su apetito de vida, que le hace volcarse, derramarse, o, como se dice hoy técnicamente, extravertirse sobre los hombres, sobre las cosas concretas, reales y resistentes, para ensimismarse, escuchar y expresar el callado vozarrón del misterio puro. Lope es ardor, no escalofrío; altísima tensión, no frenesí; maravilla, pero no misterio. Es una voz purísima la suya, que le sale de la

garganta y se eleva a regiones empíreas, no es una voz que le arranque de las plantas de los pies y se quede retumbando en el pecho. Lope es el gracioso artista del toreo, pero no le gusta asir al misterio por los cuernos.

¿Pero quién le reprochará a Lope que su poesía no sea lo que otras, con tal que sea excelsa poesía? En cambio la poesía de Lope tiene lo que otras no tienen. Siempre en la alta poesía de Lope nos atrae algo que se sobra de toda maestría, de toda forma artística y de todo juego estético. Es la presencia de lo vital que se nos impone con la obligatoriedad de lo inmediato, es la poetización de los más radicales impulsos y la participación gozosa en las cosas todas del mundo; en el amor, sí, y en las demás relaciones interpersonales, pero también con la misma inmediatez en las aves, en las flores, en los montes y valles, en las telas y joyas, en el agua y el aire y en todo cuanto Dios ha puesto a la percepción y goce de nuestros sentidos.

Ya en su tiempo, los pintores tomaban sus descripciones como cuadros y se han citado muchas veces sus relaciones con la pintura veneciana. Pero con frecuencia Lope supera todas las posibilidades de la pintura; sólo en el *cine* en colores tiene parangón, por ejemplo, cuando su Isidro madruga antes

del alba, se acerca al hogar *tentando las tinieblas como ciego*, busca entre los rescoldos, arrima unas pajas al extremo quemado de un tizón

*y el rostro de viento hinchado
soplando resplandeció.*

Y luego:

*Enciende Isidro y de presto
huye la sombra y se extiende.*

Y si el oído, así siente Lope el zumbido de la honda al disparar la piedra:

*haciendo, como el trueno
que el aire rompe y resonando queda,
bramar la fuerte seda.*

En sus romances, que son joyas las más hermosas de nuestro romancero culto, en sus sonetos perfectos, en sus madrigales, en sus canciones de boda, de siega, de bautizo, de bienvenida, en sus églogas, en sus letrillas, villancicos y seguidillas, en sus poemas amorosos, con su sutil neoplatonismo ocasional, en sus patéticas poesías de contrición, en sus fre-

cuentes momentos de introspección, de recuento y examen de lo pasado, entre los elementos literarios heredados de una tradición poética que le era muy cara y las invenciones propias, entre giros virtuosistas que en parte vemos caducados con la época y en parte ostentando un perenne verdor, Lope infunde en cuanto mira una condición de inmediatez que es una refrescante afirmación de la vida. Donde quiera está presente Lope, con todos sus sentidos abiertos y voraces:

*¡Cómo retumban los remos,
madre, en el agua,
con el fresco viento
de la mañana!*

Toda la piel se nos baña en el puro aire matinal, por los ojos se entra la luz virgen del día, y esos remos madrugadores hienden sonoros el agua con un gozoso ritmo prestado de los mismos versos, como un ¡hala!, ¡hala!, invitador. ¡Hala, a vivir, a sentirse uno en el mundo y a sentir el mundo en uno; a hacer, a ver las cosas, a palparlas, a experimentarlas! ¡Es tan hermoso el vivir y está el mundo tan lleno de maravillas!, parecen estar

susurrando estos versos. ¡Es tan hermoso aun el sufrimiento, cuando es elevado a las regiones puras de la poesía!

AMADO ALONSO

- (1) Publicada por Pedro de Espinosa, *Primera parte de las Flores de poetas ilustres*. Valladolid, 1605. Recogida luego por Lope en sus *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Madrid, 1634, fol. 18, v. Hay edición facsimilar conmemorativa de la Fiesta del Libro del año 1935. Cámara Oficial del Libro, de Madrid.

GERARD MANLEY HOPKINS

Gerard Manley Hopkins nació en 1844. Estudió en Oxford, e ingresó más tarde en la Compañía de Jesús. La primera edición de sus obras no apareció hasta mucho tiempo después de su muerte, y la publicó Robert Bridges en 1918. Existe otra posterior, aumentada, que apareció en 1930, siendo Mr. Charles Williams su editor. Murió en 1898.



SI siempre traducir es un arte lleno de riesgos y vacío de premio, en ninguno como en éste se hace tan ostensible la máxima dificultad y la ganancia mínima. Si toda poesía es intraducible en palabras, ninguna lo será más que aquella que se cimiente principalmente en las palabras, sin que esto suponga que todo acaba en ellas, sino muy todo lo contrario, ya que nos llevan a más hondos adentros. Tal es el caso de Gerard Manley Hopkins, de quien hoy traducimos unos poemas, sin pretender que suenen en nuestra lengua como en la original y sin otra intención que la de dar a conocer un nombre, al que se vinculan en alto grado buena parte de las direcciones actuales de la poesía inglesa.

Algunos de los principios en que descansa la poética de Hopkins están mejor expresados que lo que nosotros pudiéramos hacer, en el siguiente trozo de una de sus cartas:

Todo lo que pienso hacer es juntar mis versos—al presente no he conseguido siquiera las copias—, para que si alguien quiere, los publique después de mi muerte, lo que es a la vez improbable y lejano. Sin duda mi poesía yerra por su singularidad. Espero poseer alguna vez un más equilibrado y miltónico estilo; pero así como aire y melodía es lo que más me conmueve en música y dibujo en pintura, así plan y patrón o lo que habitualmente denomino inscape, es a lo que aspiro en poesía. La cualidad sobresaliente ha de ser esta del plan, diseño o inscape, y ello agudiza el vicio de singularidad. De él no he podido escapar.

... Al leer unas líneas de La Erudice, cuando me fué devuelta, como uno lee ordinariamente, es decir, con los ojos, me chocó con una suerte de tajante desnudez e inmitigada violen-



cia, para la que no estaba preparado; pero, recobrándome, y leyendo con los oídos, que es como deseo ser leído, hallé que mi verso estaba bien.

En cuanto a la selección misma, si bien alguno de los poemas traducidos (*Consuelo de la carroña*) es considerado como uno de sus mejores, en los otros dos, especialmente en *La Virgen María comparada al aire que respiramos*, su inclusión me ha sido dictada por no sé qué remota semejanza con temas y espíritus nuestros, dentro de las diferencias naturales.

J. A. M. R.

CONSUELO DE LA CARROÑA

NO te festejaré, Desesperación, consuelo de la
carroña,
ni, por cansadas, daré paz a mis últimas fibras hu-
manas,
ni gritaré derrotado, que *ya no puedo más*. Puedo.
Puedo algo; espero, deseo el día; el escoger entre
existir o no.
Pero por qué me has de arrollar, Tú, implacable,
con tu diestro
pie, atormentamundos? O amenazarme con tu
garra?
O escudriñar con tus ojos negrísimos mis magulla-
dos huesos?
O soplarme, con aliento de tempestad, a mí, acurru-
cado y listo a huir?
Por qué? Aventada la paja más limpio y cabal que-
dará el grano.
Aún pudo mi corazón en medio de la refriega, al
besar el flagelo,

(la mano!) robar fuerza, sorber alegría, quiso reír,
consolar.

¿Reír? ¿Consolar a quién? A la celestial mano gol-
peadora?

Al hollador pie? O a mí? A ambos quizás? Aquella
oscura

noche, deshecho dormí, combatiendo (oh Dios!)
con mi Dios!

Despierto para ver, no el día, sino cómo cae lo os-
curo.

Qué horas, qué negras horas pasamos esta noche!
Por qué caminos fuiste, corazón, qué vistas viste
y en ausencias de luz cuáles te esperan!

Sé lo que digo; mas al decir horas
significo años, vida. Gritos sin fin
son mis lamentos, gritos igual que cartas
para el querido ser, que vive, hay!, lejos.

Soy hiel, acedía. Amarga fué la ley divina
al darme el gusto: a mi sabor yo hice;
que me llenó de carne y hueso, que me colmó de
sangre.

Triste es la masa que agría la levadura de mi alma.
Así son los perdidos, como yo,
azote de sí mismos. O peor.

*LA VIRGEN BENDITA COMPARADA AL AIRE
QUE RESPIRAMOS*

AIRE que en mí todo anidas,
puro aire maternal,
que ciñes cabello, pestañas,
que donde quieres ir, vas,
que del laberinto de los copos,
como lana para esquilar,
haces cribas; que te mezclas
con la cosa más dispar;
aire, nunca gastado,
elemento de crear,
para mí, aún más que el agua,
mi, de cada instante, pan;
aire, que por ley de vida
mi pulmón no cesa de arrojar;
ahora sólo la alabanza
yo quisiera respirar,
de aquella, que unió de Dios,
la infancia a la infinidad,

de la que le dió en su cuerpo
seno, albergue y lo demás,
leche, nacimiento y todo
lo que nuestras madres dan.
María nuestra Inmaculada,
cuyo poder no tiene par
en ninguna diosa anterior,
cuya misión sólo fué dar
gloria a Dios, toda la gloria,
ser de la gloria canal
de Dios, que por ella fuera.
Para eso y nada más.

La misericordia de María
como el aire nos rodea.
Ella que es araña pura
y maravillosa tela,
abriga al mundo culpado
porque Dios prestó dispensa
a sus súplicas. Limosna
más aún que limosnera.
Cual el aire parte la vida,
los hombres, la vida de ella.
Si yo estoy en lo cierto,
ella es la madre suprema
para el poco bien que hagamos;

con gracia su papel llena
para nuestros corazones;
como aire fino concierta
la danza que nuestra sangre
está bailando en las venas.
Mas no es otro su papel
sino aquel que Cristo quiera;
de su carne tomó carne,
carne toma siempre nueva,
o más bien que carne, espíritu,
porque así misterio sea.
En cada uno de nosotros
un nuevo Nazaret crea,
donde mediodía y mañana
Cristo tome humana esencia;
Belenes nuevos en donde
Cristo en el mundo parezca;
Belenes o Nazarets
que los hombres aquí vengan
para ahuyentar a la muerte
y haber a Cristo más cerca,
quien de este modo nacido
creará en mí criatura nueva,
hijo de Dios y de María,
y será la obra perfecta.
Mira hacia arriba, mira

cómo está azul el aire.
Cómo está azul! Vayamos
donde tu mano alces
hacia el cielo, y en donde
el azul, rico, salte
entre tus cuatro dedos.
Por muy azul que lance
su relumbre el zafiro,
por mucho que se cargue
no manchará la luz,
por mucho azul que empape.
Son los días azules
en que cada resalte
del color muestra, cada
forma y sombra cambiante;
sin que a ese cielo azul
pueda el color cambiarle,
los siete mil matices
del rayo que lo trae.
Así, si alguna tierna
flor consiguiera alzarse,
alta y lejana, sobre
las cosas, más suave
nos sería la tierra
con que sólo alentare.

Si esa materia azul
no levantara el aire,
y de este modo el fuego
del sol aminorare,
se agitaría éste,
cual globo deslumbrante
de oscuridad cercado,
y estrellas circundantes
rodando por la bóveda,
inmensa, chispeantes
carbones, y relumbros
de cuarzo y sal resaltes.
Así Dios, Dios de siempre:
sus miembros, una madre
moldeó cual los nuestros,
y cada alba que nace,
fué de este modo hecha
a los hombres más fácil.
Si sus glorias desnudas
a los ojos mostrare,
deslumbrarían éstos.
Por María, más amable
lo vemos, y no oscuro.
Sus manos son cendales,
que su luz nos tamizan
y a nuestro ver lo hacen.

Sé tú, entonces, oh tu amada,
madre aire para mí,
lugar adonde me lleven
mis pasos, mundo feliz.
Rodéame, ven por encima;
pon un dulce cielo sin
nubes, delante mis ojos.
Murmura y a mi oído di
de paciencia, oh aire de vida!,
de plegaria, castigo y
amor de Dios. Hazme una isla
que esté cercada por ti.

Traducción y nota de JOSE A. MUÑOZ ROJAS

CRISTAL DEL TIEMPO



LA ESPADA Y LA PARED

PROVIDENCIA

La fatalidad, a quien los antiguos dijeron ciega, ve y razona clarísimamente. Los acontecimientos se siguen, se encadenan, se deducen unos de otros en la historia con una lógica que espanta. Colocándonos un poco a distancia, podemos comprender estas demostraciones, siguiéndolas en su rigurosa proporción colosal. La razón humana rompe su medida cortísima ante los grandes silogismos del destino.

(De Víctor Hugo: Journal des idées d'un révolutionnaire de 1830.)

SE DESCUBRE UN NUEVO ISMO

¡Gracias por vuestra enseñanza! ¡Muchas gracias! Ahora sois jefes. La vida se ha vuelto más alegre, más dichosa, y cuando la vida es dichosa, el trabajo canta. ¡Sed felices, camaradas! ¡Sed alegres! ¡Regocijaos!

(Stalin a los stakhanovistas que fueron a saludarle.)

No sé por qué este movimiento se llama stakhanovismo. Toda nuestra inspiración procede del camarada Stalin.

(Stakhanov en el mismo acto.)

La prensa del mundo entero acogió la noticia entre interrogantes que eran más bien lazos tendidos hacia el pasado: *¿Un nuevo ismo?*; pues sabido es que los *ismos* no asustan ya a nuestro siglo, como empezaron por asustar al *décimonono*. A sus mediados, la onda temblorosa de ese susto ha dado la vuelta completa: Metternich, el gran patriarca de la Santa Alianza, en carta a Donoso Cortés con motivo de su *Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo*, le advierte su prevención contra toda clase de *ismos*, y no menos—cuando lo es o se convierte en ello—contra el que se dice *catolicismo*.

Se trate o no de un nuevo *ismo*, sin miedo podemos hablar de *stakhanovismo*, pues, fuera de que él se nos da también por tal, así adelantamos algo en su comprensión, si tomamos el cuidado de no prevenirla. Stakhanov era un buen obrero

ruso, ni mejor ni peor que los otros que trabajan por el segundo plan quinquenal con entusiasmo de todos los días. Es verdad que manejaba la perforadora de carbón, en la mina, un poco mejor que sus camaradas. Pero no es un hecho baladí como éste de emplear con más habilidad la *máquina-herramienta* lo que puede dar origen a un movimiento *social*, aludido por el *ismo*, como no fué la caída de la manzana la que dió origen a la invención de Newton. El analfabeto Stakhanov, más hábil perforador, pero también más quinquenalista, advirtió, sorprendido, que si en vez de perforar la veta y verter luego los pedruscos se dedicaba exclusivamente a perforar mientras otro compañero vertía, al final de la jornada el carbón extraído era doble, si no triple.

No es sólo la consabida eficacia de la división del trabajo, que Adam Smith cogió fantásticamente con alfileres para levantar sobre ella todo el edificio de la Economía, sino que el trabajo lo divide ahora el obrero, descubriendo en la aplicación de su esfuerzo cuál es el que más conviene a sus facultades y, por lo tanto, el más productivo. El *ismo*, como un río, como una crecida, vino después con mimético entusiasmo, y se han ido formando grupos stakhanovistas que celan con sus manos alteradas y sus limpias cabezas analfabetas por el aumento de la producción, de la productividad, del *producto social*.

La división del trabajo clásica, más que división del trabajo lo es de la tarea, pues el trabajo en realidad se reparte, a como toque. Primero les toca a todos por igual, es decir, cualquier cosa, la que a cada obrero le caiga como fracción mecánica de la tarea total; con el destajo y con las primas, *lo que le convenga*. A elegir, claro está, entre lo que conviene a sus facultades, lo que conviene a su bolsillo, lo que conviene al patrono y lo que conviene a los compañeros. El stakhanovismo no deja liberalmente al obrero que escoja lo que más le convenga, sino que pretende adoctrinarle para

que aprenda a descubrir *lo que le conviene*: porque conviene a sus facultades, a su bolsillo, a su patrono—el Estado, la sociedad—y a sus compañeros—la sociedad, la camaradería.

Los interrogantes lazos iban a la caza de otro *ismo*, un poco olvidado ya, pero que hizo mucho ruido antes de la guerra y muchas municiones durante ella, el *taylorismo*, del cual no sería el nuevo sino una proletaria imitación grosera, una mistificada mixtificación comunista. El *taylorismo* se confesaba a sí mismo *organización científica del trabajo*, y los socialistas de entonces, los de la segunda, lo anatematizaron como *organización científica de la fatiga*, viendo en él el último grado perfecto de la explotación capitalista, en el doble sentido del sustantivo.

Resulta curioso recordar ahora que Taylor, educado en un severo ambiente cuáquero, empezó trabajando como un sencillo obrero, para ser pronto calificado. Alternó sus oficios de capataz en una fábrica de aceros con las lecciones en una escuela de artes e industrias, y a los cuatro o cinco años era uno de los ingenieros jefes de su fábrica. Su obsesión puritana fue aumentar la productividad de la industria, y se pasó más de veinte años en pruebas y contrapruebas para mejorar las *máquinas-herramientas* de su ingeniería, multiplicando su eficacia. Que este ha sido el gran milagro puritano del capitalismo: la multiplicación, si no de los panes y de los peces, de las mercancías, de los bienes de todo género. La multiplicación de los géneros, pues aquí no hubo sus dudas, como en la otra.

Pero dos son los factores de esta multiplicación portentosa: la máquina y el hombre; y Taylor, a la par que apuraba las posibilidades de aquélla, pasaba a estudiar la máquina del hombre por el puente pulido de la *máquina-herramienta*. Y si Marx descubrió la *plusvalía* como verdadero *deus ex machina* llamado a resolver en su día el conflicto que el capitalismo anida entre su sistema de apropiación y su sistema de produc-

ción, Taylor, el ex obrero Taylor, con más motivos para conocer el paño, inventa otro *deus ex machina*, el *sobresueldo*, que, lejos de exasperar ninguna antítesis hasta su estallido, tratará de allanar la única que los patronos consideran como verdaderamente invencible: disponer, al mismo tiempo, de mano de obra barata y de salarios altos. Ford, más tarde, vendrá a darle la razón.

No es menester explicar en qué consiste el trabajo a *destajo* ni tampoco la instintiva enemiga con que, desde siempre, le han distinguido los trabajadores. Pues bien; el sobresueldo de Taylor, tal como lo programiza en su *sistema diferencial*, no es el empírico destajo, sino éste sistematizado, organizado científicamente. Ya eran conocidas de antes las *primas de trabajo*, primer ensayo de sistematización del destajo. En éste, efectivamente, la ventaja que el mayor trabajo realizado supone, la economía de tiempo que representa, el incremento de productividad que implica, revierte exclusivamente en el obrero. El patrono acumula aditivamente más *plusvalía*, pero no la incrementa intensivamente. Aumenta su ganancia, pero no su producto. El destajista, por el contrario, no sólo aumenta la ganancia, como el que trabaja horas extraordinarias, sino que, al acortar el tiempo, alarga su producto.

Con el sistema de primas las cosas cambian; como que no consiste sino en un sencillo cambio, trueque o truco. Conociendo el tiempo máximo de una tarea, los que lo mejoran reciben primas calculadas de suerte que representen una fracción de las primas ganadas al tiempo, es decir, de lo que hubieran tenido que percibir de haber trabajado empíricamente a destajo. De esta suerte, el incremento de producto supuesto por la economía de tiempo se reparte ahora entre el patrono y el obrero.

Taylor mejora todavía el sistema; quiere decirse que lo sistematiza todavía más. El huevo de Colón: no había más que

darle la vuelta apretándole un poco. Si antes se parte del *tiempo máximo normal*, ahora del *tiempo mínimo de un obrero hábil*, y a esta jornada se le asigna un sobresueldo: el sueldo corriente de esa misma tarea más una prima que puede llegar hasta el cien por cien, pero que siempre será menor que la prima de tiempo ganada por el obrero sobre el tiempo corriente. Contando los diversos tiempos se *establecen las diferencias*. Ya no hay unos obreros que reciben más que otros, sino unos obreros que reciben menos que otros, lo que viene a ser lo mismo, como una vuelta a la izquierda es una vuelta a la derecha. Una *perspectiva de castigos* desplaza a una *perspectiva de recompensas*.

Perspectiva de castigos porque—y ya no sabemos si Taylor conoce mejor el paño por sastre o por puritano—*el carácter más general de los trabajadores es la holgazanería*. Allí donde se reúnen varios hombres a trabajar se produce espontáneamente, por una especie de fatalidad física, no ya una nivelación compensadora entre las diversas capacidades de trabajo, sino un rebajamiento general al nivel más bajo. Dos gases de tensión distinta separados por una membrana permeable; dos vasos de nivel diferente puestos en comunicación se nivelan compensadoramente. Lo que, según Taylor, ocurre fatalmente en una fábrica con los trabajadores puestos en comunicación, equivaldría, en la naturaleza, a que dos vasos se igualaran al ponerse en comunicación vertiéndose, saltando fuera el margen de niveles. Pero *natura non facit saltum*. La fatalidad, la espontaneidad con que la pereza se produce le acerca a la naturaleza; pero su manera de proceder, su conducta, es francamente contra natura. Mejor que fatalidad, fatalismo, predestinación, pecado original. No ya la concupiscencia, sino la displicencia, la ociosidad, madre de todos los vicios.

Todavía hay más, porque Taylor, buen conocedor del paño y para cortarlo mejor, distingue dos clases de pereza: la natural, que ya sabemos cuán antinatural es, y la sistemática. En

cuanto los obreros, no ya se ponen a trabajar, sino que entran en humana relación unos con otros, no sólo tienden al nivel mínimo presente, sino a aquel que concierta el esfuerzo mínimo con la apariencia suficiente. *Pereza por sistema*, que no cachaza. Tan *por sistema* que, según Marx, no sería sino la expresión de la conciencia de clase que va cobrando poco a poco el proletario de su misión revolucionaria dentro del régimen capitalista. Pero donde el judío ve una conciencia salvadora, una promesa, el puritano un vicio a extirpar, un pecado a justificar mediante la salvadora *organización científica del trabajo*. Ella nos traerá la *prosperity* y desaparecerán las *causas fundamentales de nuestras dificultades sociales*.

Tres mil stakhanovistas hicieron su entrada triunfal en Moscú y fueron recibidos por el Consejo de Comisarios del Pueblo. Habló el camarada Stalin; de su discurso, de una hora, transcribimos estas palabras, porque nada mejor que ellas transparenta y aquilata la entidad de los problemas que avanzan entre las filas del stakhanovismo:

No se puede considerar el movimiento Stakhanov como un movimiento corriente de trabajadores y trabajadoras. Es un movimiento que se registrará en la historia de nuestra construcción socialista como una de sus páginas más gloriosas. ¿Cuál es la significación de este movimiento?

¿Por qué el capitalismo venció y dominó al feudalismo? Porque enriquecía a la sociedad. ¿Por qué el sistema económico socialista ha de vencer al sistema económico capitalista? Porque puede proveer a la sociedad con más productos y enriquecerla más que el sistema capitalista.

Los que creen que se puede fortalecer al socialismo por la nivelación material de la gente en un nivel bajo, se equivocan. Esta idea del socialismo es de pequeño burgués. El socialismo puede vencer únicamente si se basa sobre un trabajo productivo — más productivo que el capitalista —, sobre una abundancia de

productos y artículos de consumo y sobre una vida activa y cultivada para todos los miembros de la sociedad.

Si queremos que el socialismo alcance su objeto y enriquezca nuestra sociedad, el nivel de producción del trabajo del país ha de ser más elevado que el de los países capitalistas más productivos. El movimiento Stakhanov es un movimiento en este sentido. Abre nuevas posibilidades para fortalecer prácticamente el socialismo en nuestro país y para hacer de éste la nación más próspera del mundo.

El movimiento Stakhanov prepara el terreno para pasar del socialismo al comunismo. En una sociedad socialista cada cual trabaja según su capacidad, y se le paga, no según sus necesidades, sino según lo que ha producido para la sociedad. Esto supone que el nivel técnico y cultural de la clase trabajadora no es muy elevado, que existe todavía una diferencia entre el trabajo intelectual y el físico.

La base de una sociedad comunista es que cada cual trabaje según su capacidad y sea pagado según sus necesidades culturales y no según lo que haya producido. Esto supone que el nivel técnico y cultural de la clase trabajadora es bastante elevado para suprimir la contradicción entre el trabajo intelectual y el físico.

Los que creen que se puede suprimir la diferencia entre el trabajo intelectual y el físico rebajando el nivel técnico de los ingenieros y técnicos, se equivocan por completo. Sólo pueden tener esta opinión del comunismo algunos pequeños burgueses.

Como en Lenin, hay que admirar en Stalin la fijeza de miras. Un sentido realista exaltado precisamente por la luz de una fe quimérica. Quizá sea éste el patrón con que se cortan los grandes hombres de acción. Las opiniones que Stalin atribuye al pequeño burgués, no las discute con éste, verdadero desaparecido, sino con su fantasma, con su espíritu, el espíritu pequeño burgués, capaz de espantar inhibitoriamente

a los obreros con vanas visiones anarcocolectivistas o de entretenerlos con el espejuelo igualitario de la demagogia socialista. ¿Para eso la revolución, para que se *establezcan diferencias* y un camarada pueda cobrar hasta el doble que otro? Stalin hace años reconoció la necesidad de las retribuciones diferentes; esto le aconsejaba la urgencia del trabajo de los técnicos y de los obreros calificados. Ahora da un paso más, o se lo marca a un movimiento, pues se trata, esta vez, de generalizar peliagudas diferencias entre todos los obreros, estimulando su capacidad, o su abnegación, con consideraciones de *héroes del trabajo* y azuzándolas con sobresueldos.

Pero lo que menos se puede achacar a estos dictadores de la dictadura del proletariado es falta de lógica. En la *etapa socialista* (dictadura del proletariado hasta que el comunismo empollado haga ociosa el ala maternal del Estado) son posibles todas las soluciones estratégicas, tácticas, administrativas mientras funcione libremente la dictadura del proletariado, la fe y la conciencia comunistas. Se pasa, sin la menor contradicción, del comunismo de guerra al capitalismo de Estado. Y de la igualdad absoluta en las retribuciones a la desigualdad progresiva. Al contrario, significarán un paso adelante porque responden a las necesidades de una producción en aumento, y ya sabemos que ésta condiciona necesariamente, en la dialéctica materialista de la historia, el triunfo del socialismo.

Pero tan peliagudas son las nuevas diferencias, que Stalin se da cuenta de que no lucha sólo con pequeños fantasmas, y tiene que atribuir al stakhanovismo nada menos que la virtud dialéctica de resolver la contradicción entre el trabajo físico y el intelectual, de *preparar el terreno para pasar del socialismo al comunismo*.

Los de fuera hemos salido ganando la distinción definitiva entre socialismo y comunismo. El comunismo, el colectivis-

mo, he aquí la fe quimérica a que aludía. Utopía en Marx, con todo su socialismo científico, pues aun su misma clarividencia de economista, para no hablar de su alucinante clarividencia práctica, dialéctica, revolucionaria, es obra luminosa de su fe, disciplinada por el desengaño — que ya venía a su vez disciplinado en el pensamiento de Hegel — de la revolución francesa. Obra luminosa de un oscuro deseo: la *división del trabajo* que crea y multiplica la riqueza — la división social del trabajo, primero, y la del trabajo mismo después —, sirviendo al hombre le domina, se sobrepone a él, le oprime y está a punto de ahogarle, como la fórmula maravillosa al aprendiz de brujo. El socialismo hará brujo al eterno aprendiz, y entonces empezará la historia verdadera del hombre. El comunismo, tal como lo ha definido Stalin, no consiste en otra cosa que en la emancipación del hombre de la servidumbre del trabajo, de la división del trabajo. Utopía en Lenin, según el claro ejemplo de su libro *El Estado y la Revolución*, donde la quimera funciona limpiamente con su duplicidad característica: el vigoroso realismo del luchador que le hace adivinar, por la vía revolucionaria, el auténtico pensamiento hegeliano de Marx, desconocido por sus discípulos inmediatos; la ternura con que asimila las actuaciones de la futura vida pública a las gestiones de contabilidad de un Banco. Utopía también en Stalin, cuando quiere ver en el stakhanovismo la marcha dialéctica de la historia que masticará la contradicción entre el trabajo físico y el intelectual, entre socialismo y comunismo.

Pero ya hemos dicho que Stalin es un gran realista. Por eso tiene como comisario para la industria pesada a Grigory Ordzhonkidze, quien, desde su punto de vista, nos descubre otra visión del stakhanovismo. *El stakhanovismo nos fortalecerá de tal modo que no habrá Hitler ni imperialista japonés que se atreva con nosotros.* Este puñado o puñada de palabras destapa el gordiano nudo en que nos entretejen a todos los del

mundo el ansia imperialista, por un lado, y el coraje revolucionario, por otro – *El imperialismo, última etapa del capitalismo*, Lenin –, nudo que el fascismo pretende cortar para que no se deshaga, para que no se desate. En definitiva, el stakhanovismo resulta un *segundo ejército rojo* que, siempre adelante, va volviendo la cabeza para que no le sorprenda el enemigo. – E. I.

Representaciones

JOSÉ CAMÓN AZNAR

EL POZO AMARILLO

MILAGRO EN UN ACTO

ENERO
1 9 3 6

AVIENDO CAIDO UN NIÑO EN ESTE POZO SV MADRE
ANSIADA OCVRRIÓ AL BIEN AVENTVRADO S. JOAN DE
SAHAGVN QVE A LA SAZON SE HALLO NO LEXOS LLE-
GO EL SANTO Y LARGANDO LA CORREA DEL AVITO
CON MARAVILLOSA ATRACCION CRECIO EL AGVA RES-
TITVYENDO AL BROCAL TRAVADO DE ELLAS SIN LE-
SION ALGVNA A EL INOCENTE Y POR QVE ENTRE LA
ADMIRACCION AL MILAGRO LA GLORIA DEL AVTOR
EN EL CONCVRSO Y APLAVSO DEL PVEBLO QVE LE
SEGVIA NO ENSOBERBECIESE AL MINISTRO CARGOSE
POR LA CALLE DE VNA CESTA DE PECES Y DICIENDO
A VOCES MIRA EL TONTO DIVERTIA CON APARIEN-
CIAS DE SIMPLE ACLAMACIONES DE SANTO

(Inscripción en el Pozo Amarillo de Salamanca.)

PERSONAS

SAN JUAN DE SAHAGÚN
EL ÁNGEL
EL DIABLO
LA VERDULERA

LA PESCATERA
LA QUINCALLERA
LA MADRE

San Juan de Sahagún.

Una brizna de viento
traigo en los labios.
En un haz los caminos
del mundo osarios.
En un fanal de noche
me han encerrado.
Sólo fuego de entrañas
es mi cayado.
He clavado mis uñas
en las tinieblas
y el negro cielo furo
chorrea estrellas.
Y con mis gritos
cortinas de silencio voy apartando.
Esta carne se abrió
y cada herida
un crepúsculo fué
de torpes días.

Estos ojos cegaron
— cuevas vacías —.
Las águilas volaron
y con sus picos
las nubes en racimos devoraron.
Y son mis manos cortadas
las que ensartan a los peces
en agujones de luna.
Y son mis piernas amargas
pisando testuz de toros
las que ensangrientan el cielo
al reventar alboradas.
Tumbado veo en mi cuerpo
con sed en todas las charcas.
Ya mis venas son serpientes
que de los cienos golosas
se hunden en tierra. Simientes
de soles rotos. De degolladas.
De furiosas noches torsas.
Ya mi boca como nube
los calcañares muerde de los días.
Rojean los crepúsculos,
y el badajo del sol a muerte toca.
¡Piedad, Señor!
Arquean sus lomos los montes.
Se curvan felinas las olas.

Te ofrecen su luna las noches.
Se incendian de amor las auroras.
Pero en vano, Señor, tiendes tus manos,
para los muros de mi ser palpar.
Tras de las yedras corren los muros,
tras de los ojos la luz solar.
Y aquí, en mi pecho, tan sólo erguida,
 la serpiente
de un gran pecado capital.
Huyen las noches azotadas
por sus silbidos. Toda la mar
vuelve sus grupas. Y en el lunar
agujero engastado en las sombras,
se suicidan los días. ¡Señor, piedad!
Se despeña tu voz, y su claro rebote,
de la tierra acompasa los latidos.
¡Sólo a mi vera se yerguen los ríos!
¡Sólo a mis pies se degüellan los montes!
 ¡Ampárame, Señor!
Lánzame un arco-iris
que me sostenga;
pon un fondo a mi abismo
blando de estrellas.
Con cilicio de música
ahogar yo pueda

a esas torres peludas
que me gallean.

(Se oye la música celestial y una voz que canta.)

*Ciñen tu cintura
los brazos de Dios.
¡Mira qué correa!
¡Prenda de su amor!*

*(Aparece una refulgente correa sobre el hábito del Santo.
El Santo la empuña y dice:)*

Lanza en mis manos.
Danza en mis pies.
Comba de ángeles gitanos
y vara de San José.
Filo de crudo horizonte
que degüella
algarabía de soles
y de estrellas.
Río que ciñes mis flancos
donde flotan
ojos cortados deprisa
tetras de locas.
Hilo de luna maligna
donde se ahorcan mariposas.

Senda que escala mi pecho
donde brincan
querubes de cielos lentos,
serafines en camisa.

Al Mundo, Demonio y Carne
con este aguijón celeste
yo los hostigo: Gigantes
de toro y ángel

(Voz desde dentro.)

—¡Presentes!

Han mordido mis voces
vuestra crin,
y puesto que encadenados
os he traído hasta aquí,
aquí, a la vista del público
muy presto váis a morir.
En esas venas de duro cuerno,
esta negra correa picará
y sobre vuestros miembros esparcidos
un enjambre de noches volará.
Y aunque los montes en oleadas
sobre vuestros cuerpos se derrumben,
¡siempre habrá cabezas cortadas,
clavadas ante vuestros ojos!

Tuertas lunas engarabitadas
nacerán de vuestros despojos.
¡Mundo, mundo inmundo!
Vendavales de jardines
y cielos de hombres desnudos.
Músicas como delfines
que saltan entre mis muslos.
Goteas sobre los cráneos
rudo trotar de tritones.
Se ciernen soles cesáreos
sobre la gloria del hombre.
¡Mundo, mundo inmundo!

Ahórcate.

He aquí mi correa.

Cuélgate.

Saca la lengua.

Los pies meneas,

¡qué bien sobre la tierra
tamborilean!

(Se oye un largo grito terrible.)

Y ahora Luzbel. Luz bella
que en el prisma del cerebro
te partes en teorías.
Disimulas la noche con estrellas,

el infinito con alegorías,
y en las bocas
que tan sólo de Dios quieren ser llenas,
viertes manzanas de melancolías.
Serpiente siempre enroscada
de la ciencia al árbol frío.
La carne se seca en mármol.
Puentes argollan los ríos.
Donde los dientes clavas,
nacen alas.
Alas de ángeles dramáticos
entre nubes despeñados.
Cosidos a tus costados
dos abismos.
Alas que al batir augusteas
arrodillan los espacios.
Tu piel de niñas ahogadas
se eriza de noches córneas.
A la desnudez desnudas
poniéndole hoja de parra.
¡Luzbel!
Luz amarga por tan clara.
Ahórcate.
He aquí mi correa.
Cuélgate.
Saca la lengua.

Los pies menean,
¡qué bien sobre la tierra
tamborilean!

(Se oye otro largo grito terrible.)

¿No notáis cómo la carne
por vuestras manos resbala?
¿Cómo vuestra piel ondula
de agua de carne mojada?
Las olas del mar son grupas.
Torsos las noches redondas.
Y rosas piernas venéreas
son el véspero y la aurora.
Mis palabras son cuchillos,
mas, ¡ay!, que al rasgar las olas
la carne en espumas canta.
Mis ojos pincho; y las noches
voces de estrellas exhalan.
Un otoño de cilicios
cuelgan en los cielos sus algas.
El día es crucificado:
sus manos clavan con llamas.
Las cosas danzan, Señor,
llevando en alto su carne.
Labios y labios: amor.

Niebla tumbada en los valles.
Y tibios cuerpos que flotan
manando carne de bocas.

¡Señor! Silencio de arenas
y estepas gesticulantes.

Sierpes frías, nubes secas.

Castos vientos ululantes.

¡Cabeza sin calavera!

¡Blanda carne enamorada!

Ahórcate.

He aquí mi correa.

Cuélgate.

Saca la lengua.

Los pies meneea,

¡qué bien sobre la tierra
tamborilean!

(Otro grito terrible. Se ven colgados en un ángulo de la escena tres fantoches con letreros de MUNDO, DEMONIO, CARNE.)

San Juan.

Sus noches desmelenan abismos suplicantes.

Todos los soles muertos coral de aullidos hacen.

Y hercúleos crepúsculos de nubes desangradas,
candelabros eternos de esas tumbas ahorcadas.

Las negras noches siegan lunas en rebeldía.
Sobre tierra de nubes una selva de cielos.
¡Cantad que ya estas manos han ahorcado los duelos!
Mi alma se han repartido ángeles y azoteas.
Y aquí en mi pecho se ahogan frenéticas Medeas.
¡Tu paz, Señor! Que las manos se vuelvan palomas.
¡Que los días que llegan agiten sus auroras!
¡Cómo suben los ríos para nieves picar!
¡Cómo bajan los vientos a morir sobre el mar!

(Rumor de mercado y estos pregones.)

—*Cerezas, manzanas.*
—*Salmones, doradas.*
—*Collares de perlas:*
Acudid, mozuelas.

San Juan.

El mundo; arenas sin sombras
de olas de angélicos torsos.
Se curvan dulces y mínimos
melocotones y toros.
Y cómo juega al higuí
con el sol el rubio cielo.
La tierra alza su perfil.

No se cansa de este juego.
Quiero un ángel ingeniero
que ajuste materia y forma.
Todo ser, lengua de fuego.
Toda pasión una norma.

(Oscuridad en el escenario.)

La correa lanzo
a la luz lunar
por ver si algún ángel
consigo atrapar.

(Se oye un silbido, un golpe de música y aparece un ángel.)

El Angel.

¿Oh qué silbido
mi cintura enlazó?
Pastando ojos de gacela
la quebró.
Rebotando por las lunas
a este tablado caí.
Los tramoyistas del cielo
no saben beber anís

por eso nubes y soles
mueven más lentos que aquí.
¿San Juan, tus barbas son viento
o cerdas de dura crin?
¿San Juan, tus ojos son agua
o mordiscos de reptil?
¿San Juan, tu carne es de nube
o roca, fuego y marfil?

Bajo el talón
la piedra.
Entre los dientes
la presa.
Proa a los ojos
la tierra.

Tierra de montes calcáreos
do los puñales se mellan.
Colmillos de jabalí
se clavan en las cortezas
y treinta cascos de potros
chocando van con las piedras.
El aire que es mi floresta
aquí en las torres se hilvana
y el sol, rebullo de sierpes,
aquí es pintura liviana.
Amor, que en cielos de tarde
en músicas se derrama

aquí es cuchillo y es boca,
sangre que muerde las llamas.
¿Por qué bajaste mi cuerpo
si no quiebra ni las cañas?

San Juan.

Angel, cielos en bucles,
gavilla de arco-iris al que auroras
adornan con lazadas.
En el teclado de los vientos tocas
cuando la tarde en búcaro se seca.
Y hasta empolvas tus alas
con dengues y caprichos de mariposas.
Angel de postre de niños,
esto quiero:
que las piedras florezcan en rosas.

El Angel.

(Señalando al público.)

Tú y tú os llamáis Isidros
y toda España es Madrid.
¡Cantad, rezad, bebed vino
yo la tierra labraré!

El sembrar es lo divino
lo humano es el recoger.

(Oscuridad en el escenario.)

San Juan.

A mi correa anudado
no temas la oscuridad.
pronto habrá luz y un mercado
de las tablas surgirá.

*(Al hacerse la luz aparece un mercado. En el centro, el Pozo
Amarillo.)*

El Angel.

¿Por qué los cielos son toldos
con un remiendo de nubes
y para brincos del oro
cauce son manos del hombre?
¿Por qué los frutos redondos
nacen con dientes clavados
y los hombros de las aguas
con piedras encadenados?
¿Por qué pechos de albas gordas
adornan cínicos sauces?

¿Por qué arrullos de palomas
zarzas son en secos cauces?
¿No sabéis que los barrancos
se vierten al infinito
y que sólo entre las sombras
corre la sangre de ritos?
Pero San Juan, que es Don Juan,
raptor de hambres y de fríos
unir los montes me ordena
alas dar a los precitos
y que los vientres estallen
en ramilletes de gritos.

(Dirigiéndose a la Verdulera.)

¿Notas en tus ojos
picor de capullos?
¿No pulsas tus venas
dos frutos desnudos?

La Verdulera.

Cerezas, manzanas
toda la huerta.
Albérchigos, guindas,
dátiles y peras.



Plátanos, naranjas,
uvas y ciruelas,
melones, presquillas
y ricas frambuesas.
Arboles encabritados
saltan las vallas del viento.
Veranos van relinchando
locos de redondos cielos.
Un ángel, ramos de tarde
ha vertido en este puesto.
Los otoños se derraman.
¡Y los reciben mis senos!
La tierra va desbocada.
¡Dadle músicas por pienso!
No sabe inventar más frutas.
¡Todas en mi boca ha puesto!
Cerezas, manzanas
y ricas frambuesas,
melones, presquillas
y dulzor de fresas.

El Angel.

(Dirigiéndose a la Pescatera.)

¿Sientes en tus huesos
frescor de agua viva?

¿Lava tus costados
colear de brisas?

La Pescatera.

Salmones, delfines,
cangrejos, anguilas,
atunes, doradas,
centollos y vieiras,
madrillas y tencas,
dulces zamburiñas,
sollos, calamares
y rojas quisquillas.
Mares, que bramando mares
flotáis altos en las albas.
El cuerno del sol tocando
convocáis a las montañas.
Las venas se abren en peces.
Tritones portan las llamas.
Anidan los mediodías
en los cabellos del agua.
De espuma llenáis el cielo
cantando en las noches altas.
Testuces, de olas y montes,
crean vésperos de espadas

y viscosos elefantes
se deslizan por sus ramas.
Salmones, delfines,
atunes, doradas,
os muestran y celan
celosías de algas.

El Angel.

(Dirigiéndose a la Quincallera.)

¿Rosas de baile
tus pies no pisan?
¿Fuego de verbena
tu piel no alisa?

La Quincallera.

Collares de perlas,
espejos y cintas,
pendientes, agujas,
broches y sortijas,
peines y bordados
para fantasías.
Campanas y novios.
¡Acudid, mocicas!

Para que pisen las mozas
la tarde echa prados verdes.
Rondan navajas de mozos,
tiestos de carne y claveles.
Bocas de color de siesta
colman campanas calientes.
El viento tornea talles.
Angeles se abren en cohetes.
Con música de volantes
crecen brazos de mujeres.
Y para piernas sin huesos
la tarde estira sus puentes.
Amargos dientes de loca
recortan luego jinetes.
Pendientes, anillos,
broches y zarcillos.
Collares de perlas.
¡Acudid, mozuelas!

El Angel.

(Dirigiéndose a la Madre, que está sentada junto al pozo.)

¿Sube por tu espalda
guirnalda de hijos?
¿Clavan en tu pecho
los siete cuchillos?



La Madre.

Las velas de la mañana
rizan carne de carrillos,
y como el sol es muy grande
la luna es sol de los niños.
¡Qué miedo nos da de ver
a los montes tan crecidos!
La noche persigue al lobo
con los cantos de los grillos.
Y la vaca con su aliento
cornea muy dulce al frío.
Divino Infante que sueñas
también con los Tres cerditos.

(En este momento intenta cruzar el mercado San Juan de Sahagún y es increpado por las mujeres.)

La Verdulera.

Ahí va un rastro de ceniza.

La Pescatera.

Ahí va una liebre mojada.

La Quincallera.

Ahí va una tumba vacía.

La Madre.

Ahí va basura de plaza.

(El Angel se retira desconsolado.)

La Verdulera.

Animas y perros juntos
con grietas de hojadelata.

La Pescatera.

Sombra de perfil roído
con blando dulzor de arañas.

La Quincallera.

Viscosa pupila ciega
pinchada con finas cañas.

La Madre.

Agudo frío de muerte
que crucifica a las llamas.

La Verdulera.

Tu risa de calavera
ha mordido mis manzanas.

La Pescatera.

Mis mares son calderilla
entre tus manos heladas.

La Quincallera.

Alambres de árboles yertos
oxidan a las gargantas.

La Madre.

Y con tu aliento los niños
deliran fríos de ranas.

San Juan.
(Iracundo.)

Dios santo, tapa esas bocas
y anúdalas con serpientes.
No des tu mano a besar
porque furiosas la muerden.
Pompas de mármol y frutas
en arenales convierte,
para que allí crezcan rectos
los silbidos de las sierpes.
Que arañen lívidas puertas
los afanes de la muerte,
y sólo en grietas de torsos
saque su lengua lo verde.
Ríe, subida a los árboles,
la malicia de mujeres.
Señor, descarga tus noches
y encadénalas con nubes.
Que el negror de negros hombres
a la tierra las anuden.
Vuestras furias y dragones
ya han encontrado su cueva.
Por luz, enlutadas voces
con hueso de lunas muertas.

(Oscuridad en el escenario.)



Mi correa lanzo
al mundo infernal,
por ver si algún diablo
consigo atrapar.

*(Se oye un silbido, un golpe de música, y aparece el Diablo.
Toda esta escena en una semioscuridad.)*

San Juan.

Yo te recibo, Satán,
en estrado de tinieblas.
La noche aúlla como un can.
Ha muerto Dios en la tierra.
Las sombras sangrando van
mordiscos de calaveras.
Sangre de huecos y pan
de rectas túnicas negras.
De cuernos enardecidos
tiene los ojos el mal.
Picando cielos podridos
van los gallos de Satán.

El Diablo.

Tu correa me ha arrancado
de un festín de microscopios.

En la tierra me has anclado,
y aunque la noche es mi emporio
y la nada mi aliado,
de espantos tal repertorio
yo nunca tuve en mis manos.

San Juan.

De cielos, carne y naranjas
yo la tierra florecí.
Los pájaros en el pico
llevaban sobres de añil,
y ángeles de vuelo corto
pulsaban cañas de abril.
Pero los arcos de triunfo
doblar hacen la cerviz,
y guirnaldas de Victorias
peinaron la crespá crin.
Pecho, ruta de horizontes,
fué romano bronce vil.
Cada rama una serpiente.
Cada sonrisa un cubil.
Los cabellos se pegaban
con sudor del año mil.
A la pobreza azotaban,
con silbidos de reptil.

¡Satán, a tus sombras mando
que sueltas pasten aquí!
Columnas de reyes locos
tus dientes van a partir.
Sepulcros indiferentes
floten en el alba gris.
Borre el espanto caminos
porque no puedan huir.
Dulce nido de las cosas:
saber que van a morir.

(San Juan se aleja.)

El Diablo.

Los cuatro jinetes tristes
marchan ahuyentando ocasos
y una jauría de noches
les sigue rabiosa aullando.
Puñales vibran eternos
por no encontrar ningún blanco.
Y los infiernos de pie
sienten nostalgia de un amo.
Aunque a la tierra estrangulan
la tierra vuela a sus manos.

(Dirigiéndose a la Verdulera.)

¿Fluyen de tus ojos
lentos, los gusanos,
y cogen tus frutos
ceniza de brazos?

La Verdulera.

¿Quién eres que tus palabras
toda la tierra han secado?
¿Por qué bajo mis frutales
Adán y Eva han pecado?
Desiertos de lengua afuera
entretejen mi emparrado,
y hogueras de huesos vivos
son los frutos del mercado.
Mis manzanas hacen gestos
que espantan a los caballos.
Hierven los soles de estío
en la copa del espanto.

El Diablo.

(Dirigiéndose a la Pescatera.)

¿No rondan tus dedos
enjambres de llamas?
¿No se ahorcan tus peces
en reseca zarzas?

La Pescatera.

Mis peces cuelgan sus ojos
cabalgados por las rabias
y alientos de árabes locos
los cogen por las agallas.
Ahoga el cuello de la tierra
nudo de ríos sin agua.
Y ristras de cauces secos
sostiene el filo del alba.
Viento de diablos en celo
mueve los mares como aspas.
Y a ver huecas las estrellas
el silencio se encarama.

El Diablo.

(Dirigiéndose a la Quincallera.)

¿No ablanda tus pies
vicio de arrabales?
Mi voz en la noche:
claror de hospitales.

La Quincallera.

¿Por qué narices de muertas
se arañan en mis rosales

y con figuras de cera
organizas bacanales?
Las sombras vuelan heridas
sobre duros cipresales.
Perfiles van recorriendo
laberintos de puñales.
Y rectos huecos con tablas
celebran sus esponsales.
Son, en mano de la muerte,
las noches sus jerifaltes.

El Diablo.

(Dirigiéndose a la Madre.)

Con agua de pozo
cegaré a tu hijo.
Con clavos de barro
lo haré crucifijo.
Niebla de pupilas
flotará en el río.
Me vuelvo al infierno:
con muerte os despido.

(Desaparece el Diablo.)



La Madre.
(Trágicamente.)

Mi hijo, mi hijo, mi hijo.
¡Se cayó en el pozo!
¿No os muerden sus gritos?
¡Matadme, mujeres!
¿No acudes, Dios mío?

La Verdulera.

Llorar sólo sé.

La Pescatera.

Moriré contigo.

La Quincallera.

¿Por qué nuestras faltas
las vengáis en niños?

La Madre.
(Con horrible desesperación.)

La yedra se ha roto
y al agua ha caído.

Mi niño se ahoga.
¿No acudes, Dios mío?
El agua lo mata
con sus mil cuchillos.
¡Bajad a salvarlo,
oh cielos malditos!
¡Aquí está mi cuerpo!
¡Dadme el de mi hijo!

La Verdulera.

De Juan la correa
sana a los heridos.

La Pescatera.

Resucita muertos.

La Quincallera.

Andan los tullidos.

La Madre.

(Aparece San Juan y se ilumina la escena.)

San Juan. Mi orgullo de madre
tu castidad ha ofendido.

San Juan: mi pompa de carne
se burló de tus cilicios.
Perdón te imploro, San Juan.

(Caen de rodillas la Madre y las mujeres.)

De fría muerte transido
mi niño se hunde en el pozo.
Sálvalo, San Juan, te pido.

La Quincallera.

Con las trenzas por el suelo,
perdón, San Juan, te pedimos.

San Juan.

Mi correa arrojó
al pozo amarillo.
Por ella, sin daño,
ya sube tu hijo.

La Madre.

Mi hijo, mi hijo, mi hijo.

(Lo acuna en el regazo.)

La muerte, tan tonta,
te quiso besar.
Mi niño lloraba
llamando a mamá.
La muerte, tan fea,
te quiso asustar.
Tu madre, hijo mío,
se le echó a llorar.
La muerte te quiso
de cera adornar.
¡Que vengan los soles
con mi hijo a jugar!
Y a ese negro pozo
que te quiso ahogar
piso su cabeza
¡mi niño! San Juan.

San Juan; cielos te coronen
con laureles de mañanas.
Gritos de triunfo se claven
en carne de tus palabras.
San Juan, todos tus milagros
repetirán las estatuas.
Los vientos, guardia de honor
te darán de columnatas.

Columnas de mármol blanco,
que doblarás como ramas.
San Juan, los ríos de pie
se te ofrecen como espadas.
Los montes en haz se incendian,
palio son de tus miradas.
Dividen la tierra en radios
multitudes que te aclaman:
llevan sus hijos en alto,
y más en alto, campanas.
Con cornucopia de torres
y teólogos de fama
tu nombre adorna con vítores
esta docta Salamanca.

La Verdulera.

Mis frutos, como rebaños
de jardines, a tus plantas.

La Pescatera.

Mis peces tu pecho brincan,
rosal de líquidas llamas.

La Quincallera.

Para colgar a tu manto,
mis mocitas son de plata.

San Juan.

(Haciéndose el loco.)

Mujeres, cierzo de locas
que de locos hacéis caso.
Ponéis en peana a las burlas
y abrazáis a los cabellos.
Adoráis a un alcornoque
pensando adorar a un santo.
Los chicos oyendo a un ángel
me tiran pellas de barro.
Por el arco de los puentes
los ríos lanzan sus dardos.
Si derriban a la luna
entra en vuestra casa un plato.
Venga, arrojadme los huesos,
soy el tonto del mercado.
Angeles y serafines dicen:
Tonto, tonto, tonto.
Al milagro, una cometa
le ha puesto un tonto de trapo.



Las chimeneas le escupen
al subir por los tejados,
y a la orilla de la luna
un gato le está esperando.
Venga, arrojadme los huesos,
soy el tonto del mercado.
Los patos hacen cuá, cuá.
Los gallos, quiquiriquí.
Ya las torres cabecean
quieren bailar un fandango,
y los cielos de albas tontas
se las llevan de la mano.
Los bueyes y lagartijas
no saben jugar al aro.
Son tan tontos que parece
que latín no han estudiado.
Los patos hacen cuá, cuá.
Los gallos, quiquiriquí;
cuá, cuá,
quiquiriquí,
cuá, cuá,
quiquiriquí.

*(Se marcha bailando grotescamente con una cesta
en la cabeza.)*

La Madre.

Seguidle, aunque se hace el loco;
seguidle todas cantando;
se curvan los mediodías
sobre su cabeza en arco.

(Se marcha.)

La Verdulera.

Hondos valles frutecidos
son de la tierra los brazos,
con ellos mece a San Juan
sobre una cuna de ocasos.

(Se marcha.)

La Pescatera.

Las olas del mar son cuerdas
y el viento las va pulsando;
músicas de alas remotas
forman el nombre del santo.

(Se marcha.)

La Quincallera.

Los prados caracolean
con requiebros en los flancos.
Con alegrías de mozos,
San Juan ha tejido un ramo.

(Se marcha.)

*(Atraviesan la escena conversando confidencialmente
el Angel y el Diablo.)*

El Angel.

Los hombres y las mujeres
hacen del mundo un tablado.

El Diablo.

Los ángeles y demonios
sus pasiones manejamos.

El Angel.

Para que yo esté en la gloria,
¡cómo sufres, pobre diablo!

El Diablo.

Porque pueda rebelarme,
¡cómo te humillas, esclavo!

El Angel.

Si nos ponemos de acuerdo,
¡qué bien salen los milagros!

El Diablo.

Y el mundo sin sospechar
lo que nos necesitamos.

(Ante la salida.)

Pasad primero, ángel mío.

El Angel.

Primero usted, diablo fino.

El Diablo.

Para los dos una puerta.

El Angel.

Y para los dos la tierra.

FIN

