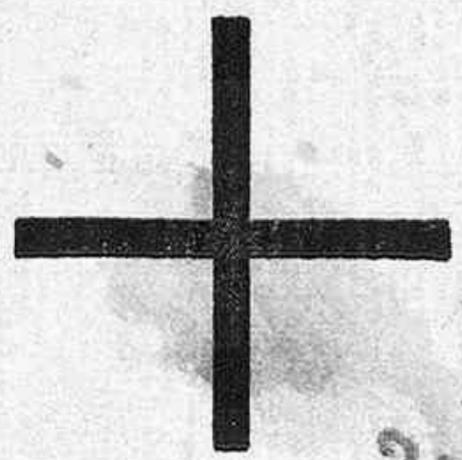


70

CRUZ Y RAYA

REVISTA DE AFIRMACION Y NEGACION



1935-11, 1936-13,

libro 28

1935
11

45
2

31

CRUZ Y RAYA

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

CRUZ Y RAYA

REVISTA DE AFIRMACION Y NEGACION

MADRID, OCTUBRE DE 1935

CRUZ Y RAYA

SE PUBLICA TODOS LOS MESES

Director:

JOSÉ BERGAMÍN

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.

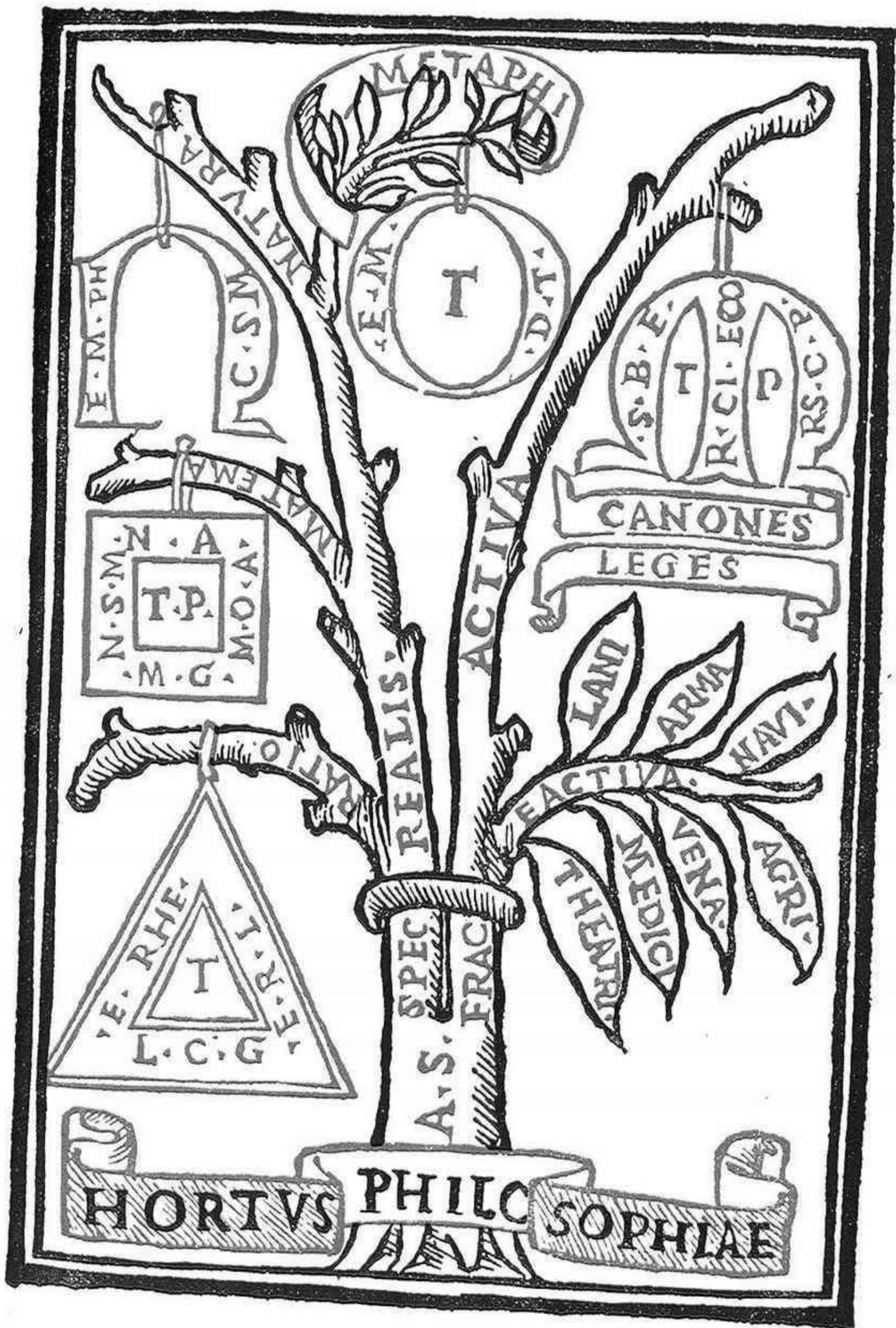
Ejemplar:

España, 3 pesetas; Extranjero, 4.

MADRID

GENERAL MITRE, 5

TELÉFONO 17573



Sumario

REFLEXIONES SOBRE UNAMUNO, por P. L. Landsberg. (Traducción de E. Imaz.)

MÁS O MENOS MÚSICA ESPAÑOLA, por Vicente Salas VÍu.

KEATS

Traducción y nota de José María Souviron y Olivia Price de Souviron.

CRISTAL DEL TIEMPO

SANTIAGO RAMÓN Y CAJAL (1852-1934), por M. von Lenhossék. (Traducción de E. Imaz.)

EL ÁRBOL Y EL FRUTO

ARTE BÉLICO

LA GUERRA TERRESTRE, por Carlos Martínez de Campos.

Reflexiones sobre Unamuno

ESTE ensayo fué escrito en el verano de 1934, en Tossa (Costa Brava). Estaba destinado a ser la aportación alemana para un número especial con motivo del jubileo de Unamuno (1). Aparece, pues, ahora con retraso, pero esperamos que no esté anticuado aunque no se tenga en cuenta en él la obra posterior del gran creador.

Para una parte de las citas el autor utilizó las traducciones alemanas, por no tener a mano en la localidad todas las obras de Unamuno en español. Don Miguel ha tenido a bien retraducirlas él mismo, así que pueden ser consideradas como texto original.

P. L. L.

París, 17-10-1935.

(1) Dificultades de colaboración—española y extranjera—nos han impedido realizar este propósito con la amplitud y significado que hubiéramos querido darle.—J. B.

1

Vocación nacional.

M*I batalla es que cada cual, hombre o pueblo, sea él y no otro. Cuando en los Estados sin libertad la voz estimulante y admonitoria del espíritu es obligada al silencio, cuando los que mandan buscan ese silencio y parecen conseguirlo, muchos de los llamados a hablar en nombre del espíritu se acogen a la literatura pura, cuyos objetivos parecen agotarse en los meros logros formales. Sin embargo, la función verdadera de tal literatura es la de ser adulación delicada, transfiguración de una ingrata realidad y desviación del esfuerzo para superar el presente. Pero hay almas de temple para quienes, y más por obra del destino que de su voluntad, la literatura se les convierte en medio para actuar secretamente y desde lejos sobre aquello que en la*

lucha de todos los días, que el poder falsea, no puede actuarse directamente, y dan comienzo, sin que se percate el tirano, a lo que con el tiempo prevalecerá sobre él. Estos hombres, al dar un cuerpo de palabras al ser espiritual verdadero de su nación, llevan a ésta a su propio conocimiento, al sentimiento de su dignidad y vocación peculiares, que luego se expresarán en esperanzas heroicas y, llegada la ocasión, en hechos victoriosos. Con la fuerza de la palabra viva, y merced a un parentesco y congruencia congénitos, actúan desde el solitario hontanar de su intimidad sobre lo más entrañado del mundo nacional, y, así, tiene que cambiar también el mundo de la sociedad y el del Estado. Cierto que entre la fe que precede y la realización que le sigue habrá siempre para el observador una trágica divergencia; pero ¿no es ya mucho que un solo grano del oro de ese sueño se haga visible en la construcción del nuevo Estado? No pretendamos arrebatarse al español su fecundo descontento de sí; pero si volvemos a leer la descripción que hace Unamuno del marasmo español en 1895, podremos constatar en qué amplia medida han sido vencidos los males de que allí se habla. ¿No es esto bastante para considerar a hombres al estilo de Unamuno como iniciadores de vías, como forjadores y educadores?

Y sólo obras de tales hombres son las que duran, porque, en fin de cuentas, no es duradero sino lo vivo y no ya lo muerto en su perfección. Verdad que lo muerto no puede morir de nuevo, pero lo vivo sí resucitar constantemente si da con la vida que le corresponde. Unamuno nos ha hecho patente, quizá como nadie, que las dictaduras modernas no tanto persiguen ciertas opiniones cuanto a aquellas personalidades que llegan a lograr la expresión legítima de la elevada conciencia de su pueblo.

La misión especial de este hombre hace que la cuestión sobre la esencia de España coincida con el problema fundamental de su vida personal y con el movimiento interno de su filosofía. Una misteriosa identidad se extiende, a sus ojos, entre las honduras de la tradición española, la de su propia vida y la verdad humana en general. El verdadero español, para él, es una forma de verdadero hombre que él pretende y puede captar, del verdadero Unamuno que quiere y puede ser, y en lo hondo de esta individualidad le parece entrañada toda verdad importante. Así, su obra se convierte en el comentario de una existencia; absolutamente individual e incomparable, pero, por lo mismo, representante de una idea que alumbra contenidos de carácter universal. En 1923 nos dice en *Paz en la guerra*: *Esto*

no es una novela, es todo un pueblo. Esa identidad a que nos referimos vuelve a presentarse como identificación real del autor con aquel héroe a quien ha dedicado su más profundo patetismo, el eterno español Don Quijote. Esa obra comentario que termina con la visión profética de un Sancho convirtiéndose en Don Quijote y liquidando con todos los falsos señores y los propietarios incapaces, ha sido sacada tan del fondo de Cervantes y de Don Quijote que no es sólo una interpretación y adivinación, sino una continuación efectiva. Lo cual nos revela que existe un verdadero lazo de familia. Porque sólo el hijo, y no un extraño, puede, a tiempo que se hace otro que nosotros, continuar siendo nosotros, cumpliendo de este modo su misión para con nosotros. El que nos es demasiado igual cuenta como muerto. Aquello en que pervivimos es menester que nos trascienda, si es que la palabra vida ha de conservar su sentido o sentido alguno. Acoger uno la tradición vale tanto como recrearla, en un mismo acto hacer lo uno y lo otro, el *de donde* y el *a donde*. En sus ensayos de 1895, Unamuno marca la diferencia entre la vida basada en tradición verdadera y la que discurre sobre lo inauténtico, utilizando para ello el concepto riguroso y adecuado de tradición. En este sentido nos parece que Unamuno

repite, hereda, vuelve a inaugurar de nuevo los grandes hechos de la tradición española recreándolos en continuidad. Y ello tan auténticamente, tan como sin querer y de lo hondo, que las figuras que pertenecen al inconsciente visionario de Unamuno, y que a él deben, cuando menos, el primer paso en su existencia, se convierten en figuras españolas en el mismo sentido en que Don Quijote, San Ignacio o Santa Teresa lo son para nosotros. Un momento conmovedor es aquel en que Unamuno descubre que su tía Tula forma parte de la misma familia espiritual y nacional en que el poeta se mueve constantemente. En este mismo momento Unamuno ha debido percatarse en qué grado su pertenencia a la tradición española es efectiva, real más bien que querida, y cómo consiste en aquella identidad a la que nada más que alude con palabras llenas de cautela al final de su *Don Quijote*: *Pues sólo aquel podría describir tu vida, mi Señor Don Quijote, que esté tocado de tu loco anhelo y tu impulso de no morir.*

La nación, como el individuo, no puede sentirse llamada y atraída a la creadora esperanza de una existencia más alta sino por una voz que provenga de lo más profundo de su ser. Este ser hay que concebirlo como una actitud fundamental libre y espi-

ritual, por mucho que parezca condicionada por el destino o por las circunstancias. Unamuno, voz nacional si las hay, *hijo y padre de España al mismo tiempo*, en ningún momento es nacionalista. No se le ha ocurrido jamás rebajar valores de humanidad ni esencialidades metafísicas a simples funciones de la idiosincrasia nacional. No existe para él ciencia nacional alguna, y ya en 1898 escribió estas palabras tan actuales: *Todo lo que se repita y vuelva a repetir el trivialísimo lugar común de que la ciencia no tiene nacionalidad, todo será poco, porque siempre se lo olvidará de puro sabido y siempre «se hará ciencia» para cohonestar actos de salvajismo e injusticia*. Distraído en el presente trabajo, leo en el diario *Ahora* – 30 agosto 1934 – una polémica de Unamuno contra el nacionalismo indígena orientada en el mismo sentido.

Y si a menudo habla de *filosofía española*, no implica esto inconsecuencia. No se trata de principios teóricos que serían verdaderos para una nación y falsos para otra, sino de la manera española de existir filosóficamente, de vivir, conllevar y vencer el misterio de la vida y de la muerte. También Unamuno es un cristiano español, pero no es cristiano porque sea español. Lo único que le sugiere la miseria espiritual de un nacionalismo falaz que acepta

la religión como atributo nacional es una asqueada repulsa. Más bien parece que si españolidad y cristianismo le son inseparables es por la razón que su españolidad, que ya es una manera peculiar de filosofar y de ser cristiano, consiste esencialmente en una realidad espiritual. Españolidad es una manera de ser que se trasciende, una dirección para ser algo más que español, algo más que el hombre que se es hoy, y un modo de vencer por la fe a la muerte. Entre la doctrina metafísica de Unamuno y su coraje liberal en lo político existe una conexión mucho más estrecha de lo que a primera vista parece, porque en ambos casos se nos presenta como cumplidor de su misión nacional, y únicamente puede serlo por haberlos unido en un solo haz vivo.

Si reflexionamos un poco veremos que este tipo de vocación del individuo para que se logre la autoformación de un todo histórico sólo es posible con una peculiaridad en la estructura de su existencia personal. Como condición de la identificación que le sirve de base se ofrece una cierta ilimitación del alma y de la conciencia de ella. Unamuno es un yo completamente problemático, es decir, todo lo contrario de una personalidad hecha y derecha, en un sentido un poco burgués. Por algo el problema del yo particular y de su perduración le preocupa y

atormenta a través de su larga vida. Dos cosas distingue claramente en su conciencia: el yo social superficial, ese que en el mundo cotidiano conocemos por D. Miguel de Unamuno, un yo que cuida de guardar ciertas reglas de interna lógica, y eso otro indefinible y pletórico, fondo auténtico de la persona, fuerza personal sobrepersonal que se va manifestando siempre en formas nuevas. No es esta una distinción pensada en favor de teoría metafísica o psicológica alguna, pues sólo con ella se puede comprender esa tensión efectiva que campea sobre su sentimiento de la vida. De una manera general podremos decir que si, en lo que sigue, transcribimos textos en que Unamuno nos habla de sí mismo, lo hacemos plenamente confiados, y no con una confianza ciega y en blanco, sino basada en el convencimiento de que esas confesiones nos muestran en cada caso las condiciones necesarias para que fuera posible el nacimiento de obras tales como las que ha creado Unamuno. He aquí el puesto de control que nos enseña a justipreciar la incomparable honradez y la valiente minuciosidad de su conocimiento de sí. De un modo real, permanente y aproblemático le es dado a Unamuno el fondo último de que se nutre y vive. Pero este fondo carece de límites ciertos, de peculiaridad aprehensible (1). Léanse,

palabra por palabra, las siguientes líneas del prólogo a sus novelas ejemplares:

Que yo todos los héroes de mis novelas, todos los protagonistas que he creado los saqué de mi alma, de mi más íntima realidad, que es la realidad de todo un pueblo, es una cosa, y que estas figuras deban de ser yo mismo es otra. Porque, ¿quién es yo mismo? ¿Quién es el que se firma Miguel de Unamuno? Es sólo uno de mis personajes, una de mis criaturas, uno de mis protagonistas. ¿Y el último, más íntimo, supremo yo? ¿Este yo trascendente o imanente? ¿Quién es éste? Sólo Dios lo sabe. Dios mismo.

Este yo auténtico, íntimo, superior, es acaso en Dios individualidad universal creadora, pero en todo caso se identifica con *la realidad de todo un pueblo*. La actualidad y presencia de todo el lógamo hereditario cobra en este individuo una potencia y fecundidad supremas. De esta estructura de su existencia procede la forma interior de la poesía y también de la filosofía de Unamuno. Su idea favorita, sobre la que vuelve tan a menudo, tan expresamente y en las más diversas formas, es que el yo de un hombre que se suele considerar como su verdadera y última realidad posee quizá menos de ella que la figura que un artista saca de su alma, mejor dicho, del alma. Esta figura puede ser más real por lo

mismo que puede encarnar más de una idea inmortal. No es posible comprender esto si no partimos de la distinción fundamental arriba señalada. El yo corriente, lo mismo que la creación del poeta, son producidos por el alma, una especie de alma primigenia barruntada, que habría de contener una síntesis trascendental de individualidad y universalidad. Bien que el individuo Cervantes haya sido la condición para que Don Quijote se nos diera a conocer, pero tan poco creador de Don Quijote es Cervantes como de sí mismo.

Con naturalidad, Unamuno habla de idéntico modo tratándose de personas que corrientemente designamos como reales y de personas que pertenecen al mundo de la poesía, lo cual tiene su fundamento en la relación que él mismo guarda con sus propias creaciones. Estas se le enfrentan a su yo completamente autónomas, procedentes del mismo fondo último del que ha surgido también ese yo. Toda esta metafísica de la personalidad y todo su problematismo se fundan inmediatamente en la experiencia interna. Este motivo, que tras la realidad de todos los días existe una realidad más profunda de la que aquélla emerge como un sueño, es, como todos los motivos que Unamuno saca de interpretarse a sí mismo, de hispánico abolengo. No es un

azar que allí donde más habla de sí mismo aplique constantemente versos de *La vida es sueño*. Este sentir en que se mezclan de modo tan extraño la realidad y la irrealidad, se convierte a su vez en fuente de esa ironía romántica que cunde, por ejemplo, en su novela *Niebla*. Un personaje escribe el prólogo, y su héroe Augusto se entretiene con el autor en forma casi inconveniente. Ya en 1933 cree más en la realidad de algunas de las figuras suyas que en la de sí mismo, y llega a preguntarse en *Don Sandalio* si no habrá creado personajes reales con almas inmortales. Los personajes de Unamuno poseen un peso que casi nos oprime, y pueden tropezar con nosotros, adueñarse de nosotros, sin parar mientes en las ideas que reservemos para su autor.

En este punto se basa, sobre todo, el carácter dialéctico de su obra creadora. *Pensar quiere decir hablar consigo mismo*, dice en *Del sentimiento trágico de la vida*. Mientras tanto el yo profundo, al que nada humano, pero, sobre todo, nada español le es ajeno, y que lleva consigo *los siete pecados capitales y sus correspondientes virtudes*, va desprendiéndose de una gran variedad de figuras que se presentan inmediatamente sobre el escenario de la vida como criaturas relativamente independientes.

Esos diálogos arrebatadores de Unamuno, sobre todo en sus narraciones, son posibles porque los interlocutores son seres realmente diferentes y relativamente autónomos, y no tan sólo máscaras y voces del autor, y además porque todos ellos proceden del mismo fondo primigenio y se presentan como metafísicamente emparentados, sobre todo en sus odios y en sus amores, que cobran desde este fondo un carácter de fatalidad. Toda verdadera conversación entre hombres, lo mismo que una comunidad verdadera, presupone siempre esta inextricable intrincación de diversidad y semejanza, de modo que ni se es un mero eco ni tampoco un extraño en absoluto. No puede ser maestro del diálogo más que aquel que es capaz de crear personajes diferentes dentro de la unidad atmosférica y real de un mundo. Aunque Unamuno no sea en primer lugar un autor dramático, sin embargo sus pasajes más fuertes evocan el recuerdo de los grandes genios dramáticos del Renacimiento. Su *Sentimiento trágico de la vida* se halla construido dramáticamente y se nutre por completo del duelo dialogado entre la razón y el corazón, de sus tesis y antítesis. La innovación de su arte de narrador, la aportación de su estilo propio, consiste, en un sentido negativo, en la eliminación de toda mera descripción de lugares y cir-

cunstancias. Sus narraciones se traban *en esqueleto*, a modo de dramas íntimos, como dice en su prólogo a *Paz en la guerra* (1923). Pero las razones profundas de esta estructura las expone por primera vez en el prólogo de *San Manuel el Bueno*. Si pretende expresar una relación humana elemental y permanente, *para siempre*, tiene que prescindir de todos los *revestimientos pasajeros y de puro viso*. Su arte de contar se desvía esencialmente de aquello que de ordinario se espera de los narradores como consecuencia del realismo francés. Pero tampoco se trata, como un poco irónicamente las califica él mismo, de *nivolas*, sino que son, efectivamente, novelas: *no me interesa su historia, me basta con su novela*, dice en *Don Sandalio*. En el prólogo-epílogo a su reedición de *Amor y pedagogía* (1934) enlaza esta interpretación con su espiritualismo metafísico, para el que no es posible captar la verdad íntima del universo ni mediante conceptos ni con una narración de tipo realista, sino únicamente *en un poema, en prosa o en verso; en una leyenda, en una novela*. La verdadera verdad se verifica como novela, también como novela del autor. Únicamente en su acabada representación es aprehensible y de ningún modo por análisis. Este creador de almas es enemigo del mero conocimiento psíquico, de todo

desnudamiento del alma. De aquí que la producción del poeta va acompañada de un progresivo transparentarse su sentido que, propiamente, ni precede ni sigue a aquélla, sino que está contenido potencialmente en ese volverse hacia dentro del acto creador. Esta tarea esclarecedora podemos seguirla a través de toda la abundancia de prólogos y epílogos. Pero también fuera de la creación poética ha declarado Unamuno, con razón, que el diálogo es el carácter fundamental de su pensar. Su diálogo interno es tan vivo y diverso como el de sus personajes, por lo mismo que ha asumido, desde ese personal fondo sobrepersonal del ser, la misma riqueza de voces. También como filósofo Unamuno es polífono, lo que nos explica, entre otras razones, que nunca haya sido sistemático ni tan siquiera unívoco. Quien se sienta confundido por ello, habrá de tener en cuenta que esta forma multívoca expresa la estructura metafísica de la persona. También en este punto distingue a Unamuno de otros poetas y de figuras mediocres, el poseer la conciencia más clara de esta realidad. Por esta razón, lo mejor que pudiera hacer quien pretendiera disertar sobre él sería ir colocando juntos, para conjurar la comparación, algunos pasajes decisivos sobre la interpretación que se da de sí mismo. No importa tanto acumular los tes-

timonios cuanto aceptarlos con seriedad y sencillez como otros tantos intentos de descripción de experiencias decisivas. Así, pongamos junto al pasaje trasladado del prólogo a las novelas ejemplares este texto procedente del prólogo a la *Agonía del cristianismo: Un autodiálogo no es un monólogo*; he aquí una afirmación extraordinaria si la tomamos al pie de la letra. Extraño monologador éste, capaz de convertirse en un pueblo entero. En el prólogo de 1933 este monodiálogo interior, este soliloquio agustiniano, es identificado con la vida interior, propiamente dicha, negada por los behavioristas. Igualmente característica es la identificación entre dogmáticos y monologuistas, de un lado, y los escépticos, agónicos y polémicos, de otro. La apelación a San Pablo, a San Agustín y a Pascal nos revela claramente que esta oposición es entendida en principio y que el escepticismo no ha de concebirse como indecisión o cautela, sino como conservación directa de la libertad del espíritu. Unamuno se desentiende del romo escepticismo al uso y vuelve al sentido original de la palabra: *Scepsis significa rebusca, no duda*, nos dice en *La fe de Pascal*. Así, la actitud de toda ciencia auténtica es escéptica. Y todavía reconoce un escepticismo superior, el *escepticismo de la vida* que nace del *choque de la razón y la vida, la santa,*

dulce incertidumbre, que es nuestro supremo consuelo. Incertidumbre es la circunstancia de la fe en libertad. El ensayo clásico de su amigo Maragall sobre la palabra encuentra su eco en la *Agonía: la agonía mística juega con las palabras, juega con la Palabra, con el Verbo. Y juega a crearla.* Existe todavía otra dimensión que nos testimonia también aquella identidad verdadera entre el individuo y la esencia de la nación, y que es imposible que el extranjero la experimente realmente aunque la puede barruntar: nos referimos a la dimensión del lenguaje. En el modo cómo un hombre habla y escribe un idioma o, mejor dicho, en la manera cómo un idioma se verifica a través de un hombre, se nos da la mejor medida para apreciar si nos hallamos en presencia de un testimonio fidedigno de la tradición nacional o de un demagogo falaz. Más de una vez nos cuenta Unamuno que su pensamiento se deja llevar por el espíritu del lenguaje. Lo que para el racionalista individualista — que, si de él dependiera, substituiría el lenguaje por un sistema de signos — no es más que un defecto, una debilidad, constituye en Unamuno la fuerza creadora que parte de una experiencia y una subjetividad infinitamente más amplias que las del individuo aislado. Todo *idioma culto* contiene una filosofía, es una filosofía en po-

tencia. Una auténtica especulación filosófica no parte tanto del yo como de un mundo histórico de representaciones, esto es, de un lenguaje. Estos principios, desenvueltos en el libro *Del sentimiento trágico de la vida*, encuentran su mejor ilustración con la explicación de las palabras *gana* y *nada* en la *Agonía del cristianismo* (2). El pensamiento es para él un bien heredado. Filosofía es al mismo tiempo filología. Así, para reanimar la palabra *agonía* se funden en uno el profesor de filología, el filósofo, el escritor y el cristiano (3). Tras todo ello se esconde una visión mística del logos que penetra en cada lenguaje particular.

2

Filosofía de la vida.

El lector preguntará, pero ¿cuál es el contenido de esta *filosofía española*? No es tan fácil hablar aquí de contenido, como si se tratara de un dogma o de un cuerpo dogmático. En razón del escepticismo que caracteriza su acción espiritual, no se puede preguntar sino por la dirección del movimiento y

sobre el modo cómo este movimiento se expresa en sus obras, sin que sea posible, so pena de falseamiento, destacar del conjunto algunas doctrinas determinadas. Tampoco la evolución peculiar de Unamuno consiste en haber sostenido ahora una opinión y luego otra, a pesar de que en el transcurso de su larga vida haya tenido que mudarlas muchas veces. Su evolución efectiva se concebirá mejor—por lo menos en la época de madurez—como una serie de intentos para adueñarse, conformándolo, de un mismo misterio de siempre. El retorno diverso de los mismos motivos fundamentales a través de los años nos denuncia la continuidad de su interna corriente vital. En 1895 hallamos en *En torno al casticismo* el primer intento; veinte años más tarde, otro en la *Vida de Don Quijote y Sancho*; otro, en 1912, en *Del sentimiento trágico de la vida*, y finalmente, en 1924, durante el destierro de París, en su *Agonía del cristianismo*, cuyas páginas más logradas nos traen al recuerdo las de aquellos místicos españoles de los que habla tan excelentemente en su primera obra. La encarnación personal efectiva de su visión de la vida es su *Vida de Don Quijote y Sancho*, y el nombre que conviene a su sentido de la vida es el de quijotismo. No es ningún azar que en el capítulo final *Del senti-*

miento trágico recurra a Don Quijote para explicar el sentido de su obra, y ya sus obras de 1895 están atravesadas por las figuras de Don Quijote y Sancho. Lo esencial que Don Quijote le revela es la fe, firme en él contra todo y contra todos, aun contra el desprecio altanero y contra la burla; la fe que nos conduce por la esperanza al amor, la fe en la eternización como sentido real de la existencia humana. ¿Cómo es que esta fe se apoya en sí misma? Porque no consiste en la percepción de una esencia definida, sino en un acto creador. *Creer en Dios quiere decir, en cierto sentido, crearle, aunque Él nos haya creado antes. Él mismo se crea continuamente en nosotros. El alma humana quiere crear a su Creador,* nos dice en *Agonía del cristianismo*. Nos hallamos en presencia de lo que Unamuno alguna vez ha llamado Metantrópica y que es lo que nosotros andamos buscando con nuestra Antropología filosófica. Se puede plantear la cuestión de si se debe considerar a Unamuno como filósofo; mi propósito fué iniciar esta segunda parte con la declaración de que Unamuno es y no es filósofo. Esto se corresponde con el carácter dialéctico de todo su ser, que se tensa siempre hasta lo agónico, porque lo que empieza siendo simple pregunta y respuesta acaba como embate de tesis y antítesis. Aunque Unamuno

no encuadra en el marco habitual del filósofo, aunque no haya elaborado ningún sistema filosófico, siente de manera tan consciente y efectiva esa indigencia que pone en movimiento el verdadero filosofar, que su *no-filosofía* se nos antoja filosofía en un sentido más profundo que la generalidad de lo que se nos ofrece bajo esa rúbrica. En otro trabajo pretendí demostrar que una doctrina filosófica acerca del hombre tiene que desplegarse simultáneamente en tres direcciones. Tiene que referirse al ser del hombre, a su posible perduración más allá de la muerte y al sentido de la existencia humana. Este esquema estructural, que se basa en el hecho de que sólo aquello que la resista nos puede dar un sentido que sea independiente de la muerte, en Unamuno se destaca con especial resalte. Su sentido del hombre me parece consistir en que éste, en un osado crear, va logrando su propio ser. Compárese, con la caracterización de la fe arriba expuesta, el nuevo concepto de verdad que obtiene en la primera parte de su *Vida de Don Quijote*, concepto radicalmente distinto del tradicional y que pudiera ser comparado con el del gran William James, especialmente tal como lo ha interpretado Bergson, pero que en el fondo sobrepasa a todo pragmatismo. Lo mismo que William James, nos

dice: *Todo es verdad en cuanto algo es fuente y manadero de un generoso esfuerzo. La vida es el criterio de la verdad y no la razón.* Pero este otro texto, mirado sobre todo a la luz de su concepto de la fe, nos lleva mucho más lejos: *Las cosas son tanto más verdaderas cuanto más se cree en ellas, y no es la inteligencia, sino la voluntad, la que nos abre la verdad.* Finalmente, años después, en su *Agonía del cristianismo*, parte del sentido carnal bíblico para atribuir al conocimiento un sentido creador: *conocer es, en efecto, engendrar. Conocimiento místico o creativo no es lo que se llama el conocimiento racional.* La paradoja de un conocimiento creador, absurda para una mente antigua, no es en Unamuno una hipérbole, sino que encierra el sentido más profundo de todo su esfuerzo. Se siente llamado, no a recibir, sino a crear; no a esclarecer, sino a proyectar. De este modo piensa también conservar el sentido de la personalidad más allá de la muerte. Es decir, sobre la inmortalidad nada sabe fuera de su gran incertidumbre como hecho real, que él trata de *verificar* mediante la acción interior.

Esta actitud fundamental, tal como se presenta sobre todo en *Del sentimiento trágico de la vida*, surge y se destaca de una postura intelectual que nos le revela como hijo de su tiempo. Su formación,

sus dispersas lecturas en diversos idiomas, le ofrecen el material para sus conceptuaciones. Pero el resultado de la busca, tan de la época, de una síntesis racional de conocimiento del mundo rompe en conflicto insoluble con su anhelo más íntimo. Este conflicto engendra un perpetuo vacilar que apenas si permite al lector formarse una idea clara sobre el sentido de esta obra. Lo que nos dice al final del capítulo VI, que todo lo que seguirá no será filosofía, sino, acaso, poesía o fantasmagoría, en todo caso mitología, es ya desesperante. Nos parece que agranda inconsideradamente el abismo entre la razón y la vida cuando identifica a la primera con cierto estado de la ciencia que ya no es ni su estado actual. La insuficiencia de las pruebas corrientes de la inmortalidad no basta para atribuir a la razón el papel de enemiga de la voluntad. Esta figuración del enemigo constituye la parte de la obra de Unamuno abocada a envejecer. Del mismo modo que nos es imposible volver o intentar volver a los conceptos de la doctrina psicológica tomista, tampoco podemos aceptar el desmenuzamiento que nos ofrece la psicología asociacionista como última palabra de la ciencia, cual supone Unamuno. No hay que caricaturizar a la razón a fin de poder declarar más enérgicamente el *credo*

quia asurdum. El exagerado irracionalismo que encontramos en ocasiones en Unamuno no es más que la señal de las dificultades con que ha tenido que luchar para liberarse del espíritu y del contraespíritu de su tiempo. Ignora esa pregonada oposición entre vida y espíritu. Porque también del lado de la fe actúa el espíritu viviente. Pero su antítesis entre razón y sentimiento, en los términos generales y rigurosos en que él la plantea, supone una simplificación excesiva de la cuestión. Se deja ver por todas partes la poderosa influencia que ejerció el positivismo sobre esta generación en los años de aprendizaje, sin que se libren de ella ni los pensadores más originales. Hoy únicamente se podrá aficionar al libro *Del sentimiento trágico de la vida* quien lo comprenda partiendo de sus palabras en la *Conclusión*, donde nos confiesa conmovidamente: *Y así yo en estos ensayos, por temor también —¿por qué no confesarlo?— a la Inquisición, pero a la de hoy, a la científica, presento como poesía, ensueño, quimera o capricho místico lo que más de dentro me brota. Y nos habla con una sinceridad radical de que hay otra más trágica Inquisición, y es la que un hombre moderno, culto, europeo — como lo soy yo, quiéralo o no — lleva dentro de sí.* Terminando con aquella frase tan inquietantemente certera: *Es*

mi razón que se burla de mi fe y la desprecia. Por frases como las citadas le consideramos como uno de los grandes testimonios de una época de transición, y nos damos cuenta del coeficiente temporal de su dolor. Entre los escritores de hoy es acaso el que más se agita en una esfera de patetismo auténtico. Todo patetismo, como indica su nombre, proviene del padecer, del dolor, de ese dolor en el que Unamuno reconoce la *base de la vida* y la *raíz de lo subjetivo*. Como que el alarde patético no es más que manifestación de una subjetividad aparente y no dolorida. La fuerza de su revelación procede del dolor, y no nos es posible medir hasta qué punto este dolor, y más especialmente la enfermedad de su época, ha penetrado en la médula de su poderosa personalidad. Esta debilidad del patético, la imposibilidad de librarse de sus doloridos problemas — una debilidad que no es sino la sombra de su fortaleza enorme para llevar y conllevar la desazón de problemas propísimos —, se manifiesta especialmente en la violencia que comete sistemáticamente con las figuras históricas que trata de interpretar. La falta de límites, no ya infinitud, de una vida interior que se agita patéticamente dentro de sí misma, sirve dialécticamente para desorbitar aquello que no puede ser interiorizado. Así, en *La fe de*

Pascal desaparece por completo el Pascal que trata de explicar, aquel a quien se le reveló verdaderamente la luz de Dios alumbrándole con certeza, y ocupa su lugar un Pascal sin otra cosa que su voluntad de creer y su probabilismo. El *pari de Pascal* cobra inmerecidamente rango primordial. Pero, por contra, la participación interior le regalará a veces con penetrantes adivinaciones, como le ocurre con la obra de Balzac y, más todavía, con la desesperación y el quijotismo de Flaubert, en su magnífico ensayo *Leyendo a Flaubert*. Unamuno, a pesar de toda su nutrida curiosidad espiritual, es un espíritu bien plantado en sus ideas que, al enfrentarse con otros, más que enriquecerse lo que hace es actualizar lo que lleva dentro. Entre los grandes encuentros de Unamuno hay que destacar el de Kierkegaard. Por extraño que parezca, el católico español y el protestante danés parecen realmente emparentados por esa necesidad existencial de su dramatismo ideológico. *La lógica de la pasión es una lógica conceptiva, polémica y agónica*. Esta frase nos revela lo que de decisivo para su método se le dió en ese encuentro. Para poder leer a Kierkegaard, Unamuno aprende el danés. El arco tenso de su espíritu alcanza desde Kierkegaard a Dante. Sus encuentros son siempre de carácter íntimo:

Unamuno es hombre esencialmente comunicativo y no social. *Es comunión, comunión de ideas y sentimientos, no sociabilidad lo que nos hace falta*, escribe en su trabajo sobre el juego de ajedrez; una observación que coincide con el núcleo central de una de sus más importantes novelas ejemplares. Trata siempre de hacer participar al lector de la vida de su yo verdadero, primigenio, que subsiste por sí. De seguro que es gran amigo de sus amigos y muy aficionado a corresponder epistolariamente. Pero todavía es más de notar que no sólo se entrega lleno de confianza a sus parientes espirituales, sino, con la misma desnuda sinceridad, al círculo amplísimo de sus lectores. En el admirable capítulo XI de la *Vida de Don Quijote* nos expone su pensamiento a este respecto, en ocasión del discurso de Don Quijote a los cabreros: *Habla a los cabreros como hablas a tu Dios del fondo del corazón y en la lengua en que te hablas a ti mismo cuando estás contigo mismo y te callas.*

Aquellos hombres que tienen más plena conciencia de su escondida intimidad son los que buscan ese contacto real que se establece por lo profundo entre la interioridad de las personas. Semejante actitud ante el lector es lo que nos explica que todo el que se ocupa con las obras de Unamuno

tiene la sensación de hallarse en presencia de un fenómeno espiritual de una primordialidad especialísima: una primordialidad que no es sino probidad y no primitivismo de ningún género. Habla con el lector al modo de aquel padre espiritual, aquel tío-padre, cuya posible existencia le fascina como el de la tía-madre. Este sentido de conversación íntima se trasluce en aquella dedicatoria, aparentemente redundante, de *Amor y Pedagogía: Al lector dedica esta obra el autor*.

La contradicción entre razón y sentimiento antes nos vela que nos descubre el verdadero fondo del ideario de Unamuno. Tendremos, pues, que tratar de destacar de nuevo su núcleo verdadero, que no contiene nada antirracional, aunque tampoco nos conduzca a un mero acto de razón. La filosofía de la vida en Unamuno es una filosofía de la vida concreta, la que vive cada hombre, y de la muerte concreta, la que cada hombre habrá de traspasar. *A la luz de la muerte tenemos que considerar la vida toda*. Toda filosofía de la vida digna de este nombre tiene que ser al mismo tiempo filosofía de la muerte, ya que la realidad humana, la mía, la nuestra, lleva aparejados inseparablemente el aparecer y el desaparecer, la esperanza y el temor. La vida se presenta como camino de la muerte y la

muerte es presumida como camino de vida. Muero porque no muero, es el clamor de Teresa de Avila que tanto conmueve a Unamuno. La relación de la persona con la muerte se halla determinada por el hecho de que el hombre no es un ser meramente específico, sino que en el transcurso de su vida se va creando a sí mismo como ser singular, resultado de la lucha entre su destino interior y su libertad activa. No puede satisfacerle ya la supervivencia en la especie, y aquello que más trabajo le ha costado ganar es de lo que con más pena puede imaginarse despojado para siempre. Toda individualidad bien lograda contiene esta tendencia a perdurar como tal individualidad. En algunas individualidades esta conciencia especial de la muerte y de la inmortalidad despierta precozmente. Son hombres cuya sensibilidad gira tan hacia adentro que en la misma primavera de la vida presienten la muerte que lleva escondida y así les nace la tendencia a conservar su sentido, que intentan lograr con la supervivencia. Entre todos sus personajes, aquel en que el mismo Unamuno se nos ofrece más abiertamente, es el Pachico de *Paz en la guerra*. De él nos dice el autor, por entonces en la treintena: *Se le va curando, aunque lentamente y con recaídas, el temor a la muerte, transformado en una inquietud por lo estrecho del*

porvenir. Este tono fundamental de inquietud resuena a todo lo largo de su vida. Todo se concentra en la demostración de la eternidad. En la medida en que cabe hablar aquí de demostración, ésta tiene que partir del hecho real de la necesidad y de la apetencia. Se puede muy bien negarle toda justificación intelectual sin que sufra menoscabo. Lo que urge es meditar sobre la tendencia misma como algo efectivamente constante, y que no ha podido sernos dado sin sentido alguno. Este anhelo de supervivencia individual por encima de la muerte no nos garantiza la realidad que le corresponde, pero nos suministra una indicación que nos tiene que hacer reflexionar, y orientarnos en direcciones más osadas y esperanzadas. Una existencia que tanto apetece la perduración es verdad que puede estar constituida en tal forma que no guarde relación interna alguna con lo perdurable. Pero un ser de esta índole sería cuando menos contradictorio en sí mismo. Para que sea posible nada más que la representación de una cosa es menester que en el terreno de la realidad exista algo que mantenga una relación con ella. Todo lo que a un hombre se le puede ocurrir, dice una vez Unamuno, *ha sucedido, sucede o sucederá alguna vez*. En verdad, no es cuestión de demostración, sino de osar la comprensión. Hay

que dar una justificación, de esas que se deben en el terreno de la reflexión en que se coloca desde un principio el que se ocupa de filosofar. El argumento guarda parentesco con el de la prueba ontológica de Dios, que tras su equívoca apariencia demostrativa no contiene de hecho más que una indicación. La conexión entre el reconocimiento de una necesidad humana de perduración y la posibilidad de hecho de la misma es de naturaleza tan elemental, que la negación radical de uno de los términos afecta por fuerza al otro. De lo que se trata en las obras de Unamuno, y es esencial ponerlo en resalte, es que esa subjetiva necesidad forma parte primordial de la persona misma sin que sea una simple humorada, un atavismo histórico que no tuviera a su base ningún impulso intelectual. La naturaleza propia de nuestro ser constituye para él la esperanza, *pues la esperanza es el más noble fruto del esfuerzo, es lo que en el más propio sentido produce el ser y le hace ser efectivo*. Toda filosofía profunda de la vida nos lleva a problemas ontológicos fundamentales.

Muy especial y, a mi parecer, eminentemente español, es que la perduración que Unamuno busca se halla en íntima conexión, una conexión dialéctica positiva en parte y en parte negativa, con la

reproducción en la carne, a la que reconoce una significación metafísica. El español que es Unamuno no puede ser un dualista nórdico. Es uno de los raros escritores de nuestra época para quien no existe sólo el individuo o la pareja, sino también la familia, y no como una necesidad social solamente, sino como una entidad con sentido independiente. En sus obras hay nacimientos y no sólo parricidios; en ellas la mujer no es ese seductor medio ser, puro reflejo de las cualidades y de los sueños particulares del varón, sino, sobre todo y ante todo, madre. Por eso la feminidad se verifica plenamente, encuentra su centro en sus obras, mientras que la más afinada psicología femenina de la literatura moderna no logra comprender a la mujer más que como sombra del varón. Pero esta maternidad es comprendida a su vez demasiado centralmente para que resulte condicionada exclusivamente por la fisiología. Ahora que mucho menos es algo puramente espiritual, una especie de categoría humana. Su encarnación más depurada la encontramos en esa poderosa creación que es la tía Tula, y la más fuerte en Raquel, la viuda estéril de su cuento *Dos Madres*. El modo cómo esas mujeres fuerzan a la naturaleza el cumplimiento de su destino esencial y cómo marchan con inquebrantable seguridad por

el camino que su feminidad les señala, todo esto constituye una de las más poderosas figuraciones de la pasión colmada en la literatura universal. Pero Unamuno, padre de ocho hijos, concibe como igualmente esencial la paternidad del varón. Y en ello precisamente se nos revela que no se trata en modo alguno de una mera exaltación de lo instintivo, sino de una auténtica filosofía de la existencia. Pero la renuncia a esta reproducción en la carne puede convertirse, en virtud de la importancia que le inhiere, en la prueba más fuerte de una fe real en una inmortalidad más alta y personal. En lo primero que piensa es en la inmortalidad de la gloria, en la posteridad. Recuérdense aquella interpretación enternecida, originalísima, que Unamuno hace de la relación de Don Quijote con Aldonza Lorenzo, su Dulcinea, aquella puta aldeana que en su timidez no se ha atrevido a amar sino desde lejos, y con esa imagen lejana quiere labrarle la fama. Pero lo que sobre todo llama su atención en este respecto es el fenómeno del monacato, de la santidad en la que todos los deseos de gloria honrosa son sacrificados a una esperanza, a una gloria más alta. La grandeza del sacrificio del monje se mide por el rango metafísico que se le reconoce a la reproducción en la carne. Lo vemos claramente en su ca-

pítulo sobre el Padre Jacinto en la *Agonía del cristianismo: Ni había sexualidad tampoco en el amor del Padre Jacinto. Había paternidad furiosa, deseo de asegurar la resurrección de la carne.* Con cuánta mayor profundidad que todo el psicologismo moderno, tan banal, hace entrar en la esencia del monacato, y al mismo tiempo en la de su pueblo — tan fecundo y tan apasionado de los niños, y que designa a los no casados con una palabra, *soltero*, que viene de solitario —, las siguientes palabras: *El sufrimiento de las monjas y de los monjes, de los solitarios de ambos sexos, no es un sufrimiento de sexualidad, sino de maternidad y paternidad, es decir, de finalidad.* Por eso los monjes de Unamuno son justamente en lo más hondo de su ser hombres enteros, varones verdaderos. Lo más hondo de la agonía cristiana y de la crucifixión de la carne reside para Unamuno en esta lucha entre inmortalidades diferentes. Y el hecho de que se lleve a cabo este tremendo sacrificio de la reproducción en la carne, de que haya *castrados por el reino de Dios*, nos revela mejor que nada que la esperanza en una inmortalidad más personal que la de la carne o la de la fama es una fuerza verdadera, y no una humorada, un hecho irreductible que no es posible declarar sin sentido, que debe tenerlo, y sensible, de rango creador; sen-

sible, cuando menos, para quien lo lleva a cabo. Los monjes son testimonios de la verdadera inmortalidad.

La renovación de la filosofía esperada en nuestros días, en la que pretendemos colaborar, y a la cual se alude con títulos como filosofía de la vida o filosofía de la existencia, parte precisamente del supuesto que la filosofía es menester elaborarla concibiéndola en su real necesidad y en su fuente original dentro de la existencia humana. La filosofía no es ningún instrumento triturador de problemas peliagudos, sino la recordación consciente del hombre, del problema que es él mismo. Esta renovación considerará como un arquetipo, mejor como un precursor, a este hijo del siglo XIX, y estoy convencido que a la vida filosófica personal que contiene su *Don Quijote*, especialmente, le reserva el porvenir una gran influencia. El quijotismo es una filosofía del hombre. Veamos ahora cómo es también algo más, a saber, una forma de cristianismo.

Cristianismo.

La sangre espiritual de un hombre es su fe.

J. Bergamín.

El panorama cambia de un momento a otro para quien recorre un país montañoso, e idénticos accidentes del terreno le van ofreciendo aspectos diferentes y nuevos. Esto mismo nos pasa con el paisaje montañoso formado por la obra de Unamuno. Pero, lo contrario de lo que ocurre con un paisaje, una obra y un hombre guardan algo nuclear, una capa más honda que decide la posición de las demás. Por esta razón se da en este caso un modo de estudio que es el central y objetivo. Esta hondura y base de la persona es siempre, a nuestro entender, aquella relación particular con la divinidad, con su Dios o sus ídolos, su religión. Pero no toda obra extiende sus raíces tan adentro. Obras de gran consideración, como, por ejemplo, la de Blasco Ibáñez, se adhieren tan firmemente a la esfera de lo social, de lo típico humano, que no llegan jamás a revelar religión. Unamuno perfora siem-

pre el tipo social hasta llegar a las honduras del individuo. Su individualismo es el supuesto previo para descubrir lo religioso dentro de sí y sacarlo a la luz de su obra. En toda ella lo percibimos, y de una manera especialmente clara en su *Sentimiento trágico de la vida*. Pero para que este núcleo religioso se pusiese de manifiesto ha sido menester previamente un estremecimiento y conmoción singulares. Durante el destierro, arrancado a toda base social de sustentación, busca asidero en las profundidades de su alma, y lo encuentra en el sentir de su íntima lucha religiosa, de la que cobra conciencia: *La agonía de mi patria, que se muere, ha removido en mi alma la agonía del cristianismo*, escribe en París, en 1924.

La juventud de Unamuno, cuyo cuadro nos ofrece en *Paz en la guerra*, se desenvuelve en un ambiente impregnado de católicos criterios y tradiciones, que le deja su huella indeleble. Es una tendencia conocida, casi se puede decir que forzosamente, que los motivos más profundos de un hombre arraigan en la niñez, se soterran en una edad intermedia y vuelven a aparecer transformados, pero claramente reconocibles, en la madurez. Esa edad intermedia se caracteriza por cierta dispersión y despreocupado afán investigador, condición para el

enriquecimiento del espíritu, que hace posible a su vez por comparación un mayor conocimiento de sí. Es cierto que las influencias contemporáneas en sus años de aprendizaje no han sido realmente decisivas para Unamuno. Tampoco se puede contestar a la pregunta de si habrá que considerarlo como un pensador católico, más que de una manera dialéctica e insegura. Está uno tentado de decir que es y no es católico. De todos modos, no puede ser católico más que en la medida en que lo pueda quien no es ortodoxo, es decir, en un sentido que nos autorizaría a hablar de un hereje católico. Me parece que se nace para ortodoxo y para lo contrario. Unamuno profesa demasiado íntima y honradamente sus opiniones para no tener sino las de los demás. Desprecia todos los ismos, y no mantiene relación alguna con partidos, escuelas, sectas ni siquiera organizaciones eclesiásticas. Si en la política ha sido un gran solitario, lo es otro tanto en lo religioso. Existen muchas formas de ortodoxia, elevadas y bajas, auténticas y falsas: ninguna le es posible a Unamuno. Hay que decirlo, en su obra se oculta algo así como un orgullo sombrío, quizá hasta cierta complacencia en lo trágico, en todo caso una fatal tendencia inconsciente que le lleva a rebuscar lo peligroso, contradictorio y para-

dógico. Con un criterio histórico diríamos que se trata de un trozo de herencia romántica. La lucha más profunda desencadenada dentro de Unamuno no es acaso entre el intelecto y el sentimiento, sino entre Cristo y Lucifer. Aire luciferino se advierte en aquella declaración del poeta de que no sabe si no habrá creado personas reales con almas inmortales. Lo luciferino se agita todavía en el mundo interior de su santo, que permanece en el aislamiento de su duda y de su secreto, perseguido por la soledad, que maldice, y por la tentación del suicidio. También es algo luciferina su doctrina central, ya mencionada, por la que adjudica al hombre, si bien como última posibilidad mística, aquel conocimiento creador en sí mismo que para San Agustín, por ejemplo, constituye el conocimiento propio y exclusivo de Dios. La peculiar falta de alegría de su obra, casi diría su grandiosa carencia de infantilidad, radica acaso aquí. Y hasta hay que suponer que no es ninguna casualidad que la figura de Caín le atraiga siempre de nuevo y que alcance a comprenderla con la mayor profundidad arrancando de su condenación.

En su encuentro con Lemaître es cuando distingue por primera vez las dos tendencias que se han dado siempre en el seno del catolicismo. Una, la

propriadamente religiosa, cristiana y mística; otra, es-
céptica y política; la primera más cerca de Rous-
seau y conciliable con el protestantismo auténtico;
la segunda más cerca de Voltaire. Unamuno arre-
mete antes que nada contra ese *horrendo catolicismo
volteriano* propio del nacionalismo francés. Pero el
sentido de su recia polémica es más hondo. Alcanza
a todo un tipo, hoy enormemente extendido, de ra-
dicalismo poco honrado. El mismo Unamuno ha
recogido algunos motivos del pragmatismo, denso
de vida, de un William James; pero le ha sido siem-
pre ajena la forma propiadamente moderna del prag-
matismo. En lo religioso consiste en la aceptación
de una confesión por motivos extrarreligiosos, sobre
todo de índole política. Supone despojar a lo reli-
gioso de toda gravedad en sí. Unamuno, por el
contrario, no hace sino predicar esta gravedad. El
meollo de su pragmatismo consiste en que hace
descansar lo religioso en sí mismo y no en adventi-
cias pruebas de razón. El criterio de lo inauténtico
radica precisamente en que los motivos de una acti-
tud humana son tomados de otra región de la vida
que aquella en que esa actitud encuentra su sen-
tido. A Unamuno le importa, por el contrario, el
derecho de la personalidad entera contra la mera
razón, como le importó la plenitud de la hispani-

dad contra la dictadura militar. La postura más contraria a la suya ha encontrado su formulación clásica en las palabras de Hobbes: *Hay que hacer con los dogmas lo que con las píldoras, tragarlas, y no hacerlos insoportables por el afán de masti-carlos*. De verdad que los discípulos modernos de Hobbes se tragan, por tragar, las más venenosas píldoras. Nada más contrapuesto a Unamuno. Es tan honrado, que, permítaseme la expresión, en ningún caso puede llegar al cien por cien en nada. ¡Quién no anhela decisión y radicalismo! Pero no a costa de la probidad y de la verdad. Unamuno es un cristiano roto por lo mismo que es un hombre probo.

En su *Agonía del cristianismo* ha tratado de concretar el tipo de su cristianismo profundamente individualista. Renuncia al cristianismo social en todas sus formas: *Es que el cristiano, en cuanto cristiano, no tiene que ver con eso*. En el cristianismo de lo que se trata es de la salvación del alma individual. Todavía ahonda más la antítesis entre el cristianismo de culto, el *reino de Salomón* y el cristianismo de los seguidores, que tratan, como Pablo, de vivir y sobrevivir en Cristo. Este es para él el verdadero cristianismo, y es claro que, en los hombres, este cristianismo no puede cobrar jamás reali-

dad si no es en la forma de una desesperada lucha por él. El cristianismo no fué una doctrina, opina, sino *una preparación para la muerte y para la resurrección, para la vida eterna*. Esta preparación hay que considerarla como una acción continuada en el alma. Unamuno estaba llamado para llegar al conocimiento de lo que el cristianismo verdaderamente significa fuera de toda falsificación social, y lo que constituye la *cualidad de ser cristiano*, y llamado precisamente por las peculiaridades que hemos encontrado en él: por su compenetración con esa ausencia de límites de la persona, que se trasciende a sí misma y se muda, arrancando de la soledad, en poesía y conocimiento, en amistad y en forja, de sí mismo. Para ello es menester poder intimar en otra persona, vivir en ella: *Y he revivido con Pascal en su siglo y en su ámbito, y he revivido con Kierkegaard en Copenhague, y así con otros*. Ahora bien, el cristianismo representa, como este heredero del grandioso individualismo de la mística española lo aprende preferentemente en San Pablo, el caso más extremado de esa posibilidad; su caso más extremado, porque Cristo no puede ser comparado con ninguna persona humana, y al mismo tiempo un caso completamente especial, porque el yo pasajero tiene que morir para ganar en Cristo la vida

eterna. *Desnacer es morir y desmorir es nacer*. Esta lucha es la agonía verdadera, la lucha a muerte del angosto yo, no de la personalidad. Este es el secreto de la sumanita Abisag, que ama a David muri-bundo, prefiguración simbólica del hombre-Dios; este su concentrar el alma del hombre en su ardiente *maternidad espiritual*. La posibilidad que ofrece el cristianismo es esa tan problemática posibilidad: identificación personal con Cristo. Rezarle vale tanto como alejarle. Pero podemos acercarnos tanto a él, dejar que él se acerque tanto a nosotros, que nosotros vivamos en él y él en nosotros: *Christianus alter Christus*. Este conocimiento del cristianismo auténtico implica forzosa e inmediatamente que el hombre, que Unamuno, cobre conciencia de su propia insuficiencia. La terrible experiencia de este desnivel es algo decisivo, pues en ella acierta Unamuno con su propia experiencia de Dios. Su Dios no ha sido pensado ni imaginado, sino que se le presenta como auxilio en su desesperación. No es racional, sino vivo. No se demuestra, sino que se muestra. En *Del sentimiento trágico de la vida* la existencia de Dios se compara a la del aire, que sentimos de manera inmediata en el mismo momento en que nos falta: *Sentimos inmediatamente a Dios sobre todo en los momentos de un ahogo*

del alma. En la inanidad de nuestra existencia alejada de Dios apreciamos la necesidad de Dios no como una necesidad lógica, sino vital, y este es el comienzo del acto de fe, en el que el hombre crea a su creador, según la expresión paradójica de Unamuno.

La representación concreta que un hombre se hace de Dios depende de su propio ser. Sólo a través de éste puede hacerse presente lo inaprensible mediante una aparente aprehensibilidad. De ello se da cuenta Unamuno. En su *Don Quijote* nos dice *que estamos tanto más cerca de Dios cuanto menos logramos definirle y representárnoslo*. Pero no podemos renunciar a este remedio, y el Dios de Unamuno ofrece una clara peculiaridad: el aspecto, justamente, en que Dios debe mostrarse a este hombre que es Unamuno. Transfiere a Dios aquella pluralidad y diversidad de la personalidad que él mismo experimenta en su propio yo vivo. Así como no se figura a sí mismo aislado, sino también, y antes que nada, como existencia familiar, ve igualmente en la divinidad una interna multiplicidad. Tiene que superar la idea tradicional de Dios con su humanidad unilateral. Pero no quiere sustituir este antropomorfismo con la asexuada y muerta idea racional de Dios, ya que asume en la idea de

Dios lo femenino transfigurado. Se adscribe por eso al culto español y católico de María, al *servicio de la madre de Dios, es decir, de Dios como madre, y del Niño Jesús*, porque en su indigencia no sólo le hace falta un Dios Padre justiciero, sino además una fuerza generosa de amor y amparo. Esta idea, que es con la que más se acerca a la doctrina de la gracia, asoma ya en la *Vida de Don Quijote*, se explana en *Del sentimiento trágico*, y culmina finalmente en estas magníficas palabras de la *Agonía*: *¿Y qué es justicia? En moral, algo; en religión, nada.* Esta es la pura religión de amor de su San Manuel, que otorga la absolución a Angelina, hija y madre espiritual a un tiempo, *penetrada de un misterioso sacerdocio*, por su varonil desesperar, por su desesperada disensión interior.

Y mediante una interpretación creadora se resuelve en Angelina su vacilación. Para ella y por ella se hace un verdadero creyente: *sin creer creerlo, creyéndolo en una desolación activa y resignada.* Con esto Unamuno toma claramente posición ante las dificultades más hondas del pensamiento cristiano, que surgen por la oposición de la justicia y del amor en el seno de Dios.

Aquí, como en otras ocasiones, Unamuno se acerca, como ha señalado ya Ernst Robert Curtius,

a una vieja forma de misticismo herético. Y también su idea de Dios muestra analogías especiales con la fase final del pensamiento de Max Scheler: *El Dios del pensador trágico* – dice Curtius – *no puede ser sino un Dios trágico*. Concibe a Dios en la figura de un poeta, cuya *divina novela* son Él mismo y la creación, y que se va engendrando creadoramente a sí mismo: *Estar se creando a sí mismo*. La lucha religiosa de Unamuno consiste en combatir por una divinidad que le vive por la fe y que por lo mismo está constantemente amenazada de morir por incredulidad. Este depender Dios del poder creer del hombre representa el aspecto terrible de su doctrina. Por eso lo definitivo para él es *la agonía de un alma sobre la agonía de su Dios*. Pero es posible que en la realidad el desenvolvimiento de su alma por la fuerza de su combativa probidad esté mucho más avanzado de lo que pudiéramos colegir de los testimonios, ya decantados, de ese desenvolvimiento.

P. L. LANDSBERG

Traducción de E. IMAZ.

NOTAS

- (1) Limitado se halla tan sólo el yo social, pero no ese yo concreto, ese lugar de toda humanidad profunda al que se dirige el *viejo poeta* en Unamuno, el yo soñado, y no el del soñador.
- (2) En la última época de su producción, en las obras de 1933 y 1934, la etimología filosófica y hasta el juego con las palabras se convierten en afición predilecta, aunque renuncia siempre al puro chiste, pero gusta, por ejemplo, de prestar a los nombres de personas significación vital. La metafilología de sus *Apuntes sobre cocotología* es exponente de la gravedad de este juego, y es espejo claro de Unamuno la empañada seriedad de Don Fulgencio: *Nombrar es conocer y conocer es engendrar*, nos dice sencilla y multívocamente a la vez.
- (3) La palabra es primero tono y hálito, y luego sentido, como nos lo dice en el prólogo-epílogo. Donde con mayor pureza se nos presenta es en los niños y en los poetas, figura del *logos* y del *pneuma* a la vez.

Más o menos música española

Traba del folklore y holgura
de lo sinfónico en nuestro arte

La música actual en la encrucijada. — Posición de la española. — Su nivel. — La «vuelta a Scarlatti» y el problema de lo folklórico. — ¿Con el folklore o contra el folklore? — Nacionalismo e internacionalidad. — Hacia un «idioma» propio; nuestro «renacimiento musical». — La «música natural» en los Cinco y en Pedrell. — Verdad y mentira de lo español en la música. — Falla y la línea de Pedrell. — De «La vida breve» al «Concierto para Clavicémbalo». — Pasado y futuro de un «sinfonismo» latino. — La música instrumental antes de J. S. Bach. — Polifonía y sinfonía. — El movimiento sinfónico en España. — «Fallistas» y «antifallistas», o por ninguna parte se va a Roma. — Punto de apoyo para las conquistas futuras.

1

VISTA desde fuera y sin penetrar hondo en su examen, la evolución de la música española parece haberse detenido. Es decir, que para un observador superficial el llamado *renacimiento musical español* no habría sido más que relámpago que iluminó momentáneamente el cerrado horizonte.

Sin duda que nuestra música se halla hoy en ese alto en el camino en que está toda la de nuestros días, y, sin embargo, por esto mismo, el vuelo que emprendiera la música española desde Pedrell, su punto de partida, no se ha truncado. Tan no se ha truncado, que esta es la única ocasión en los tres últimos siglos, desde la época de esplendor de nuestros músicos del Siglo de Oro, en que las congojas de la música española no dimanaban de su limitación, de su encierro en el estrecho recinto, bien defendido por una muralla de tópicos, del casticismo españolista, más o menos tonadillesco o zarzuelero. Por

el contrario, sus tribulaciones le vienen precisamente de su universalidad, de su vinculación al movimiento general del arte de la época, con la consiguiente participación en sus problemas. Lo que no podría ser atribuible, es cierto, a nuestra música como síntoma de su postración, por cuanto lo es de todo lo contrario, de su vitalidad. No es en ello en lo que se repara cuando se dice que el renacimiento de la música española empieza a apagarse, que pronto no quedará de aquella empresa, que tan llena de impulso parecía, más que pavesas.

Es cierto que el movimiento musical español ha perdido el brillo deslumbrador de sus primeros tiempos. Mas no por su falta de intensidad, no por su desmadejamiento. Si sus hechos ya no tienen aquella resonancia sensacionalista, es porque nuestra música se produce hoy en circunstancias nada excepcionales, es una función normal en nuestro medio. Que esté viva en España una cultura musical, que se produzca música, son hechos que ya no van acompañados de ese formidable reclamo que es por sí mismo el caso inusitado en tiempos que tanto gustan de lo estrambótico.

Las circunstancias para nuestra música son hoy muy otras a cuando nacía al mundo la *Iberia*, de Isaac Albéniz.

La desaparición de ese matiz de cosa inesperada que acompañaba a cuantos hechos musicales se producían entre nosotros llevaba aparejada la de esa admiración—hija del estupor, más que de la estima—, que acompañó siempre al *essor*, como gustaba decirse, de nuestro arte musical. Esta y no otras cosas más necesarias a su existencia es lo que hoy le falta. Esto, y nada más.

Seguido con mayor atención, el mentís que el estado actual de nuestra música da a las que pueden hablar de su languidecimiento después del brillante período que ahora se cierra, es aún más rotundo. Nunca como hasta este tiempo, desde la época a que antes aludíamos, la de los polifonistas de los siglos xvi y xvii, el nivel medio de la música en España ha estado tan a la misma altura que en las demás naciones del continente: Francia, Alemania, Italia. Los que gusten de las comparaciones pueden rápidamente comprobarlo, sin más que emparejar unos cuantos nombres de compositores españoles con otros extranjeros. El panorama español, en lo que a la Música se refiere, ha dejado de ser una personalidad relevante aislada en un medio pobrísimo, como aparecía hasta no hace mucho más de diez años. Se ha cumplido en su integridad el principal objetivo perseguido por el renacimiento

musical español que animara Pedrell: sacar a nuestra música de la postración en que yacía para incorporarla al movimiento universal del arte.

Con rara unanimidad, del más alto al más bajo, cuantos se encaran con la música europea de este instante, coinciden en señalar que se halla en un alto en el camino, en un desazonante alto en el camino. Con no menor coincidencia de pareceres se señala al fenómeno *strawinskysta* como de los que más han contribuído a crear tal estado de cosas. El gran músico, al complacerse en cortar los puentes tras de sí a sus seguidores, no se apercibía de que al mismo tiempo cortaba los caminos nada menos que a la música de nuestro tiempo, a su desarrollo. Zanjaba, en una palabra, la continuidad en la evolución de la Música.

Para la nuestra, la española, este desasosiego ante un porvenir del que no se perciben los menores atisbos, no es trance menos duro que para las demás naciones que con ella impulsan el movimiento musical europeo. Detrás de la presente generación, la que sigue a la de los maestros — Albéniz, Granados y Falla —, no se adivina cuáles han de ser los derroteros por donde marchará la música española. Casi todos los compositores que forman la ge-

neración de los jóvenes o han pasado la cuarentena o se hallan en el camino que va de los treinta a los cuarenta. Esto es: mientras que los últimos llegados alcanzan su mayoría de edad, no despuntan nuevos brotes que permitan anunciar, o profetizar cuando menos, por dónde han de marchar las cosas en la nueva generación que acude a relevar a la de estos jóvenes que van camino de dejar de serlo.]

Las circunstancias no pueden ser más propicias al examen de conciencia. Todo cuanto se medite será bien empleado. La batalla que ha de reñirse, si tiene para la música de Francia, de Alemania o de Italia una vital importancia, más que para ellas la tiene aún para la nuestra. La fortuna o desgracia que nos acompañen en ésta traerá como consecuencia, o alcanzar más altas metas en la espléndida ruta, o deshacer el camino, regresar para enclaustrarse en una situación semejante a la de la época anterior a Pedrell. El instante no puede ser más grave, ya que en él se juega a cara y cruz todo lo que el renacimiento musical español lleva conseguido, y aun más, hasta él mismo, del que, como tal empresa colectiva, puede no quedar apenas otra huella que la del remo en el agua, al aislarse en el tiempo.

2

Todo parece indicar en las circunstancias por que hoy pasa la música europea que ha de advenir un resurgimiento de las grandes formas en contraposición al recién pasado período neoclásico en que estuvieron en auge más bien las pequeñas.

En instantes de tan alto interés como el presente, bajo la presión un tanto turbadora de las vastas perspectivas que el futuro ofrece, se exacerban las inquietudes que agitan a la música actual. En la nuestra se recrudece un viejo problema, el más grave que sobre ella pesa, puesto que atañe a la raíz viva de su personalidad: la participación que en ella cabe al folklore.

Durante el período neoclásico el llevar a la altura de música de arte al elemento folklórico era asunto fácil de resolver. Nunca pudo darse más propicia coyuntura para la música española de conservar su personalidad y traspasarla a las más altas cimas del arte sin que la fuerza y abundancia de carácter de nuestro folklore, entre otras de sus cualidades, se lo impidiese, la forzara, como tantas veces, a no pasar de ser una música para andar por casa, llena de alusiones y de giros que para nadie más que para nosotros tenían significado.

La fórmula era fácil de encontrar. Nuestro movimiento neoclásico fué una *vuelta a Scarlatti*, como en otras latitudes lo era a Pergolesi o a Bach más tarde. Scarlatti, sobre todo en sus *Sonatas*, mostraba a nuestros músicos cuál era la dosis de lo popular a emplear y en qué manera habría de realizarse la mezcla con los demás elementos. Si en otros sentidos la vuelta a Scarlatti de los músicos españoles de última hora fué mucho más que adoptar posiciones paralelas a las de este músico, ni nada tenía que ver con un inocente *tornar a lo antiguo* llenos de arrepentimiento, en lo que al folklore se refiere se le seguía fielmente, se mantenían en su raya.

Llegado que fué el neoclasicismo a sus últimas consecuencias, el problema de lo folklórico para la música española era ya más arduo y se le ha aplicado una solución que, si no tiene otras ventajas, al menos cuenta con la de su comodidad: dar tal problema por no existente. La última producción de la música española se mantiene en una actitud ecléctica respecto de esta grave cuestión y se alimenta, o *alude*, como se dice, o no del elemento popular, según convenga en cada caso.

El momento es propicio al desarrollo de toda clase de incertidumbres. Por ello se encuentra tan bien poblado de ellas cualquiera de los campos del

espíritu, y no sólo el artístico. En cuanto a la música, puede que nunca haya habido en su historia otro período en el que, como en éste, hayan estado cuantos elementos la forman sujetos a más elásticos asideros. Desde lo que son meros detalles de técnica, a lo que forma el más entrañado sostén de la obra de arte, esa *impureza* de la que querían limpiarle los ganados por un exacerbado esteticismo.

Se acerca apresurada otra época. Nuestros músicos han de tomar partido y eliminar una tras otra cuantas disyuntivas hacen vacilar sus pasos. Y sobre todo aquella en la que más comprometido está el porvenir de nuestra música: la del folklore.

Se insinúa en nuestro medio la tendencia a abandonar, por adscribirse a *fórmulas universales*, todo lo alcanzado desde Pedrell para hacernos un *idioma* español. Esto valdría tanto como la ruina de nuestra cultura musical. Se olvida además que esas *fórmulas universales*, sean las germánicas, sean las francesas post-impresionistas u otras cualesquiera, son eso, sistemas de expresión musical alemanes, franceses, italianos, rusos, que han alcanzado su plena madurez y la conquista de las más amplias zonas para su desarrollo. Nuestros músicos, enquistándose en ellas, no lograrían—y de ello hay una larga experiencia en la historia de la música espa-

ñola; recuérdese sin ir más lejos nuestro italianismo de fines de siglo—más que o traducir al castellano *fórmulas* de fuera, o producir una endeble música alemana, italiana o rusa, que en la mayoría de los casos no tendría de esto más que la apetencia, puesto que a tales obras musicales, al faltarles tras de sí todo lo que una tradición musical supone, prendidas en el aire, sin raíces, no pasarían de ridículos engendros o de modestísimos amagos de obra de arte.

No se puede renunciar así como así a lo que se tiene a las espaldas. Aun cuando el folklore no actuase como fuente viva, sino tan sólo como el archivo de *maneras*, como tradición, no se puede renunciar a él. Si es sombra de nuestra música, como han pretendido algunos, menos todavía. Sólo un cuerpo flotante en el aire, vagoroso, puede querer huir de su sombra, querer existir sin su contraste. Además de que estas *formas universales*, en las que hay que sustentarse para no perecer víctima del *localismo* de la música española, han sido asimismo escuelas nacionales. La universalidad no es otra cosa que una categoría más alta a que lo nacional llega cuando su vitalidad hasta ello le permite desarrollarse. El vincularse, en desprecio de lo propio, a cualquier movimiento *internacional*, el *wagneris-*

mo, por ejemplo –tendencia dominante en la época en que germina el movimiento español moderno–, ¿no hubiera sido sino injertarse en otro nacionalismo?

No hay otro camino hacia lo universal que adentrarse en la entraña de lo nacional. La última consecuencia de todo nacionalismo es lo universal. Sólo por esta senda, por este sepultarse en la carne viva de un pueblo en busca de su íntimo y escondido ser, se puede huir del *indigenismo*, zafarse de caer en un superficial color local. Porque no hay más medio de no quedarse en lo superficial que ahondar.

Para la música española apartarse en estos instantes de la línea de Pedrell –entiéndase, no empezando por el principio, sino siguiendo más allá de las etapas cubiertas – constituiría un suicidio. Se halla ahora justamente en ese instante en que muy pocos pasos más son necesarios para alcanzar las últimas consecuencias de aquel movimiento, la más amplia expansión de nuestra música.

3

De todos los movimientos nacionalistas en la Música puede que sea el español el menos alegre

y confiado. Nadie previó como Pedrell el peligro que en sí encerraba el folklore, y cómo todo podría reducirse a dar un paso en falso si a él se abandonaba sin condiciones. Mientras que el nacionalismo de los Cinco en Rusia se basa en la necesidad de regenerar la música de arte por medio de la popular, para lo que se limita a tomar el dato folklórico directo y a plegarse a sus exigencias con todas sus consecuencias, la posición de Pedrell en relación a lo que él llamaba la *música natural* es muy otra. En sus escritos primero, y luego en su obra, patentiza que busca más que nada en nuestro folklore la base en que sustentar al renacimiento de nuestra música. Busca, y no sólo en la música popular, sino en la de los grandes maestros del pasado, reanudar el hilo en la marcha de la música española, renovarla de acuerdo con una tradición que ha interrumpido un largo período de decadencia. Y puede que aun más que todo esto le interesa de nuestro folklore y de nuestros músicos del pasado encontrar las leyes que regían la música española, para, conforme a ellas, fiel a sus principios, volverla a la vida.

Hay en la posición de Pedrell muchos más hondos estímulos que los que hubiesen animado a una simple *vuelta al terruño*. No quiere, ni mu-

cho menos, que simplemente se sature nuestra música con las *frases hechas* del canto popular, revestirla con éstas de una apariencia de españolismo. Bien trivial propósito. Si vehementemente lucha porque nuestra música *sea*—no parezca—, es para llevarla hacia más amplios ambientes. Nada de recluirse en el *color local*. Uno de los principios que animan su empresa, en el que hace hincapié varias veces, verdadero *ritornello* en su folleto *Por nuestra música*, precisa bien a las claras esta idea:

Artistas del Mediodía: aspiremos las esencias de aquella forma ideal puramente humana que no pertenece exclusivamente a nacionalidad alguna, pero aspirémoslas sentados a la vera de nuestros jardines meridionales.

El tono gris y apelmazado en que discurre su escrito vibra con fulgores de arenga siempre que toca a esta otra *magna cuestión*.

Pedrell ambiciona mucho más que una *música de color*. Le mueven más altos pensamientos que los de ir tras de una *música de carácter*. ¿Valía la pena inquietarse por esto después de la que con tanta abundancia producían los compositores de zarzuela: Barbieri mismo, por ejemplo?

Precisamente contra este españolismo superfi-

cial y pintoresco, de poco más o menos, es contra lo que reacciona entre otras cosas. Opuesto a su *falsedad*, va hacia el folklore para beber en sus aguas vivas la *verdad* de una música española. Y a seguido verterla en moldes universales. Nadie más rabiosamente anticasticista que este hombre que animara entre sus propósitos el de crear el *drama lírico* español. No menos que en Wagner, porque no había para él nada más encumbrado en la música de su tiempo, ha puesto los ojos y se siente con fuerza para emularle. Se siente o la siente, puesto que toda su energía, y aun más que ella todo el caudal de sus dilatadas esperanzas, dimana de la que tiene en esta *música natural* que tan pródiga de excelencias se le aparece.

Ni por un instante abrigó Pedrell la idea de un nacionalismo a lo *¡Viva mi tierra!* Cuando las cosas de la música española fueron hacia él—bien es verdad que sólo en parte, la menos importante además de ella—, se trataba de una auténtica corrupción de los principios que informaron nuestro nacionalismo musical. Tal vez por ello aquellas *armonizaciones* de temas populares—y es por demás significativo que fueran muchos de sus autores los que calificaron con tan denigrante despectivo a su propia obra—, bien lejos de formar parte de una es-

cuela nacional, no pasaron de estrechos marcos regionales.

Enfrente de toda esta limitación, que en modo alguno tuvo nada que ver con su idea, Pedrell se llena de alborozo cuando advierte que es ésta, la del canto popular, la mejor senda para llegar hasta el *drama lírico*, la ansiada conquista. Parte de la tesis de Uriarte de que el lied – principio generador de las grandes formas sinfónicas –, no es más que el canto popular *transformado*, para afirmar: *Ensancho el cuadro de forma y manera que el lied adquiera adecuado desenvolvimiento dramático, ¿no se puede afirmar que el drama lírico nacional es el mismo lied engrandecido?*

Si se compara esta actitud suya con la de Bretón, uno de los infinitos perseguidores de la *ópera nacional*, saltan a la vista las diferencias esenciales que separaban a unos y otros. Mientras Bretón quiere hacerse con una arquitectura musical de fuera y llenarla con cuatro tópicos españoles de mayor o menor efectismo – jota de *La Dolores*, sardana de *Garín*, por ejemplo –, Pedrell, muy lejos de que lo popular sea lo accesorio en su obra, mero elemento decorativo o de *ambiente*, busca en ello el germen de una nueva lírica nacional que se nutriría de su savia. Pero, conviene repetirlo, no supeditándose a

lo popular, no limitándose a su estrechez, sino que, por el contrario, bien lejos de tomar de ello los de-
jos y hasta los retruécanos de un idioma nacional,
va en busca de la substancia viva que lo anima para
llevarla por otros más amplios cauces, y, sobre todo,
crear por ella tanto más que con ella. Son palabras
de Pedrell: *En muchos casos me he apropiado no
melodías o simples fórmulas o rasgos melódicos usua-
les del repertorio popular general, sino que las he «in-
ventado» sin imitar ningún modelo determinado.* Sólo
así, tomando a lo vivo el elemento folklórico, pa-
sándolo en caliente a ser, que no a estar, en la obra
de arte, podría no temerse el peligro de quedar en-
cerrados, como cogidos en una trampa, en ese ca-
llejón sin salida contra el que previene a los músi-
cos jóvenes uno de los estudiosos de nuestro folklore.

De cómo se soslayó este peligro en la manera de
enfocar Pedrell el problema del resurgimiento de
nuestra música, puede dar fe la obra de Falla. Si se
considera todo a lo largo de su desarrollo la tensa
línea ascendente, sin un solo declive, que marcan
las obras de este músico, parece como si antes de
emprender el primero de sus pasos para hacer este
camino, se hubiera propuesto ir realizando, de una
obra en otra, el programa que fijara Pedrell.

Cuantos proyectos tuvo su iniciador, Falla los

hace realidades. La labor de Pedrell no pudo pasar de serlo de siembra. A la hora de las verdades, la pobreza de sus recursos musicales de toda índole, desde los que da una técnica a los que son fruto de inspiración, no le permitían que su posición ante la materia musical fuese muy otra que la de un simple aficionado. A sus ambiciosos propósitos de crear un *drama lírico* español corresponde una realización mediocre, como ocurre en el caso de su trilogía *Los Pirineos*. La espléndida cosecha que había de levantarse de su siembra quedaba en germen para ser recogida por sus seguidores, Albéniz, Granados y, sobre todo, Falla.

Si en un principio Falla parece desertar de Pedrell, no mantenerse en la pura línea trazada por éste, es debido a que al compositor, en contacto directo con la materia viva del arte, le es dado liberarse de ciertos prejuicios, verdaderas obsesiones en más de un caso, que al fin y a la postre habían de limitar y atenazar al teórico. Ello le permite resolver también esa antinomia, como Salazar señala, que separaba en dos brazos la corriente de nuestro movimiento nacional: el españolismo castizo y populachero de Barbieri, Caballero, Chapí y Bretón, entre otros, y el de alto porte que Pedrell quería. Más próximo a su puro origen que todos ellos, si-

tuado tan cerca de la fuente manadera de nuestra *música natural* que sus aguas no tenían todavía tiempo de partirse por uno u otro cauce, Falla está colocado de manera que por una parte podría limpiar a nuestro folklore de las impurezas que lo contaminan al verterse en el recipiente de nuestro teatro lírico, y por otra, de los errores que la seudofilosofía wagnerista de Pedrell llevaba aparejados.

Ha llovido mucho en la Música desde Wagner. El movimiento impresionista hace propicias como nunca las circunstancias al desarrollo del recién emprendido *renacimiento de la música española*. El aire limpio que salta sobre los montes, que pasa por encima de la barrera de unos y otros Pirineos, aviva el estallar de los nuevos brotes. A la vera de nuestros jardines meridionales—los de la Serranía de Córdoba y los de la Vega de Granada—, en el maravilloso poema de sus *Noches*, Manuel de Falla aspira el sutil viento que orea al mundo.

La misma repugnancia a recurrir al *dato directo*, al que muy rara vez consiente participar en su obra, une a Falla, el más ortodoxo de sus discípulos, con Pedrell. Al pie de la letra sigue la pauta que le trazara su maestro en éste como en tantos otros aspectos. Su música recupera el color armónico de los

antiguos modos que impregna una de las más audaces y ricas estructuras musicales modernas. El ritmo asimismo no sólo se liberta en él de los limitados recursos de medida que ofrecían los compases en la música del período anterior—contra los que Pedrell exhortaba que se reaccionase al contacto de los múltiples ritmos de que la música popular proveía, a los que no había por qué renunciar atados por *empirismos de conservatorio*—, sino que le lleva a romper con las formas estereotipadas binarias y ternarias de la estructura musical clásica. De aquí ha de partir el genial músico hacia la conquista del *ritmo interno*, principio éste que le permite construir obras como el *Concierto para Clavicémbalo*, que en este aspecto, como en tantos otros, es de lo más bello que se ha producido en la música contemporánea. En cuanto al problema de la transubstanciación de nuestro folclore en obra artística, jamás ha alcanzado formas de mayor dignidad, más encumbradas que en el *Retablo de Maese Pedro*.

Con sus obras Falla llega a las últimas consecuencias de cuanto propugnara *por nuestra música* Pedrell. En ella ha trascendido a una categoría universal nuestro *idioma*. En la última de todas, el *Concierto* ya citado, vibran sus más hondos acentos.

Es esta obra, a la vez y por esto mismo, el jalón más avanzado de nuestra producción musical de última hora. El más avanzado no sólo hacia hundirse en la entraña de nuestro sentir, sino hacia los más destacados puestos en la vanguardia de la música contemporánea. La música española no ha dado, ni en uno ni en otro sentido, un paso más allá del de Falla con esta obra. Sobre todo si se considera que conquistar puestos en la avanzada del arte no es lo mismo que llevar a cabo escaramuzas, más o menos audaces, de las que ninguna huella ha de quedar. La planta que las imprimía hacíalo, más que a paso, volando, por lo que apenas era indeleble su marca.

4

Al cubrir Falla en esta última etapa cuantas metas fijara al resurgir de nuestra música Pedrell, deja los firmes fundamentos en que se asienta un *idioma nacional*.

El hecho de que se haya realizado punto por punto en su integridad el programa trazado por Pedrell no implica que haya sonado para nuestro arte la hora de descanso, sino la de ahincar sobre tanto

como es lo ya logrado para ir hacia nuevas conquistas. Las circunstancias no pueden ser más propicias para quien alimente grandes ambiciones. La música está hoy en esos momentos en que se liquida toda una etapa y comienza el orto de un nuevo ciclo. ¿Es éste tal vez un retorno a la supremacía latina, después de pasados tres siglos en los que los mayores valores de la música han sido centroeuropeos? ¿Se abre una nueva época de predominio de los países del sur de Europa; pasa a ellos otra vez la hegemonía en la creación musical como en el siglo xvii de ellos fué hacia Alemania? Esto significaría en la situación actual, cuando se liquidan las grandes formas instrumentales germánicas, tanto como dar vida a un *sinfonismo* latino. Porque lo que de ninguna manera puede esperarse es que el supuesto asinfonismo de la música mediterránea condujera, al predominar ésta, a un abandono de la música instrumental.

Abunda mucho el error de tener por disparatada e imposible la idea de que pueda un día cobrar existencia un *sinfonismo* latino en pleno desarrollo. Nada en realidad más caprichoso que suponer que porque en las amplias formas sinfónicas se vertió el caudaloso torrente de la música alemana desde Bach — continuador en sus *Suites* de la tradición fran-

cesa y en sus *Conciertos* y *Conciertos grossos* de los italianos —, el campo instrumental ha de ser terreno prohibido para el genio latino. Se ha llegado incluso por algunos tratadistas a sostener el absurdo de una absoluta inadecuación del espíritu de los países del sur de Europa a expresarse en formas instrumentales, y por ende, idéntica imposibilidad para los del norte respecto de las vocales. Algo así como si una especie de íntima compenetración entre el genio latino y lo vocal y el genio germánico y lo instrumental les impidiese mostrarse por entero en uno u otro género de música.

Apoyándose en los *hechos consumados*, la sola coincidencia de la época de esplendor de la música latina con el período polifónico vocal o el de la alemana con el sinfónico era esgrimida como argumento demostrativo de que la polifonía había sido una especie de *cultivo* propicio al desarrollo vigoroso del germen musical latino, como la sinfonía lo fué, pasados los siglos, para el alemán. Y, lo que era aún más caprichoso, que uno u otro germen fuera de su *cultivo* rápidamente languidecía y acababa por encontrar la muerte. Lo que era sacar las cosas de quicio, ya que no dependió ni el auge ni la decadencia de ninguna de ambas culturas musicales de este simple cambio de *medio* de

expresión de lo vocal por lo instrumental, sino de otras causas mucho más complejas.

Más verdad decían al mantener que las formas instrumentales, y más que ninguna la que es cumbre de todas ellas, la Sinfonía, al ser moldeadas por el espíritu alemán que en ellas se expresaba, al hacerse a medida de su genio, se hacían de paso a su imagen y semejanza. Pero esto no quiere decir que *lo instrumental*, como por extensión se pretendía hacer pasar por verdadero, esté ligado al espíritu germánico, que sólo este espíritu pueda en ello alcanzar esplendor, vasto desarrollo. No es *lo sinfónico*, ni en manera alguna puede sostenerse tamaño desatinado, un carácter privativo de la música de los países centroeuropeos o de los de más al norte todavía; un carácter antimediterráneo, en una palabra. Más que disparatado sería pretender, como algunos han pretendido, que cuando a la música alemana le llegó su hora, creó la música instrumental para expresarse. Esto ya habría que sostenerlo a contrapelo con la historia, puesto que el origen de la Sinfonía –no digamos el de otras formas instrumentales, la misma *Suite*–, está en Italia.

Entre los muchos ingredientes que forman la Sinfonía, resumen de tantas cosas, la Obertura a la italiana –sabido es que durante mucho tiempo Ober-

tura y Sinfonía fueron términos sinónimos, tanto que hasta las primeras de Haydn llevan indiferentemente uno u otro nombre—no es quien le proveyó de menos. De hecho, ya en la Obertura italiana existen los tres movimientos de las primeras sinfonías: un primer *allegro* más bien majestuoso, recio; el *lento*, central, expresivo y tierno, y el *allegro final*, ligero, vivaz. O sea que la Sinfonía moderna tomó de la Obertura italiana no sólo el orden de la sucesión de sus tiempos, sino hasta su carácter. En esquema en este tipo de obertura ya está la Sinfonía, si bien cada uno de estos movimientos, al independizarse—lo que les permitió otro desarrollo y enriquecimiento de su textura rítmica y armónica—, se apartarían en tantos aspectos de lo que fué su origen.

Ninguna razón de peso, sino una serie de absurdos convencionalismos sustentan ese falso principio de que el sinfonismo y hasta la Sinfonía estén reñidos con el peculiar temperamento musical de los países latinos, del español entre ellos. Desde luego que nuestras sinfonías en más de un aspecto han de apartarse de las que hicieron los maestros del clasicismo vienés. Pero es esto justamente lo que acusa el ambiente con más fuerza: el advenimiento de un nuevo sinfonismo, un renovar del cultivo de las

grandes formas instrumentales. Este concepto renovador de lo sinfónico, ¿será precisamente el mediterráneo?

El ir hacia él, contribuir con su aportación, es la nueva meta que se ofrece al *renacimiento de la música española*. E irá a ello no por el falso camino de renunciar a lo propio, como hasta ahora hizo siempre nuestro movimiento sinfónico cuando quiso remontarse a una altura que por entonces no era accesible a nuestro *idioma* musical. Por el contrario, la única vía de acceso que facilite el alcanzar tales cimas será la de marchar por la senda abierta por Pedrell: mantenerse la música española fiel a sí misma, conservar su personalidad. Ello le salvará de ese fracaso que acompañó a nuestros sinfonistas post-románticos, en el que más que en nada se apoyaron los mantenedores de nuestro asinfonismo, sin darse cuenta de que la derrota provenía de querer vincular las esencias de nuestro folklora a un sistema que nada tenía que ver con ellas.

En el desconcierto por que pasa en el momento presente la música española, una de las causas que más contribuyen a esta desorientación es precisamente que aun no se haya visto claro cuál es la senda a seguir de nuestra música sinfónica de altura. Aun no se ha eliminado la incógnica, y cuando uno

de nuestros jóvenes músicos pretende remontarse a las más altas zonas de lo sinfónico, irrumpe aún por ese falso camino que no puede llevar más que a una aparatosa salida por los cerros de Ubeda.

En un momento tan de vida o muerte para la música española, de entre la angustiosa confusión, por en medio de tantas tribulaciones, de tanto ir y venir de ideas contrapuestas, se afirma rotundo, con más fuerza que nunca, el camino a seguir.

Hay que desechar lugares comunes que apenas encuentran fundamento en que apoyarse. Así nos lo permite el magnífico ímpetu prestado a nuestra música por las ideas de Pedrell, cuantos fenómenos de toda índole han contribuído a renovar los bríos de un gran sentido español en este arte que estaba aprisionado bajo el peso de tres siglos en que su única muestra fué la zarzuela.

No puede sustentarse el principio del asinfonismo de nuestro peculiar temperamento musical que tan liviana base tiene, y, por otra parte, tampoco el de la limitación de nuestro folklore, que atenazaba la música española, que la forzaba a producirse tan sólo con un cariz pintoresquista. Nada más falso que esa supuesta cárcel que era nuestro folklore para el músico de altos empeños. Si nada hay que cierre el paso a nuestra música instrumental hacia formas

sinfónicas de más compleja estructura, más ricas de contenido que la danza o el *Ballet*—simple encadenamiento de ellas—, tampoco hay obstáculo alguno que entorpezca a nuestro folklore a ser algo más que un elemento de color, substancia con que se alimente una música, por llamarla así, de costumbres.

La obra de Falla, antes que ninguna otra, deja en terreno firme las bases de un *idioma* nacional. Tarea a la que han contribuído asimismo con la suya Albéniz, Granados, Esplá, Turina y tantos otros, aunque su obra no haya alcanzado la depuración de los elementos *naturales* que Falla exigía para hacer las suyas. En las *experimentaciones* que las obras de todos estos músicos significan, fueron eliminadas cuantas dudas comprometían la firmeza de estos fundamentos, hoy ya sólidos, de nuestro *idioma* musical. El dilema antes existente entre universalidad y vinculación a fórmulas extranjeras, o indigenismo y color local, ha sido ya del todo resuelto. Los músicos españoles tienen hoy otra base sobre la que avanzar. Si la continuidad de nuestra música no se interrumpe, espera a nuestro arte un período de esplendor como no ha conocido desde los polifonistas del Siglo de Oro.

V. SALAS VIU

KEATS

SLEEP and Poetry fué publicado en 1817. Para la presente traducción se ha utilizado la edición de *The Poetical Works of John Keats*, de la Collins Press, London and Glasgow. Se ha procurado en todo lo posible ajustarse al sentido literal de las expresiones y palabras del poeta, y solamente cuando la dificultad ha sido insuperable se ha hecho la traducción menos directamente en muy escasas ocasiones. No se han añadido palabras ni frases para aumentar la facilidad en castellano; antes bien, ajustándose a la letra, se ha procurado por todos los medios dar a la traducción el mismo sentido, expresivo y latente, de los versos de Keats. También hemos tratado de conservar en cada verso castellano el contenido de cada verso inglés. Pero dadas la brevedad de las palabras inglesas, la transposición de adjetivos y lo rápido de la pronunciación eliminadora de sonidos, que en castellano tienen que permanecer forzosamente, en varias ocasiones se ha seguido directamente la exposición poética, aunque partiendo los versos y encajándolos de diferente modo. Por la misma razón antedicha se ha obtenido en la traducción una docena de versos más de los 404 de que consta el original. Pero esto sin añadir una sola frase para la constancia del endecasílabo. El poema de Keats está escrito en endecasílabos pareados. La imposibilidad de seguir este metro en castellano nos ha hecho preferir el verso libre del mismo número de sílabas.

J. M. S. y O. P. de S.

SUEÑO Y POESÍA
(SLEEP AND POETRY)

*As I lay in my bed slepe full unmete
Was unto me, but why that I ne might
Rest I ne wist, for there n'as erthly wight
(As I suppose) had more of hertis ese
Than I, for I n'ad aicknesse nor disese.*

CHAUCER

¿QUÉ hay más suave que el viento del verano,
qué más sedante que esa abeja dulce
que se posa en la flor por un segundo
y zumba alegre de una rama en otra?
¿Más tranquilo que una rosa silvestre
que se mece en la isla más lejana,
más sano que la fronda de los valles,
más tierno que un nidal de ruiséñores,
más sereno que el rostro de Cordelia,
más sugestivo que un romance antiguo?
¿Qué, Sueño, sino tú, al cerrar los ojos
murmurador de canciones de cuna,
feliz, liviano, rondador de almohadas,
trenzador de amapolas y de sauces,

y, en silencio, de bellas cabelleras?
¡Feliz oyente cuando la mañana
vivifica los ojos optimistas
que miran vivamente al alba nueva!

¿Qué hay más alto que tú en el pensamiento,
fresco de umbelas de árbol en el monte,
más extraño, más bello, más suave
que ala de cisne, que paloma, que águila?
¿A qué compararé yo todo esto?
Tiene una gloria que nadie comparte:
Su sola idea es terrible, dulce y sacra
cuando hace huir mundanas vanidades,
viniendo a veces con rumor de trueno
que asciende desde el fondo de la tierra,
y, a veces, como un plácido murmullo
que respira en el aire a nuestro lado.
Nos hace así mirar curiosamente
formas quizás de luz, color en aire
y cadencias flotantes de himnos vagos,
al ver en alto, suspendidos, lauros
que nos coronarán cuando la vida
termine. A ratos glorifica voces
que al corazón se llevan. ¡Regocijo!
Sones que alcanzan al que todo inicia
y que se pierden en rumor de fuego.

Nadie que haya una vez visto el glorioso sol y las nubes, y en su pecho limpio la presencia del gran Creador, ignora lo que digo, al sentir su ser ardiendo; así, no hay menosprecio de su espíritu en mostrarle lo que él vió por sí mismo.

¡Oh, Poesía!, por ti cojo mi pluma aunque aun no soy glorioso habitador de tu cielo. ¿Debiera arrodillarme en la cumbre del monte hasta sentir un esplendor de luces rodeándome y devolver en ecos tus palabras?

¡Oh, Poesía, por ti empuño mi pluma aunque aun no soy glorioso ciudadano de tu cielo! Mas oye mi plegaria, cédeme el aire de tu santuario purificado por el limpio aliento de capullos abiertos. Morir pueda con gloria; y que mi espíritu persiga por rayo matinal al gran Apolo, como un reciente sacrificio. Y si soy capaz de aguantar la irresistible dulzura de las cósmicas visiones, un lozano rincón será Eliseo, un libro eterno del que copiar frases

sobre flores y hojas; sobre juegos
de ninfas en los bosques y las fuentes
y la sombra en silencio, alrededor
de una niña durmiendo. Y muchos versos
de tan rara influencia, que estaremos
siempre pensando de dónde llegaron.
Vagarán fantasías junto a mi hogar
y, alegres, hallarán bellas visiones
donde yo vagaría en silencio, como
Meander por sus valles solitarios.
Hallar allí un lugar de sombra densa
o una gruta encantada, o una colina
vestida a cuadros de verdor y flores;
y, temeroso de belleza, allí
escribir todo lo que no es vedado
para nuestros humanos sentimientos.
Allí del ancho mundo captaría
los sucesos, como un fuerte gigante,
y tendría mi espíritu en tormento
hasta que viera en mis espaldas alas
para volar a la Inmortalidad.

¡Detente y piensa! Sólo un día es la vida;
de rocío frágil gota, en peligrosa
vía desde cumbre de árbol. Sueño de indio
cuyo barco resbala a la cascada

de Montmorency. ¿A qué el quejido triste?
La vida es la esperanza de una rosa
no florida. Un tornátil cuento. El suave
levantarse de un velo de muchacha;
un vuelo de paloma en aire cálido;
despreocupada risa de chiquillo
a caballo en mecida rama de olmo.

¡Por diez años, acumular Poesía
y hacer lo que mi alma se haya impuesto!
Entonces pasaré por los países
que en lejanías vi, probando de
sus fuentes puras, sucesivamente.
Reinos de Flora y Pan. ¡Dormir en yerba,
comer rojas manzanas, fresas, y
la fantasía dictándome placeres!
Ninfas de blancas manos, en la umbría,
dulces besos cogidos al desgaire
y jugar con sus dedos, y en sus hombros
coger suaves mordiscos, apretados,
tanto como los labios puedan darlos.
Juntos leer el cuento de la vida.
Y una de ellas, maestra de paloma,
le hará ser abanico a mi descanso.
Otra, saltando ingrávida, luciendo
verde vestido, flotará en el aire

danzando fácil, variadamente
sonriendo sobre flores, sobre árboles.
Y otra, tentadora, perseguida,
me llevará entre almendros, cinamomos,
hasta el seno de un mundo de verdor
donde, en silencio, cual dos gemas juntas
en la concha, los dos descansaremos.

¿Podré un día despedirme de estos goces?
Sí; he de dejarlos por más noble vida
donde hallaré agonías; y la lucha
de humanos corazones: ¡Eh! Veo lejos
que en anfractuoso azul navega un carro
y unas crines cremosas. Y el auriga
con glorioso temor se alza en los vientos.
Ahora, estampidos numerosos tiemblan
ingrávidos, a orillas de una nube;
descienden raudos a más frescos cielos
que los ojos del sol cercan de plata.
Aun descienden veloces, deslizados,
y ahora en el verde lomo están de un cerro
en aireado descanso entre cimbreantes
tallos. Habla el auriga con extraños
gestos a monte y árboles. De pronto
surgen formas preciosas de misterio
y temor, y en nublado espacio pasan

de encinas colosales. Persiguiendo
música fugitiva, van avante.

¡Oh, cual murmuran, ríen, sonríen y lloran!
Algunas, mano en alto, boca impávida;
otras, cubierto el rostro totalmente
entre sus brazos; otras, sonrosadas
de joven gozo, ríen entre las sombras;
otras, mirando atrás; otras, arriba;
sí, mil, en mil posturas diferentes
vuelan. Guirnalda de muchachas bellas
danzando hasta rizar sus lisos pelos.
Y ahora, anchas alas... Con fijeza intensa
el carrero, inclinado hacia delante,
parece escuchar algo. – ¡Oh, yo quisiera
saber qué escribe en tan fugaces rayos!

Las visiones se fueron. Huyó el carro
hacia la luz del cielo. A donde estaban,
con doble fuerza realidades llegan
para llevar como corriente sucia
mi alma a la nada. Mas yo lucharé
contra las dudas. Y retendré vivo
el recuerdo del carro y el extraño
viaje que hizo.

¿Es de tan corto alcance
la actual fuerza humana que no puede

la alta imaginación volar tan libre
como antaño? ¿Ni preparar caballos
que escarben en la luz y hagan hazañas
sobre las nubes? ¿No ha mostrado todo,
desde el claror del éter hasta el breve
aliento de capullos entrabiertos?
¿Desde el símbolo enorme de las cejas
de Jove hasta el verdor del campo tierno
de abril? Brilló su altar en esta isla.
¿Y quién comparar puede el coro férvido
que levantó su ruido de armonía
hasta donde, por siempre detenida
su fuerza de sonidos circulantes,
grande como un planeta, eternamente
girará en torno de un vacío en vértigo?...
¡Ay, entonces las musas, de honor llenas,
no tenían más cuidado que cantar
y alisar sus rizadas cabelleras!

¿Podrá ser olvidado todo esto?
Sí: un cisma alimentado por orgullo
y barbarie haría que el gran Apolo
se avergonzara de su propia tierra...
Los aparentes sabios no entendieron
su gloria. Con la fuerza que hace un niño
se mecían en caballo de madera

creyéndolo Pegaso. ¡Oh, tristes almas!
Del cielo sopló el viento. El océano
alzó olas numerosas. Y vosotros
no lo sentisteis. El azul mostró
su eterno pecho; y el rocío estival
se reunió, e hizo hermosa la mañana.
Despertó la belleza, y no vosotros,
muertos para las cosas que ignorábais.
Con fuerza unidos a vetustas leyes,
en viejas normas, y sin norte, envueltos
así, enseñábais en escuela estúpida
a pulir, ajustar, limar, dar cortes,
hasta que, por conjuro del ingenio,
sin querer, salían versos. ¡Fácil prueba!
Mil aprendices se ponían la máscara
de la Poesía. ¡Impía raza agorera!
Y blasfemaban ante el poeta excelso
sin saber lo que hacían, pues andaban
alzando su decrepito estandarte
lleno de frases huecas, con el nombre
de Boileau en grandes letras.

Oh, vosotros,
cuyo fin es vagar alrededor
de nuestros dulces cerros. Toda vuestra
majestad llena tanto mi respeto

que no descubro vuestros sacros nombres
en – de gente vulgar – lugar profano.
¿No os asustaron sus vergüenzas? ¿No
os gustó el viejo Támesis lloroso?
¿No escuchasteis del Avon delicioso
el lamento y llorasteis? ¿Para siempre
dijisteis adiós a las regiones donde
ya no crece el laurel? ¿Os esperasteis
a dar la bienvenida a esos espíritus
solitarios, que pueden, orgullosos,
cantar su juventud ida, y morir?
Así fué: mas dejadme que deseche
los pensamientos de los tristes días.
¡Es la bella estación! Tejisteis frescas
guirnaldas. Dulce música se oía
en diversos parajes. Ya viniera
de su vivienda de cristal, del lago
donde el pico de ébano de un cisne
la removi6; ya de la grieta honda
del valle quieto, donde anida y bulle
un son de gaita. Por la tierra flotan
libres sonos. ¡Felices de vosotros!
No hay duda de esto. Pero aun escuchamos
raros truenos desde la alta potencia
del canto y a ellos mezclado, ciertamente
algo suave y fuerte a un tiempo, que

llega majestuoso. Ellos son sólo
engendros de Poetas-Polifemos
que perturban el mar. Cual fresca lluvia
de luz es la Poesía: poder excelso,
la fuerza misma echada en indolencia
sobre su brazo. El arco de sus cejas
manda a mil obedientes sometidos...
Empero es dulce y suave su gobierno;
la sola fuerza, aunque de musas llegue,
es como ángel caído; la honda sombra,
gusanos y sudarios y sepulcros
le deleitan. Se nutre de las llagas
y espinas de la vida. Olvida el fin
de la Poesía, que es ser amiga tierna
que suavice pesares y alce ideas.

Aún gozo. Un mirto bello cual ninguno
de los que en Pafos surgen de malezas,
álzase al aire y nutre a un silencioso
espacio de verdor perenne. Ahí hallan
los pajarillos un resguardo plácido
donde saltan y vuelan entre sombras
y cantan, picoteando en las corolas...
Quitemos las espinas que le agobian
el gentil tallo. Y que los faunos jóvenes
que nacerán cuando partido hayamos,

hallen bajo él un pastizal cubierto
de florecillas. Nada tan feliz
cual la rodilla hincada de un amante.
Nada menos gentil que la mirada
del que se apoya en un cerrado libro.
Nada más intranquilo que el verdor
de un valle entre colinas. ¡Oh, gozosas
esperanzas! Cual era su costumbre,
volará hacia unos bellos laberintos
el pensamiento. Y ellos, aclamados
reyes de la Poesía, nos contarán
los sencillos sentires de sus almas.
¡Ah, que estos placeres fructifiquen
y maduren antes de que yo muera!

¿Dirán algunos que hablé vanamente
y que de la vergüenza que se acerca
mejor sería esconder mi imbécil rostro?
¿O bien que la chillona adolescencia
inclinarse debiera reverente
antes de que la hiera la centella?
No. Si me escondo, será en el templete
de luz de la Poesía. Si caigo, al fin,
me tenderé bajo la silenciosa
sombra de un chopo; y sobre mí la yerba
rasa alfombra será. Una losa escrita

con amables palabras. Pero ¡fuera
estas tristezas! ¡No han de conocerlas
los eternos sedientos de un fin noble!
Aunque en dones de la sabiduría
no soy rico; aunque ignoro las corrientes
de los inmensos vientos que trasladan
en tornátil girar los pensamientos;
aunque no hay razón imperativa
que salga totalmente del misterio
del alma y sea entendida claramente,
empero, vasta idea rueda ante mí
y de ella saco libertad. En ella
vi el anhelo final de la Poesía
claro como cualquier cosa evidente:
como del año las cuatro estaciones;
manifiesto como una cruz alzada
en la cresta de alguna catedral
hacia las blancas nubes. Yo sería
de la deformidad la propia esencia
y un cobarde, si mis ojos temblaran
al decir en voz baja lo que pienso.
Mejor sería correr a un precipicio,
dejar que el sol mis alas derritiera,
caer convulso y de cabeza... ¡No!
Un mandato interior me ordena calma.
Un nebuloso mar sembrado de islas

se extiende, horrible, ante mis ojos. ¡Lucha por días, en un clamor desesperado!

Y aun no exploré sus anchas extensiones!
¡Oh, qué empeño!... ¿Tal vez, arrodillado, sería capaz de desdecirme? No.
¡Imposible!

Buscando alivio dulce
iré a los más humildes pensamientos
y esto, que comencé con armonía,
acabe en ella. Ahora los tumultos
huyen de mí. Mi corazón se torna
al amistoso apoyo que suaviza
del honor el camino. Fraternal
camarada que guía al bien de todos.
Cordial toque que envía el buen soneto
antes de que el cerebro lo comprenda;
silencio que hay en un brotar de rimas
y, después, el agrado en verlas juntas;
el mensaje que, cierto, habrá mañana.
Como es grato sacar un bello libro
de la comodidad de su abandono
y la próxima vez que estemos juntos
reunirnos en su torno. Apenas puedo
seguir emborronando. Amables aires
vuelan alrededor, como palomas
en parejas; delicias recordadas

de la primera vez que mis sentidos
captaron su ternura. Y con los aires
llegan graciosas formas que cabalgan
en caballos nerviosos, brincadores,
—indolentes, grandiosas—; suaves dedos
peinan rizos de luz. El ágil salto
que Baco da al bajar de su carruaje
hace ruborizarse a Ariadna bella...
Eso es en mi recuerdo el derramar
de palabras que brota de un cuaderno.

Tales cosas preceden a conjuntos
de tranquilas imágenes; el paso
de un cuello de cisne entre los juncos.
Un pajarillo entre las matas. Una
mariposa dorada, abierta de alas,
protegiendo a una rosa, adolorida
de temblor placentero. Mucho más
podría yo abandonar a estas memorias
Mas no debo olvidar al Sueño, quieto,
ceñido de amapolas, que si hay algo
digno de gloria en estas rimas es
del propio Sueño. Entonces el repique
de amigas voces terminaba, cuando
el día que comenzaba me veía
sobre un diván tendido. Era en la casa

de un poeta, que guarda aquí las llaves
del templo del placer. En torno mío
se mostraban los rostros de los bardos
que cantaron antaño. Sacros bustos
que mutuamente sonreían. ¡Feliz
quien al futuro claro fía su fama!
Luego surgieron sátiros y faunos
que apuntaban manzanas o lucían
entre sus dedos succulentas vides.

Surgió después un templo en blanco mármol
hacia el cual de ninfas un cortejo
plácidamente sobre el césped iba.
Una, la más hermosa, señalaba
con blanca mano la fulgente aurora.
Y dos dulces hermanas que plegaban
sus graciosas figuras hasta hallarse
sobre el paso de danza de una niña:
algunas, con ardor, oían el líquido,
turbulento desgrane de las flautas.
En otro cuadro, ninfas que secaban
de Diana los miembros temerosos.
Una punta del rico manto, nada
suave, al borde del baño. Y se conmueve
al compás del cristal tierno del agua
como el océano en calma hace moverse

ondulante en su igual borde de rocas
las algas que, sumidas en espuma,
están en su ondulado hogar. La humilde
testa de Safo, medio sonriente
a la nada, allí estaba. Como si
en aquel punto el ceño de su frente
hubiera huído y la dejara sola.

También el gran Alfredo, con ansiosos,
compadecidos ojos, cual si oyera
aun los lamentos del hastiado mundo.
Y Kosciusco, en terribles sufrimientos,
en una inmensa soledad sumido.
Petrarca, que salía de la espesura,
se sobresalta al ver a Laura; y no
puede quitar sus ojos de los de ella.
¡Felices de ellos! Un despliegue de alas
los cernía; y en medio del despliegue
brillaba el rostro de la Poesía.
Desde su trono contemplaba cosas
de las que yo apenas hablar puedo.
Desde mi situación, yo bien podría
tener despierto al sueño. Pero algo
mejor llegó hasta mí, paso por paso,
para nutrir la llama que en mí ardía;
y así, cuando la luz de la mañana

me sorprendió tras desvelada noche
y me levanté fresco, ufano, alegre,
decidí comenzar el mismo día
estas líneas, que, como queden hechas,
las dejaré, cual deja un padre a su hijo.

Traducción y nota de JOSE MARIA SOUVIRON y OLIVIA
PRICE DE SOUVIRON

CRISTAL DEL TIEMPO

OCTUBRE, 1935

Hace un año que murió Ramón y Cajal. Las circunstancias especiales por que atravesaba el país hicieron menos ostensible el dolor que esta pérdida producía a toda España. Era de esperar, pues, que, por lo mismo, sus más próximos dejaran sentir entre el gran público el eco de una voz que fuera algo más que la admiración vacía o la arenga inspirada en el orgullo de haber convivido con uno de los genios de la Neurología actual; una voz intelectual y serena, único homenaje digno de un hombre silenciosamente entregado a la faena de la investigación científica. Con algunas raras excepciones, no fué, sin embargo, así. Mentos perspicaces e hipersensibles para las limitaciones humanas, no tuvieron acuidad ni ponderación suficientes para reducir lo anecdótico a pura efeméride, y gozarse generosamente en la obra gigante de una inteligencia excepcionalmente dotada para la ciencia. Un cauto distanciamiento, así del *político* (¿del *hombre de café*?) como del *puro científico*, rodeó de una aureola de vacío a la persona de Cajal durante sus últimos años. Tanto más firme se recorta el perfil de su figura.

En noviembre de 1934 *Cruz y Raya* pidió a alguno de los colaboradores del gran histólogo un artículo dirigido al público, más extenso y profano a esa especialidad de los afanados en otros menesteres intelectuales. No logró obtenerlo. *Cruz y Raya* cree cumplir con un deber estricto al recoger hoy humildemente el espontáneo homenaje de uno de los patriarcas de la Histología nerviosa en el extranjero. M. von Lenhossék nos ha autorizado especialmente la reproducción de un artículo suyo aparecido en la revista alemana *Die Naturwissenschaften* el 19 de julio del corriente año; en este artículo dirá von Lenhossék a nuestros lectores lo que ningún español podría decir con la autoridad personal de este noble anciano húngaro. *Cruz y Raya* le testimonia su gratitud.

SANTIAGO RAMÓN Y CAJAL (1852-1934)

Tras una larga vida de abnegada y fecunda dedicación a la ciencia, muere en Madrid, a la edad de ochenta y dos años, el 17 de octubre de 1934, el gran neurólogo español Ramón y Cajal. Con él se nos fué un hombre que ha enriquecido el campo de investigación por él escogido con un cúmulo desbordante de descubrimientos y aportaciones trascendentales. Acaso nadie mejor que el que estas líneas escribe para apreciar todo lo que la ciencia debe al maestro español, pues, conocedor del estado de nuestros conocimientos antes de la aparición meteórica de Ramón y Cajal, ha podido seguir después paso a paso la labor de *pionier* que el investigador español, con una perseverancia sin igual, ha sabido sostener hasta el límite de su vida.

Santiago Ramón y Cajal nace el 1 de mayo de 1852, hijo de un modesto practicante que ejerce sus funciones en una apartada aldea aragonesa (1) y que, luego de obtener tardíamente su título de médico, es encargado, en calidad de *prosector*, de preparar los cadáveres para su disección en la clase de Anatomía del Instituto Anatómico de Zaragoza. De chico, Santiago muestra poca afición a los libros, y así se explica que el padre, un poco severo, le coloque, al terminar la escuela

primaria, de aprendiz de peluquero durante dos años y tres de aprendiz de zapatero. Se originan nuevos disgustos porque el obstinado mozalbete pretende, contra la voluntad paterna, dedicarse a la pintura. Se anuncian de esta suerte sus latentes facultades de dibujante y sus dotes extraordinarias de perspicacia visual que constituirán la base de los futuros éxitos del investigador e imprimirán un sello especialísimo a toda su tarea. Por fin se allanan las diferencias y el joven puede cultivar sosegadamente sus aptitudes en el Instituto primero y en la Facultad de Medicina de Zaragoza después. Se interesa sobre todo por la teoría, le nombran asistente y luego profesor auxiliar en el Instituto de Anatomía, y a los treinta y un años de edad es catedrático de esta rama en la Facultad de Medicina de Valencia. Permanece en ella hasta el año 1887, en que es trasladado a Barcelona. Sorprende que los trabajos histológicos y bacteriológicos que va publicando durante este período en revistas españolas no dejen traslucir, a pesar de su aplicada minuciosidad, las dotes excepcionales del futuro investigador, y solamente hacia fines de esta década, a sus treinta y cinco años, da con un campo de trabajo, la anatomía delicada del sistema nervioso, que casa por completo con la peculiaridad de sus aptitudes. Coincide este período con su toma de posesión de la cátedra de Barcelona. Comienza su brillante carrera científica; el año 1888 es, especialmente, el de la buena estrella: a él pertenecen los descubrimientos más trascendentales, y para el mismo Cajal es *mi año cumbre, mi año de fortuna*.

Ramón y Cajal es un fenómeno único en la historia de las ciencias biológicas. Autodidacto en la significación más plena del vocablo, sin maestro alguno que le abra camino, sin sugerencia alguna de fuera, en la más absoluta soledad científica, se convierte, por obra de su propia energía, en un maestro de la especialidad que sorprenderá en seguida al mundo con aportaciones impecables.

Todavía recuerdo vivamente la sensación que produjo en los círculos científicos la conferencia que en el Congreso de Anatomía de Berlín, octubre de 1889, pronunció Cajal acerca de la estructura del cerebelo, de la médula espinal y de la retina. Todas las dudas sobre la realidad de los nuevos hechos revolucionadores tenían que desaparecer en presencia de las excelentes preparaciones histológicas. Albert von Kölliker, el venerado Néstor de los anatómicos alemanes, reconoció en seguida la gran importancia de los nuevos descubrimientos, abriéndoles vía franca en el mundo de los sabios con el peso enorme de su autoridad. Antes de esto, W. Krause había facilitado las primeras salidas en público del investigador español, publicándole en su revista de anatomía algunos descubrimientos. Su nombre, de timbre forastero, pronto se hizo familiar entre los especialistas, y los hechos que él descubrió hace casi medio siglo siguen formando parte del patrimonio invulnerable de nuestra ciencia. Pronto le seguirían, en serie ininterrumpida, durante años sucesivos, nuevos descubrimientos fundamentales, sensacionales.

En 1892, siendo ya sabio de fama, es llamado a Madrid, a ocupar la cátedra de Histología y Anatomía patológicas. En el 1900, con ocasión de que se le concede el premio de Moscú en el Congreso Internacional de Medicina de París, el Gobierno español funda el Laboratorio de Investigaciones Biológicas, que constituirá más tarde el núcleo para la fundación del Instituto Cajal. En este hogar de investigación, el maestro, rodeado de discípulos y colaboradores capaces, pudo cumplir su destino de investigador, llevando a término, en un trabajo ininterrumpido, la obra de su vida.

Al correr de los años le afluyen de todos los países las distinciones supremas que se otorgan a los sabios. Es miembro de más de setenta Sociedades y Academias científicas, doctor *honoris causa* de varias Universidades (Würzburg, Lovaina, París, Cambridge, Oxford). El 1906 recibe, en unión de Golgi,

el premio Nóbel; antes, en 1904, había recibido la medalla de oro de Helmholtz de la Academia de Ciencias de Berlín, una distinción que Cajal, gran admirador de la ciencia alemana, estimaba sobremanera.

Lo que hace tan valiosos los trabajos de Cajal es la perspicacia fenomenal, la visión certera y la absoluta seguridad en sus observaciones, su aptitud para destacar inmediatamente lo esencial en un conjunto caótico y, por si fuera poco, la claridad extraordinaria de sus exposiciones y su empeño constante en ofrecer del objeto que le ocupa el cuadro más acabado posible. Cajal fué, fundamentalmente, un morfólogo, pero un morfólogo que supo conducir sus observaciones tan honda y exhaustivamente y engarzarlas tan orgánicamente que el acontecer fisiológico se deducía sin más del diseño histológico trazado. Donde esto se destaca con mayor relieve es en su famoso trabajo acerca de la estructura microscópica de la retina, pues antes de él apenas si se conocía algo utilizable, mientras que de sus descripciones se deriva una imagen clara y completa del curso de la excitación a través de las capas celulares de esta película delicada, transparente y, sin embargo, complicadísima. No exagero al afirmar que, a todo lo largo de su obra de investigador, en cuyo transcurso ha descrito incontables observaciones nuevas, casi nunca se ha equivocado. No conozco ningún caso en que sus observaciones hayan merecido alguna rectificación por parte de tercero. Y en los poquísimos en que hubo algo que corregir o completar, él mismo se ha encargado de ello.

Una gran parte de sus éxitos de investigador la debe a su inventiva tecnicista. Maestro en el hallazgo de nuevos procedimientos microtécnicos, supo variar constantemente sus propios métodos según las exigencias del objeto. Porque hay que tener en cuenta que, más que en cualquier otro campo de la investigación, los avances de nuestro saber en el terreno del

conocimiento microscópico del sistema nervioso dependen de los progresos de su técnica.

Los grandes descubrimientos primeros y los que les siguen hasta el año 1903 se han llevado a cabo con el procedimiento de coloración por el cromato de plata, del italiano Golgi. El método data del año 1873. Bastante extraño que muy pocos, fuera de su inventor, lo emplearan, y eso con escaso resultado. Tampoco Golgi era el hombre capaz de explotar toda la mina oculta en su método. Pasan quince años hasta que éste cae en manos de un maestro que sabrá utilizarlo a la perfección, simplificándolo considerablemente y teniendo la feliz ocurrencia de ensayarlo en animales recién nacidos o muy jóvenes, pues en los animales adultos la verificación del método resulta técnicamente problemática y la complicación de los elementos impide una visión de conjunto. Por el contrario, todo es claro en los animales jóvenes y se agrupa casi esquemáticamente en un espacio reducido, y también la reacción se logra con más facilidad. De hecho, Cajal debe sus primeros éxitos sobre todo a este último acierto técnico. Pronto se asocian a Cajal investigadores de diversos países que, bajo su férula, enriquecen poderosamente en corto tiempo nuestro conocimiento acerca de la estructura microscópica del sistema nervioso. Me considero dichoso por haber colaborado, a partir del año 90, en estas investigaciones. Del pequeño grupo que ha trabajado y luchado en este período brillante de la Neurología, acaso el más fecundo de todos, para conseguir una nueva concepción de la estructura del sistema nervioso, no queda, después de la muerte de Cajal, más superviviente que yo. Hace tiempo que desaparecieron del mundo de los vivos Kölliker, Retzius, van Gehuchten y los demás.

En el año 1903 comienza un nuevo período en su obra. En este año descubre el primer método de tinción por el nitrato de plata reducido, que ha ido empleando hasta el fin de sus días y que nos ha abierto espléndidos ventanales desde donde

mirar la estructura de los elementos nerviosos. Al método de Cajal se unieron pronto los procedimientos análogos de Bielschowsky y de Schultze-Gros, entre otros. En el año 1913 nos ofrece los métodos por el cloruro de oro que abren una nueva vía para el estudio del tejido conjuntivo de los centros nerviosos, de la *neuroglía*. También en este caso funciona Cajal, como técnico e investigador, en calidad de vanguardista.

Sería imposible describir ahora, ni tan siquiera en sus secos contornos, los trabajos más importantes de Cajal. A partir del año 90 tienen por objeto exclusivo el sistema nervioso y la organización nerviosa de los órganos de los sentidos, y en parte también la de los invertebrados. De gran importancia son sus investigaciones acerca de la degeneración y regeneración de las fibras nerviosas en el sistema nervioso periférico, en las que se ha servido abundantemente del experimento. Su obra es algo inabarcable, un prodigio, por su magnitud y su valor, casi único en la ciencia. Cuando muere, el número que corresponde a su última publicación es el 250, y todas comprenden descripciones de hallazgos propios, de hechos nuevos, sin repetición alguna. Ningún capítulo de la *Histología del sistema nervioso* deja de acusar las huellas de su mano, y algunos de ellos son obra exclusiva suya. Varios de sus libros y trabajos han sido traducidos al alemán, al francés, al inglés. En su primera época escribió exclusivamente en español en una revista editada por él, que luego enviaba a un gran número de colegas extranjeros; más tarde publicó sobre todo en francés, y muchos de sus artículos han aparecido también en revistas alemanas.

La obra de Cajal se sustrae por su magnitud a un análisis minucioso. Sin embargo, no puedo menos de detenerme en uno de los aspectos esenciales de su investigación. Se trata de la teoría de las neuronas, esto es, de la existencia de unidades nerviosas, teoría que encuentra en él su exponente más convencido y considerable.

No es fácil dar a entender a un grupo de lectores legos lo esencial de esta teoría. Toda persona culta sabe que los elementos microscópicos esenciales de nuestro sistema nervioso son las células y las fibras nerviosas. Las células nerviosas constituyen los elementos verdaderamente activos del sistema nervioso, mientras que las fibras son hilos de conducción destinados a llevar o traer la excitación. Desde el año 1851 se sabía que entre los dos elementos existe una relación inmediata, pero quedaba la cuestión de la relación que mantienen las células nerviosas entre sí y la manera como terminan las fibras nerviosas en el sistema nervioso central y en el periférico.

Luego de un cúmulo de divagaciones inconsistentes, la Embriología emprende la vía de un conocimiento adecuado. Gracias a las dilatadas investigaciones del gran embriólogo de Leipzig, Wilhem His, sabemos desde el año 1879 que las fibras nerviosas se originan, en el embrión, de células nerviosas, los neuroblastos, que al principio se presentan sin prolongaciones, y de tal manera que, con pocas excepciones, sólo una fibra nace de cada célula, dirigiéndose todas en su desarrollo libre, tal como si tuvieran noticia, al ámbito terminal que se les ha asignado en el plan de organización y, una vez llegadas al lugar prefijado, se resuelven casi todas en una ramificación arborescente. De este esquema se deducía clara la concepción del sistema nervioso como un complejo de innumerables unidades independientes, células nerviosas, fibras nerviosas y arborizaciones terminales. Este es el contenido esencial de la llamada teoría neuronal; la palabra neurona no se debe en realidad a His, sino que fué introducida por el ya finado anatómico berlinés Waldeyer, quien, si bien no participó directamente en estas investigaciones, tiene el mérito indiscutible de haber popularizado la unidad nerviosa mediante un nombre griego de feliz elección, que utilizó por primera vez en una clara *referata* del año 1891. El concepto de

neurona aparece todavía más claramente formulado y fundamentado detalladamente en mi trabajo, casi contemporáneo al de Waldeyer, de la revista *Fortschritte der Medizin*, acerca de la estructura microscópica del sistema nervioso, que luego apareció en forma de libro en 1893, considerablemente ampliado y conteniendo exclusivamente los resultados de investigaciones y confrontaciones propias.

Pero los sencillos métodos microtécnicos empleados por His no eran adecuados para conducir a una solución impecable de cuestión tan intrincada como ésta de las finas conexiones de los elementos nerviosos entre sí. Eran menester los métodos especiales de la investigación nerviosa microscópica.

Alrededor del 90 comienza Cajal su labor revolucionaria. Valiéndose del método del cromato de plata, simplificado por él, aporta las delicadas noticias que faltaban. Sólo estas investigaciones, junto a la labor del investigador arriba citado, fijan los términos de la cuestión con toda la nitidez y seguridad reclamadas por la ciencia. Por muy intrincada que se ofrezca la estructura del sistema nervioso, por muy laberíntica que parezca, su riqueza morfológica se resuelve en una serie infinita de unidades histológicas, eslabonadas de una manera especial, es decir, por contacto íntimo (*Synapse*) y no por fusión, formando de este modo vías de conducción; unidades que, apretadamente reunidas y enlazadas por células intermedias indiferentes, constituyen los grandes órganos nerviosos centrales y penetran en todas las partes del cuerpo como ramificación nerviosa periférica.

A Ramón y Cajal corresponde el gran mérito de haber mostrado a la luz del día en sus más delicados detalles, merced a su investigación experta, las relaciones en el sentido indicado de los elementos nerviosos entre sí y con sus órganos terminales en la mayor parte del sistema nervioso. A él le corresponde la porción del león en todo lo que se ha conse-

guido en este terreno. Pero no puedo menos de considerar como una injusticia histórica que últimamente ni tan siquiera se mencione a His como descubridor de la evolución embrionaria de los elementos nerviosos y, de esta suerte, verdadero fundador de la teoría de las neuronas. Así nos encontramos que en la obra de conjunto de Penfield (1932), en tres gruesos volúmenes, acerca de la citología del sistema nervioso, y en el capítulo que lleva como epígrafe *Histogénesis del sistema nervioso*, ni en el texto ni en la bibliografía se hace mención de su nombre. La injusticia es tanto más flagrante cuanto en el caso de His no se trata de una simple ocurrencia fácil, sino del resultado de toda una serie de investigaciones fundamentales practicadas sistemáticamente durante decenios y publicadas y defendidas en múltiples artículos. El mérito de *pionier* corresponde a él decididamente, y me parece un imperativo de justicia que la teoría del desarrollo embrionario y la del concepto de unidad nerviosa, que se identifica en el fondo con la primera, queden adscritas preferentemente a su nombre.

Mediante las nítidas y convincentes imágenes embrionarias que permitía el método de Golgi, la teoría de His recibió pronto su brillante confirmación. Las investigaciones pertinentes fueron llevadas a cabo por Cajal y por mí al mismo tiempo en el año 1890 y con idénticos resultados. Una nueva ratificación de la teoría supondrían las investigaciones resonantes del americano R. G. Harrison en 1906. Harrison es el inventor del cultivo de tejidos, que desempeña ahora tan gran papel en Patología experimental, y fué el primero a quien cupo contemplar en un objeto vivo el surgir de las fibras nerviosas de las células nerviosas embrionarias.

Ramón y Cajal, basándose en sus experiencias, se coloca desde el primer momento de sus estudios del sistema nervioso al lado de la teoría neuronal y del contacto, manteniéndose firme en ella hasta el fin de sus días. Durante toda su vida de

investigador se ha ocupado de la teoría de las unidades nerviosas, dedicando diversos trabajos a fundamentarla y defenderla. También su último trabajo histológico, muy minucioso, publicado luego de su muerte, *Les preuves objectives de l'unité anatomique des cellules nerveuses*, se dedica a este tema. En la introducción nos explica que no trata de ofrecer un trabajo polémico, sino de hacer una breve descripción de aquello que él ha visto en el transcurso de sus cincuenta años de investigación. Semejante declaración en boca de un investigador de hechos tan probado como Cajal, aconseja precaución a los que adopten la postura contraria. Porque tampoco a esta teoría se le han escatimado los ataques. Especialmente algunos han tratado de valerse de la teoría fibrilar cuando, en realidad, la presencia de sustancia fibriloide o argirofila dentro de la neurona—pues fuera de ella no se presenta—nada tiene que ver con la cuestión de las unidades nerviosas. También persisten los antineuronistas en valerse de supuestas redes o enlaces reticulares entre las neuronas; a mi entender, me parece imposible decidir, ante la imagen microscópica de un complejo fibrilar, si nos hallamos en presencia de una red cerrada o sólo de un denso intrincamiento de fibras.

Toda esta serie de ataques esporádicos a la teoría de las neuronas, que no es ya una hipótesis, sino la expresión más sencilla y característica de toda una serie de observaciones positivas, no han podido hacerla oscilar, y en la actualidad, después de más de medio siglo, se halla más firme que nunca, sirviendo de sólida base no sólo a la Histología normal, sino también a la Patología y en parte a la Fisiología del sistema nervioso. Ha echado profundas raíces en la Medicina, y apenas si es posible pensar la teoría de la enfermedad y degeneración del sistema nervioso sin el concepto de neurona, y el que esto sea así se debe en gran parte, sin mengua de His, a Cajal. He aquí el gran título de gloria del gran investigador español, que perdurará aun en el caso, nada improbable,

que la posteridad, desagradecida, incorpore sus innumerables descubrimientos aislados al patrimonio común del saber sin hacer mención de su preclaro nombre.

M. von Lenhossék.

(Traducción de E. I.).

- (1) Nace en Petilla de Aragón, aldea navarra, enclavada en la provincia de Zaragoza.

EL ÁRBOL Y EL FRUTO

LA PURA VERDAD.

Ciertamente no deja ocioso el sentimiento de la conmisericordia aquella Iglesia que en la palabra divina de la caridad mantiene siempre unido y, por así decirlo, confundido el amor de Dios y el de los hombres. Aquella Iglesia que manifiesta su horror de la sangre hasta declarar que inclusive la que se vierte por la defensa de la patria contamina las manos de sus ministros, haciéndolas indignas de ofrecer la Hostia de paz. Aquella Iglesia, que tiene tanto empeño en hacer ver siempre que es el suyo un ministerio de perfección, que aun en circunstancias horrorosas en que puede serle lícito al hombre combatir al hombre, declara que no ha instituído a sus ministros para que se haga lo que es lícito, sino lo que es santo. Pues cuando se cree que sólo pueden remediarse los males con otros males, aquella Iglesia no quiere tomar en ello ninguna parte, ya que su único fin es conducir a Dios todas las voluntades. Y por eso rechaza, aquella Iglesia, todo lo que no es santo; considerando santo el dolor tan sólo cuando es voluntario, tan sólo cuando es una expiación que como tal se ofrece en el ánimo de quien lo sufre.

(De A. Manzoni: *Sulla morale cattolica*, 1834.)

Arte bélico

CARLOS MARTÍNEZ DE CAMPOS

LA GUERRA TERRESTRE

OCTUBRE

1 9 3 5

1. *El fuego, factor supremo de la contienda terrestre; municiones para producirlo; armamento para lanzarlas, y medios de transporte para conducir ese armamento.*

2. *Importancia del terreno en relación a las operaciones militares.*

3. *Los accidentes artificiales: obras de defensa y fortificación.*

4. *Unidades de combate: su maniobra en vista de la batalla.*

5. *La ofensiva para conquistar la tierra.*

6. *La defensa en función del fuego.*

1

Los ejércitos de hoy son masas de hombres incapaces de afrontar el fuego.

J. F. C. Fuller.

PARA bosquejar el desarrollo de la guerra terrestre, ni hace falta recordar los nombres de las diferentes agrupaciones encargadas del manejo de las armas que hoy se estilan, ni, menos aún, describir la forma y manera en que están organizadas las tropas de llanura y de montaña, las veloces, las aéreas y cuantas otras forman parte de los ejércitos modernos. Interesa únicamente saber que la lucha en tierra firme se lleva a cabo con agresivos que perforan, que desgarran, que destruyen o intoxican los tejidos: sencillas balas que apenas dejan huella de su paso, o proyectiles bien repletos de sustancias explosivas, irritantes o enervantes, capaces de transformar el ente humano en ser inútil

o anormal, en una masa informe o repulsiva. Importa sólo hacer presente que el conjunto de las acciones ejercidas por esos proyectiles y aquellas balas se expresa, de un modo genérico, con auxilio de la palabra *fuego*.

Fuego, en efecto, es el factor supremo de la guerra; es el medio de que se valen los ejércitos para detener al enemigo que se aventura en contra de ellos, o imponerle el silencio necesario para que él no pueda detenerlos. Cuando es nutrido desmoraliza al hombre, paraliza su acción, le impide disparar o le intercepta el camino, y cuando es potente produce embudos en la tierra, hiende el acero que protege al individuo, rompe la techumbre de su abrigo, resquebraja el hormigón que cubre el fuerte y destruye la guarida en que el soldado se refugia. Se utiliza, en todo instante de la lucha, para dificultar las marchas y el reposo, inutilizar el material, mantener al adversario en constante alarma, producirle muchas bajas, obligarle a retirarlas, a ocuparse de ellas, a reponerlas; y cuando las grandes masas frente a frente se tropiezan, el fuego otra vez se emplea para allanar la tierra que ha de cruzarse en busca del éxito o establecer una barrera infranqueable en evitación de que el contrario consiga la victoria.

Fuego, en cierto modo, es sinónimo de exterminio. Se aplica desde antaño para hacer desaparecer los gérmenes de lo nocivo. Sirve para purificar, para borrar todo vestigio de una vida precedente, para reemplazar la del ser que estorba, para anular, matar, herir o, simplemente, contener... Su poder es tan extraordinario que modifica hasta el acero, variando la estructura de sus moléculas, dissociando los elementos que las constituyen.

Pero el fuego de la guerra no tiene llamas. Consume, a veces, sin destruir. Quema con frecuencia, sin dejar rastro alguno de su acción. Puede acabar con la energía sin producir señales; extinguir el entusiasmo sin mermar la vida. Es como el rayo ultravioleta, cuyos efectos sólo se sienten *a posteriori*; como un rescoldo que no calienta, o como el fuego averno, que, a pesar de ser perenne, jamás concluye con la presa que tortura.

Sus manifestaciones son infinitas.

El estallido de la granada — por ejemplo — molesta a la vista; su estampido enerva y ensordece; sus gases dañan al olfato. Dolor produce el segmento metálico que se desprende violentamente de su masa, y atroces sufrimientos puede su acción originar antes de que la muerte sobrevenga.

Y esa granada, por supuesto, no llega nunca sola.

Cada beligerante trata de producir un fuego intenso, acumular un gran número de explosiones sobre una zona de poca anchura, barrer la tierra, segar los hombres, hacer su situación insostenible. Cada cual trata de vencer la pasividad de su adversario, tendiendo para ello a producir un efecto superior al que este último es capaz de soportar. Cada uno hace lo que puede por aniquilar la resistencia física y moral de su contrincante, recurriendo con ese intento a una masa de fuego violentísima, a grandes concentraciones sobre los blancos de mayor interés, a barreras de hierro más o menos continuas, a acciones aisladas, inesperadas, incontestables.

A veces el fuego es tan potente que el enemigo se ve obligado, a causa de él, a dejar de producir el suyo. En ciertos casos su acción es tan intensa, que todo esfuerzo es insuficiente para contrarrestar su efecto. Y como ejemplo interesante de semejante potencia o intensidad, merece la pena recordar el caso de la tristemente célebre *Via Sagrada*, cuya continua reconstrucción — indispensable para la defensa de Verdún — exigió la intervención de más de 8.000 trabajadores y el empleo — casi a diario — de 2.500 metros cúbicos de materiales de todo género.

Cuanta más importancia tenga un blanco y mejor se conozca su situación, mayor densidad de fue-

go se tratará de obtener sobre él. Se procurará con arreglo a su naturaleza y a la distancia a que se encuentre: que los proyectiles destinados a batirlo caigan lo más verticalmente posible, para que se entierren y su efecto sea profundo; que estallen en el aire antes de tocar la tierra, a fin de que sus cascos se distribuyan entre el mayor número posible de enemigos; o, en fin, que lleguen horizontalmente a las cercanías de su punto de arribada, para que reboten, como ciertas piedras de superficie plana sobre el agua, y luego su explosión produzca un formidable *hachazo* que destruya cuanto encuentre en su camino.

Estas acciones son instantáneas. No parece necesario insistir sobre ello. Pero si en vez de *explosivos* se utilizan *agentes químicos*, la distribución de los medios habrá de hacerse con la anticipación indispensable para asegurar la oportunidad de los efectos. Sabido es, en efecto, que el *fosgeno* actúa con treinta minutos de retardo, que la *lewisita* hace efecto una hora después de aplicada y que la *iperita* obra a las cuatro o seis de su contacto. Los *gases fugaces*, por consiguiente, sólo tendrán un rendimiento grande cuando se empleen contra importantes concentraciones enemigas. Los *persistentes* (sea o no sea *retardado* el efecto suyo) serán utilizados

para contaminar la tierra, las viviendas, las subsistencias y los equipos; para inmovilizar las fuerzas, dificultar su alojamiento, impedir su abastecimiento y entorpecer cuantos servicios sean necesarios para el descanso, para la marcha, para el combate.

Los efectos dependerán de las circunstancias en que se opere. Por carretera, con buen firme, se puede—disponiendo de una organización *ad hoc*—cruzar zonas infectadas por los mal llamados *gases de combate*. Por terrenos ordinarios, cubiertos de vegetación más o menos alta, las dificultades para avanzar en aquellas condiciones suben de punto. Y si, a más de agresivos químicos, el enemigo emplea *el acero* para obligar al hombre a *pegarse* contra el suelo, todo intento de marcha puede resultar inútil, y estéril todo esfuerzo de aproximación hacia la zona de peligro.

El fuego, en todo caso, se consigue mediante *el tiro*. Cualquiera sea el fin a que se le destine, se *hace* por medio de ingenios que proyectan o disparan, que lanzan municiones más o menos malignas, que dejan caer pesadas bombas. El ejército terrestre recurre para ello a una sucesión de *armas balísticas*, cuyo calibre oscila, insensiblemente, desde siete milímetros hasta cuatrocientos; y dan origen estos calibres a diferentes clasificaciones del material de

guerra, cuyo interés aumenta extraordinariamente cuando se fundan—como tantas veces ocurre—en los sistemas de transporte a utilizar.

La *ametralladora ligera* es el arma más importante de los ejércitos modernos. Comparada con el fusil, anula el intervalo de silencio; es más segura, más precisa; barrea o barre (según los casos), y sirve, en pocas palabras, para establecer un muro de contención que el hombre no puede rebasar sin estar provisto de una escafandra de acero más o menos voluminosa. Es arma de *tiro rasante*, que asegura la posesión de su propio asentamiento, en tanto que otras de *tiro curvo* o más alcance no consigan desalojarla de él. Mas para ofender con ella—o sea ganar terreno hacia vanguardia—es preciso abastecerla de auxiliares inmediatos; auxiliares, en ciertos casos, de su propia condición (*ametralladoras pesadas, fusiles, carabinas y aun pistolas*), o capaces, otras veces, de alcanzar lugares que una trayectoria demasiado rígida dejaría imbatidos (*granadas de mano y de fusil, morteros ligeros, lanzabombas y lanzaminas*).

Cuando la ametralladora y sus auxiliares resultan insuficientes para acallar al enemigo o contenerlo, para abrir paso a través de sus obstáculos, demoler su material, etc., se recurre a los *cañones*,

a los *obuses*, a los *mórteros*: piezas todas éstas que disparan proyectiles tóxicos o rompedores, granadas de metralla o incendiarias.

Tales armas, unas a otras, se complementan. Frente a frente, sus efectos se compensan. Ofende sólo lo que sorprende, lo desconocido, lo último que llega a la palestra del belicismo. Pero a medida que el tiempo pasa y que el contrario toma sus medidas para contrarrestar la acción del *medio ofensivo* más reciente, deja éste de serlo para convertirse en elemento de defensa y ceder su puesto al nuevo ingenio que la ciencia en adelante proporciona.

Fuller, hoy, proclama el *carro de asalto* elemento básico para cruzar la zona que el proyectil defiende. Dice que sólo se ganará la guerra mecanizando en masa las grandes unidades. Mas como quiera que es imposible que ambos contendientes puedan ganarla el mismo día, otra vez, cuando las armas se mecanicen, pasará lo más moderno de ofensivo a defensivo. Habrá llegado entonces el momento de liquidar la pendencia terrestre desde el aire. La aviación de bombardeo será indispensable para destruir *el tanque*. El autogiro proporcionará la precisión necesaria. El *caza*, provisto de alas o de palas, asegurará la protección del anterior; y el

armamento de la superficie, siguiendo la misma pauta que los barcos en la mar, buscará su salvación huyendo hacia una zona en que se haya conseguido la supremacía en el aire. Pero... el enemigo hará otro tanto; el autogiro pesado será provisto de medios de defensa, y, como en los tiempos de la ballesta, del fusil de chispa, de las armas de repetición y de los cañones de gran calibre, otra vez se cumplirá la eterna ley que rige los destinos del armamento.

Ametralladoras y cañones instalados a bordo de carruajes motorizados han producido una intensa revolución en el arte de la guerra. El esfuerzo del hombre, encargado de llevar el arma sobre su hombro o a la espalda, y el del cuadrúpedo que arrastra la pieza o la transporta sobre su dorso, han sido reemplazados por la potencia del motor. El soldado, a cubierto del fuego adversario, sólo se ocupa —modernamente— del volante o de apuntar, con lo que aumenta su propia seguridad y la precisión del arma que a cargo tiene. Se ha llegado, simultáneamente, a evitar toda fatiga, a reducir la profundidad de las columnas, a disminuir el número de hombres necesarios en primera línea y a facilitar el mantenimiento de los elementos de tracción y de transporte.

El ejército mecanizado exige, sin embargo, una topografía apropiada a sus diversas *armas automóviles*. Hay tanques de todos los tamaños capaces de trepar por grandes pendientes, de cruzar zanjas de cierta anchura, de hacerse fuertes sobre el barro, sobre la arena, sobre la grava, sobre la nieve...; hay *carros acrobáticos*, y los hay *anfibia*s, en condiciones de lanzarse a través de ciertos ríos. Mas no siempre ocurrirá que los accidentes imprevistos se amolden a las características de los vehículos militares; podrá suceder que la corriente sea demasiado rápida, el río algo profundo, los bordes del barranco muy escarpados, el escalón excesivamente alto o el foso de extraordinaria anchura; podrá acontecer, en fin, que las armas mecanizadas resulten tácticamente inútiles por falta de movilidad, con lo cual las armas clásicas, arrastradas por caballos o conducidas por soldados, ejercerán un papel preponderante, siquiera sea durante el tiempo que sus contrincantes tardan en soslayar los accidentes inabordables.

En todo caso, ningún ejército dispone aún de lo preciso para actuar en masa mecánicamente. El coste de los ingenios de guerra más recientes es elevadísimo. Nadie se arriesga todavía a adoptarlos de un modo íntegro y definitivo. Se teme, en todas

partes, que queden anticuados sin haberse desgastado. Y, de resultas, una gran parte de las unidades de combate continúan transportando su armamento en función de la fuerza muscular del hombre y del cuadrúpedo (menos ruidosos—uno y otro—que la máquina y más fáciles de reemplazar).

2

La tierra—escenario por excelencia de las contiendas entre naciones—ejerce una influencia decisiva sobre la orientación de cada guerra; influencia que resulta, según los casos, del *contorno aparente de la zona de operaciones*, de los *accidentes naturales o artificiales del terreno* y de la *naturaleza del suelo* que ha de servir de asiento a las unidades para moverse.

Tanto la *forma del territorio nacional*, como el *trazado de sus costas y fronteras*, dan lugar a posibilidades y limitaciones que deben ser tenidas en cuenta al concretar los planes que han de servir de base para el desarrollo de la lucha. La falta de velocidad de los elementos combatientes obliga a los grandes jefes militares a fundamentar sus decisiones en una verdadera cinemática terrestre, seme-

jante, por varios conceptos, a la del perfecto deportista o a la del simple ciudadano que se aventura por entre coches cuando hay más circulación. Lidiador que se acerca al toro, futbolista que se enfrenta con su adversario y vulgar peatón que cruza la calle miden siempre, por instinto, la distancia que los separa del burladero, de la meta o de la acera. El diámetro de la plaza, la longitud del campo o la anchura del paseo son factores que interesan igualmente al general; pero éste, a tales datos, ha de agregar un detallado estudio de la probable situación, para no tener, con millares de hombres, que modificar a cada instante la decisión tomada.

Se habla, en trabajos recentísimos, de una futura guerra llevada a cabo con ejércitos compuestos de fuerzas mecanizadas. Las armas de todo género y calibre dispararán — en las acciones de esta nueva guerra — desde los vehículos que las conduzcan a pie de obra; y estos vehículos, agrupados — como grandes escuadras aéreas o navales — en brigadas o divisiones íntegramente motorizadas, operarán, mediante saltos gigantescos o filtrándose rápidamente, sobre el tablero enemigo por los espacios que se hallen libres de unidades, con objeto de atacarlas, de flanco o de revés, lo más violenta e inesperadamente que sea posible.

Pero los que no dispongan para hacer la guerra de inmensas superficies de terreno tan lisas como los campos en que Gran Bretaña ensaya sus regimientos mecanizados, habrán de contentarse con la actual serie de materiales – desde el fusil hasta el cañón de gran potencia –, que, aunque rápidamente conducidos a su probable zona de intervención, se hallarán sujetos, una vez descargados en ella, a la velocidad de lo más lento: a la del hombre poco entrenado, con diez kilogramos de carga sobre su espalda.

Los ejércitos organizados de esta manera harán uso para su *concentración* de cuantos recursos ferroviarios y automóviles les ofrezca la nación; pero una vez iniciadas las operaciones militares, caminarán con sus propios medios, a razón de pocos kilómetros por hora; y en estas condiciones para conservar la zona que a cada uno corresponda, instalarán una barrera de unidades que, a modo de fortines provisionales, se hallarán en disposición de cruzar sus fuegos, asegurando así la continuidad de la defensa. Esa barrera tendrá escasa resistencia, pero el tiempo que el adversario tarde en hundirla será aprovechado en aportar lo necesario para montar otras barreras más potentes.

Aplicando este principio al conjunto de una na-

ción en guerra, deduciremos que para defender su territorio tendrá que desplegar—esa nación—un frente de tropas tan extenso como el perímetro de la zona a proteger. Y partiendo del caso elemental de una contienda entre países que sean limítrofes, concluiremos en la necesidad de poseer un ejército capaz de cubrir debidamente la frontera.

Si la zona de contacto se halla encajonada entre naciones neutrales, tomando en cierto modo forma de embudo (como ocurre a Francia con relación al territorio germánico), el frente a cubrir será tanto más reducido cuando menos diste de la frontera. El ejército en tales condiciones tendrá interés en llevar a cabo su concentración sobre una línea bastante alejada del interior, ya que obrando de esta manera necesitará de menores contingentes para defender lo suyo. La única *contra* que puede presentársele a consecuencia de semejante decisión es la de un envolvimiento a través de alguno de los territorios neutrales situados a uno u otro flanco, en previsión del cual sólo podrá jugarse el todo por el todo.

Lo lógico, sin embargo, es que a mayor distancia corresponda mayor extensión de frente a guarnecer. Es el caso que se presentaría en España si tuviésemos que defender las diferentes líneas de in-

vasión que conducen a Madrid desde los Pirineos. Es el caso que se presentó a Italia, cuando en 1915 rompió las hostilidades con Austria-Hungría. Su frontera, ya entonces, era poligonal—cóncava hacia la cuenca del Po—y su extensión considerable en relación a la anchura media de la península. La concentración del ejército sobre esa frontera originaba escasa densidad de ocupación—las longitudes de los arcos aumentan proporcionalmente a sus respectivos radios (en razón inversa a ellos disminuyen, por consiguiente, las referidas densidades de ocupación)—, y el Piave, adoptado como línea de defensa, hubiera asegurado una fuerza resistente superior a la que el Isonzo proporcionó. Pero influencias políticas de naturaleza muy diversa se interpusieron eficazmente para que el general Cardona no cediera al enemigo la fertilísima llanura del Friulí, con lo cual se vió obligado a dislocar sus fuerzas, desde el primer momento, lo más lejos que las circunstancias le permitieron.

A la mayor longitud de línea ocupada hubo que agregar—como inconveniente—una distancia más larga entre el frente y sus diferentes bases. Se empleó más tiempo en abastecer. Se llevaron menos municiones. Se llegó tarde algunas veces y, a causa de estos tropiezos, el desastre de Caporetto tuvo lugar.

Fué preciso replegarse sobre el Piave; pero no siendo oportuno, entonces, discutir lo irremediable, Cardona fué sacrificado, y a Díaz cupo la gloria de resistir sobre una línea más reducida con un núcleo de fuerzas semejante al que había mandado su antecesor.

La menor anchura del nuevo frente facilitó su organización y jalonó el camino de Vittorio-Veneto.

Y basta así, a nuestro entender, para poner de relieve la importancia del contorno de los teatros de operaciones.

Por razón de sus accidentes naturales el terreno se divide, a grandes rasgos, en *llano y montañoso*; existiendo entre ambos, claro está, toda una gama de terrenos intermedios.

La llanura se parece al mar: puede recorrerse en todas direcciones. La montaña, en cambio, es difícil de cruzar en cualquier sentido; hay en ella pocos caminos, y a veces es imposible salirse de ellos.

La planicie absorbe grandes contingentes y facilita la marcha de los ejércitos. Pero la montaña se satura pronto de unidades, de columnas y hasta de hombres, y dificulta extraordinariamente los avances.

La ausencia de obstáculos, en una palabra, auxilia al ofensor, al tiempo que lo escabroso proporciona una poderosa ayuda al que sólo trata de defenderse.

En su consecuencia, las naciones que tienen cuentas que saldar con el vecino y pueden organizar grandes ejércitos para cobrárselas, recurren siempre a lo más liso para operar. Sus *planes* consisten corrientemente en abrir las compuertas fronterizas para que sus fuerzas inunden el territorio enemigo. Vemos, en efecto, a ingleses y americanos, a franceses y alemanes, dotando a sus divisiones de elementos muy potentes y proyectando acciones violentísimas llevadas a cabo con auxilio de sus principales fuerzas de choque. Pero vemos, al propio tiempo, al ejército italiano meditando de continuo en sus montañas, buscando la organización más a propósito para operar en ellas, construyendo carruajes especiales para las zonas muy quebradas, recurriendo a piezas de tiro curvo y entrenando constantemente a sus tropas para la marcha y el combate en terreno accidentado.

En cuanto al *suelo* se refiere, dase el caso en tierra firme de que la superficie no se halla siempre caracterizada por tal firmeza; y es a veces tan rugosa, que, cuando el hombre por ella caminando o

los carruajes rodando sobre la misma dejan de hundirse en la arena o en el fango, es para tropezar con piedras esparcidas por doquier o sujetas al terreno con raíces profundísimas.

Como consecuencia de esto han nacido las carreteras, los caminos vecinales, los de herradura y los senderos de peatón; y aunque el ejército, en principio, sólo avanza cómodamente por las primeras y los segundos, son muchísimos los casos en que tiene que prescindir de ellos. Entonces una parte de los camiones queda atrás, y aun llégase a un lugar frecuentemente en que, por hundirse las ruedas de los carruajes o ser muy grande la pendiente, los hombres y los mulos son los únicos capaces de continuar la marcha. Con tractores especiales, dotados de apoyos desformables (que aumentan la superficie de contacto con el suelo) o provistos de paletas (que hacen presa en los terrenos que son blandos), se lleva más adelante el límite de marcha de los diversos elementos que forman parte de las columnas; pero, en relación a la superficie que se trata de ocupar, las variaciones son pequeñas, por lo cual resulta preferible recurrir a una organización más a propósito para asegurar el rendimiento del conjunto.

La tendencia moderna — que interesa a España

extraordinariamente — consiste en emplear divisiones capaces de moverse por la mayor cantidad posible de terrenos diferentes. En países llanos estas divisiones son *hipomóviles*; pero conviene en nuestra tierra, tan quebrada, tan abrupta, que lleven *a lomo* una parte principal de su armamento. Son divisiones ligeras que funcionan con cierta desenvoltura en tanto que no tropiezan con un adversario potente, mas que necesitan, cuando llega ese momento, refuerzos de armas y municiones considerables. Son divisiones, por consiguiente, que es preciso complementar con una *reserva de conjunto*, dispuesta, a retaguardia, sobre carruajes automóviles (para estar en condiciones de acercarse rápidamente a las unidades de primera línea que más puedan necesitarla), y constituída casi siempre con obuses y morteros de calibre medio.

Puede ocurrir, a pesar de todo, que las operaciones se paralicen. La reserva puede encontrarse con accidentes insuperables, o pueden las divisiones de primera línea haberse alejado demasiado de todo camino transitable. Las unidades empeñadas en el combate no podrán siempre, con sus propios medios, contribuir a transportar las diferentes armas acercadas por los elementos de retaguardia. Tendrán a veces que retroceder en busca de una zona

más abordable, renunciando a las ventajas conseguidas, aun a costa de necesitar más fuego, razón por la cual conviene limitar la acción de cada *reserva parcial motorizada* a un determinado sector de tierra o conjunto de divisiones combatientes, y constituir una *reserva general*, terrestre y aérea, en condiciones, por su situación central y gran celeridad estratégica, de atender a una cualquiera de las reservas motorizadas o, directamente, a las fuerzas que combaten en vanguardia.

Unidades de combate hipomóviles o a lomo, reservas parciales motorizadas y reserva general del ejército integran, pues, el ideal para los tiempos en que vivimos. Se trata de una organización que es, ciertamente, muy compleja; pero a ella obliga el terreno, cuyo examen cierra en este punto.

3

Cuando los accidentes naturales son insuficientes o no a propósito para facilitar la misión del propio ejército, se recurre con frecuencia a la fortificación, o sea—según Almirante (1)—a *cierta mejora, preparación o modificación del terreno, que produce no sólo embarazo, entorpecimiento o retardo de*

la fuerza enemiga, sino ventaja, holgura y acrecentamiento en la propia.

Las obras de fortificación son obstáculos artificiales que el hombre instala en los lugares que le conviene defender. Su razón de ser ha variado poco con el transcurso de los años. Lo mismo antes de la existencia del tiro curvo o de la granada minacuando cada fuerte era un verdadero órgano de detención—, como después de aparecidos los citados elementos—época en que su papel más importante era el flanqueo de los espacios intermedios—, siempre fueron destinadas las grandes obras defensivas a cubrir la acción preliminar o al apoyo de los ejércitos que se hallasen operando delante de ellas. Desde el punto de vista táctico, los trabajos de cintura establecidos alrededor de las grandes plazas han servido durante muchos años para asegurar la conservación de los elementos almacenados en las mismas; pero, bajo el concepto estratégico, los diversos fuertes situados a lo largo de una línea real o imaginaria del territorio nacional han tenido por objeto, en todo tiempo, cubrir la concentración de las fuerzas militares o aumentar el valor intrínseco de las unidades disponibles. Ni Vauban, con sus famosos frentes abaluartados, ni Brialmont, más tarde, con sus poderosos fuertes de hormigón, logra-

ron dar a la fortificación moderna un significado diferente del que tenía desde antaño. Hubo un tiempo, sí, en que el resultado de la guerra dependía casi exclusivamente del asedio o la defensa de alguna plaza de importancia, y en que a fin de asegurar el éxito de semejante empresa se concedía sumo interés al arte de fortificar; mas no era la obra en sí la que influía tan poderosamente sobre el valor de los recintos, sino su situación política y la naturaleza de los elementos acumulados en su interior. Hoy razonan los tratadistas de arte militar con arreglo a los principios que sirvieron de base a Napoleón. El corso ilustre soslayó siempre que pudo las defensas artificiales. Jamás se dejó tentar por una buena presa bien defendida. Bajo ningún concepto disgregó sus fuerzas. Las mantuvo siempre reunidas para asestar así sus golpes magnos y decisivos. Y, de igual manera, en nuestros días las grandes obras que se construyen sólo tienen por objeto facilitar operaciones que habrán — o habrían — de desenvolverse independientemente de su existencia.

Los alemanes en 1914 tenían dos núcleos de defensa principales: el alsaciano, sobre el Rhin, con los fuertes de Istein y de Müllheim, la cabeza de puente de Neu-Brisach, los campos atrincherados

de Strasburgo y Mützig-Molsheim, etc.; y el loreno, sobre el Mosela, con las plazas de Metz, Thionville y Sierck. Ambas constituían, en su conjunto, un sistema elástico y reforzable, que facilitaba toda clase de operaciones de carácter local o independiente; pero ninguno de ellos influyó en la orientación de la formidable lucha sostenida sobre el frente de Occidente.

Francia, por su parte, se abstuvo de llevar a efecto una resistencia demasiado enérgica con sus plazas fuertes septentrionales. Es más, hubo un instante en que pensó — ordenó, incluso — el desarme de la mayoría de sus fuertes. Lieja y Namur, Amberes y Maubeuge, las obras de la meseta de Asia-go (en plenos Alpes Cadóricos) y los campos atrincherados del frente ruso, habían proporcionado a todo el mundo, con su escasa resistencia, el convencimiento de que las defensas de carácter fijo se hallaban irremisiblemente destinadas a una hecatombe. *La violencia y la duración del fuego* — decía un Decreto presidencial de la República vecina (que apareció en verano del año 15) —, *tan indispensables en la defensa como en el ataque, traen consigo un consumo ilimitado de municiones y determinan en consecuencia un abastecimiento continuo desde la retaguardia, imposible de llevar a cabo cuando una*

plaza está asediada; y se dispuso, de resultas, que la defensa del territorio dependiera exclusivamente de los ejércitos en campaña, concentrándose, al efecto, sobre ellos, cuantos recursos hubieren de quedar inutilizados o desperdiciados en las plazas.

En cambio, cuando las obras de defensa, por suerte o por desgracia, vinieron a encontrarse sobre el frente establecido por los ejércitos, se sintió la necesidad de hacerles rendir lo más posible. La primera medida del entonces general Pétain, al hacerse cargo en 1916 de la zona de Verdún, consistió en poner los fuertes en estado de defensa. Sus cúpulas de acero habían soportado perfectamente el choque de los proyectiles de mayor calibre. Una rompedora de 420 milímetros, haciendo explosión de lleno contra el parapeto de una torre de Douaumont, había producido un simple embudo de cuatro metros de diámetro por uno y medio de profundidad. Las violentas sacudidas originadas por las granadas más potentes habían dado lugar—todo lo más—a desprendimientos o resquebrajaduras que eran insuficientes por sí solas para inutilizar los fuertes. Lo importante, pues, era suprimir la reiteración de impactos, evitar que la obra se convirtiera en un verdadero nido de proyectiles enemigos, proporcionar a sus defensores la posibilidad de sopor-

tar el bombardeo, de templar sus nervios de cuando en cuando, de no perder la razón antes de tiempo. Y con ese fin las grandes piezas fueron instaladas en baterías exteriores, y la misión de cada obra defensiva quedó limitada, a partir de ese momento, a reforzar la acción de las trincheras, de los centros de resistencia, de los cañones semienterrados. La fortificación permanente se embebió en la improvisada. Los fuertes quedaron convertidos en puntos de apoyo de la línea defensiva, que en esta forma, de prendida al suelo con alfileres, pasó a estar clavada a macha martillo contra él; bastando, para convencerse de ello, recordar los angustiosos días y los trágicos episodios de la batalla de Verdún.

De acuerdo con estos resultados, las modernas *regiones fortificadas* se hallan integradas por una serie de *puntos de apoyo* convenientemente intervalados, que cruzan, de dos en dos, sus fuegos. *Observatorios destacados, ingenios para el flanqueo de los espacios imbatidos, abrigos de combate a prueba de bomba y piezas aisladas para la inmediata protección de los elementos anteriores* son las partes que completan el sistema. Unas a otras se hallan unidas por medio de profundas galerías, horadadas en la roca (si el terreno es suficientemente consistente

para preservarlas de los efectos del bombardeo) o moldeadas en una masa de hormigón (si hace falta recurrir a su empleo con dicho fin).

Las antiguas fortalezas de la guerra han quedado empequeñecidas frente a los grandes bloques de cemento armado que se han cuajado para las modernas líneas defensivas, y, sin embargo, las piezas instaladas en estas últimas apenas disparan proyectiles de más de veinte kilogramos de peso. Ametralladoras, cañones de siete y medio, alguno de quince y medio todo lo más, son las únicas armas que se protegen actualmente con hormigón. Los calibres 24, 28, 30,5 y 38,1 se establecen en campaña al descubierto, a fin de que sea posible variar su posición y evitar que atraigan sobre el frente el potente fuego del adversario.

Entre la frontera belga y las proximidades de Suiza habrá dentro de poco una línea de defensa poco menos que continua. Desde el aire nada se ve. Los Vosgos, en cuyas laderas están asentadas las principales construcciones, presentan su eterno aspecto risueño y suave, sin que mancha alguna de terreno denuncie la situación de cada mole de cemento. Para hallar un rastro de fortificación es preciso quedarse en tierra, perderse por los senderos que tantas veces se recruzan y observar con interés

las señales o vestigios que no hayan sido bastante bien disimulados.

Se trata de una triple línea de puntos de apoyo, protegidos, todos y cada uno, por la acción del fuego próximo o lejano de los demás. Las obras más importantes son triangulares. Disponen de sendos fosos ingeniosamente enmascarados, que impiden el acceso a los carros de asalto y se hallan defendidos, a su vez, por una serie de armas automáticas que baten de enfilada sus rincones. Tienen varios observatorios, cuyo campo visual es extraordinariamente amplio; y aparte de la imperceptible comba en que aquellos últimos culminan, sólo surgen de su superficie unas cuantas cúpulas de acero, que sirven de *tapadera*—y perdónese tan burda comparación— a las diferentes piezas de tiro rasante o antiaéreo que se hallan resguardadas en la masa. Bajo tierra pululan vagonetas y ascensores que establecen el enlace entre los diversos pisos del fuerte, en los cuales están distribuídos: salas de máquinas y reparaciones, depósitos de víveres y proyectiles,aljibes, generadores de oxígeno, cocinas, dormitorios y cuantas instalaciones son necesarias para la vida de centenares de hombres que no han de ver la luz del día mientras dure la defensa encomendada.

Todo ello ha de completarse—antes de que las

hostilidades sean declaradas — con multitud de trabajos de última hora: trincheras de todo género, comunicaciones superficiales para el mejor rendimiento de las profundas, cañoneras que conviene mantener ocultas hasta el instante decisivo y tantas otras labores de zapa y mina que se ejecutarán cuando no importe que la defensa se descubra o haya llegado el momento de convertirla en una línea tan continua como la célebre muralla que los chinos construyeron para protegerse contra las invasiones de los mongoles, o las defensas que elevaron los romanos sobre la orilla derecha del Rin para contrarrestar la acción de los germanos.

Mil millones de pesetas-oro ha consumido Francia en edificar los puntos de apoyo que han de servir de base a tan formidable obra de fortificación (y aun hay que añadir lo necesario para cubrir el boquete central, así como la ayuda prestada a Bélgica para seguir trabajando hacia el norte y evitar todo envolvimiento del ala izquierda de un futuro ejército aliado).

La labor realizada es gigantesca. La misma comisión de guerra de la Cámara Popular francesa, dice que *lo realizado no tiene precedente en la historia, tanto a causa de la grandiosidad de su carácter como a consecuencia de las dificultades técnicas*

que se han tenido que vencer. Hace constar que no puede destruirse ni aun con piezas y proyectiles muy eficientes; y acaba asegurando que el sistema constituido garantiza la seguridad contra toda invasión análoga a la llevada a cabo por los alemanes en 1914.

Pero sólo es posible recurrir a una obra de tal naturaleza cuando la guerra es probable —o casi segura— y se tiene una idea suficientemente aproximada de la forma en que ha de desarrollarse. En los demás casos es preferible aprovechar a fondo los accidentes del terreno o no construir sino lo más indispensable para reforzar su actuación y asegurar su rendimiento.

Después de la batalla del Trentino —victoriosa para los austríacos— alcanzaron sus contrincantes los últimos baluartes regresivos de los Alpes: el macizo del Pasubio, el monte Grappa, la altura de Priaforá y otras muchas obras de arte naturales cuyos nombres no interesan a la presente historia. Los italianos desplegaron el esfuerzo necesario para evitar que los vencedores alcanzasen la llanura, y la defensa quedó organizada, como otras tantas veces, con una *posición de vigilancia* en primera línea, y a retaguardia de ella otra *de resistencia*, posiciones ambas que se apoyaban en las cimas inexpugnables que ofrecía la montaña.

La solidez del nuevo frente se hallaba basada en el aprovechamiento intensivo de dichas cimas. Hubo, pues, que fortificarlas; pero como las tropas no podían trabajar a descubierto — por hallarse constantemente sometidos al fuego de los cañones adversarios — y los inviernos eran crueles, se llevó a cabo, con los hombres en la roca, un trabajo semejante al de los topos en la tierra.

La labor de mina se realizaba en un plano horizontal: un corte de la montaña, cuya profundidad con respecto a la cima dependía de la estructura del conjunto.

En Priaforá — donde efectuóse una de las labores de mayor interés — aparece como arteria principal una galería amplia y profunda que conduce, desde la entrada del subterráneo, a cuatro cavernas establecidas en vanguardia para las diferentes piezas de 105. Los espolones más salientes del macizo se aprovecharon para construir los alojamientos de las ametralladoras destinadas al flanqueo de los principales frentes de la obra. Una serie de túneles relativamente angostos, enlazaban estas cuevas con la galería principal. Y a ambos lados de esta última fueron surgiendo poco a poco depósitos para víveres, para el agua y para las municiones.

La tropa fué instalada en cavernas naturales

que formaban parte del laberinto y en barracones adosados al murallón de gola de la cima.

En lo alto de ella aún continúa la traza del camino de ronda, labrado igualmente en plena roca y provisto, en muchos sitios, de un muro de piedra, que tanto servía de parapeto para lanzar granadas de mano por encima de él como de reserva de municiones para —desmoronándolo— dejar caer los pedazos de roca que lo integraban sobre el asaltante.

El casquete de la montaña, así dispuesto, se hallaba protegido finalmente por dos líneas de alambradas, cuyos piquetes estaban plantados en lugares tan fantásticos e inaccesibles que ni es posible darse cuenta de cómo se llevó a cabo aquella obra, ni fácil comprender contra qué casta enemiga se hallaban dispuestas tales defensas.

En Priaforá, en el Pasubio, en el Grappa y en tantas otras alturas que la guerra ha dado a conocer, se trabajó incesantemente durante un año entero, avanzando por sus lóbregas e interminables galerías, unas veces con perforadoras, y en ciertos casos a fuerza de dinamita, a razón, por término medio, de un par de metros cada día.

Hoy en las cimas de los Alpes se construyen más cavernas para en su día servir de base a la defensa. Los accidentes del terreno son ampliamente

utilizados para la futura guerra. Las paredes cristalinas de los Dolomitas y el granito compacto y duro de las demás montañas, reemplazan en muchos casos con ventaja al hormigón.

Es una lección que hay que apuntar y aprovechar (si la ocasión se nos presenta).

4

En las operaciones terrestres, dos hombres, frente a frente — con sendos *estados mayores* —, estudian la manera de apoderarse del terreno enemigo o de impedir que el adversario ocupe el suyo. El ideal de cada uno radica en conseguir el aniquilamiento del ejército adversario; mas, con frecuencia, han de limitarse uno y otro a evitar la destrucción de sus propias fuerzas.

Para *concebir y formar su plan de operaciones*, el general en jefe, en el despacho de fortuna que las circunstancias le han deparado — oscura y humilde estancia de campesino o sala profusamente iluminada y espaciosa —, medita, solitario, o discute afanosamente con los que han de convertir su idea en órdenes o instrucciones para la tropa. En el centro del lugar hay una mesa, y sobre ella un enorme

plano formado con recortes de otros varios y que, a modo de gran tablero de ajedrez, permite mover las fichas disponibles para *tener en jaque* al contrin-
cante y, a ser posible, *darle mate*.

Estas fichas equivalen a *unidades de combate*; representan masas de armas de todos los calibres que se trasladan sobre medios muy diversos; corresponden a núcleos de hombres que se bastan a sí mismos, capaces de luchar y de posesionarse de lo conquistado sin recibir auxilio alguno del exterior y en condiciones de aislarse momentáneamente, de vivir y combatir con sus propios medios, de utilizar lo que la tierra les ofrezca. Son las *torres* y los *arfiles* que el jugador coloca en la casilla más conveniente para *aproximarse, amenazar* y luego *restar fuerzas al enemigo*; son los dedos de una mano gigantesca que *se acerca, empuña y aprieta* sin compasión su presa; son las extremidades de una tenaza que *abarca* su objetivo, *se cierra* sobre él y *comprime* brutalmente sus dos flancos; son, en fin, arietes, mazos o formidables puños, con los que el ser humano que dirige tal conjunto distribuye golpes, mazadas o tremendos puñetazos contra las partes más sensibles de su adversario.

Cuanto mayores sean las fichas, más potente será su acción. Bonaparte obtenía la victoria con

grandes batallones, y los franceses, siempre fieles a los principios de su más ilustre táctico, tienden a aumentar el peso de sus unidades de combate. Pero las fichas pesadas — *ejércitos de cien mil hombres* — sólo se mueven fácilmente cuando el terreno es llano y está surcado de caminos de todo género. En la montaña o en zona agreste, con pocas vías transitables, habrá que reducir la importancia de las fichas: será preciso recurrir a *divisiones* o a *brigadas* que tengan a lo sumo diez mil hombres.

Cabe, con tales fichas, esforzarse contra *un solo objetivo*: el principal de la campaña a realizar. Cabe, igualmente, distribuir las unidades en conjuntos diferentes, a fin de que cada una se dedique a *un frente*, a *un territorio* o *una misión concreta y determinada*.

Podrá ocurrir que un solo núcleo, constituido por varios ejércitos de cien mil hombres, opere tácticamente (como tácticamente se operaba en los grandes frentes de Europa, entre 1914 y 18); mas podrá suceder también que unas cuantas brigadas mixtas — menos de las necesarias para integrar un cuerpo de ejército — se amolden a principios estratégicos (como en colonias, en el desierto, en los teatros secundarios).

Lo que importa en todo caso es que *los objetivos* faciliten la terminación de la campaña.

Es de interés, por consiguiente, *el ejército adversario*. Aniquilado este último, las ciudades, el terreno y los bienes enemigos quedarán directamente amenazados. Por eso, las batallas decisivas han aportado casi siempre la paz futura.

Existen, sin embargo, *objetivos tácticos* que tienden con su caída a facilitar la destrucción de aquel ejército. (Los nudos ferroviarios, por ejemplo, indispensables para la vida de las grandes unidades; algunas vías de interés extraordinario; ciertos centros industriales, mineros, etc.) Los alemanes, en 21 de marzo del año 18, encauzaron su mayor esfuerzo contra Amiens, porque al Este, no lejos de esa ciudad, pasaban cuatro vías paralelas de importancia excepcional para las tropas. Dos de ellas cayeron en su poder; la tercera estuvo bajo el fuego de sus cañones, y, de haberlo estado también la cuarta, su éxito táctico hubiera tomado proporciones de estratégico: hubiera tenido, probablemente, carácter definitivo.

Las unidades de combate — para responder debidamente al plan preconcebido — adoptan — apenas *movilizadas y concentradas* — el *despliegue inicial* que ha de servirles de base para el desempeño de la misión encomendada.

La maniobra de acercamiento al enemigo — *ma-*

niobra en vista de la batalla—se lleva a cabo a partir de aquel último, asignando *ejes de marcha* a las distintas columnas, variando los intervalos entre las mismas y acelerando o reduciendo sus respectivas velocidades, para pasar así de *una línea* perpendicular a la dirección seguida a *un orden de batalla escalonado* hacia un flanco u otro, a *un frente de operaciones convergente y circular* en cuyo centro quede el grueso del ejército contrario, o a *la formación* que más convenga para sorprender al enemigo.

El éxito de semejante maniobra está basado en el secreto.

Los romanos, después de la batalla de Trebbia, esperaron a Aníbal sobre la ruta central de la península, la natural, la más importante de cuantas iban hacia Roma; pero el astuto cartaginés, mediante una marcha de cuatro días a través de una zona pantanosa, malsana y considerada intransitable, rodeó a sus adversarios, cayó de pronto sobre su flanco, y muy cerca del lago Trasimeno los derrotó completamente.

Lo imprevisto fué la causa de la victoria.

Ocurre, sin embargo, que la sorpresa, posible aún para Napoleón I—que consiguió en 1805 trasladarse del Neckor al Danubio sin que los austríacos se enteraran, envolver a su indeciso jefe (el general

Mack), encerrarlo en Ulm y obligarle a capitular con sus 40 banderas y 25.000 soldados—, empieza a fines del siglo XIX a ser difícil de mantener. El telégrafo, en 1870, induce en efecto a los ejércitos de Francia y Alemania a desplegar muy cerca de su frontera, para acortar de esta manera la marcha de aproximación y entrar lo antes posible en la fase de la gran maniobra estratégica. Se trata, para las fuerzas reales, de llevar a cabo una admirable conversión: Steinmetz (con el primer ejército) sirve de eje al movimiento frente a Metz; Federico-Carlos (con el segundo) avanza hacia los puentes del Mosela; el príncipe real de Prusia (con el tercero) se lanza sobre Nancy, hacia Toul, para luego envolver del todo a los franceses, que capitularon en Sedán con sus mejores regimientos.

Von Schlieffen, a principios de nuestro siglo, sigue pensando en el éxito por medio de la sorpresa. Desde la jefatura del gran Estado Mayor que está a sus órdenes prepara la maniobra inversa: envolvimiento del ala izquierda francesa mediante el empleo de una formidable masa constituida por veinticinco cuerpos de ejército y en disposición, cruzando Bélgica a toda marcha, de caer sobre París, sin dar tiempo al adversario a ensanchar su frente hacia el Norte. Pero Moltke (el joven)—su

sucesor—vacila un instante. La aviación, la radio y los espías dificultan extraordinariamente la conservación del secreto. No se atreve, en vista de ello, a cubrir la zona defensiva de su frente con corto número de divisiones. Quita peso a la maza para que el mango sea más fuerte; resta elementos a la cabeza del martillo para llevarlos a Lorena, y de resultas sobreviene la que llamóse *carrera al mar*, durante la cual abortan los sucesivos y alternados intentos de envolvimiento de uno y otro contrincente, porque el enemigo cada vez se apercibe a tiempo de ellos.

Moltke fué duramente criticado, destituido, y luego olvidado; pero es preciso reconocer que una parte de la culpa no fué suya, sino del tiempo en que vivimos, que entorpece con sus diabólicos inventos *la maniobra que conduce a la batalla*.

Se recurrió en 1916—con vistas siempre hacia el secreto—a efectuar marchas de noche, aprovechar días de bruma y enmascarar en lo posible las unidades que se movían o reposaban. Mas son tales los progresos efectuados en materia de captación de mensajes e interpretación de fotografías durante el tiempo transcurrido desde aquella fecha, que no es probable, de ahora en adelante, que aquellos sistemas sean suficientemente seguros para dejar inad-

vertidos los avances o retrocesos de las propias unidades. Habrá que contentarse con acelerar lo más posible el desarrollo de las operaciones. Será preciso intensificar la información; luchar la enemiga; ampliar el cometido de las fuerzas aéreas; confiar en ellas para sorprender al otro bando, y luego acudir sobre seguro con los elementos de superficie. *Aviación marca la pauta*—dice Ottavio Zoppi—, *y el ejército no debe nunca soslayar el deber que tiene de lanzarse resueltamente hacia los objetivos que aquélla le señale* (2).

La *maniobra convergente* seguirá impuesta—como lo estuvo en 1866 para el ejército prusiano—por el trazado de la frontera. Jomini, comentando las campañas de Federico el Grande (3), dice que *en todas partes hay caminos suficientes para cualquier género de maniobra*. Pero lo que no tendremos en adelante es tiempo suficiente para elegir. La maniobra vendrá impuesta por las distancias. El éxito dependerá únicamente de la batalla.

La *maniobra por líneas interiores*—al estilo *Montenotte* (1796) y *Quatre-Bras* (1813)—tuvo lugar por última vez en Prusia Oriental, durante el mes primero de la guerra europea. Hindenburg, atenazado por los ejércitos de Rennenkampf y Sansosov, en vez de retirarse hacia occidente, sobre el Vístula

—con arreglo a lo previsto por el Estado Mayor del Kaiser—, arriesgó, y con su osadía consiguió la doble batalla de *Tannenberg* y de los *lagos Mazurianos*. Pero entonces aún andaban los ejércitos a tientas, sin unidades motorizadas, sin armada aérea, sin una red de espías admirablemente organizada.

Hoy el contacto estratégico con el enemigo —terrestre o aéreo— hará sentir a este último nuestras intenciones. Necesitaremos, pues, estar dotados de la sensibilidad precisa para poder determinar cuál es el momento a partir del cual se da cuenta —él— de nuestra idea. Nos hallaremos de este modo en condiciones de aplicar los medios que tengamos a nuestro alcance para evitar su *contramaniobra*, su *repulsa* o la *intensificación* —en ciertos puntos— de su *defensa*. Son, semejantes medios, de carácter táctico; pero se hallan tan íntimamente relacionados con la maniobra estratégica, que resulta imposible, en esta parte de nuestro estudio, dejarlos pasar inadvertidos. No hace falta, sin embargo, llegar al fondo de su origen. Basta con hacer presente que se trata de una serie de acciones deshilvanadas, incongruentes, que sólo adquieren consistencia y justificación cuando empieza a dibujarse la línea de contacto. Dan principio estas acciones siendo simples amagos o amenazas, para convertirse luego en

combates locales – o batallas verdaderas (cuando es grande la amplitud de la maniobra) –, que tienen por objeto dar la forma que más convenga a la citada línea de contacto, inducir al enemigo a movilizar sus reservas hacia este flanco o en dirección de aquél, desgastar tal o cual parte de su primera línea, limar ciertas asperezas de su frente y, sobre todo, engañarle – siempre engañarle – con respecto a las intenciones del propio mando.

Liddel Hart, escritor moderno, atrevido, extraño y seguro de sus ideas, describe con entusiasmo las grandes ventajas de la *estrategia indirecta*. En sus *Guerras decisivas de la historia* (4), habla de los *ardides*, de los *engaños* y de los *despistes*, como sistemas clásicos de lucha, como procedimientos de uso corriente para conseguir el éxito.

Sin embargo, la verdadera estrategia indirecta se halla a cargo del arma aérea. La *maniobra de abatimiento*, rápida, violenta e intempestiva, reemplazará, sin duda alguna, a los diferentes sistemas que se relacionan en este epígrafe. Fuerzas del aire y ejércitos terrestres coordinarán debidamente sus esfuerzos para aplicar – si así conviene – la *estrategia del desgaste*, que las trincheras de los años 14 a 18 han conducido al paroxismo, y la *estrategia del vacío*, que los árabes nos legaron para defender nuestra Península.

Una vez establecido el contacto, es preciso *hacer presión, golpear violentamente, cercenar del tronco la cabeza.*

Desde que el mundo es mundo, los hombres liquidan colectivamente sus pependencias, y para ello han recurrido siempre a *la masa*. Las batallas, unas de otras, se han diferenciado únicamente en la manera de accionar con dicha masa. Se puede, en efecto, utilizarla en golpe recto, intenso y penetrante, desembocando por sorpresa en medio, rápidamente, como el puño del pugilista contra la cara o contra el pecho de su adversario. Se puede actuar hacia un costado, más o menos frontalmente, para desviar el centro de gravedad, hacer perder el equilibrio, dificultar la respuesta, el contra-ataque, etc. Se puede, en fin, tratar de rodear al enemigo para cortar—como en plena maniobra—sus comunicaciones con los lugares desde los cuales se abastece.

Acción central, hundimiento de ala y envolvimiento absoluto son las formas de batalla que resultan de lo dicho. Formas de batalla utilizadas desde los tiempos más remotos y que hoy aún sirven de base para tratar de ganar la guerra. Formas de ba-

talla combinables dos a dos, para tener así más esperanza de vencer.

En la edad antigua se usa y abusa del doble envolvimiento.

Los persas, en *Maratón*, procuran hundir el centro de la línea griega; pero los oplitas de la segunda sólo ceden paso a paso y dan tiempo, de este modo, a que los jinetes de las alas — catafractas, dotados de venablo y lanza — se replieguen hacia delante para rodear completamente a los que se internan con tanto brío en la boca del lobo. La victoria es absoluta. Los fugitivos ganan la mar, que no está lejos, perseguidos por los griegos, que aún consiguen desde tierra incendiar los restos de la armada persa.

Las legiones de Roma con sus príncipes y hastarios — gente avezada a toda clase de campañas — son vencidas por Aníbal frente a Cannas de una manera semejante. Su centro avanza de prisa; los dos flancos son envueltos y quedan, de resultas, 50.000 soldados muertos sobre el campo de batalla.

Ha habido, sin embargo, multitud de epopeyas en que el esfuerzo ha sido asimétrico. La expresión *orden oblicuo* ha nacido, no de previa inclinación del frente amigo, sino de las consecuencias de una acción de más potencia hacia un costado. Epami-

nondas la utilizó frecuentemente, y, gracias a ella, venció en *Leuctria* y en *Mantineia*.

El éxito de este modo puede conducir también a envolvimiento. Poco importa que la presión se verifique en sentido paralelo o perpendicular al frente. Lo que hace falta es desarrollarla con la energía precisa para asegurar el hundimiento o la llegada a tiempo, y que el contrario sufra, en masa, la sensación de peligro producida por la probable rotura de su enlace con la retaguardia.

El envolvimiento, más tarde, llegó a ser una verdadera obsesión. En el Sha-ho, rusos y japoneses optaron simultáneamente por este género de maniobra táctica; pero, al tiempo que Kuropatkin lanzaba su ataque lateral a través de una zona abrupta, Oyama desencadenó el suyo por un terreno bastante llano, con lo que pudo acelerar, llegar antes y conseguir para los suyos la victoria.

La maniobra, dentro de la batalla, ha sido en todo tiempo la base fundamental del éxito. Pero a medida que los efectivos se multiplican, los ejércitos van perdiendo su tradicional movilidad. Precisan hoy de mil resortes que antes eran innecesarios. Ya no actúan en escena como personajes de carne y hueso, sino a modo de marionetas, enlazados mediante hilos muy sutiles, con una mano gigan-

tesca y el cerebro invisible, que decide lo que han de hacer.

La *batalla maniobrera*, en nuestros días, se desenvuelve torpemente. Es casi tan difícil de llevar a efecto como la *maniobra propiamente dicha*, ejecutada *en vista de la batalla*.

En los encuentros de boxeo hay siempre un árbitro que se interpone, que separa, que proporciona *espacio y tiempo* para cambiar de postura o de amenaza. Pero en los frentes interminables que la última guerra ha engendrado, ni existen árbitros separadores ni hay medios suficientes para desmoroñar al adversario de un solo golpe magistral.

De ahí la táctica de Foch: pegar en todas partes y siempre que se pueda; pegar incansablemente; dar la sensación de una energía que no se tiene, para llegar, si no al *knock out*, al menos a obtener *por puntos* la victoria. Y de ahí el sistema reiterante de los germanos, que dieron, frente a *Verdún* y frente a *Amiens*, cuatro batallas consecutivas, violentísimas, inacabables.

Mas no basta con *reiterar* para llegar al éxito final. Es preciso, por otra parte, *sorprender*.

Von Hutier, en la batalla de *Riga*, triunfa a consecuencia de la sorpresa. Prepara su ataque en pocas horas, con auxilio de granadas tóxicas, y des-

encadena su ofensiva inesperadamente a través de una zona de bosque.

Los ingleses en *Cambrai* se aprovechan de la lección, y aun recurren a los tanques para intensificar la sorpresa. Avanzan sobre nueve kilómetros de fondo hacia el interior de las líneas enemigas sin haber efectuado preparación alguna por medio del fuego.

El 21 de marzo de 1918 la sorpresa es triple: preparación fortísima (con una pieza por cada siete metros de frente), empleo de gases y sector de ataque inesperado. En la tarde del 22 los alemanes han alcanzado dieciséis kilómetros de profundidad, y el 31 se apoderan de Montdidier. Los ingleses, más que vencidos, están desorientados. Nadie sabe —en su Alto Mando— de qué modo obstruir la formidable brecha, y un instante el peligro amenaza seriamente a todo el frente de los aliados.

¿La próxima vez?...

El fuego seguirá acallando al enemigo y demoliendo lo que más estorbe a los de a pie.

El hombre, de seguro, se encargará de lo demás.

6

Para la defensa, el fuego es el elemento principal:

–*fuego de armas automáticas ligeras*, situadas, a partir de la línea de contacto, sobre una zona de unos mil metros de fondo, y en condiciones de batir una faja de tierra de otros mil de anchura;

–*fuego de ametralladoras pesadas*, que guarnecen, a retaguardia de las anteriores, la titulada *posición de resistencia*, para reforzar desde ella el efecto del armamento ligero y batir ciertos objetivos que hayan quedado fuera de su acción eficaz, y

–*fuego de obuses y cañones escalonados* sobre el resto del terreno y en disposición de intensificar el esfuerzo de las máquinas ligeras y pesadas o, haciendo uso de su mayor alcance, de interceptar el paso a las reservas enemigas.

La defensa –organizada en esta forma– se halla en situación de elevar una barrera de acero y fuego delante y a inmediación de la línea de contacto. Se encuentra, al propio tiempo, en condiciones de *compartimentar* el suelo enemigo en la forma más conveniente para impedir cuantos movimientos –laterales (de *enrocamiento*) y longitudinales (de *avance* o *aproximación*)– puedan contribuir a intensificar la

potencia de la ofensiva contraria. Pero así como el fuego cercano – proporcionado casi íntegramente por las armas automáticas – es suficientemente denso, en general, para paralizar de hecho el avance del adversario, suele ocurrir, en cambio, que las *interdicciones, taponamientos y enjaulamientos* a conseguir con ametralladoras pesadas y con cañones de todo calibre sean de efecto deficiente o aun del todo ineficaces, dando lugar a uno o varios corredores imbatidos, que el contrario, por instinto, tardará bien poco en descubrir y utilizar.

A medida que la resistencia se prolongue, los defectos de la barrera se harán sentir más hondamente. De resultas, será preciso cubrir los huecos, reforzar los puntos sensibles, aumentar el número de bocas de fuego, establecer más líneas de defensa y, en fin, acumular tal cantidad de material y personal que, a poco extenso que el frente sea, se irán fundiendo en él todos los recursos y disponibilidades de la nación. Llegará un momento en que el ejército tendrá que dedicarse por completo a montar la guardia del territorio aun no perdido. Las unidades se instalarán en lugares fijos, a los cuales aportarán los medios necesarios para hacer su vida más llevadera, para aguantar mejor el fuego y soportar el clima debidamente. Los hombres se cobi-

jarán bajo la tierra, y, más tarde, se aferrarán tenazmente a sus guaridas y organizarán la *defensa pasiva*: fase de la guerra moderna que deprime, que descorazona, que atrofia las facultades ofensivas de los ejércitos; fase que todo lo absorbe, que impide operar, que dificulta la consecución de la supremacía local y que a la larga es contraria a la economía de medios, por lo que aplaza indefinidamente la conclusión de la contienda.

Hoy el mundo entero busca la manera de huir de las trincheras. *Defensa activa*, preconizan los optimistas, convencidos de que la constante acometividad de sus grandes unidades evitará la desmoralización y facilitará la preparación de la ofensiva. *Maniobras en retirada, ataques aislados, amagos, fintas, amenazas de todo género*, para luego lanzarse de repente sobre el sector más indefenso. *Esfuerzos desordenados, acciones divergentes, movimientos incomprensibles*, para después concentrar tales esfuerzos, acciones y movimientos, en una sola dirección, contra un solo punto: el decisivo.

Pero no basta adoptar tal o cual sistema de operaciones defensivas. Hace falta que el terreno ayude; es preciso elegir un campo que se preste a esa defensa; es necesario disponer de alturas y saberlas aprovechar; es indispensable poseer historia

y acostumbrarse a leer en ella; es imprescindible tener espíritu, abnegación, sangre en las venas, orgullo de pertenecer a la propia raza y amor profundo al santo suelo que se defiende.

CARLOS MARTINEZ DE CAMPOS

NOTAS

- (1) *Diccionario Militar*. Madrid, 1869.
- (2) *I Celeri*. Florencia, 1933.
- (3) *Traité des grandes opérations militaires*. París, 1811.
- (4) Traducción francesa. París, 1933.
- (5) *On Future Warfare*. Londres, 1930.

