CRUZ Y RAYA

Este número ha sido visado por la Censura.

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

CRUZ Y RAYA

REVISTA DE AFIRMACION Y NEGACION

MADRID, MAYO DE 1935

CRUZ Y RAYA

SE PUBLICA TODOS LOS MESES

Director:
JOSÉ BERGAMÍN

Secretario:
EUGENIO IMAZ

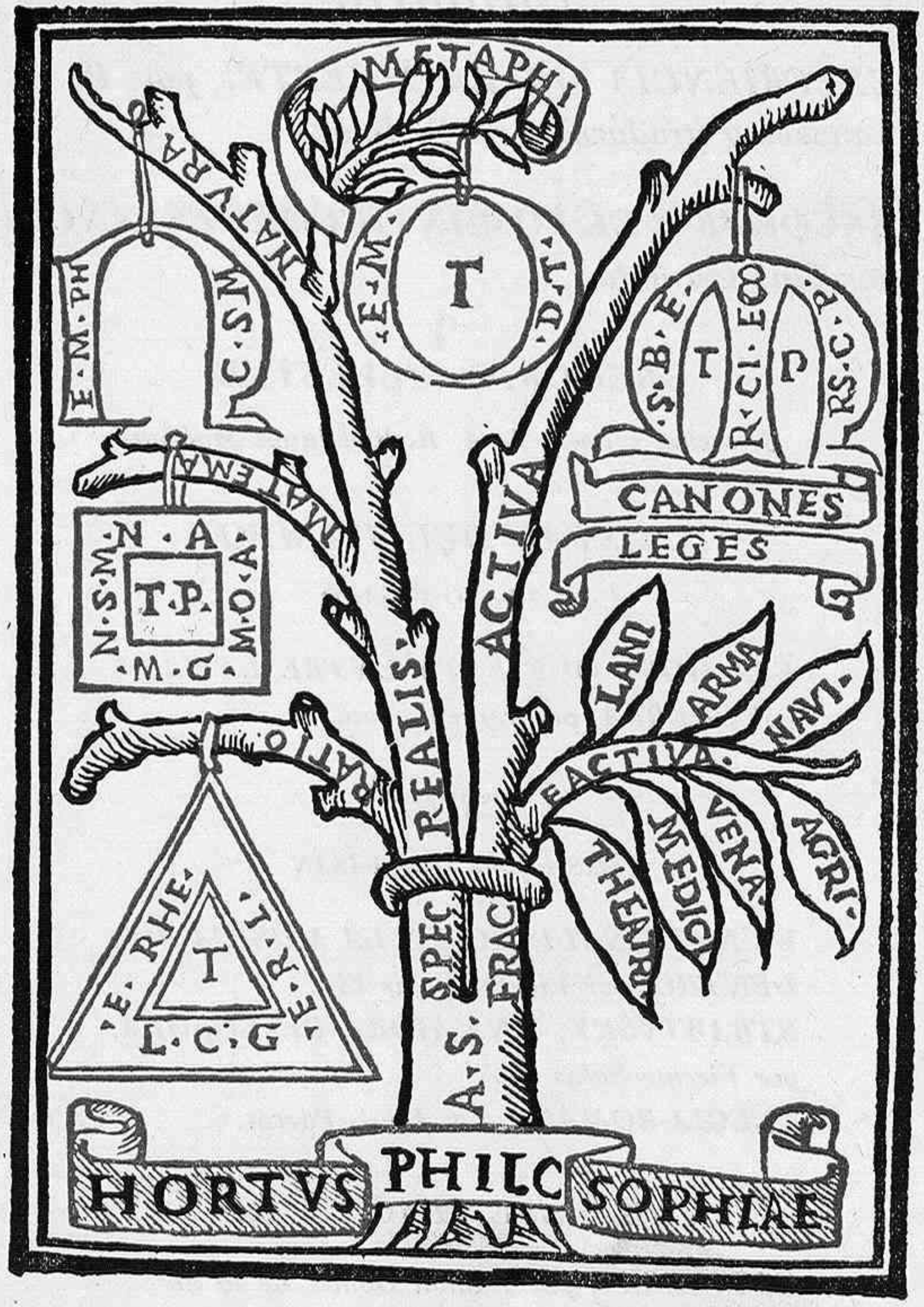
Suscripción a doce números:

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

Experiencia de la muerte

I

1

Los términos de la cuestión.

2

Límites de la respuesta dada por Scheler.

3

La experiencia de la muerte y la individualización.

4

«Repetición» de la experiencia de la muerte del prójimo.

5

Fundamento ontológico.

¿QUÉ significa la muerte para la persona humana? La cuestión es inagotable. Se trata del misterio del hombre, enfocado de un modo especial. Cada uno de los verdaderos problemas de la filosofía contiene a todos los demás en la unidad del misterio.

Será menester, por tanto, trazarse ciertos límites y buscar una base de experiencia para respuestas posibles, eludiendo, por fuerza, problemas extremadamente importantes. Nuestra indagación nos parece obligada en el estado actual de la filosofía. Muy lejos nos hallamos, en efecto, de una verdadera metafísica de la muerte y de la vida.

1

Los términos de la cuestión.

L'espèce humaine est la seule qui sache qu'elle doit mourir, et elle ne le sait que par l'experience.

Voltaire, bastante más profundo a veces de lo que pudiera pensarse, culmina en esta constatación su tratado sobre el hombre (1). Examinemos más de cerca las dos tesis principales contenidas en esta frase llena de sentido. Cada una de las dos proposiciones es susceptible de una interpretación doble: puede inducir a error, por una parte, pero de otra iniciarnos en la verdad de la cuestión. En lo que se refiere a la primera afirmación, es menester observar que también los animales tienen algunos presentimientos de la muerte, pero solamente cuando ésta les amenaza con su presencia inmediata: se recuestan a la espera de la muerte. Algunos misántropos han preferido esta actitud quieta y digna a la de muchos humanos. Pero esta percepción de lo inmediato no es un saber propiamente dicho, y aunque se cambiara en el saber correspondiente, no sería todavía un saber la necesidad de la muerte. El animal no llegaría nunca a saber, por ejemplo, que la muerte del individuo pertenece a la esencia de la vida y de la especie. La comprensión del vínculo entre el nacimiento y la muerte, de la necesidad biológica de que desaparezca el individuo en provecho de la especie, y de que desaparezca la especie misma en provecho de la realización de la vida en formas siempre nuevas, es un

género de comprensión reservado sin duda al hombre. La base para las reflexiones de este género se encuentra, por ejemplo, en la relación inversa entre la potencia procreadora y la duración específica de la vida de las especies, o en el enlace causal y temporal entre la procreación y la muerte, tan patente en la vida de numerosas criaturas. Claro es que en la historia del espíritu humano semejantes reflexiones no aparecen sino relativamente tarde. No son ellas la fuente original de la certeza humana acerca de la muerte. Voltaire nos dice que se trata de una experiencia cuyo contenido real no es sólo el hecho de morir, sino, además, la certeza del *tener que* morir. La tesis de Voltaire puede ser interpretada a tenor del empirismo de su siglo. Dispondríamos de una cantidad determinada de observaciones sobre casos de muerte particulares con cuyo medio el empirismo pretendería hacernos reconocer la necesidad del morir, como lo consigue para la salida del sol por el Oriente. No se trataría, por fuerza, más que de una necesidad aproximada, y la conclusión extraída de la concordancia de los numerosos casos observados sería impotente frente al escepticismo de un Hume. El hombre no desesperaría jamás de poder vencer esa necesidad. Lo específicamente humano consistiría entonces en la facultad de la razón

para abarcar el conjunto de un gran número de casos particulares y descubrir, por inducción, una regla de la realidad. Por lo tanto, esta especificidad no consistiría en el modo y contenido de las experiencias mismas, sino en la manera como el hombre podía disponerlas para llegar a leyes generales y verdades de razón. De esta suerte la frase de Voltaire, al considerar al hombre como ser de razón, quedaría incardinada en la antropología reinante en su época (2). Sin embargo, nos parece que este *par l'experience* contiene objetivamente bastante más de lo que Voltaire mismo creía o pensaba con claridad, y este contenido más oscuro y patético nos empuja en la dirección de una indagación nueva.

¿Existe una experiencia específica de la muerte en la cual ésta se manifestaría como formando parte del hombre en la plenitud de su existencia personal? Una experiencia semejante, ¿no nos ofrecería la posibilidad de establecer un hecho de una cierta verosimilitud? ¿No nos colocaría, también, de un modo inmediato ante la necesidad de nuestra muerte?

2

Los límites de la respuesta de Scheler.

La fenomenología ha mostrado que la experiencia humana es cualitativamente más rica de lo que se desprende de la idea que de la experiencia tiene un empirismo de ese género. Ha demostrado también que el contenido de la experiencia no es jamás una simple coexistencia de datos aislados, sino que contiene estructuras y relaciones necesarias. En este sentido ha pretendido Scheler reformar la teoría de la experiencia biológica y ha tratado también de encontrar la verdadera esencia de la experiencia humana de la muerte (3). Pero no puede satisfacernos la respuesta que ha dado a nuestra cuestión. Lo que nos ha descrito con su estilo profundo y luminoso a la par es la experiencia del envejecer. La muerte se introduce aquí sólo como punto límite previsible siguiendo el trazo de este proceso. La estructura de nuestra vida cambia sensiblemente a cada momento. Crece la presión del pasado y las posibilidades de futuro merman. El hombre se siente cada vez menos libre y menos capaz de transformar el sentido de su vida con la forja de su porvenir. Al envejecer no sólo se pierde el senti-

miento de la libertad, sino que se pierde también, en un grado determinado, esta misma libertad. He aquí algo terriblemente cierto. ¿Pero es que la muerte no es acaso en la experiencia humana algo más que la idea del límite último de esta evolución? En este punto tropezamos, por primera vez, con los problemas supuestos por la posible dualidad de nuestra experiencia de la muerte. Por un lado podemos conocerla como porvenir inmanente a nuestra propia vida; por otro, como la muerte ajena presenciada, o de la que nos damos cuenta de una manera indirecta. Con esta segunda manera nos enteramos de que la muerte en cuanto tal no se halla vinculada en modo alguno con el proceso del envejecer. La mayoría de las veces la muerte interviene prematuramente, en términos biológicos, y rara vez se la puede considerar como natural, como acabamiento de una vejez. Pero, aun en estos casos extraordinarios, hace falta que surja un pequeño accidente, un catarro, una emoción, etc., que el organismo no puede ya resistir. Lo específico de la llamada muerte natural parece definirse por la ausencia de un combate visible entre las fuerzas defensivas y las disolventes. Las resistencias de la vida han cedido demasiado. La enfermedad vehemente no es sino esta lucha, que supone una fuerte

resistencia del organismo. La experiencia que el hombre tiene de la necesidad de su muerte nada tiene que ver con la hipótesis de la muerte natural de cada organismo. No sólo poseo la evidencia que tengo que morir *alguna vez,* es decir, cuando haya llegado al punto límite temporal que es la muerte natural, sino además la evidencia de que estoy inmediatamente ante la posibilidad real de la muerte en cada uno de los instantes de mi vida, *ahora y siempre.* La muerte está a mi vera. La incertidumbre humana frente a la muerte no es sólo una laguna de la ciencia biológica, sino un desconocimiento de mi destino, y este *desconocimiento* mismo es un *acto* en el cual la muerte se halla presente por su ausencia: *Mors certa hora incerta.* La muerte tiene su dialéctica interna. Es la *presencia ausente.* El problema de la experiencia humana de la necesidad de la muerte rebasa la biología como rebasa los datos del sentimiento del envejecer.

3

La experiencia de la muerte y la individualización.

¿Pero es capaz el hombre de una experiencia de este género? Creemos que puede tenerla en determinadas condiciones. Verosímilmente, el cobrar conciencia de estas condiciones nos podrá acercar a lo específico de esta clase de experiencias. Las categorías más importantes de seres humanos que ignoran la necesidad de la muerte son los niños y los salvajes. Las investigaciones de Levy-Brühl nos ponen de manifiesto la concepción de la muerte que determina la actitud de los pueblos primitivos. Para estos hombres la muerte no tiene en modo alguno la significación que para nosotros. Obedece siempre a una causa exterior y adopta un carácter fortuito. Además, el individuo no se encuentra todavía lo suficientemente diferenciado en su clan como para sentirse individualizado por otra cosa que no sea su situación en el clan, su función en este organismo. Si después de su muerte su situación es heredada por otro, éste recibe también el nombre y el alma del muerto. El clan ha regenerado el miembro perdido. Parece que no ha pasado nada. Lo mismo que

en las especies animales, la ley de regeneración oculta el efecto de la muerte individual. Los hombres se presentan, según la comparación clásica, como las hojas de un árbol. La muerte no es más que el paso del alma a otro individuo, *lo contrario que el nacimiento*. Constatamos un fenómeno histórico tan general que se desprende una regla: la conciencia de la muerte corre parejas con la individualización humana, con la constitución de individualidades singulares, de la persona. Esta individualización no consiste esencialmente en una conciencia más nítida y matizada de la propia singularidad, sino, por lo pronto, en el hecho de que el hombre cobre realmente singularidad. El cambio de conciencia supone un cambio del ser. Así, no es tanto la conciencia de la muerte individual lo que gana en intensidad en este proceso cuanto la amenaza misma de esa muerte. El individuo actualiza un contenido exclusivo de él, que debe rebosar los límites del clan, de la regeneración del clan y del renacimiento en el clan. A partir de este momento es cuando se forma un elemento susceptible de ser amenazado de un verdadero *aniquilamiento* por la muerte individual. El efecto de esta evolución nos explica que las épocas históricas ricas en individualidades singulares se hallen especialmente inquietas

por el pensamiento de la muerte. Los misterios y las filosofías de las últimas épocas de la antigüedad, que guardan entre sí conexión más estrecha de lo que parece, se hallan determinados casi exclusivamente por esta nueva angustia del individuo. El fenómeno negativo lo constituye la disolución de la ciudad antigua; el positivo es un nuevo grado de individualidad humana; la consecuencia, una nueva angustia de la muerte; su producto último, los misterios, las filosofías, la preparación del cristianismo. También en la época del Renacimiento y de la Reforma se disuelve la comunidad medieval y volvemos a encontrar de nuevo una humanidad muy individualizada, extraordinariamente deprimida por la amenaza creciente de la muerte. Es la época de las angustias pánicas, de las teologías dominadas por el deseo de saberse justificado a la hora de la muerte. La época de las danzas macabras y de las representaciones crueles de Cristo muerto en la Cruz o en el sepulcro (4).

El contenido de las nuevas doctrinas de supervivencia, que son posibles y necesarias ahora en virtud de un nuevo sentimiento de la muerte, difiere de manera absoluta de la confianza en la regeneración del clan. Para el primitivo, el hecho de la supervivencia no tiene nada de paradójico ni

tampoco de especialmente alegre. En estos pueblos el temor *al muerto* es infinitamente superior al temor a *la muerte* (5). Se teme a los muertos todavía no reencarnados como seres cercanos, ocultos, amenazadores. Se ve en ellos a posibles aparecidos, que es menester aplacar y conjurar ritualmente, sobre todo para evitar que hagan daño. Las religiones superiores que prometen una victoria sobre la muerte, no se dirigen a pueblos que no creen en nada después de la muerte, sino que suponen algunas creencias de supervivencia de un tipo diferente. En la India, antes de la aparición de Buda, el sentimiento de quedar aprisionado en el círculo eterno de los nacimientos y de las muertes se había convertido en un peso insoportable para el individuo consciente. Así la liberación prometida por Buda puede ser a la vez una liberación de la muerte y del nacimiento, del nacimiento y renacimiento que condicionan la muerte. Pero también la supervivencia cristiana, entendida en su relación con la categoría ontológica de eternidad, es una liberación con respecto al tiempo, al cambio, al devenir terrestre que implican la muerte. El individuo se encuentra a salvo del río de las generaciones. Cristo promete un nacimiento al que no puede acaecer ninguna muerte. Buda promete una

muerte a la que no puede acaecer ningún nacimiento; por lo tanto, ninguna nueva muerte. El cristianismo es la afirmación suprema de una Vida victoriosa (6). El budismo, la negación de la vida en razón de la muerte. El budismo presupone la fe brahmánica según la cual el encadenamiento del nacimiento y de la muerte es tanto más indestructible cuanto que es inherente a la esencia misma de la realidad. El cristianismo presupone la doctrina del Viejo Testamento según la cual este encadenamiento se ha establecido a causa del pecado original, y puede ser roto, por consiguiente, en virtud de un nuevo nacimiento, por intervención de la gracia divina, que vencerá al pecado y, a la vez, a la muerte.

4

«Repetición» de la experiencia de la muerte del prójimo.

Admitamos, pues, que la experiencia decisiva de la muerte se halla vinculada a un cierto grado de singularidad personal en el hombre, que los procesos de individualización y de *mortalización* marchan

paralelos. Para comprender esta tesis a fondo partimos de la experiencia de la muerte de otro, que tiene para nosotros, vivos, un valor insustituíble.

No pretendemos que este punto de partida sea el único posible. Hay estados análogos a la muerte que forman parte todavía, en cierto grado, de la experiencia que podemos tener de nosotros mismos: el sueño profundo, algunos tipos de desmayo, el recuerdo oscuro del estado embrionario prenatal (?) provocado por una especie de meditación, etc. También se da una experiencia de la muerte en el peligro vivo de ella: en la guerra, la enfermedad grave, los accidentes, etc. Existen mil maneras diferentes de presentir y representarse la muerte propia. Algunos santos han previsto exactamente la hora de su muerte por meditación, algunos médicos por ciencia, algunos desesperados por resolución. Pero, en todas estas experiencias, la diferencia esencial entre el morir y la muerte, entre el *padecerla* y *lo que* se padece queda por fuerza oculta. Al hilo de estas experiencias no llega a trascender la fisiología y la psicología del morir en un sentido de metafísica de la muerte. Hemos escogido nuestro punto de partida porque esperamos tropezar con la persona en cuanto tal y con la relación específica que pueda guardar con la muerte (7).

A medida que nos individualizamos nosotros mismos, caemos en cuenta de la singularidad de los demás. En el amor personal entramos en contacto con esta singularidad en lo que tiene de inefable y en su diferencia esencial con nosotros. La muerte de un hombre para quien guardamos tal amor nos debe decir algo decisivo que excede el campo del hecho biológico. La *muerte del prójimo* es infinitamente más que la muerte del otro, en general. Allí donde se nos ofrece la persona, palpamos el problema ontológico de su relación con la muerte. El único medio de extraer de una experiencia vivida todo lo que ella contiene de conocimiento consiste en revivirla por el recuerdo y la imaginación.

Primeramente nos percatamos de un acontecimiento que ocurre en el organismo del prójimo. En la ocasión se nos ofrece principalmente como cuerpo vivo. Por ejemplo, la muerte va a intervenir con el proceso de crisis de la enfermedad. Sabemos que la persona querida existe todavía, que no hace sino esconderse detrás de ese proceso; a menudo, puede reaparecer una vez más, por ejemplo, en las últimas palabras del moribundo. Pero el hecho que predomina es el siguiente: un cuerpo que vive y otro, el nuestro, que simpatiza carnalmente con el camarada en tortura (8). Luego, un instante en

que todo vuelve a la calma, todo parece acabado, y los rasgos crispados de la cara amada se relaxan. En este preciso momento en que el ser vivo nos abandona tenemos la experiencia de la ausencia misteriosa de la persona espiritual. Por un instante sentimos como un alivio. El dolor de la compasión carnal ha cesado, pero de pronto nos sentimos transportados al mundo extraño y gélido de la muerte cumplida. En lugar de la piedad vital, que desemboca a menudo en el vacío, se nos presenta de golpe la conciencia profunda de que este ser, en la singularidad de su persona, no está ya allí ni puede volver a este cuerpo. No nos hablará más, no compartirá nuestra vida como lo hizo hasta ahora. Nunca jamás.

Las formas superiores de la fe en la supervivencia concuerdan exactamente con esta experiencia. Nos ofrecen a la persona espiritual no aniquilada, sino únicamente desaparecida, existiendo en la ausencia. Si la muerte fué la *presencia ausente* (según Simmel hace su aparición en tanto que límite en el tiempo), el muerto es, inmediatamente, la *ausencia presente*. La experiencia inmediata de la muerte del prójimo no nos ofrece, de primeras, ninguna certidumbre respecto a la supervivencia. Nos ofrece el hecho escueto de la ausencia, sin indicarnos si es

consiguiente al aniquilamiento o sólo a una *desaparición con respecto a nosotros*. La fe en la supervivencia nos promete que nuestra propia muerte nos reunirá con el prójimo desaparecido, que escucharemos de nuevo su voz en condiciones desconocidas, desamparada del viejo cuerpo. Pero la experiencia pura y simple de la muerte del prójimo no puede confirmar ni destruir esta promesa. De todos modos se trata de una experiencia específicamente humana, puesto que supone una cierta realización de dos principios estrechamente ligados que pertenecen esencialmente a la humanidad: personalización espiritual y amor personal al prójimo. Vemos también que la muerte interviene como *lo desconocido,* rebasa todas las experiencias analógicas de que hemos hablado y excede a toda experiencia de enfermedad, de sufrimiento y de vejez.

Esta experiencia de la muerte del prójimo ofrece cada vez que tiene lugar carácter singular. La muerte nos es dada en su singularidad personal. Cada muerte es única, como es único el modo de presencia de cada persona. Pero inmediatamente puede surgir una intuición de la *necesidad* de la muerte. Se ha hecho visible a los ojos del espíritu el encadenamiento más riguroso entre un acontecimiento de orden vital y la desaparición de la per-

sona. La persona se ausenta de esta manera extraña en el instante mismo en que se acaba el proceso vital en un organismo dado. Esta relación puede ser percibida como esencial y necesaria en cada una de las experiencias de este género. El cuerpo vivo se convierte en cadáver. Pero un cadáver no es lugar posible para la presencia de una persona (9). El aspecto mismo del cadáver no sólo nos dice que el proceso vital propio de un ejemplar de la especie humana ha tocado a su fin, sino que, una vez introducida la categoría de persona, nos dice también que el espíritu personal no puede realizarse ya en ese cuerpo. En los ojos abiertos del difunto calamos *no sólo el fin de la vida, sino también la desaparición de la persona espiritual.* Y vemos que la persona no está ya presente porque tampoco lo está la vida. La vida, en el sentido biológico de la palabra, nos muestra que ella es *la base de la presencia* indispensable para la realización del espíritu personal en el ser humano.

Todo esto no constituye todavía una experiencia de la necesidad de la muerte. Pero nos descubre de un modo especial la estructura frágil y virtualmente múltiple de nuestra existencia terrestre. La conciencia de la necesidad no se introduce más que con la participación del amor personal en que se

halla totalmente sumergida esta experiencia. Hemos compartido un «*nosotros*» con el muerto, y en este *nosotros,* por la fuerza inherente a este nuevo ser de orden personal, somos transportados al conocimiento vivido de nuestro propio *tener que morir.* Por un instante abordamos a las playas de la muerte. Retornamos en seguida. Pero, en ese momento, ¿no nos ha sobrecogido el hielo terrible? ¿Seguiremos siendo los mismos después de haberle conocido?

La necesidad de la muerte que aquí es cuestión, no se identifica con el contenido de esa frase de tipo general que asigna a cualquiera de nuestra especie una muerte cualquiera. Esa necesidad hace mención especial de los hombres que amamos y de nosotros mismos. Aquella región donde padecemos verdaderamente la amenaza se encuentra como rodeada de un horizonte inconcreto y pálido, poblado de otros seres humanos reales y posibles, pasados y futuros. La necesidad y la generalidad no son en manera alguna nociones tan estrechamente ligadas como lo supone la doctrina racionalista. A menudo nos hallamos en situación de concebir una relación necesaria que no existe esencialmente sino por relación a una personalidad singular y que procede precisamente de su singularidad. La experiencia de

la muerte nos ofrece, efectivamente, una síntesis de necesidad y de generalidad. Pero ambas de un tipo muy especial. La necesidad general de que aquí se trata no es del orden lógico, sino más bien del *simbólico*. El prójimo representa en realidad a todos los prójimos. Es el *cada uno,* y este cada uno muere cada vez en este prójimo que muere con su muerte singular (10). El símbolo es una realidad singular y universal, justamente como la verdadera necesidad de la muerte. En calidad de biólogo puedo constatar el carácter finito de la posibilidad de vivir inherente a cada organismo; es decir, el hecho de que vivir significa luchar constantemente contra obstáculos y amenazas y que cada organismo agota sus energías en esta lucha. Esto, en forma reflexiva, representa la intuición *scheleriana* de la muerte como punto límite. Pero lo que la experiencia vivida aporta además es la coincidencia de este punto límite biológico con la desaparición súbita de la espiritualidad. He aquí el encadenamiento general y necesario. Es un problema existencial que se manifiesta antes que nada en el pensamiento punzante de que es imposible ya una exteriorización comunicativa de la persona del muerto, por lo menos con su voz conocida y habitual. Esta boca no me hablará más. Estos ojos vidriosos no me mirarán más.

Parece que se ha roto mi comunidad con esta persona: pero esta comunidad era yo mismo en cierta medida, y en esta misma medida siento la muerte en el interior de mi propia existencia. Es la experiencia de la muerte en la soledad que la pérdida revela. En este sentido me atrevo a hablar de una experiencia de la muerte misma. En la experiencia decisiva de la muerte del prójimo hay algo como el sentimiento de una *infidelidad trágica* de su parte, lo mismo que hay una experiencia de la muerte en el *resentimiento de la infidelidad. Ha muerto para mí, he muerto para él,* no son maneras de hablar, sino abismos abiertos. Los teólogos y los místicos nos dicen que sólo Dios es fiel, porque sólo Dios no muere, y que la muerte misma no es sino el fruto de una infidelidad voluntaria que coloca al mundo entero en ese estado de infidelidad ontológica que constituye su mortalidad. Todas estas verdades recogidas de la revelación se corresponden con la experiencia descrita, aunque no sean, claro está, reducibles a ella.

Numerosos observadores han señalado que la experiencia de la muerte no ha producido sino un efecto ínfimo en los soldados de la guerra mundial, a saber, durante el combate nada más. Un médico militar ha afirmado en este sentido que la muerte

es una idea de paisano (11). La razón de estos hechos está en que la experiencia personal de la muerte del prójimo no acaece simultáneamente con esta muerte, sino que le *sucede* en el orden del tiempo. Si el deber nos llama inmediatamente a una nueva acción, se perderá hasta el instante mismo de presencia de la muerte. Sin embargo, me parece innegable que la experiencia personal no ha sido sino diferida cuando su condición primordial, la comunidad personal con la muerte, es realizable. No es menester para esto que preexista, por ejemplo, una amistad personal. Tampoco basta el simple hecho de ver morir a un hombre. Pero es suficiente un solo acto de amor personal para que se me revele con la presencia, o, más bien, con la *ausencia presente* de la persona, la esencia de la muerte humana. Un instante de calma ante un muerto, quizá un enemigo desconocido, y en esta situación puede surgir un acto de amor personal dirigido hacia el prójimo como tal. La idea de la muerte humana alcanza entonces su plenitud.

El ejemplo que nos ha servido de punto de partida no pretende ser sino la concretización que únicamente puede despertar la intuición. Nos figurábamos, apoyados sobre todo en el recuerdo, asistiendo a las postrimerías de una enfermedad.

Con los ojos del alma hemos visto, en una presencia espacial imaginada, cesar la lucha final entre la vida y la muerte, que es reemplazada por el misterio espiritual de la muerte acabada. Pero lo esencial de esta experiencia puede destacarse con la misma claridad aun cuando no poseamos la posibilidad de asistir realmente, o por *repetición imaginativa,* a esta lucha final. Los padres de los soldados muertos en la guerra han verificado en su sufrimiento una experiencia análoga. La han verificado al recibir la carta fatal que les colocaba delante de la presencia espiritual de la muerte de su prójimo como delante de un hecho consumado. Sus esfuerzos por enterarse de todos los detalles de las últimas horas de sus hijos obedecen al carácter inhumano e insoportable de esta inmediatez. Ante el contacto del desnudo misterio de la muerte el hombre trata de guarecerse en el clima más tibio del morir, para sumergirse en esa compasión vital que le es menester. Porque en esta compasión creemos acercarnos al difunto poniendo en su lugar al moribundo, que parece llevarle en su seno. El dolor vital, por muy atroz que sea, contiene algo de relativo consuelo. El acto de morir en el cual puede concentrarse la persona es todavía un acto esencialmente accesible a nuestra comprensión (12). La

vida es nuestra patria aun allí donde rezuma dolor y compasión. En nuestro dolor podemos encontrar la personalidad del prójimo en la forma de su acto último. Cara a la muerte, por el contrario, nos hallamos como expatriados de nuestro mundo. La imposibilidad de simpatía vital, la imposibilidad también de comprender a una persona presente, manifiesta la esencia espiritual de un sufrimiento o, mejor, de una conmoción de nuestra existencia entera, que sólo la fe religiosa, a lo que parece, puede hacer tolerable. Un hombre que vive no está nunca completamente fuera del alcance de nuestra simpatía ni de nuestra comprensión. Esto sigue siendo aún verdad cuando alguien que ha muerto hace tiempo en lejanas tierras revive sólo por fuerza de nuestra imaginación. Sólo la experiencia de la muerte acabada del prójimo nos enseña lo que cualitativamente son la ausencia y la lejanía. Arrastra a nuestra alma hacia una tierra desconocida, en una dimensión inédita. Descubrimos que nuestra existencia es un punto de intersección entre dos mundos.

La intensidad de tal experiencia puede variar. Depende del grado de nuestra personalización y del carácter de la relación entre nosotros mismos y la persona del muerto. Lo que importa, ante todo, es

el modo de coexistencia en que la experiencia se produce. La posibilidad de un cambio de nuestra propia existencia, en tanto que *existencia abocada a la muerte (Sein zum Tod)*, consiguiente a una experiencia de la muerte de uno de nuestros semejantes, se funda en la posibilidad del amor personal. Nadie pretenderá que mi experiencia de la muerte del prójimo sea un equivalente de mi experiencia de *mi* muerte. Pero su significación para mí es tan profunda que forma parte esencial de mi existencia personal y en modo alguno del *se* (13). Difiere, como experiencia vivida, de los diferentes estados psíquicos que acarree consigo. No es, en modo alguno, una especie de dolor y hasta puede ser vivida con una cierta alegría. Alegrarse del dolor vital de un hombre es crueldad, y cuando esa alegría prende con el dolor de un agonizante, la crueldad es diabólica. Si la simpatía vital sigue siendo humana, contiene en su seno la piedad. Por el contrario, no se da un *tener piedad de la muerte*. La muerte no es un dolor del difunto. El vivo puede apiadarse de sí mismo en consideración a lo que se le ha ido; pero éste es un género de dolor muy alejado de la piedad vital que puede tenerse de un moribundo (14).

La ausencia súbita de la persona espiritual puede ser interpretada de manera muy diferente con

arreglo a las diferencias inherentes a la experiencia misma. Su contenido fundamental no es nunca el aniquilamiento, sino algo así como una cuestión puesta al descubierto. Por esta razón, el espíritu puede sufrir más allá de la categoría del dolor propiamente dicho. Los sufrimientos peores no son los dolorosos. Conservar la comunidad con el muerto equivale a preservar de la destrucción nuestra propia existencia, de la que esta comunidad forma parte integrante. El espíritu se siente obligado a buscar en una solución del problema, solución que justamente parece inencontrable, el medio para la reconstitución de esta comunidad. El sufrimiento espiritual es el sufrimiento de la existencia que se encuentra en una incertidumbre inquietante, en una relación cercenada, en el abandono y la impotencia. La compasión sería un puente hacia el prójimo y por lo mismo un consuelo. Las doctrinas de supervivencia consuelan al creyente sobre todo porque al concretar la imagen de los muertos nos permiten seguirles por lo menos con la imaginación, simpatizar con ellos. Los diferentes ritos del entierro de los muertos nos proporcionan el sentimiento precioso de hallarnos todavía en situación de hacer algo por ellos, de tener a nuestro alcance medios que nos ponen en contacto, de algún modo, con su

existencia. Ya sólo por esta razón el pueblo católico jamás renunciará a su creencia en el purgatorio, ese lugar donde la existencia del muerto, o la condición de su alma, es accesible todavía a la actividad caritativa de los vivos.

5

Fundamento ontológico.

El problema humano de la muerte se da en el hecho de que un ser vivo deviene persona. Este problema se plantea en la historia de la humanidad, lo mismo que en la biografía del individuo, a medida que esa posibilidad fundamental se halla realizada. La *persona* la consideramos aquí como una existencia que se constituye a sí misma, como la actualización de un *ser-devenir* (Werdesein) que da sentido y unidad al todo de la existencia individual. Por el hecho mismo de su aparición, trasforma el todo de la *individualidad* haciendo de ella la *personalidad*. No todo lo que preexiste a la personalidad conserva la integridad de su esencia propia después de esta transformación unificadora. La relación específica de este proceso de transformación,

efecto de la realización de la persona, con un proceso vital que, *si se aisla,* puede ser comparado con los procesos vitales en los animales y hasta en las plantas, revela su naturaleza por esa disolución que es una de las características de la muerte. El proceso orgánico presenta una significación ambigua para la actualización de la persona. Por una parte, este proceso orgánico obliga con su resistencia a la persona a luchar realizándose, y por otra le ofrece la ocasión y el *lugar* de su actualización. Una antropología exclusivamente unitaria, de no ser, por el contrario, materialista, es decir, un monismo espiritualista, podría basarse sobre estos hechos. Pero en parte alguna aparece de manera más evidente el límite de este *angelismo* que allí donde interviene la muerte humana. Entonces tropezamos con el residuo fatal de multiplicidad, con el residuo que supone la autonomía de la vida orgánica, como tal vida orgánica, frente a la personalización. La perfección de la existencia personal rara vez coincide con la muerte. Es un caso éste que ocurre casi nada más en las fantasías y en el mito, donde el héroe encuentra la muerte en la cima redonda de su perfección. De este hecho podemos concluir que la muerte no es *primariamente* una posibilidad inmanente a la existencia personal, a la existencia mis-

ma *(Dasein)*. Procedente de una región extraña, la muerte se encuentra como intrusa en nuestra existencia. La *apropiación* espiritual de la muerte es una tarea decisiva para cada persona humana y, sin duda, un esfuerzo que al cambiar ese carácter forastero de la muerte le supone. La existencia personal no es fatalidad; su tarea consiste en transformar en libertad la fatalidad de la muerte. La muerte del hombre es *primariamente* como la muerte del bruto. En el primitivo apenas si difiere. Sólo en relación con una personalización progresiva del todo de la existencia humana adquiere aquélla realmente un sentido nuevo. La aceptación de la muerte cambia la muerte misma, pero esta aceptación supone la existencia de una resistencia. La persona humana no es en su propia esencia una *existencia abocada a la muerte*. Como todas las demás existencias a su manera, también ella se dirige hacia la realización de sí misma y hacia la eternidad. Tiende hacia su propia perfección aun a costa de tener que recorrer la fría calzada de la muerte. No le puede cambiar su *exterioridad ontológica* sino haciendo de ella un medio para su propia realización. La metafísica no tiene como origen la nada que se revela en la angustia, sino la existencia que el Eros filosófico consigue asir. Tampoco el carácter ontológico de la

persona deriva de la negatividad que tiene que aceptar. La decisión especial por la cual la persona puede convertirse, efectivamente, en una *existencia abocada a la muerte,* está a la mitad de camino entre esta exterioridad primaria de la muerte y la esperanza del espíritu que trasciende a la misma muerte. La *definitividad de la muerte* no es otra cosa que ese sufrimiento que la persona puede padecer cuando el acto que quiere conducirle hacia la supervivencia y la eternidad fracasa en la desesperación. La angustia misma de la muerte, y no ya sólo los dolores del morir, sería incomprensible si la estructura fundamental de nuestro ser no contuviera el postulado *existencial* de un *más allá.* En ese caso la muerte no pasaría de ser un hecho en perspectiva, acaso bastante desagradable, pero sin densidad alguna excepcional y sin ninguna amenaza de orden metafísico. La angustia misma de la muerte y de la nada nos revelan que son contrarias a la tendencia más honda e ineludible de nuestro ser (15). No nos referimos al impulso de perduración inherente a la vida en general, a la *voluntad de vida* de Schopenhauer; yo afirmo – en el momento mismo de formular este pensamiento – el impulso de la persona humana a realizarse y a eternizarse. *En el fondo del ser hay un acto: la afirma-*

ción de sí mismo. En la persona humana, que se sabe única, encontramos una afirmación de esta unicidad a realizar implicada por la tendencia a traspasar el tiempo. La fe en una supervivencia personal no es sólo una promesa consoladora, sino, además, una expresión y, sobre todo, una *actualización* de este impulso ontológico. La muerte interpretada como definitiva, la muerte física interpretada como negación universal de nuestra existencia, no es sino reflejo de un acto de incredulidad desesperada, una negación de la persona por ella misma. Si la naturaleza humana tiene necesidad de supervivencia, no es por egoísmo ni por capricho, ni por un atavismo histórico. La necesidad misma testimonia una estructura ontológica fundamental: *la conciencia imita al ser profundo*. Si no hubiera ninguna posibilidad verdadera que correspondiera a esta tendencia, la existencia humana entera se abismaría en la nada. Unamuno (16), que, con San Pablo, ve en la fe *la substancia de las cosas que esperamos,* ha vuelto a descubrir que la esperanza es algo más que un sentimiento del hombre. La esperanza constituye el sentido de nuestra vida y prolonga la afirmación contenida en la estructura íntima del ser en general: *pues la esperanza es el más noble fruto del esfuerzo que realiza el pasado*

para hacerse futuro, es lo que en el más propio sentido produce el ser y le hace ser efectivo (17). Una filosofía de la existencia que niega los fundamentos ontológicos de las tres virtudes del hombre es más bien una filosofía contra la existencia (18).

La esperanza, acto de la existencia personal, difiere esencialmente de esos sentimientos múltiples que designamos como *esperanzas de algo* (19). No quiere decir esto que carezca de un contenido intencional. Por el contrario, la esperanza posee *un* contenido, pero no contenidos intercambiables, y ello justamente porque posee *su* contenido de una manera incomparablemente íntima. Constituye una estructura del ser que trasciende al sujeto físico. Su contenido le es inmanente, suyo propio de verdad. *Tal contenido no existe sino en ella, ni ella existe sino en marcha hacia ese contenido*. Las esperanzas y la esperanza parecen caminar ambas hacia el futuro; pero hay aquí *dos* futuros que forman parte de *tiempos* diferentes. El futuro de las esperanzas es el del mundo en el que se espera el cumplimiento de sucesos diversos. El futuro de la esperanza es el de mi persona misma, futuro en el que me cumpliré yo mismo. La esperanza es confianza, mientras tiende hacia su futuro, y paciencia a la vez. Las esperanzas tienen su raíz en la impaciencia,

pues anticipan siempre su futuro y desconfían de él. La esperanza tiende en principio hacia la verdad y las esperanzas hacia la ilusión (20). Las esperanzas discurren sobre un tiempo que pertenece al mundo y al azar; la esperanza constituye un tiempo distinto, propio de la persona y de la libertad. La esperanza no es un modo indeterminado de nuestras esperanzas, una tendencia del alma hacia esperanzas diversas. Su determinación e indeterminación afectan una gradación suya, según el grado de claridad con que se capta y comprende a sí misma. Su contrario no es esta o aquella decepción, sino la desesperación, que constituye igualmente una unidad indisoluble con su propio contenido. Ni esa misma decepción general, suma de decepciones múltiples, que en español se llama desengaño (21), es equiparable a la desesperación, sino más bien una etapa en la *purificación* de la esperanza, que descubre su sentido propio trascendiendo el mundo. La esperanza tiende hacia el ser, hacia la actualización permanente y progresiva de la persona humana. Las esperanzas *anticipan* por imaginación, la esperanza *crea* por actualización. Las esperanzas vacilan, la esperanza afirma, pero lo hace por un movimiento creador de nuestra existencia entera. De igual manera, la desesperación tiende hacia la nada, mien-

tras que la decepción no es sino la destrucción dolorosa de una anticipación imaginativa. Si *presumimos* que sin un impulso análogo a la esperanza los árboles no recobrarían en primavera la vida nueva de sus hojas, *sabemos* que el hombre, como persona espiritual, no puede subsistir un solo momento sin la esperanza. No ya esperar de esto o lo otro, sino la esperanza creadora, base natural de esa esperanza de la que se ha escrito que no nos deja perecer (22).

P. L. LANDSBERG

Traducción de E. IMAZ.

(La segunda parte de este estudio se publicará en nuestro número siguiente.)

NOTAS

(1) *Dictionnaire philosophique*. Ed. 1821, tomo IV, pág. 63.

(2) Voltaire dice *l'expérience,* no *expérience*. Al utilizar el artículo nos da a entender que piensa en la experiencia común de la humanidad, que aumenta con la ciencia, por lo tanto en una noción cuantitativa de la experiencia. Por esta razón nos parece inevitable la interpretación empirista; pero sólo como interpretación filológica y no como interpretación filo-

sófica. *Loco citato,* Voltaire continúa: *Un enfant élevé seul et transporté dans une île déserte, ne s'en douterait pas plus qu'une plante et un chat.*

(3) Max Scheler: *Tod und Fortleben* en sus *Schriften aus dem Nachlass*. Tomo I. Berlin, 1933.

(4) J. Huizinga: *El otoño de la edad media*. Ed. *Rev. de Occ.*, cap. XI: *La visión de la muerte.*

(5) V. sir James Frazer: *La craint des morts.* Paris, 1934; p. e., pág. 23: *Les Binjwaz... pensent que seuls les méchants survivent pour devenir des esprits malfaisants, etc.* V. también págs. 26 y 61. Según Huizinga, l. c., la muerte y el muerto se identifican en las danzas macabras medievales.

(6) Uno de los factores que integran la tragedia de Nietzsche es que ha visto siempre el cristianismo a través de los ojos de Schopenhauer.

(7) Las indagaciones de Heidegger desbordan casi inmediatamente la experiencia de la muerte del otro y persiguen un fin muy diferente. M. Heidegger, *Sein und Zeit*. Halle, 1927. Tomo I.

(8) Georges Duhamel, poeta y médico, nos da una descripción maravillosa de esta simpatía en *L'humaniste et l'automate*. Paris, 1934.

(9) *Car un cadavre est esentiellement une absence, une chose quittee, regetée, une depouille enfin.* Fr. Mauriac, *Journal*. Paris, 1934, pág. 53.

(10) Hay que notar que este *cada uno* es la antítesis del *se*, que se constituye siempre como ser público. Es el cada uno de Baudelaire cuando dice: *Dieu est l'eternel confident dans cette tragédie dont chacun est le héros* (*Mon coeur mis à nu*). Se trata de la generalidad antropológica como generalidad de lo individual. La que descubre Montaigne: *Chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition.* Acaso

el sentido más sublime de esta identificación simbólica nos ofrece el Evangelio cuando habla del *hijo del hombre*.

(11) Paul Voivenel, autor del libro, nutrido de experiencia y sabiduría, *Le médecin devant la douleur et la mort*. Paris, 1934.

(12) El acto de morir, siempre singular, puede ser el acto más personal. Rilke nos lo muestra en las inolvidables páginas de su *Malte Laurids Brigge*. Leipzig, 1920.

(13) Me parece que Heidegger no se da cuenta de la importancia de esta diferencia. El *Mitsein* es en él una noción extremadamente formalizada. Su filosofía no alberga el amor, como tampoco la fe ni la esperanza. Jaspers, con su noción de *comunication*, se acerca mucho más a la posibilidad que aquí nos interesa. C. Jaspers: *Philosophie*, V, 11.

(14) Esta situación cambia si una creencia religiosa ofrece imágenes concretas, por ejemplo, de los dolores de las almas y hasta de los cuerpos en el infierno o en el purgatorio, pues entonces vuelve a ser posible la piedad.

(15) V. Miguel de Unamuno: *Avant et après la révolution*. Paris, 1933, pág. 178 y sigs.

(16) V. mi libro *Einleitung in die philosophische Anthropologie*. Frankfurt, 1934, y mi artículo sobre *L'interprétation chrétienne de la personne* en *L'Esprit*, núm. 27.

(17) La voluptuosidad de la angustia es, en algunos pensadores, una voluptuosidad nihilista.

(18) Ep. a los hebreos 11/2.

(19) El autor contrapone en el texto francés *espérance*—esperanza—a *espoir*—esperanzas de algo.

(20) M. de Unamuno: *Vida de Don Quijote y de Sancho*, 1905, cap. XLIV, 1935. Unamuno expresa esta convicción, de la que habla raras veces, al fin de su so-

neto místico *La Sima: La vida, nuestra vida verdadera,—La vida, esta esperanza que se inmola—Y vive así, inmolándose, en espera.* V. A. Sternberger: *Der verstandene Tot. Eine Untersuchung über M. Heideggers Existentialontologie.* Leipzig, 1934, páginas 131-143. El libro ofrece la crítica fundamental del nihilismo heideggeriano, necesaria para destruir su funesta seducción.

(21) Paul Valéry lo dice muy bien en el libro que lleva el título *Variétés* (Paris, 1926, *La crise de l'esprit,* página 10). *Mais l'espoir n'est que la méfiance de l'être à l'égard des prévisions précises de son esprit. Il suggère que toute conclusion défavorable à l'être doit être une erreur de son esprit.* Este pasaje ha provocado la cólera de Unamuno en su *Agonía del cristianismo.* Efectivamente, Valéry expresa aquí una verdad acerca de las esperanzas, sin hacer la indicación que lo contrario es lo que ocurre con la esperanza.

(22) Ep. a los romanos 5/5. La relación entre la esperanza natural al hombre en tanto que persona, última aparición en los *Orphische Urworte,* de Goethe, y la esperanza sobrenatural que nos da la revelación de Cristo parece análoga a la relación entre la inmortalidad y la resurrección. En los dos casos la esperanza lleva consigo la certeza y no la duda; pero estas dos certezas son de orden diferente. La esperanza de que tratamos no es la *virtud teologal.* Más bien indicamos el lugar en la estructura del hombre por donde esta virtud puede entrar para vencer definitivamente la posibilidad de la desesperación.

Bécquer
y el romanticismo español

Hace ya mucho tiempo sentí en mi interior un fenómeno inexplicable. Sentí, no un vacío, porque, sobre ser vulgar, no es esta la frase propia; sentí en mi alma y en todo mi ser una plenitud de vida, como un desbordamiento de actividad moral, que, no encontrando objeto en que emplearse, se elevaba en forma de ensueños y fantasías en los cuales buscaba en vano la expansión, estando, como estaba, dentro de sí mismo.

GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER.

A fines del pasado siglo, es decir, hace dos generaciones, un poeta exclamó un día: ¿Quién que es no es romántico? A los poetas de la generación siguiente esta frase ha debido parecerles excesiva, y no por el desconocimiento que en ella se adivina de lo que sea romanticismo, sino por una arraigada afición contraria en favor de lo clásico.

A veces las aficiones arraigadas pueden confundirse con los prejuicios, y si éstos son por lo general armas de doble filo, por lo que con ellos conseguimos y por lo que a causa de ellos dejamos de conseguir, éste del clasicismo aun puede serlo más, ya que lejos de proporcionar a su paciente una eterna juventud, como desea, acaso sólo le depare una prematura vejez. Y el clasicismo, en último extremo, ¿qué es sino una coquetería de la muerte para con la vida? Nace con aquélla; es la vida de la muerte; es una estática juventud.

Sin prejuicio alguno, pues, con respecto al romanticismo, aunque también sin aparentar en su favor una afición ignorante, acerquémonos a él. Muchas cosas puede decirnos, entre otras, ésta que hoy nos interesa particularmente. Y es que la poesía moderna, con los rasgos distintivos que todavía le prestan expresión, nace en la época llamada romántica. Una nueva sociedad aparece entonces, y con ella un nuevo espíritu. En el mundo se desencadenaba el movimiento espiritual que designamos con el nombre de romanticismo. Pero el origen de aquella tormenta universal había sido largo y subterráneo; años de agitación secreta, sólo manifestada en súbitas sacudidas aisladas, le habían precedido; así como también el trastorno político de la misma época, con el cual tan estrecha relación guarda el hecho espiritual romántico, no fué tampoco cosa de un momento y unos hombres, sino largo y sostenido encadenamiento.

Pero el romanticismo podemos considerarlo también como un hecho eterno. Algo así como un espíritu diabólico que se divirtiera, a través de los tiempos, asaltando a determinados individuos, haciendo resonar en ellos esa vibración particular, esa extraña conmoción vital que siempre le caracterizan. No sería difícil señalar nombres de poetas clásicos ata-

cados de ese sagrado mal. Y hablo de poetas porque sólo con respecto a la poesía nos ocupamos aquí del romanticismo, aunque reconozco cuán divertido y ejemplar resultaría un estudio del romanticismo social.

El romanticismo, considerado como hecho eterno, tiene fuertes y sólidas razones: son nada menos que aquellas que nos ligan con la vida; hay que aceptarlo o dejarlo, como la vida. Todo clasicismo, se ha dicho, supone un romanticismo anterior. Todo clasicismo, pudiéramos añadir, supone un romanticismo vencido. La vida es siempre romántica, como lo son el movimiento y la luz, esos dos magos que, dentro del tiempo vital concedido a nuestro destino, juegan con la existencia, produciendo esta fantasmagoría triste y risueña alternativamente que puebla nuestra mente de recuerdos y de olvidos. La muerte, en cambio, es clásica; inmoviliza lo inestable, da constancia a lo inconstante; bajo su inhumano poder lo tumultuoso adquiere la majestad contenida, el furor petrificado que caracterizan ya, por siglos, aquel frágil latido vital que antes se moviera en el aire luminoso. He aquí cómo en rigor pudiéramos responder a los dos interlocutores a quienes me referí al comenzar.

Mas aun cuando toda época sea romántica y

clásica al mismo tiempo, tal vez no haya redundancia en hablar de una época romántica. Si, en un momento determinado, las gentes, excitadas por unos acontecimientos sociales en los que se contenían grandes dosis de un particular flúido tormentoso, trastornadas en grupo y no aisladamente, excitadas las unas por las otras, aun descontando la gran parte de influencia mimética inevitable en todo hecho humano, sea trivial o importante, se entregan con deleite al aire desencadenado, ¿puede en estricta justicia evitarse el calificativo de romántica a tal época?

La poesía clásica sufre entonces la transformación esencial que, en cada país, origina la poesía moderna. Es decir, la poesía actual, nuestra poesía, esta que quizá hoy está en trance de cambiar nuevamente su rumbo. Pero las profecías son siempre peligrosas y, además, esta cuestión no nos interesa ahora.

Y no son los poetas más populares del romanticismo aquellos a quienes se debe esa honda y sutil transformación. Como los detentadores del poder ejecutivo en las viejas monarquías constitucionales, podemos decir de ellos que reinan, pero que no gobiernan. Paralelamente a sus vidas, colmadas de necesaria majestad, se extienden otras más ocultas,

más breves, impulsadas por un afán clarividente y misterioso, extraño a la mayoría de sus contemporáneos. Tal fué el caso de Shelley con respecto a Byron; tal fué el caso de Baudelaire con respecto a Hugo; tal fué el caso de Hölderlin con respecto ¿a quien? A Schiller tal vez. Nunca con respecto a Goethe. Con rara excepción, quizá sea Alemania el país donde el romanticismo es caudaloso y ligero al mismo tiempo.

La posteridad da muchas veces preferencia a estos poetas sobre aquellos más populares en un principio. Tardía preferencia. Una sola palabra a tiempo quizá les hubiera indemnizado de su solitaria amargura. Pero es inútil hablar así; a esa clase de hombres les mueve un espíritu distinto por completo del que habita en los otros; sus razones no las comprenden éstos, sus sentimientos menos aún. Tal vez sea imposible indemnizarles; en sí mismos llevan su tormento, pero también su compensación.

Ahora sólo muy vagamente podemos suponer cuál fuera la náusea de los románticos españoles frente a la naturaleza polvorienta y descolorida que nuestros poetas dieciochescos poblaban con sus pajarillos y sus ninfas espectrales. Ese ambiente me recuerda siempre el decorado campestre que Sarah

Bernard, según cuentan sus biógrafos, colocaba en torno suyo por unas horas cuando quería proporcionar a sus nervios fatigados un reposo en la naturaleza. No menos aburrimiento debía producirles el otro extremo en que caían tales poetas cuando, queriendo justificar ante el público la tarea que ellos juzgaban frívola de hacer versos, siempre pedían indulgencia para aquellos (la frase era de rigor) extravíos juveniles y a continuación pretendían redimirse entonando difusas y empenachadas odas a la beneficencia, al progreso, cuando no a cualquier victoria guerrera indígena, pasada o presente, oda compuesta según el gusto de las viejas escuelas salmantina o sevillana.

No, no seré yo quien les haga ese reproche, sino al contrario: el que tan cortos se quedaran en la necesaria transformación. Vuelven los románticos españoles por los fueros de nuestra poesía de los siglos pasados, exceptuando, claro está, la del XVIII, la única negada por ellos, y con esto no hacen más que seguir una moda europea de entonces, tan apasionada del romancero español y de nuestro teatro clásico. Pero nuestra tradición era peligrosa en extremo. Y aun para los extranjeros hay algo allí que me lleva a separarla de espíritus con ella irreconciliables. No me extraña Hugo deletreando un ro-

mance del Cid; siempre me sorprende Shelley con un tomo de Calderón entre sus manos ligeras.

Sabido es cuán pomposa y solemne parece nuestra literatura a los extranjeros. Y precisamente el romanticismo más hondo implica una liberación de la pompa, del ornato que como vano ramaje rodeaba con sus anchas hojas decorativas el cuerpo esbelto y ligero de la poesía. Sé que no es corriente considerar así el romanticismo. En España nos acostumbró a sustituir las ruinas paganas por la catedral, la ninfa por la ondina, Horacio por Víctor Hugo; pero no se trataba de esó. Se trataba de introducir nuestra vida, ya distintá, en la atmósfera de la poesía; de hacer que se aceptaran como poéticos ambientes y pasiones actuales cuya intromisión en el lirismo debía estimarse por la mayoría como terrible prosaísmo. Todavía hoy asistimos a esa transformación; todavía vemos a veces desconocer a los más profundos poetas en favor de los más ornamentales. Y es que las gentes están demasiado acostumbradas a lo preconcebidamente poético, lo rico o lo nobiliario. No comprenden que la poesía está en todo y el verdadero poeta la siente en todo fluir misteriosamente. Eso representa la poesía de Bécquer con respecto a los románticos españoles.

Una sensación alada y misteriosa es la naturaleza en esta poesía, tan distinta del banal decorado empleado por sus rivales. Un agudo puñal de acerados filos, alegría y tormento, es el amor; no una almibarada queja artificiosa. Una entrega total al torrente diverso de los días, su lirismo apasionado; no un divertido y eficaz esparcimiento al margen de la propia vida.

¿Nos deja esa impresión la lectura del duque de Rivas, de Zorrilla, de Espronceda? Preciso es reconocer que no. La misma gravedad clásica, el mismo insolente gusto por lo rico, por lo preconcebidamente poético, vemos en ellos que en los grandes nombres de nuestra poesía anterior: Herrera, Lope, Góngora y Calderón tienen en ellos fieles continuadores. Y, sin embargo, había además Garcilaso, había Juan de la Cruz, para quienes la poesía fué algo más que delicia verbal o suntuosidad decorativa.

No se vea en estas palabras desdén ni menosprecio hacia esos nombres considerables, sería pueril si así fuera, sino la expresión de un deseo por ensanchar y vivificar los límites del lirismo español.

El mundo y su misteriosa vibración quedaron, pues, a un lado. Y precisamente la esencia de la poesía moderna está ahí, en eso que quedaba fuera.

El irreparable daño causado por el romanticismo español a nuestra poesía es no haber sabido libertarla a tiempo. El admirable Romancero cuántas veces no ha impedido la evolución de nuestro lirismo. La poesía castellana, y adviértase que digo castellana, no española, es épica, narrativa. Era necesario dejar lo narrativo a la prosa; el clima de la poesía lo exigía así. En nuestros días ya, un poeta andaluz, Juan Ramón Jiménez, inmunizó la terrible hidra: hizo lírico el romance; pero luego otros poetas han vuelto a contar en verso. Es difícil, por lo visto, ser sólo lírico en España. No hablemos del teatro en verso; hoy nos amenaza todavía. En el recuerdo de todos nosotros están las deliciosas escenas primeras del *Don Alvaro,* con el puente de Triana, en Sevilla, como fondo, y aquel coloquio al atardecer estival, acerca del agua fresca de Tomares, entre el aguador, el canónigo, el majo, el oficial y Preciosilla. Pero luego irrumpe el verso; es como una inundación: todo lo arrastra su corriente y apenas si sobrenada otra cosa que el gesto desesperado de los brazos de Don Alvaro.

Le tocó nacer a Gustavo Adolfo Bécquer en la época álgida del triunfo romántico. Un año después de este nacimiento Larra se dispara un tiro. Sus

vidas, las más nobles y hondas del romanticismo español, se cruzan casi sobre el mismo escenario de sus distintas desdichas. Con Larra se marcha la parte amarga, satírica y dura de nuestro romanticismo. Con Bécquer aparece el poeta. Nace en Sevilla, de una familia cuyos ascendientes tenían origen extranjero y nórdico. Una vez más el choque de razas y tradiciones distintas produce un gran espíritu. Su destino todos lo conocemos: enfermedad, pobreza, infortunio. Pero no nos lamentemos de ello ahora: sería farisaico. A nuestro lado puede repetirse en alguien más aquel destino ya cumplido en otros; no nos importaría. Mientras la sociedad esté organizada de la manera que lo estuvo entonces y lo está hoy, el infortunio de Bécquer es y será posible.

Sus padres mueren casi a la misma edad que debían morir Bécquer y su hermano Valeriano. Niños aún, recogen ese legado familiar: enfermedad y pobreza. Cuántas veces he recordado, al pensar en la juventud de Bécquer, aquellos adolescentes de la espléndida *Comedia Humana* balzaniana, Rastignac o Luciano de Rubempré, cuya sociedad ideal no era muy lejana de aquella en que le tocó vivir a Bécquer; juventud lírica y ambiciosa en lucha con unas gentes egoístas y feroces. Pero Bécquer, sin

embargo, no parece haber conocido la ambición. Él mismo dice: *Soñaba una vida independiente y dichosa*. Ese es el sueño de un indolente, nunca de un ambicioso. Lo mismo podemos deducir de sus biografías; verdad es que éstas son de corto alcance, por lo general, y sus amigos, aquellos que nos dejaron el testimonio más directo, eran tal vez poco aptos para conocer el mecanismo que movía el espíritu de Bécquer. Me parece imposible, además, que pudieran darse cuenta del extraño cantor que pasaba a su lado. Solamente encuentro unas líneas que, no sé por qué, me parecen quizá en consonancia con el Bécquer que hoy conocemos. Son éstas: *Era un hombre negro. Moreno hasta la exageración, sombrío hasta la grosería, soñando despierto*.

¿Se dió el mismo Bécquer cuenta cabal de su propia y excepcional importancia? Escribe una vez: *Yo llevo algo divino aquí dentro*. ¿Certeza de sí mismo? Despecho quizá. Aturde mucho al artista el desdén del público hacia su obra, y más si va acompañado por el ejemplo de la gloria de un rival menos digno. Por mucho orgullo y confianza en sí mismo que tenga el poeta, hay algo entonces en él que vacila. Por lo demás, la admiración del público aprisiona al artista; sabe que no le aplauden a él, sino a una parte de él, quizá la menos noble; y ese

aplauso es una especie de pacto que le obliga a ser ya siempre aquello mismo que aplauden. ¿Cabe mayor riesgo para un artista? Procedería, pues, Bécquer por adivinación e inspiración, chocando en la sombra.

Sin embargo, en un prólogo suyo al libro de un amigo, distingue dos clases de poesía. Por lo que dice de aquella a que alude en primer término, podemos equipararla a la tradicional poesía española; sus preferencias parecen orientadas hacia la que menciona seguidamente, aunque de modo erróneo pretende identificarla con la poesía popular. No cabe duda, esa es su poesía, la poesía verdaderamente romántica. Dice así: *Hay una poesía magnífica y sonora; una poesía hija de la meditación y el arte, que se engalana con todas las pompas de la lengua, que se mueve con una cadenciosa majestad, habla a la imaginación, completa sus cuadros y la conduce a su antojo por un sendero desconocido, seduciéndola con su armonía y su hermosura.*

Hay otra natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye; y desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre, despierta, con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía.

La primera tiene un valor dado: es la poesía de todo el mundo.

La segunda carece de medida absoluta; adquiere las proporciones de la imaginación que impresiona: puede llamarse la poesía de los poetas.

Aquí no podemos dudar; Bécquer sentía oscuramente lo que le alejaba de la mayoría de los poetas españoles.

Los datos externos de su vida son breves. Le hacen estudiar para piloto. Sin duda el destino quiso evitar ese rumbo para la vida de Bécquer, ya que, según una ley fatal, cuando alguien emprende un camino distinto del que corresponde a su vida, un acontecimiento imprevisto le restituye a su verdadero destino. La escuela de San Telmo, donde Bécquer estudiaba, fué suprimida. Luego es aprendiz de pintor; tuvo afición a la pintura toda su vida. Su padre fué pintor; también lo fué su hermano Valeriano, y pintor delicioso. Sus lienzos no parecen ser particularmente estimados hoy; sin embargo, qué encanto penetrante hay en ellos. Lugareños y campesinos, corros juveniles, ferias, mercados, costumbres de la antigua vida popular española, vívidas escenas sobre un ligero paisaje. En esos lienzos vibra con delicada armonía el eco del romanticismo, débil como un son lejano que ya se pierde.

Mas no retuvo a Bécquer la pintura. La poesía, imperiosa y exigente, le aguardaba en su terrible atmósfera para colmarle de desdichas, para destrozarle hasta arrancar de él las divinas voces que todos conocemos y amamos hoy. Su adolescencia en Sevilla él mismo la refiere, esencialmente en una de sus cartas desde Veruela. Él, poeta que, como Nerval, pudo decir: *Ah, recuerdos clásicos, qué lejos estáis de mí,* cuenta cómo iba a la margen del Guadalquivir, en el fresco ambiente de las remotas ninfas y náyades, a dejar morir el tiempo, imaginándose sonoro cantor, émulo de Herrera y Rioja, festejado por sus contemporáneos, libre y feliz.

Pocas tierras se prestan como Andalucía a ese deseo de un poeta indolente; la naturaleza no necesita allí que se le añada nada por nuestro espíritu, sino al contrario: es nuestro espíritu quien debe anegarse en ella, como el nadador fatigado que se deja llevar por las olas. Lo que sorprende allá siempre es la falta de esfuerzo.

Pero los dioses ciegan aquel a quien quieren perder. Y Bécquer no veía aquella tierra; sólo atendía a un afán que le impulsaba hacia distinto ambiente. ¿Se acordó Sevilla de su poeta? No mucho. Largos años después de su muerte le hizo, es verdad, un aparatoso entierro; sin duda, mientras más

tierra sobre el peligro, mejor; así estamos seguros de que no volverá ya.

Lejos al fin de Sevilla, en Madrid, donde según esa terrible exigencia de la vida española, tarde o temprano, debe centralizarse todo lo que de vivo y nuevo producen otras regiones, en Madrid vive, si puede llamarse vida a los días que arrastra. Míseros empleos, algunas protecciones más o menos eficaces, colaboración periodística al fin; todo para que la sociedad pudiera permitirle el lujo exorbitante e inaudito de dejar sobre el papel, en transparente prisión, unas radiantes palabras, unos breves sonidos, huella de su gran espíritu.

Sus biógrafos hablan de una pasión contenida hacia una muchacha que un día, en una caminata por las calles de Madrid, vió asomada a un balcón. Añaden, además, que rehuyó siempre conocerla. Luego vino su casamiento casi brusco y, por decirlo así, inmotivado.

La primera aventura tiene no sé qué matiz inefable; no me parece en consonancia con el espíritu de Bécquer. Sé que puede interpretarse como resultado natural en un temperamento de enamorado tímido. Mas ¿y la terrible realidad amorosa, viva y atormentada, que se levanta tras la mayor parte de sus *Rimas?* Allí, no podemos dudarlo, palpita el eco de

un gran amor amargado y cumplido. El testimonio más auténtico respecto a un hombre es sin duda su obra.

La figura que de él nos presentan los amigos y biógrafos no parece acordarse por completo con la que nosotros podemos suponer según los rasgos entrevistos en esa obra. Tierno y sombrío, soñador y desengañado, retraído y excepcional, esta figura que así podemos componer, ¿es la verdadera imagen de Bécquer? Aquí chocamos con el escollo humano sempiterno. Nos desconocemos profundamente los unos a los otros. Nos separan irreparablemente espacios infranqueables, murallas de carne. Es inútil combatir contra ello. Lo mejor es aceptar esa imposibilidad de comunicación y vivir como sea posible, contando con ella de antemano y con su engaño consiguiente. *Todos nos engañamos,* decía Beethoven moribundo, *pero cada uno de diferente modo.* Sólo cabe una suerte de iluminación que nos acerca momentáneamente a otro cuerpo. Pero aun en este punto, cuántos terribles errores. Nuestros actos nos desfiguran muchas veces y por ellos somos juzgados; mas, aun siendo fieles a nosotros mismos, ¿son fielmente interpretados por los demás? Nunca. Y Bécquer, precisamente, es, según creo, una de aquellas figuras que más ha deformado, al apropiársela,

el público. Y no quiero hablar de sus admiradores, porque aquí la incomprensión ha sido absoluta. Un artista no sólo puede ser incomprendido cuando se le desdeña, sino también cuando se le admira. Y éste ha sido, después de su muerte, el caso de Bécquer.

Sorprende siempre encontrar aquel etéreo don lírico y aquella amargura total, festejados por hombres exactamente iguales a aquellos contra quienes Bécquer se revolvía. Parece también inevitable y necesario: las gentes no se retractan de sus errores pasados sino para poder cometer con más libertad otros nuevos.

Se considera a Bécquer como poeta del amor. También aquí creo, estoy seguro, que pocos, muy pocos, entre quienes así lo llamaron, se dieron cuenta del tormento, las penas, los días sin luz y las noches sin tregua que tras esos breves poemas de amor se esconden. ¿Poeta del amor? Sí, sin duda, si vemos el amor no como un vago e impreciso sentimiento que unas pocas lágrimas descargan de su pesar y en cualquier otro cuerpo se olvida. Pero hay una pasión horrible, hecha de lo más duro y amargo, donde entran los celos, el despecho, la rabia, el dolor más cruel. Y no se juzgue egoísta a quien así siente una vez en su vida. Son precisamente los hombres menos egoístas quienes así se ven obliga-

dos a sentir ante la conducta de los otros. ¿No dice Bécquer esto de su propia amargura?:

Si rodando, mañana, este veneno
Envenena a su vez, ¿por qué acusarme?
¿Puedo dar más de lo que a mí me dieron?

Pocos sentimientos tan horribles como ese. Y esa es la verdadera imagen del amor, el amor que Bécquer conoció, sufrió y cantó.

Al repasar el índice de sus *Rimas,* como no llevan títulos, encontramos la serie de los versos iniciales; cada uno de ellos, raro es el que no, parece un acero agudo y reluciente; penetran hasta lo más hondo de nuestro ser, como en él se clava a veces una forma ajena. ¿No fué Baudelaire quien escribió?:

Toi qui, comme un coup de couteau
Dans mons cœur plaintif est entrée.

Bécquer también sabía de eso. Así dice:

Como se arranca el hierro de la herida
Su amor de las entrañas me arranqué.

En los dos poetas hay la misma sensación de desgarradura, de algo acerado y reluciente que hiere

nuestra carne. ¿Es este el amor que la mayoría de los hombres conoce? Recuerdo ahora unas palabras sobre el amor; me parecen pocos conocidas y las creo eficaces aquí ahora. Son de alguien muy cercano de Bécquer por la tierra, ya que no por el tiempo: de un místico mulsumán, casi andaluz, Abenarabi. Decía: *El amor es una cualidad comburente, que consume como el fuego toda cosa que no es de su mismo género*. Y también éstas, cuya dirección mística altero levemente, dejando intacto por lo demás su sentido: *Las gentes del vulgo llegan a sentir deseo, pero no deseo ardiente, pues el que penetra en esta morada del deseo ardiente, anda errante, loco de amor, sin que se puedan ya descubrir las huellas de sus pasos ni su habitación fija.*

Qué lejos nos llevan esas pocas palabras... Ese sentimiento amoroso era el de Bécquer. Poeta del amor, sí; del amor desesperado, del que pocas personas pueden hablar, porque muy pocas lo conocen. Pero no es nuestra tarea analizar el amor.

Su poesía, claro está, no es sólo amorosa. Bécquer es sin duda un poeta excesivamente individualista; no obstante, alienta en él a veces un afán que le arrastra hacia la naturaleza, con las olas, con las nubes, deseando disolverse en el aire, lejos de la memoria, del olvido, de todo lo creado, para no

ser ya sino esa sombra vacía que designamos con la palabra nada. Otras veces es una curva lánguida y sinuosa como la línea melódica de un vals de Chopin. Y no es esto una simple comparación; puede recordarse la rima que comienza *Fatigada del baile;* tiene la misma dejadez melancólica y elegante que la música chopiniana.

Fuerza melódica, fuerza natural, fuerza amorosa, su poesía supo siempre rechazar lo que frecuentemente, sin ser lírico, se mezclaba con la poesía. Ahí tenemos una de las razones esenciales de su modernidad: rechazar de la poesía todo lo que es ajeno al lirismo. Naturalmente, no quiere esto decir que Bécquer sea siempre lírico en todos sus versos; no: tiene caídas, errores. Es tan difícil, tan imposible que no los tenga un poeta... Pero nunca caerá en los errores antipoéticos de los caudillos románticos españoles. Uno de sus rasgos críticos más fáciles de apreciar hoy es que haya sabido dejar las leyendas, lo narrativo, fuera del ámbito del verso, como algo ajeno a la poesía. Qué sonoros romances, qué hallazgos verbales, qué coloreadas escenas hubiera obtenido allí un duque de Rivas... Para un poeta verdadero nada tenía aquello que ver con la inspiración poética. Y así podemos hoy leer con su verdadera expresión, en prosa, en su

extraña y vaga atmósfera, las leyendas de Bécquer, sin que pierda nada su lirismo, como podemos leer los cuentos de Hoffmann o las novelas de Nerval. Y no es vano el recuerdo de Hoffmann, porque hay en esas leyendas la misma atmósfera musical del delicioso cuentista alemán, el mismo sutil hechizo. La línea nórdica de Bécquer tiene sus afinidades naturales, si no electivas.

Paralelas a las leyendas, dentro de su obra en prosa, van sus cartas desde Veruela, en las que hay a veces un vagoroso claroscuro romántico, ligeras, frescas escenas de la vida en los viejos pueblos españoles, alusiones a su propia vida; todo ello vivo, juvenil, contado como a sí mismo en una hora de reposo nocturno.

Interés menor, sin duda, tienen sus notas sobre arte. De haber sido más larga su vida, ¿hubiera adquirido mayor fuerza en este terreno? Nada difícil era. En Bécquer había un crítico, pero un crítico aplicado a la propia obra antes que a la ajena. Su labor en este punto me parece más bien producto forzado de la colaboración periodística.

En su arte entran como elementos decisivos lo musical y lo pictórico. Al hablar antes de cómo supo aislar su poesía de todo lo que entonces era permitido mezclar con ella, sin ser propiamente

poético, no indiqué estas nuevas tierras, esas nuevas atmósferas que abre en cambio a la poesía, enriqueciéndola, como hacen en países extranjeros otros poetas. Y es que si la poesía rechazaba entonces el relato, la ampulosidad oratoria o la baja explicación moral, en cambio el mundo de la línea y del color y el mundo del sonido le eran íntimamente afines. Rubens, Rembrandt, Watteau y Delacroix; Mozart, Rossini, Weber y Wagner son nombres que aparecen con frecuencia en las páginas de los poetas de aquella época. En casi todos aquellos artistas hay indudablemente una vibración gemela de la que perseguían con sus versos los poetas románticos. El gran nombre de Juan Sebastián Bach, que entonces no era tan frecuente ver citado, es en cambio el más caro a un gran poeta romántico y clásico al mismo tiempo: Goethe. Él nos cuenta cómo su gran placer durante cierta época de su vida era, una vez llegada la noche, oír desde la cama música de Bach que un amigo del poeta le interpretaba según su deseo.

No era Bécquer un poeta nacional al uso de entonces; prueba de ello la tenemos en la frase despectiva del pontífice reverenciado esos años entre nosotros, aquello de *suspirillos germánicos,* dirigido contra Bécquer más que contra los becquerianos.

En España es sabido que siempre, tal vez por pobreza espiritual erigida en costumbre, sólo se admite un nombre para representar dentro de una generación cada una de las fases activas del espíritu: sólo hay un poeta, sólo se admite un actor o un pintor, como sólo se admite un político. De ahí esas sempiternas rivalidades entre aquellos que se creen con méritos bastantes para el título. Pero lo de suspirillos germánicos, frase arrancada a la ignorancia dilatada de un vate contemporáneo y rival, revela, aun cuando el público y sus favores fueran hacia éste, que algún vago recelo debía sentir en su interior con respecto a la alta calidad de la poesía becqueriana cuando quiso aplastarla con su desdén.

Por lo demás, en Bécquer, vuelvo a decirlo, encontramos efectivamente una línea constante y decisiva de influencia nórdica. Ya hemos visto cómo sus antepasados vinieron a Sevilla desde Flandes; pero eso ocurrió en el siglo XVII, y dos siglos de arraigo andaluz bastan, sin duda, para borrar aquella tradición nórdica. Mas algo casi impalpable debió quedar, porque su obra es poco andaluza en el sentido fácil de la frase. Aunque sobre esto habría mucho que hablar; lo más puro de Andalucía sigue casi siempre una línea parecida a la que Bécquer siguió; podemos, por lo tanto, suponer que el es-

píritu andaluz es distinto del que por tal se estima ordinariamente. Pero este tema nos llevaría lejos de nuestra cuestión. Basta consignar esa veta más honda, grave y retirada que existe en el corazón mismo de Andalucía. Tal vez ella nos explique el espíritu nórdico de Bécquer, si entendemos como nórdica precisamente esa profundidad solitaria.

Pero si los detractores de Bécquer lo reducían a un suspiro germano, sus admiradores han clamado luego excesivamente por su exclusivo españolismo; no consienten que se nombre siquiera al terrible Heine. De antemano advertiré que rara vez encuentro alguna vaga analogía entre Heine y Bécquer; y no con todo Heine, sino sólo con el poeta juvenil del *Intermezzo*. Esta crítica de parecidos y comparaciones que se practica en España...

Ciertamente que no me guía en este punto ningún afán españolista con respecto a Bécquer. A cualquiera que haya leído ambos poetas le aparecerá clara esa diferencia. Lo curioso y divertido del caso es que los traductores españoles de Heine adoptaban una forma métrica semejante a la que emplearía Bécquer en sus *Rimas*. Algunas de esas traducciones, hechas por Eulogio Florentino Sanz, ofrecen curiosa semejanza externa con Bécquer; ya es bastante para despistar a los no muy bien orien-

tados críticos españoles. Esa semejanza externa, de ritmo y de expresión, nunca de inspiración, es la que originó el combate entre amigos y enemigos de Bécquer, contemporáneos éstos del poeta, posteriores a él los primeros. ¿Qué más se necesita para dar pasto a la famosa crítica periodística española?

Y es curioso que Heine aparece, en esas traducciones de Eulogio Florentino Sanz, dulcificado, más próximo al espíritu de Bécquer. Sabida es de todos su frecuente amargura incisiva. Bécquer, en cambio, no es irónico nunca, y si intenta serlo, falla. Su poesía es grave y apasionada, seria siempre. Ahí aparece clara su vena andaluza. Pero no por esto dejaría de estar en contacto con la poesía extranjera. Mucho aprendió de sí mismo, pero algo debió aprender también lejos de su tierra, por atisbo o intuición; aunque el público no vea de ordinario con buenos ojos esta cuestión de las influencias. Y sin embargo, ¿es posible cosa más natural? No llegaré hasta el extremo de afirmar por desdén, como La Rochefoucauld, que la mayoría de las gentes no se enamorarían si no hubieran oído hablar de amor. Pero la influencia es la mitad de nuestra vida; la otra mitad queda destinada a ser uno mismo quien influencie a su vez.

Su obra, aun tan reducida, tiene para nosotros

un claro sentido. Murió joven, como casi todos los poetas románticos más sutiles a quienes aludí al comenzar. Él mismo parece haberlo presentido así cuando dice en el prólogo a una proyectada edición de sus *Rimas: Tal vez pronto tendré que hacer la maleta para el gran viaje. De una hora a otra suele desligarse el espíritu de la materia para remontarse a regiones más puras. No quiero, cuando esto suceda, llevar conmigo, como el abigarrado equipaje de un saltimbanco, el tesoro de oropeles y guiñapos que ha ido acumulando la fantasía en los desvanes del cerebro.*

¿Pudo hacer más? Esa obra, aun tan reducida, tiene un claro sentido de perfección. No sabemos si la muerte se llevó con él un espíritu ya totalmente expresado en estas páginas que conocemos o cortó otras posibilidades. Los fatalistas se quedarán sin duda con la primera hipótesis.

Pero así, en sus límites, es esta obra buena, clara, ejemplar. Los sufrimientos, las penas de su autor, no los podemos ya aliviar. No vive. Y sin embargo me gusta recordarle como una sombra amiga, como un fiel compañero que asiste con extraña vida a la nuestra desde el fondo de aquel entrañable lienzo de su hermano Valeriano, en una salita del museo de Cádiz.

Desde allí nos ve. Es mentira, lo sé, pero quiero suponerlo. Desde una romántica estancia vagamente iluminada, sentado en un sillón como si imaginara la escena que presencia: una mujer que juega con dos niñitas, al lado de una mesa donde hay flores, junto a un estante donde hay libros. Todo aquello es un sueño, pero sé que está en un sitio concreto: en una sala, en una casa, en una ciudad, junto al mar. Sé que no vive, pero quiero suponerle allí, asistiendo de algún modo a esta vida de su obra. Si así no fuera, y así es, qué inútil sería todo el trabajo de nuestro espíritu.

LUIS CERNUDA

GREGORIO SILVESTRE

AUNQUE unos le reputan granadino y otros le hacen portugués, yo le conceptúo extremeño, no sólo por el hecho de serlo toda su familia, sino también por la fortuna de haber salido la madre de Gregorio Silvestre embarazada de Zafra, para dar a luz en Lisboa, y por haber pasado su juventud en Badajoz, al lado del inquieto, pulido y cortesano Conde de Feria, *do a la sazón florescía entre los poetas españoles Garci [Diego] Sánchez de Badajoz. Y como siempre la casa del Conde fuese llena de toda curiosidad y visitada con los escriptos de aquel célebre poeta, participó tanto de lo uno y de lo otro que en su tiempo ninguno pudo decir que le hiciese ventaja* (1).

La poesía y la música fueron paralelos derroteros por los cuales discurrió su emoción estética. Desgraciadamente, no conocemos muestra alguna de la música que compuso y que, indudablemente, sirvió para acompañar los villancicos y chanzonetas que escribió con destino a la Catedral de Granada.

Podemos decir algo de su aspecto pidiéndolo prestado a la gentil pluma de Luis Barahona de Soto:

¶ *Salistes por el mucho fuego adusto*
y sin templar, el ánimo excelente.
Dejo de monstruo el cuerpo tan robusto;
cabello casi crespo y ancha frente
sin raya transversal, con una ocura
por entre ceja y ceja solamente,
templado vello, natural blandura,
fingida risa y pasos moderados... (2).

Por su parte Cáceres dice que *era hombre descuidado de su atavío corporal, como cuasi siempre lo son los que, ocupados en mayores cosas, no se acuerdan de sí.* Andados los siglos corroborará Antonio Machado:

Ya conocéis mi torpe aliño indumentario...

De su ingenio y agudeza hay abundantes muestras. Veamos algunas (3):

Dícese que uno de los que entonces componían en Granada le hurtó un soneto diciendo que era suyo y vínoselo a enseñar por propio y preguntarle qué tal le parecía. Y diciéndole:

—Señor Silvestre, pues ha visto mi soneto, dígame, ¿qué le parece?,

respondió:

—Que me parece,

dándole a entender por esta respuesta que era suyo y se lo había hurtado.

También que disgustado con el Conde de Miranda porque le hablaba de vos, *no le había visitado muchos días, y que como una vez le encontrase el Conde en la calle le dijo:*

—Señor Silvestre, ¿por qué no váis a mi casa?,

y que respondió él:

—Señor, por eso,

de lo cual rió el Conde y entendiéndole procuró enmendarse de ahí en adelante.

Otra vez dicen que en la misma casa del Conde, trayéndole un escabel o banquillo en que se asentase, afrentado de que no le dieron silla, se estuvo en pie, y diciéndole el Conde por qué no se asentaba, respondió:

—Señor, no me asiento porque me siento,

dando a entender su intención con tanta delicadeza y primor que, sin fastidiar al Conde, puso remedio a lo que pretendía por vía de donaire.

Hablando una vez a ciertos amigos, en compañía de Juan Latino, dicen que habló a todos y no a él, que no le vido, y quejándose Juan Latino delante los mismos dello, dicen que respondió:

Perdone, Señor Maestro, que entendí que era sombra de uno destos señores.

A la diligencia de sus herederos y a la solicitud amistosa de Pedro de Cáceres debemos la fortuna de que se nos hayan conservado un buen número de obras del poeta Gregorio Silvestre. Doce años después de su muerte, en 1582, se publicaron en Granada, en un lindo volumen cada vez más apreciado (4) por los paladeadores de las letras castellanas.

En 1592 (Lisboa) y 1599 (Granada) volvió a estamparse la colección, avalorada siempre con el fino prólogo biográfico de Cáceres y Espinosa. Desde entonces no se ha hecho una selección digna de su obra, pues las muestras ofrecidas por Bhöl de Faber (5) y Justo Sancha (6) en el siglo XIX no lograron aquilatar las calidades poéticas, ni aun las puramente anecdóticas, de la producción de Silvestre.

Ciertamente hácese difícil seleccionar las poesías líricas de un escritor como el nuestro, en el cual casi nunca logran poder diferenciarse las composiciones de tema corriente en su tiempo y las que representan un valor emocional puro subjetivo y auténtico, una—en frase del poeta Gaos—verticalidad suprema del alma, traductora de la creación lírica personal.

No se pierda de vista que los temas literarios de su época, el amor imposible, petrarquismo teórico, plasmaron múltiples inquietudes estéticas. El tono diferencial entre cultivador y cultivador piérdese en brumas de concomitancia. Pero Gregorio Silvestre erige en norma de vida las inquietudes meramente retóricas, en la mayoría de los casos, de sus coetáneos: justamente por eso y ahí es donde asciende el tono lírico de su obra.

Escribió muchas obras amorosas, teniendo por sujeto cuasi dende su niñez, a una dama llamada doña María, cuya calidad, por razonable respeto, no se explica (7). Enamorado desde niño de esta doña María, poniendo su firmeza en lo imposible, a ella consagró los más puros afectos y los más patéticos lirismos de sus posibilidades estéticas.

Técnicamente, dos son las facetas literarias que se perciben en la obra de Silvestre: de una parte, el poeta castellano, netamente tradicional, seguidor con Castillejo, con Garci Sánchez, de las normas clásicas del metro corto; de la otra, la del fiel adherido a la lírica petrarquista, amagada por Santillana y transportada a nuestras tierras por Boscan y Garcilaso. Si en lo primero aventajó a muchos, excedió a casi todos en lo segundo. Es una lástima que el espacio nos obligue a un exceso de selección, en el que forzosamente han de ser desmochadas señeras, ejemplares cresterías. Pero las once composiciones que se publican es posible que faciliten, con las expresadas restricciones, material estimativo.

No está recogida íntegramente aún la producción de Silvestre: faltan por revisar muchos manuscritos e impresos de la época y precisar multitud de atribuciones dudosas. Las tres ediciones del *Cancionero*—1582, 1592, 1599—están en la Biblioteca Nacional: yo poseo la segunda y la tercera. He aquí las respectivas cédulas bibliográficas:

I. Las obras | del famoso poe- | ta Gregorio Syl- | vestre. | ¶ Recopiladas, y cor- | regidas, por diligencia de sus | erederos: y de Pedro | de Caçeres y | Espinosa. | ¶ Dirigidas por los | mismos erederos, al Yllustris- | simo, y Reuerendissimo Se- | ñor, Don Ioan Men- | dez de Salua- | tierra, Arçobispo de Granada. &c. | (:) | ¶ Impresso en Granada, en el Carmen de Lebrixa. | Por Fernando de Aguilar. | Año de M. D. LXXXII.

| ¶ Vendese en casa de Pedro Ro- | driguez, librero. | Tassado por los Señores del Consejo de su Magestad, en *[sic]*.

8.° (xxiv) h. + 376 folios. Biblioteca Nacional R-11617.

II. Las obras | del famoso poeta | Gregorio Silvestre. | Recopiladas y corregidas por | diligencia de sus herederos: | y de Pedro de Caceres, | y Espinosa | Dirigidas por los mismos here | deros, al Illmo. y Rmo. Señor, | Don Iuan Mēdez de Saluatier | ra, Arçobispo de Granada, &c. | Con licencia. | Impressas en Lisboa por Manuel | de Lyra, Año 1592. | A costa de Pedro Flores Librero Ven | dēsse en su casa al Peloriño Vello.

8° 432 + [vi] folios. En mi biblioteca.

III. Las obras del | famoso poeta | Gregorio Silvestre. | Recopiladas por di- | ligencia de sus erederos. Y corre- | gidas conforme a sus mas ver- | daderos originales. | ¶ Dirigidas por los mesmos erederos, a | don Antonio Siruēte de Cardenas, del | Consejo del Rey nuestro señor, y | su Presidente en la Real Chan- | cillería de Granada. | Con privilegio. | En Granada. | Por Sebastian de Mena. | Año de 1599. | Vendese en casa de Pedro Rodri- | guez de Ardila librero. | Tassado por los señores del Consejo de su Magestad, | à tres marauedis el pliego.

8° [xxiv] h. + 387 folios + 1 hoja plegada. En mi biblioteca.

A continuación indicamos una relación sumaria de algunas obras que deberán ser consultadas para conocer la persona y escritos de Gregorio Silvestre:

Hugo Alberto Rennert: *Gregorio Silvestre,* en *Moderne Language Notes,* 1889, t. xix, cols. 457-465.

F. Rodríguez Marín: *Luis Barahona de Soto*. Madrid, 1903, págs. 32-35.

Julio Cejador: *Historia de la Literatura,* t. ii, págs. 156-160.

Manuel Gómez Moreno: *Breves noticias sobre las moradas de algunos hombres célebres que han nacido en Granada.* Granada, 1870.

Luis Zapata: *Miscelánea, Silva de curiosos casos,* ed. A. R. Rodríguez Moñino. Madrid, 1931, págs. 53, 142.

Sousa Viterbo: *A letteratura hespanhola em Portugal.* Lisboa, 1915, págs. 215-218.

D. García Peres: *Catálogo de autores portugueses que escribieron en castellano.* Madrid, 1890, págs. 518-532.

A Morel Fatio: [Notes sur la] *Versification de Gregorio Silvestre.* Ms. en la Bibliothèque de Versailles, inedite. (Cfr. *Bulletin Hispanique.* Bordeaux, 1921, t. XXIII, pág. 220.)

William Schaffer Jack: *The early entremes in Spain: the rise of a dramatic form.* Philadelphia, 1923, pás. 71-72.

G. Ticknor: *Historia de la Literatura Española,* t. II, capítulo III, págs. 58 y 501.

CONFUSIÓN

¡QUÉ niebla, qué confusión!
¿En qué Babilonia estoy?,
¿si he de ser, si fuí, si soy?,
¿si tengo seso o razón,
o manera?
¿Soy acaso o soy quimera?,
¿soy cosa fantaseada
o soy un ser que no es nada,
o fuera más que no fuera?
Yo pregunto
si soy vivo o si difunto,
porque cuando miro en ello
no soy aquesto, ni aquello,
ni estotro, ni todo junto.
Ni hay que ver
si tengo o no tengo ser,
pues no soy gloria ni pena,
ni cosa mala, ni buena,
de pesar, ni de placer.
He pensado
que soy un conceto errado,
un desastre de ventura,

un siniestro de natura,
compuesto desvariado
de elementos.
Ruina de pensamientos,
cisma de sentidos varios,
revolución de adversarios,
furia de contrarios vientos
y aún peor.
El mismo qu'es el dolor
de mí sale y yo soy él;
él está en mí y yo estó en él
por una regla de amor
señalada;
no es mi vida atormentada
de desdichas de fortuna,
ni tienen fuerza ninguna
si de mí no les es dada
de prestado.
No peno como penado,
ni es mal quien mi mal ordena,
que yo soy la misma pena,
el mismo mal y el cuidado.
Mi dolor
no tiene superïor,
ni es posible haber nacido,
sino que de sí se ha asido

y en sí tiene su vigor
encubierto.
En esto no sé si acierto,
ni aunque no acierte va nada,
que en obra desconcertada
la desorden es concierto.
Yo no siento
ni alcanza mi pensamiento
qué mal tengo, ni en qué grado,
que el andar desvariado
confunde el entendimiento.
No es penar,
no es tormento ni es pesar,
ni morir ni enloquecer,
sino que, a mi parecer,
es más que todo a la par.
Estó olvidado
si el principio fué causado
(y al fin me acuerdo que sí)
de una gloria que perdí
por querer demasïado.
El cómo fué,
por la pena que pasé
y el dolor que he sustenido,
pienso que ya lo he sabido,
pero agora no lo sé.

Yo sospecho
que este mi dolor fué hecho,
que en ser sobrado el querer
fué sobrado el padecer
y fué sobrado el despecho
y desigual.
Sobró el dolor de mortal
y sobraron las zozobras,
después de todas las sobras
se hizo este nuevo mal
nunca oído.
Así estoy más que perdido,
sin saber cómo ni cuándo,
desesperado esperando
que no sea lo que ha sido.
Vengo a tanto
que de ver cuál es y cuánto
este mi grave cuidado,
me quedo de mí espantado
cómo de mí no me espanto.
En fin, hallo
que es yerro desmenuzallo:
mejor es para mi fe
que se piense que lo sé
y que por algo lo callo.

TEXTO

YO he hecho lo que he podido;
Fortuna, lo que ha querido.

GLOSA

Ventura quiso que os viese,
permitió Amor que os amase
y la razón que os sirviese,
Fortuna, que desease
lo que alcanzar no pudiese.

Siempre procuré quereros,
cuanto pude os he querido
y aunque en poco, os he servido,
si pudiera mereceros
yo he hecho lo que he podido.

Mas como Fortuna ordena
de todo como es servida,

hame puesto en tal cadena
que no espero en esta vida
verme libre de mi pena.

Y lo que me da pasión
es que culpa no he tenido,
pues hice lo que he sabido
con la fe y con la razón;
Fortuna, lo que ha querido.

CANCIÓN

OJOS, decídselo vos
con mirar,
pues también sabéis hablar.

No le dejéis a la lengua
que en su provecho entorpece
y cuanto el dolor nos crece
tanto más su virtud mengua.
Y pues de vuestro mirar
nasció el daño de los dos,
ojos, decídselos vos
con mirar,
pues también sabéis hablar.

Del daño la causa fuistes,
sed ahora del bien medio,
sabed procurar remedio
al veneno que bebistes;
porque con sólo el llorar
no se enternece este Dios,
ojos, decídselo vos.

Del alma al concepto tierno
le diréis vos, ojos míos,
las penas, los devaríos
que padezco en este infierno.
Y que sepa remediar
para el daño de los dos,
pues con sólo verla vos
la supisteis adorar.

No os cause el hablar enojos
que lenguaje es conocido
un espírito afligido
decir su mal por los ojos.
Si él no se sabe mostrar,
ojos, mostrádselo vos,
aunque os derritáis los dos
en lo que soléis llorar.

CANCIÓN

EL ciervo viene herido
de la yerba de amor;
caza tiene el pecador.

Allá en el monte vedado,
la montera libertada,
con saeta enherbolada
de corazón humillado,
tan lindo tiro ha tirado
que hizo siervo al señor.
Caza tiene el pecador.

Como a Dios le tocó allá
aquél *veis aquí la sierva;*
quedó preso de la yerba
y al fin de amor morirá.
En el corazón le da
la saeta del amor;
caza tiene el pecador.

De nuestras culpas llagado,
de nuestra salud ardiente,
viene a matar en la fuente
la sed de nuestro pecado;
¡tiro bien aventurado
que a Dios enclavó de amor!
Caza tiene el cazador.

Alzó su voz la doncella,
y al son de su dulce canto,
vino el unicornio santo
a echarse en las faldas della.
¡Qué caza hizo tan bella
que a su Dios y su señor
dió por caza al pecador!

CANCIÓN

DICHOSA fué nuestra culpa,
pues a nuestra culpa y pena
el juez que la condena
la disculpa.

Vendiónos Adán de balde
en gran daño y perjuicio,
mas quien tiene el padre alcalde
muy seguro va a juicio.
Dios es juez de la culpa
y redentor de la pena,
y el mismo que la condena
la disculpa.

El de Adán fué yerro humano,
mas dichosa tal querella,
que para el remedio della
se hizo Dios hombre humano.
Si el hombre tuvo la culpa,
Hombre y Dios pagó la pena,
y el juez que la condena
la disculpa.

El juez que ha de juzgar
nuestro delito y pecado,
él mismo es nuestro abogado
y quiere por nos pagar.
Bienaventurada culpa,
digna de llamarse buena,
pues quien le había de dar pena
la disculpa.

ROMANCE

EL día que el nuevo Adán
sanó el mal de la manzana
con el bendito bocado
que todos los males sana,
gran fiesta hacen las almas
por la vega soberana
de la mesa gloriosa
donde todo el bien nos mana.
Ricas virtudes vestían
con fe limpia, pura y sana;
la que más limpieza tiene
esa viene más galana,
y la que sin ella viene
es loca, perdida y vana.
La una gana la gloria,
la otra el infierno gana.
Llega y prueba esta comida,
alma devota, cristiana,
que es guisada por la hija
de la gloriosa Santa Ana,

que es manjar que al caminante
hace la carrera llana
y es el mismo Dios que hizo
la reparación humana.

OCTAVAS

LOS ojos que una vez pudieron veros,
¿qué más tienen que ver, sino miraros?;
y el corazón tocado de quereros,
¿en qué se ha de emplear sino en amaros?
El alma que ha sabido conoceros,
¿qué puede saber más que contemplaros?;
mis pensamientos, todos mis sentidos,
en no pensando en vos quedan perdidos.

En saberos amar estoy tan diestro
que tiene Amor envidia de mi estado
en ver que puedo ya ser su maestro,
y llego donde Amor nunca ha llegado.
Y aquesto me ha venido de ser vuestro,
que nadie en mereceros me ha igualado:
convino que a valor inestimable
correspondiese amor incomparable.

Está elevada en vuestra hermosura
mi alma, aunque medrosa de gozalla

que dice que el mirar a tal figura
su fin sólo ha de ser reverencialla.
Y tiene por exceso y por locura,
que así sin más se atreve a contemplalla;
no pido yo más bien del que poseo,
mas ¿quién terná las riendas al deseo?

En vos de cuanto puede desearse
con mil ventajas sobra el cumplimiento,
mas no deja el deseo de alargarse
si no consigue el fin de su contento;
y no puede dejar de contentarse
vencido de tan gran merecimiento,
mas siempre queda en esto el gusto falto
en tanto que hay poder subir más alto.

No puede subir más, mas bien podría
subirlo a lo imposible vuestra mano,
lo que no puede ser de parte mía
haréis vos por la vuestra muy liviano.
Pensar en tanto bien por otra vía
es loco atrevimiento, simple y vano,
vos sola me hacéis digno de amaros
y en esta fe merezco desearos.

SONETO

La vida se nos pasa, el tiempo vuela,
las Parcas van obrando por su estilo,
Atropos muy apriesa corta el hilo,
la Muerte hace mangas desta tela.

Y va ya la cargada navezuela
batida de las ondas deste Nilo,
el aire vital sopla, arde el pabilo,
consúmese el humor, muere la vela.

Pasando del peligro a la tormenta,
de la fortuna al mal y al accidente,
perdemos, si es perder, tan triste vida.

Y desta vida tal hacemos cuenta
y olvídase la que es eternamente
de gozo incomparable y sin medida.

SONETO

CON penas quiere Amor que me contente
y que perdiendo entienda que me gano,
que tenga el corazón muriendo ufano,
que sienta y que no sienta lo que siente.

Ni sé cuándo estoy frío ni caliente,
ni sé cuándo es invierno ni verano;
en mí lo más doliente es lo más sano
y es lo más sano en mí lo más doliente.

Del un extremo salto al otro extremo,
que no vale razón, ni ley, ni uso
para avisarme del error pasado.

Y es mal de tantos males, que no temo
sino que todo reino en sí confuso
en breve tiempo se verá asolado.

ELEGÍA A LA MUERTE DE DOÑA MARÍA

¡AY muerte dura!, ¡ay dura y cruda muerte!
¡ay muerte!, ¡y cual me tienes
de haber sido tan presta y presurosa
para mi mal, qué cierta, fiera y fuerte,
y qué ligera vienes!
¡y para el bien qué torpe y espaciosa!;
llevaste a la preciosa
y alegre y clara luz del alma mía:
murió doña María;
y ahora, por doblarme la querella,
quieres que viva yo muriendo ella.

Dejaste ¡oh cruel muerte! enriquecido
con este fiero asalto
el cielo, y todo el mundo arruinado;
y sin ventura a mi triste perdido,
y miserable y falto,
y de todos los bienes despojado;
y al suelo desdichado

sin bien, sin luz, sin gloria y ornamento,
sin paz y sin contento,
privado el dulce amor de su tesoro;
y a todo el mundo en lamentable lloro.

Aquella dulce prenda tan preciosa,
de quien aun ser el suelo
pisado de sus pies no merecía,
que hizo la edad nuestra venturosa,
ahora pisa el cielo
adonde su virtud resplandecía,
y la serena mía,
con alta voz sonora y dulce canto,
al muchas veces santo
alaba eternamente, demandando
la paz de quien por ella está llorando.

En todo lo que miro me parece
que muestra y representa
la funesta ocasión de mis dolores;
el sol se eclipsa y no me resplandece,
ni el fuego me calienta,
y las plantas me niegan sus olores,
los frutos sus sabores,
y todo bien, su gozo y alegría,
y la desdicha mía,

la fuente me secó donde manaba
el ser que a cualquier cosa se le daba.

Mas tanto mi dolor cruel, esquivo
crece, vive y revive,
cuanto más lejos de mi bien me veo;
mi clara luz es muerta y yo soy vivo,
yo muero y ella vive,
y de ella vive en mí sólo el deseo;
que es muerta, no lo creo,
y voy por los lugares do la vía,
y con esta alegría
encuentro a quien me puede decir della...
¡y no me atrevo a preguntar por ella!

Por ella en vivo fuego inextinguible
holgaba que estuviera
mi alma consumida y abrasada;
en todo lo demás era imposible
que cosa me atrajera
si en esta piedra imán no era tocada,
y como enderezada
el aguja llevase siempre al norte
del celestial conorte,
no me quedó en la tierra otro consuelo,
sino que he de subir a verla al cielo.

Triste canción en lágrimas bañada,
toda deshecha en llanto
la causa mostrarás del dolor tanto,
y sin ser preguntada
dirás cómo padecen siempre mengua
el corazón y el alma por la lengua.

ELEGÍA EN LA MUERTE DE DOÑA MARÍA MANRIQUE A DON ALONSO DE GRANADA VENEGAS

Con tristes voces, con funesto canto,
afligido señor, os ayudara
si no fuera moveros a más llanto.

Mil lágrimas copiosas derramara
a no considerar bañada en ellas
vuestra preciosa y venerable cara.

Rompieran mis gemidos las estrellas
si no bastaran a mayor tormento
los vuestros justos con razón movellas.

Parara el río y encendiera el viento
a no estar abrasado y detenido
de vuestro incomparable sentimiento.

Diera a las piedras mi dolor sentido
a no hallarse de cualquiera el pecho
con el vuestro piadoso enternecido.

Hubiera humanidad en fieras hecho
de mi cuidado la mortal tristeza
a no estar por la vuestra en tal estrecho.

Descubriera en el mundo la belleza
de aquella prenda que lloráis perdida
si no lo publicara su grandeza.

Diera a la muerte la preciosa vida
a no mirar que de la vuestra santa
es gran razón que el cumplimiento pida.

Cantara endechas quien canciones canta
al son confuso que mi pecho encierra
si a tono alegre vuestra voz levanta.

Y en los últimos fines de la tierra
diera gritos de fama en su memoria
si ya la vuestra diligente yerra.

Pintara en planchas de metal la historia
del suceso tristísimo causado
si en vos no fuera eterna la victoria.

Inmortales sepulcros levantado
hubiera al rostro de beldad difunto
si no estuviera con el vuestro honrado.

Y en versos graves celebrara junto
su pompa y majestad el pasajero
a no llegar la vuestra a mayor punto.

Y al que se precia de inhumano y fiero
espíritu de lástima infundiera
a no causarlo vuestro afán primero.

Y en cuanto abarca la redonda esfera
llegara a celebrar su fin violento
si a vuestra voluntad no se debiera.

Mas ya que viendo tan forzoso intento
el Orbe acude a lo que estima y quiere,
cese vuestro notable sentimiento.

Sienta del cuello la perdida nieve
la tierra ilustre de Granada ufana
a cuya parte la que tuvo debe.

Sientan del labio la perdida grana
la rosa seda y el coral más fino
dado a la muerte en ocasión temprana.

Sienta el mármol precioso peregrino
del cuerpo soberano la blancura
por culpa de su mísero destino.

Y aquella lumbre de su vista pura
sientan ya sepultada las estrellas
causa de su robada hermosura.

El rubio tronco de las hebras bellas
sienta el oro de Arabia dividido
de su rico metal y rubias pellas.

Y el grueso aljófar de la mar salido,
ajeno ahora de gozar sus dientes,
sienta el desprecio a que se ve ofrecido.

Y aquellos pensamientos excelentes
sienta el discreto que gozar solía
en justas ocasiones diferentes.

Sienta la noche sin su vista el día
y el claro sol sin su gentil presencia
la ciega niebla le sepulte fría.

Que vos, señor, con desigual prudencia
os debéis consolar sabiendo cierto
que libre vive de mortal pendencia.

Y que del mar al descansado puerto,
roto el barquillo del terrestre nido,
vivo goza el placer y el dolor muerto.

Y así, viéndoos penado y afligido,
imagino que os dice en voz suave
por más consuelo cuando estáis dormido:

«—Cese ya la contienda y pena grave;
dejad, señor, el importuno llanto
y el fin amargo a vuestro afán suave,

que en la tierra lloraba y aquí canto;
allí tuve dolor y aquí contento;
aquí gusto y placer, si allí quebranto;

las auras gozo del templado viento,
los claros ríos, los amenos prados,
las bellas flores de oloroso aliento;

del pastor soberano los ganados
me lleva el gusto a contemplar divino
en las sacras dehesas repastados;

miro el trono inmortal del uno y trino,
en cuya vista y resplandor superno
inmensidad de glorias determino;

miro de los sirvientes el gobierno
que, entonando discretas alabanzas,
santo llaman mil veces al eterno.

De su poder conozco las pujanzas
y aquel inexcrutable y justo celo
colmo de las seguras esperanzas.

Miro, sin capa, sin cortina y velo,
al hijo sacro de la virgen pura
que debajo de sombra vi en el suelo;

y en la mesa banquete y la hartura,
los mártires y vírgenes preciosos
que juntos siguen su mortal ventura.

Miro los continentes religiosos,
las castas viudas y los confesores
con sus nombres y títulos honrosos;

y al fin gozo regalos y favores
que no los sabe entendimiento humano
ni lengua cuenta los que son menores.

Y así desde este reino soberano
más os puedo valer en sola un hora
que en el siglo mil años mano a mano.

Por eso, en tanto que Favonio y Flora
tienen su eterna primavera a punto
cuando subáis donde el contento mora,

ya no a mi cuerpo lamentéis difunto,
sino del alma los alegres días
celebrad con descanso y gloria juntos;

y otro norte siguiendo y otras vías
podéis mudar el pensamiento amigo
en esas prendas que os quedaron mías.

Los cuatro hijos son, los cuatro digo,
a quien pretende celebrar la fama
a despecho del tiempo su enemigo:

Don Pedro, en quien veréis la ardiente llama
del linaje real esclarecido
cual en tronco precioso fértil llama.

Este a quien Febo con valor crecido
de las hojas hermosas de Peneo
soberana guirnalda le ha tejido:

este en quien yo como en estampa veo
ingenio claro, singular destreza,
gobierno ilustre, principal trofeo;

este por quien Granada y su belleza,
conservada en su nombre libremente,
podrá triunfar en la mayor grandeza.

Otro, el noble don Diego, a quien presente
parece que descubro las hazañas
de su poder y corazón valiente.

Este que en partes de su tierra extrañas
sabrá decir cómo le dió por fuerte
Granada, lo mejor de sus entrañas.

Este que en trances de cuidado y muerte
arrojado mil veces han de vello
más invencible, poderoso y fuerte.

Cuyo pecho podrá, si pretendello
quiere, sujetar con pecho y mano
de Mercurio el saber, de Marte el cuello.

Y aun pequeño, en el tercero hermano
veréis, como Leandro el fin gozoso,
un ingenio admirable y soberano,
seguir la ciencia sin tomar reposo
llevado de su lumbre fácilmente
por el mar de las dudas trabajoso;

mil cátedras leer con docta frente
y a mil lugares de la Biblia santa
en declarallos parecer prudente,

después de haber con suficiencia tanta
de Benito el Patrón, la regla amado
que a otras muchas perfectas se adelanta.

Y de doña María el bien logrado
gusto en no procurar de su limpieza
el pensamiento descubrir manchado.

El entregarse a la suprema alteza,
libre de los humanos embarazos,
buscando el premio de mayor belleza.

Estos veréis, aunque pequeños lazos
ahora, en la sazón y edad madura
del templo ser y del gobierno brazos;

porque ya en lo futuro me asegura
esta merced el cielo y tales días
a vuestros ojos descubrir procura.»

Esto os dice su imagen y en porfías
con ella estáis para abrazar el pecho
que al viento sigue en presurosas vías.

Y vos bañando en lágrimas el lecho
lloráis de nuevo la presencia amada
con menos pesadumbre y más provecho,
que al fin hacéis lo que a su vista agrada.

NOTAS

(1) Pedro de Cáceres y Espinosa: *Discurso breve sobre la vida y costumbres de Gregorio Silvestre, necesario para el entendimiento de sus obras,* en *Obras de Gregorio Silvestre,* ed. 1599, fol. $[\text{XII}]_r$.

(2) *Epístola de Luys Barahona de Soto a Gregorio Syluestre,* in *Obras de Gregorio Silvestre,* ed. 1599, fol. 331_v-332_r.

(3) Cáceres: *Discurso,* in *Obras,* ed. 1599, fol. $[\text{XIV}]_v$-$[\text{XV}]_v$.

(4) Las tres ediciones, que antes describimos, existentes, son rarísimas. A mí me falta la primera, y de la segunda no he podido ver jamás un ejemplar completo. El mío, que perteneció al vizconde de Azevedo, de quien lleva una extensa nota autógrafa, tiene más de cincuenta folios reimpresos modernamente; el de la Biblioteca Nacional está falto de la portada, y uno que salió últimamente a la venta, en 500 pesetas, tan recortado y recompuesto, que apenas tentaba el deseo de adquisición.

(5) *Floresta de Rimas antiguas castellanas, ordenada por* don Juan Nicolás Böhl de Faber, de la Real Academia Española. Hamburgo: en la librería de Perthes y Besser, 1821-1825. 3 vols.

(6) *Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Romancero y Cancionero Sagrados. Colección de poesías cristianas, morales y divinas, sacadas de las obras de los mejores ingenios españoles,* por D. Justo de Sancha. *[Escudo]* Madrid, M. Rivadeneyra, Impresor-Editor, calle del Duque de Osuna, 3.–1855. 1 vol.

(7) Cáceres: *Discurso,* in *Obras,* ed. 1599, fol. $[\text{XVII}]_r$.

Selección y notas de A. R. RODRÍGUEZ MOÑINO

CRISTAL DEL TIEMPO

EL CLAVO PASADO

PRENSA Y LIBERTAD

Lo que le hace falta a la Prensa es tener su existencia propia sometida a las leyes y no ya dependiente por completo del Poder público. La Prensa no tiene necesidad de ninguna clase de inmunidades; ni contra los particulares ni contra los dogmas, ya sean éstos religiosos o políticos. Por lo que a los particulares se refiere, mientras más se vigile a sí misma, más adquirirá la facultad de contenerse por sí misma en el terreno de todas las opiniones; y únicamente así alcanzará con rapidez y seguridad un nivel más alto en la estimación pública. Sus derechos volverán a elevarla; en cambio, todas las inmunidades que se le den no podrán conseguir más que acrecer el peso ya aplastante de la irritación y del desprecio que pesa sobre ella. Efectivamente, las inmunidades la volverán cada vez más insolente y opresiva para con los débiles, al mismo tiempo que la harán rebajarse cada vez más servilmente ante los fuertes, o por mejor decir, ante el fuerte, puesto que fuerte no hay más que uno: el Gobierno. Sólo el Gobierno es fuerte y todo lo demás es débil. Lo que el Gobierno protege, se respeta; y lo que abandona, se vilipendia.

Si los periodistas de estos tiempos—los que todavía pueden hablar de eso—fueran cuidadosos del honor de su profesión y del porvenir de la libertad, si fueran algo más que violentos y desvergonzados partidistas, sicarios entregados a toda clase de oficiosidades retribuídas, o espíritus, en fin, aniquilados por la indiferencia, la duda y la pereza, no pedirían más inmunidades en la servidumbre, sino que reclamarían, por el contrario, responsabilidades en la libertad. Se avergonzarían de tener privilegios en vez de tener derechos; de tener armas sin tener enemigos; de ser, en fin, una especie de fuerza policíaca contra las ideas, actuando en país conquistado, en vez de ser los soldados leales que voluntariamente se alistan para hacer, legítimamente, una guerra justa.

(De Louis Veuillot: *Les odeurs de Paris. La grosse presse.*)

ESA HORA QUE ESTÁ ENTRE LA PAZ Y LA GUERRA

El lugar que en una historia de las profecías no se puede reservar para las incumplidas, pues lo son en cuanto que no son, correspondería a aquellas otras que si se cumplen es al revés. Y no es una malsana curiosidad la que nos sugiere la idea, sino la sospecha contumaz de que tenemos con ellas una fuente privilegiada del conocimiento histórico, pues no menos que el consabido tapiz de nuestros sueños, al que va tejiendo teóricamente en su transcurso el tiempo, como mejor se le conoce y desentraña es dándole la vuelta.

La historia de nuestros días, como seguramente la de todos los días, está jalonada de esta clase de hitos subversivos que nos permiten ir trazando coléricamente las distancias en la bruma de lo contemporáneo. A los pocos años de firmada la paz de Francfort que puso término a la guerra del 70, y en ocasión en que un pequeño incidente franco-alemán, no recuerdo si de frontera, soliviantó un tanto al gallo francés, Bismarck pronunció en el Reichstag la tremenda advertencia: que si la guerra del 70 había terminado con la más cristiana de las paces, la próxima habría de ser de *saigner à blanc*. El canciller, que gustaba también de las citas en griego, no dijo, sin duda, lo de *saigner à blanc* para dar la razón a los que opinan que la guerra es un matadero; pero cuando pensó en pronunciar esas palabras—premeditadas, como su famoso pu-

ñetazo—recordaría acaso involuntariamente, con la imaginación virulenta de los energúmenos, la escena banal que nos refiere la anécdota. Al comunicar Bismarck a Thiers, durante las negociaciones de paz, la cuantía de la cristianísima indemnización de guerra que pedía Alemania, la sensatez del gran *bourgeois* francés se permitió observar que aquella cifra —5.000.000.000 de francos oro—no era posible que hubiese sido fijada por técnicos de las finanzas—es decir, por judíos—, sino por militares, y en sus esfuerzos para sofocar el absurdo se mostró propicio a ceder más tierra francesa, porque, según sus inmortales palabras a un amigo, *la tierra vuelve, pero el dinero no,* lo que tampoco deja de ser una profecía a pesar de su envoltura, o desenvoltura, enunciativa. Pero es el caso que los generales alemanes no tanto desacertaron en las finanzas, como era su obligación, pues la indemnización fué satisfecha con presteza, cuanto en las tierras de su capacitada devoción. Y la verdadera profecía de Bismarck, la que se cumpliría derechamente, la que por no haberse *pronunciado* se resolvió, quizá, en aquella imprecación maneteselfárica, fué su acción de resistencia a la integración nacional exigida por el *Volksgeist* y sus portavoces y brazos ejecutivos entonces, los militares.

El 25 de marzo de 1919, Lloyd George, la mejor cabeza druida de Inglaterra, se dirigía a la Conferencia de la Paz reunida en París, en una Memoria que, por las prevenciones proféticas que contenía, resultaba más bien una memoria anticipada o al revés. Con el deseo de *no dejar subsistir ninguna causa que pudiera hacer estallar una nueva guerra dentro de treinta años,* advierte a los aliados, y más especialmente a los franceses, que *la arrogancia y la injusticia en la hora del triunfo no serán olvidados ni perdonados jamás por el vencido... Soy adversario decidido del plan que intenta sustraer a Alemania más alemanes de los absolutamente necesarios. No concibo causa*

mayor para una futura guerra que la de querer circundar al pueblo alemán de un cierto número de pequeños Estados, compuestos de poblaciones que nunca tuvieron un gobierno estable.

A este documento, Clemenceau y su amanuense Tardieu salieron al paso, para salir del paso, con otro que Francesco Nitti ha calificado, con razón, de cínico. El 28 de junio del mismo año se firma en Versalles el tratado de paz, *para que la guerra... sea reemplazada por una paz sólida, justa y duradera.* Una paz sólida y duradera: Europa parte para la paz de los treinta años.

Las potencias aliadas y asociadas creen, pues, que la paz por ellas propuesta es fundamentalmente una paz de justicia. (En la contestación de los aliados a las contraproposiciones alemanas.) Una paz de justicia.

La guerra europea de naciones se convirtió en guerra civil de la humanidad—la humanidad se hizo la guerra a sí misma—para decidir *si el derecho, tal y como lo concibe América, o la hegemonía, tal y como la concibe Alemania, presidirán los destinos del mundo* (discurso de Wilson del 6 de abril de 1918), y cuando Norteamérica tomó parte en esta guerra civil, ya su presidente, otro profeta por vía enunciativa, había dicho aquello de que *the right is more precious tham peace.* Y con el mismo espíritu de justicia con que se hizo la guerra se hizo también la paz, es decir, se deshizo la paz con el espíritu de la guerra. *Las potencias aliadas y asociadas creerían traicionar a aquellos que lo han sacrificado todo por salvar la libertad del mundo si transigieran en no considerar esta guerra como un crimen contra la humanidad y el derecho.* (En la respuesta de los aliados a las contraproposiciones alemanas.) Cuando Wilson diseña la falsilla de sus catorce puntos sigue pensando que *the right is more precious tham peace,* pero sobre esa falsilla no escribirá ya el profesor de guerras civiles, sino el viejo camarada de la revolución: Clemenceau.

El resultado ha sido un tratado tan *fundamentalmente* justiciero que, más que un tratado, es una sentencia. Declaración de culpabilidad exclusiva, remota y próxima, de Alemania en la eclosión de la guerra; culpabilidad en la manera criminal de conducirla; monstruoso reconocimiento forzado de su propia culpa por parte de Alemania. Por eso resulta que el Tratado de Versalles no es de *uno tracto,* sino de irritante tracto sucesivo, como una sanción que se cumple por grados, y que en él, el vencido no ha sido sometido o sojuzgado, sino perpetuamente impedido y vigilado, como un reo. También lo anunció Wilson: *Es necesario garantizar la paz, y esta garantía no puede consistir en una reflexión previa. La razón por la cual se impone el garantizar la paz es que existirán partes contratantes cuyas promesas, como se ha visto, no son dignas de fe, y es menester encontrar en la determinación misma de las condiciones de paz el medio de suprimir esa fuente de inseguridad.*

El Tratado de Versalles, es decir, un tratado que es una sentencia, es el medio que se ha encontrado para suprimir *esa fuente de inseguridad.* Pero ¿qué es un tratado que es una sentencia? Hay guerras justas e injustas y guerras que son, justamente, eso, guerras: remedio de lo que no tiene remedio, según la admirable definición de Melo recordada por Salvador de Madariaga; las guerras irremediables a que alude el tan asendereado texto de San Agustín cuando habla, no sólo de las guerras justas por ofensas recibidas, sino de esas otras *porque Dios quiere.* Y contra estas guerras, como contra el pecado, no hay medios anticoncepcionistas.

Pretender que el vencedor obre como un justo juez es desnaturalizar las cosas, que es cuando se hacen explosivas y conflagrantes. Pues si el juez no es parte, y parte dolorida, *the right is more precious tham peace.* Y si es parte, ¿por qué hace de juez sino para justificarse?

Una paz de justicia. Una paz, como un sol, de justicia.

Puede, no obstante, observarse que, dada la mentalidad germánica, no estamos seguros que los alemanes conciban la justicia del mismo modo que la conciben los aliados (de la respuesta de Clemenceau a Lloyd George). Francia no está segura de que los alemanes piensen como ella acerca de la justicia. Es decir, Francia no está segura. Francia, cuya virtud más destacada, al decir de José de Maistre, es el proselitismo, sufrió un gran desencanto al leer en las memorias de Stresemann aquel bárbaro vocablo que escandalizó tanto las cancillerías europeas: *finessieren*. El que parecía un prosélito, Stresemann, no hizo sino *finessieren* con Briand, lo que es algo más que hacerle finezas. Pero si el alemán inventó el vocablo, el francés le prestó la ocasión calva—desarme y reparaciones—, pues instintivamente el germano propende al camino, que le parece más corto, en línea recta.

Esta falta de seguridad en que los demás piensen como ella ha hecho insistir a Francia excesivamente en su propio pensamiento y, olvidando sus buenas maneras, hasta ha preferido esperar desesperadamente el resultado democrático de un plebiscito a ceder caballerescamente el objeto del litigio en *leonoresca* renuncia. Los encantos de París, sin embargo, uno de los sortilegios del alma germánica, pudieron haber amansado el rebaño de *blonden Bestien,* como los encantos del Viernes Santo amansaron a Sigfredo. Ahora Sigfredo ha fundado su religión y el alma germánica está dada a todos los demonios. El héroe no se representa, como en la clara Italia, en estatua, sino en árbol—el árbol de Hindenburg, tachonado de ofrendas—, con sus nibelungas raíces hasta el centro de la tierra. El héroe alemán de ahora es *dämonisch,* capaz de cualquier hazaña: la del 30 de junio inolvidable, el asalto a la cancillería austríaca, etc. Y, como enseñan las historias del diablo, tampoco contra esto hay medios anticoncepcionistas.

La declaración del servicio militar obligatorio, clásico puñetazo bismarckiano, más premeditado todavía que el primero, levantó un revuelo de consternaciones en las llanuras de Europa. ¿No habrá sido, sin embargo, el amago en el aire que ablanda la cólera y saja el encono? Apaciguado el alboroto diplomático capitaneado por Eden y cortado el hipo de Europa con el trago frío del pacto franco-soviético, en medio del silencio compungido que sigue a las tormentas se escuchó la voz del *Führer: Ninguno de nuestros proyectos de índole práctica podrá ser llevado a término antes de diez o veinte años. Ninguno de nuestros propósitos ideales podrá tener cumplimiento antes de cincuenta o quizá cien años.* Alemania renuncia, por Inglaterra, al poderío naval; por Francia, a Alsacia y Lorena, y por las dos está dispuesta a convenir en los armamentos aquellas limitaciones impuestas por el respeto a la población civil. En el otro frente de la paz, el oriental, está dispuesta Alemania a celebrar pactos unilaterales de no agresión; pero nada de pactos regionales, como quieren Francia y Rusia. Y en lo que respecta a la frontera aduanera con Austria y a la obligación establecida por el pacto de Ginebra de evitar *interferencias* políticas, Hítler deja clavado en los lomos de Europa el interrogante: ¿qué se entiende por *interferencia?*

Nadie podrá reprochar a Inglaterra que para otear horizontes los encañone con su catalejo marinero. Después del discurso, creyó despejado el de Europa. Y eso sin haber entendido o atendido otras seguridades más fundamentales, encanutadas, o enfundadas, como es costumbre en el continente, en conceptos filosófico-políticos. *La nueva Alemania no puede ser comparada con la Alemania del pasado. Sus ideas son tan nuevas como sus obras. El espíritu de patriotería burguesa* (bürgerlichen Hurra patriotismus), *como factor político de influencia, ha sido superado no menos intensamente que las tendencias del internacionalismo marxista.*

Si la Alemania de hoy está por la paz, no es por debilidad ni por cobardía, sino por la idea que el nacionalsocialismo se hace de la nación y del Estado. Su doctrina rechaza dogmáticamente la idea de una asimilación nacional. Con ello se desmorona la creencia burguesa en la posibilidad de una germanización. Porque el nacionalsocialismo considera que la fusión violenta de un pueblo con otro que le es extraño, en lugar de representar un fin político deseable, pone en peligro la unidad interior y, a la larga, la potencia de un pueblo.

Los Estados nacionales de Europa no podrían conseguir mediante la guerra, fuera de la debilitación pasajera del enemigo, más que pequeñas rectificaciones de frontera, en total desproporción con los sacrificios exigidos.

Los cambios profundos que el egoísmo dinástico, la pasión política y la ceguera patriótica pretenden haber logrado a costa de sangre, no ha afectado nacionalmente más que a la sobrehaz de los pueblos. No creemos en absoluto que los pueblos que han sido forjados nacionalmente en tiempos del principio de las nacionalidades puedan ser todavía nacionalmente desmembrados.

¡No! La Alemania nacionalsocialista quiere la paz por su profunda concepción del mundo. Y si los gobernantes quieren la paz, habrá paz, pues los pueblos mismos nunca se han deseado la guerra.

La renuncia solemne a Alsacia y Lorena era, pues, necesaria para apaciguar a Francia, que en materia de conceptos *s'y connaît.* ¿Se habrá apaciguado o seguirá pensando que *dada la mentalidad germánica no estamos seguros que los alemanes conciban...* el principio de las nacionalidades como ella? En un estudio abrupto y penetrante de René Johannet sobre el *principio de las nacionalidades*, escrito durante la guerra, leemos lo siguiente: *La tragedia belga* (se refiere a los manejos del alto mando alemán para hacer de Flandes una provincia del Imperio), *es tanto más impresionante por lo mismo que*

cobra una significación ideológica más amplia. Pone frente a frente las dos concepciones en que se divide el mundo civilizado de hoy. La primera, elaborada en Francia, considera la nacionalidad como un hecho de conciencia cuyo carácter es la voluntad de los pueblos; la segunda, de origen germánico, ve en ella un hecho de la naturaleza que la ciencia tiene que destacar. (Préface, pág. xxv.)

¿Estamos, pues, donde estábamos?

El principio de las nacionalidades, o derecho de los pueblos a disponer de sí mismos, es la gran conquista ideológica de la revolución francesa. La democracia, como cuerpo de ciudadanos, se emancipa de la tiranía, y como pueblo o nación, de la dominación. Pero es más fácil ver el árbol que el bosque. Y el principio de las nacionalidades, a pesar de la numérica elementalidad del plebiscito, desencadena a lo largo del siglo XIX tantas guerras, que nuestro bienaventurado Pi y Margall inventa aquello del pacto sinalagmático federal para hacerlas ociosas.

La concepción francesa de la nación, mejor dicho, de la nacionalidad, tiene por razón de su principio, de su origen, raíces democráticas y oscila siempre alrededor de la conocida fórmula de Renán: la nación es el plebiscito de todos los días. Los alemanes, cuya lucha ha sido la penosa y tarda por la unidad nacional contra la dominación y no contra la tiranía, pensaron que el pueblo o nación es una realidad histórica indeclinable, e inconjugable plebiscitariamente, siendo el Estado, el Poder, el encargado de realizar la integración de su pueblo. El hecho de conciencia y el hecho natural—*la existencia de la nació o de la pàtria és un fet natural com la existencia d'un hom* (Prat de la Riba)—reverberan políticamente en democracia y autocracia, que ha sido, precisamente, la dialéctica que si ganó la guerra, malbarató la paz.

¿Pero no están ya, según nos dice Hítler, cuajadas las na-

ciones de Europa? Y si faltara todavía la integración de Austria, ¿no está ahora confiada Alemania en que se realice algún día, no con arreglo a sus principios, sino a los franceses, a los plebiscitarios? Es verdad que Francia no ha sido fiel a su principio de punta a cabo: ni al redactar y ejecutar el Tratado de Versalles ni cuando los generales de la revolución ejercían de amañadores plebiscitarios; pero muy diferentes son la guerra y la paz, aunque se hable de guerra latente, y muy diferentes una paz que sigue a una guerra y una paz a la que pudiera seguir una guerra. Pero hay un tercero en discordia, no tan tercero si vecino, que se dice sin principios—por lo menos de esos en que se *divide el mundo civilizado,* pues no es demócrata ni nacionalista—, pero anda ya a la busca de una reina de Saba para su *prudencia.* Sigue clavada la interrogación: ¿qué se entiende por *interferencia?*

Otra interrogante asoma tras la pugna entre pactos bilaterales y pactos regionales. Aunque no pensemos que las naciones del Este estén cuajadas, ni agotadas las posibilidades de integración, no es cosa de ver en esa oposición jurídico-formal el reflejo de aquella otra oposición entre el hecho natural y el de conciencia. Pero la reverberación política que les acompañaba se puede presentar aquí sola, complicada y potenciada, esta vez, con las luces de la estrella roja. ¿Se estrellará la cresta, se encrestará la estrella? ¿O se superpondrán nada más en un movimiento de aproximación envolvente? Sin embargo, la historia no se repite: *La nueva Alemania no puede ser comparada con la Alemania del pasado. Sus ideas son tan nuevas como sus obras. El espíritu de patriotería burguesa, como factor político de influencia, ha sido superado no menos intensamente que las tendencias del internacionalismo marxista.*—E. I.

CRIBA

LAS COSAS QUE PASAN

NI ARTE NI PARTE

Los hombres, unos se sustentan con las artes, otros se sustentan con arte; aquéllos tienen en pie las Repúblicas, éstos las destruyen. El trabajo y sudor de las manos y rostro de los oficiales y labradores hacen menos o más poderosos y abastecidos los Reinos; porque los Reyes y señores no tienen más de lo que les tributan sus vasallos; éstos se sustentan con el sudor de su trabajo, y aquéllos con el sudor de éstos que trabajan. Los tratos y contratos de los comerciantes sustentan a muchos y esto es con arte; pero tienen mucho peligro si no son justos. Muchos se sustentan robando, como aves de rapiña; otros cantando, como los músicos; otros llorando, como los mendigos; otros matando con licencia, como los médicos; otros sin ella, como muchos Gobernadores y Ministros; y esto han hecho cuantos han nacido, hacen cuantos nacen y harán cuantos nacerán.

(De Fray Andrés F. de Valdecebro:
Gobierno general, 1696.)

EL NACIONALISMO EN LA MÚSICA POR DENTRO

Markevitch: *Rimsky Korsakoff*. Editions Rieder. Paris.

Cuando Markevitch, valor altísimo en la música de nuestro tiempo, se encara con la vida de Rimsky Korsakoff y la sigue en cada una de sus peripecias, no es por cuanto el pasar de ésta descubre lo *íntimo* de una personalidad, sino lo de un período de la Música. Es Rimsky eje sobre el que gira una época que, si no creada por él, fué completada en más de uno de sus aspectos por la labor perseverante de este músico. El movimiento llamado de los Cinco de Rusia, fase de tanta importancia en el desarrollo de la música contemporánea, podría ser puesto como modelo de cómo uno o dos hombres transforman con su solo aliento el ritmo de cosas tenidas por inmutables.

Parece mentira cómo esta laboriosa abejita, este bueno de Nicolás Rimsky Korsakoff, con sus afanes de cada día, pudiera situar las cosas en tal manera que fueran a parar adonde han ido en el arte actual. A tal maravilla se asiste en esta lectura. Se la sigue por las páginas de este libro con asombro, que aumenta el vigor con que está trazada, el relieve que en ellas cobra. He aquí que el hijo de un cortesano, tan rico en años como desengañado, que vive en un país lejanísimo,

apartado casi en absoluto de la cultura europea, teje con el hilo delgado de sus sueños, que arrullan los cantos de los campesinos, el cañamazo en que un día se ha de entrelazar el magnífico tapiz de la música contemporánea.

Bueno es advertir ya, para no confundirse, que la idea, lo que se llama la idea, no salió de él, ni aun casi de Balakireff, el patrón de la nave de los Cinco; más bien ellos fueron cogidos por la idea que los utilizó en su servicio, como ya antes había sacado de Glinka cuanto pudo para perfilarse. Era tanta su envergadura que para alimentar su luz no bastaba toda cuanta un hombre, por rico de ella que fuera, contiene, y en su desarrollo fué uno tras otro consumiéndolos. Pero Rimsky, esta *cría de viejo,* como le motejaba Balakireff, dió a tal idea la base en quedar retenida. Carne, en fin, que la hiciera tener una apariencia, que la librase con su peso de vagar perdida y flotante de un sitio para el otro.

Rimsky consolidó cuanto de incierto, de mero desear, tuvo el movimiento ruso hasta que se entregara a él aquel *juicioso* oficial de Marina. Cuando, extinguido el primitivo grupo de los Cinco—muertos Borodin y Moussorsky, César Cui en absoluto ganado por la crítica y Balakireff perdido en la inacción—, Rimsky preside las reuniones en casa de Belaiev, sigue fiel el cumplimiento de su misión: consolidar. Igual que un sueño, rápidamente desvanecido, hubiese pasado la idea que movió a los Cinco si Rimsky no la llevara *a la academia,* como un día le echaron en cara sus detractores.

La comparación entre los dos estadios del nacionalismo en la música que significan las reuniones de los Cinco y las del grupo de Belaiev es rica en sugestiones. El mismo Rimsky, con notable objetividad por otra parte, la ha llevado a cabo. Mucho es lo que se pierde del primitivo movimiento a la hora de limitarlo, como mucho es lo que se pierde de la concepción primera cuando para ser obra ha de ajustarse a la forma. Precisamente la técnica, el arte de saber amoldar la intuición

estética a las leyes que presiden su realización en obra de arte, es lo que diferencia más estos dos grupos. Preocupábanse los Cinco sólo de la invención, anotando unas líneas en el pentagrama que fueran meros guías para reconstruir un día su pensamiento. Ninguno de ellos, excepto Rimsky, dejó su obra bien realizada ni presas sus ideas en la cárcel de la materia para que cobrasen existencia. Y aunque, como Rimsky dice, *la fuerza excepcional de su talento creador a veces reemplazaba la técnica,* ello no era suficiente para encubrir las lagunas sin límite de sus partituras. Tanto como Balakireff, que fué quien en su torno agrupó a los músicos rusos que habían de producir en el arte tan profunda renovación, les dió de ánima, Rimsky más tarde los proveía de cuerpo. La *Sinfonía incompleta* y *El Príncipe Igor,* de Borodin; *La feria de Sorotchinsk, Boris Goudonoff* y la *Khovantschina,* de Moussorsky; *El convidado de piedra,* de Dargomijsky, todas estas obras pasan de ser meros apuntes a obras acabadas, *realizadas,* según se dice entre los músicos, por Rimsky Korsakoff. La muerte en el caso de Dargomijsky, la insuficiencia técnica en otros, hubiera hecho que no pasaran del borrador obras que figuran entre las más representativas y de más alto valor al mismo tiempo del movimiento de los Cinco. Y no sólo orquestar los borradores, acabar las óperas empezadas—algunas de las cuales les faltaban, no trozos, sino actos enteros—, corregir los errores de bulto en la escritura armónica o bien disponer las partes instrumentales con frecuencia equivocadas, sino arrancar materialmente trozo a trozo esos borradores a sus autores fué la tarea que sobre sí se echó el entusiasta Rimsky. Organizador de los Conciertos de Música Rusa, visita día tras día a Borodin para comprometerle a que termine un fragmento de *El Príncipe Igor* que debía ser estrenado. Este fragmento, que era nada menos que las *Danzas polovtsianas,* no fué acabado hasta que un día Rimsky acude a casa de Borodin con Liadof, y entre los tres, mano a la obra, rápida-

mente lo terminan para su estreno. Borodin no tenía más que bosquejada la primera mitad.

Tal vez por ser Rimsky el cuerpo y Balakireff el alma del movimiento nacionalista en la música estuvieran en perpetua pugna. Rimsky, que en principio sigue a su maestro con un entusiasmo y una fe sin límites, que hace propias cuantas ideas a él se le ocurren y que con él piensa que Beethoven no ha hecho nada que valga la pena más que la *Novena Sinfonía,* y que el *pobre Bach era una máquina de componer música,* a medida que progresa en sus conocimientos echa de ver cuán faltas de fundamento, sólo obedientes a la caprichosa ley de sus gustos, son las apreciaciones de este músico. Mientras Balakireff se mantenía en sus exclusivismos, Rimsky amplía día tras día el margen de sus conocimientos, se interesa, no ya sólo por Bach, sino hasta por los polifonistas italianos, Palestrina o Allegri. Fiel al credo nacionalista, sabe ver por encima de la frontera rusa y hacerse eco de las conmociones que su arte experimenta allende el marco de su patria.

Después de su viaje a París, puesto en estrecho contacto con las gentes y la música de fuera de Rusia, tiempo sólo le falta para aspirar a más altas categorías que la alcanzada por su obra: hacer de la música autóctona obra de arte. Su discípulo Glazunoff se siente ganado por el sinfonismo germánico; Strawinsky, un muchacho, aprende su técnica del viejo músico desazonado por los aires que le llegan de fuera. Estudia con Rimsky Korsakoff al tiempo que defiende briosamente la actitud de un Tchaikowsky. Las cosas muy pronto han de marchar por otros caminos. El movimiento de los Cinco llega a sus últimas consecuencias.

Rimsky ha escrito a raíz de conocer *El Anillo del Nibelungo: La manera de orquestar Wagner nos sorprendió en el más alto grado a Glazunoff y a mí, y a partir de este momento los procedimientos de Wagner comenzaron poco a poco a penetrar en nuestra orquestación.* Cuando un día él oye en la

Opera Cómica de París el *Pelleas,* de Debussy, se vuelve hacia Strawinsky, que estaba a su lado, y le dice: *No me vuelva jamás a hacer oír horrores de este género; terminarían por gustarme.* Ya para él no hay tiempo. Es forzoso detenerse y ver, no sin melancolía, desde el puerto cómo otras naves parten ganosas de nuevas rutas. Él no ha de pasar de aquí. Hasta este punto ha servido a *la idea* desde donde la dejó Glinka. A su lado está quien ha de llevarla más allá. A *El Gallo de Oro* siguió *El Pájaro de Fuego.*—**S. V.**

STRAWINSKY, UNA HORA DE EUROPA

Igor Strawinsky: *Chroniques de ma vie.* Denoel et Steele. Paris.

Tienen siempre algo de aliño definitivo para adoptar una compostura estatuaria ante lo eterno estas *memorias de mi vida* que suelen escribir los grandes hombres en el declinar de su existencia. Allí se quiere dejar cada cosa en su sitio, todo en orden, como conviene que todo esté cuando se ha de partir de un instante a otro para tan largo viaje. ¿Por qué entonces este libro de Strawinsky, árbol cargado de fruto todavía? Mas todos los temores se desvanecen al adentrarse en sus páginas. En ellas se nos habla, en efecto, de un valor que se incorpora a la historia de la Música, que corta sus postreros lazos con el presente; pero ese Strawinsky no es el de la *Sinfonía de Salmos* o el *Concierto para Violín,* sino un músico que apenas tiene algo ya que ver con éste; el que empezó en el *Pájaro de Fuego* para ir, en magnífico vuelo, hasta *Pulcinella.*

Si Rimsky no se atreve a abrir sus oídos a la demasiado peligrosa tentación de un Debussy, este otro músico, su discí-

pulo, sobrepasa largamente aquella tendencia y sale vencedor de mayores peligros.

Lo mismo que un día Rimsky Korsakoff, Strawinsky se siente de niño penetrado por las canciones que corren sobre los campos en el verano. Como para su maestro, como para Balakireff o Liadof, cualquiera de sus predecesores, su sensibilidad musical se despierta trémula a esta llamada. Como para cualquiera de ellos aquellas canciones que anidan en su pecho de niño, cuando llega a muchacho torpemente se le quieren abrir paso hasta los labios, e igual que a todos ellos, cuando, más tarde aún, sufre en la lucha por hacerlas arte, por lograr un arte que se alimente de su savia, *Rusland y Ludmila* o *La vida por el Zar,* de Glinka, le muestran el camino. El camino, en el caso de Strawinsky, que va hacia la obra de los Cinco y de Rimsky Korsakoff en primer lugar. Las manos de éste le moldean y estas mismas manos son las que le abren las puertas de Europa a un genio que se asfixiaba en el recinto demasiado angosto para él de Rusia. Si Rimsky, paso a paso, impulsó, protegió, corrigió la labor de los músicos del movimiento nacionalista, si contribuye a mantener en pie al *europeizante* Glazunoff aún ligado a los hechos pasados —una etapa más en los nacionalismos es la de querer parecerse a lo de fuera—, él también conquistó para el arte ruso, para Strawinsky en particular, que era quien había de aprovecharse de ello, París. Y esto es lo que, más que nada, debe Strawinsky a su maestro, aun más que todas sus enseñanzas: el que le dejara expedita la vía que iba a Europa.

En un período en que quiso renegar de sus antecedentes por mantener aún más su postura de músico universal, por huir del más pequeño resabio colorista *a la rusa* que pudiera atribuírsele, Strawinsky dijo, a raíz del estreno de *El beso del Hada*, que él procedía de Tchaikowsky. Esto, que pareció por entonces una *boutade,* tiene, sin embargo, cierto fundamento. Tal vez de todos los puntos oscuros que pudieran prestarse a

diversas interpretaciones y a sembrar confusión sobre la personalidad del gran músico, sea éste el que más claramente queda dilucidado en sus *Crónicas*. Reconoce cuanto debe a Rimsky, puntualiza en qué consistió la influencia de él recibida, cómo paso a paso fué guiando los primeros suyos en los caminos de la composición, el contrapunto y la escritura orquestal. Pero al lado de esta influencia directa Strawinsky siempre sintió una profunda atracción por el principio que encarnaba en la música de Tchaikowsky. Por esta música riñó en sus años mozos Strawinsky más de una batalla contra sus compañeros, que *no querían ver la música rusa más que a través de los Cinco*. Para el Strawinsky *aprendiz de brujo* fué el arte de Tchaikowsky la ventana por donde asomarse a la contemplación del panorama amplio del mundo, a las grandes formas sinfónicas. A pesar de su admiración por Rimsky Korsakoff y aun por Glazunoff, el héroe del día, había en ellos demasiado pintoresquismo, exceso de color, para un espíritu como el suyo, que vagamente apetecía situarse en las grandes corrientes del arte. Cuando su buen amigo Ivan Pokrowsky le hace conocer a los compositores franceses, a Gounod, a Bizet y Chabrier, entre otros, y con ellos *un lenguaje musical que difería sensiblemente del de los músicos del grupo Belaieff y sus semejantes, una escritura musical con otros procedimientos armónicos, otra concepción melódica, un sentimiento más fresco y más libre de la forma,* no deja de hallar una cierta afinidad *entre la música de estos autores y la de Tchaikowsky, afinidad* —añade—*que se me ha aparecido más claramente aun cuando más tarde he podido, con una mirada más experta, examinar y confrontar sus obras.*

Desde el mismo instante en que Pokrowsky le pone en contacto con la música francesa, Strawinsky, que por entonces aprende su técnica de Rimsky Korsakoff, empieza a echar de ver hasta qué punto la estética de este músico es rancia y banal. El tirón que de él dan las obras de Bizet o Chabrier

apartándole del movimiento nacionalista a lo Rimsky, se hace irresistible cuando un día puede ponerse en contacto con el pensamiento abstracto de Frank o la delicada y sensual sonoridad de Debussy. Claro es que él no seguirá respecto de estos músicos el falso camino que Glazunoff siguiera con la armonía wagneriana. Aun no ha terminado *El Pájaro de Fuego,* en cuyas páginas finales trabaja, cuando concibe lo que había de ser *La Consagración de la Primavera.* Entre ambas obras se sitúa luego en su producción *Petroucka,* pero desde aquel instante en que pensó por vez primera en el ritual pagano de *La Consagración,* su amor por las costumbres primitivas de Rusia no hace sino ir en aumento. Se sumerge más y más en la lectura de la poesía popular rusa, sin encontrar dique a su entusiasmo. Bebe en ella sobre todo la música implícita que encierra la gracia silábica, el hábil juego de las palabras que producen efectos rítmicos admirables. De la lectura reiterada de esta poesía nacen *Las Bodas* y *Renard,* como más tarde la *Historia de un soldado.* El músico ahonda en la entraña de lo popular hasta tocar en aquellas regiones en donde lo humano en todo su esplendor alienta. No ha sustituído la corteza de un pintoresquismo nacionalista por la de un sinfonismo germánico o francés, igualmente superficiales. Desdeña tales postizos. En contacto con la pura materia de su arte, deja tras de sí obras que son de las más bellas construcciones que jamás haya el hombre levantado por el ritmo.—S. V.

ELEGÍA ROMANA

Gertrude von Le Fort: *Le Pape du Ghetto.* (Trad. de J. Chuzeville. *Les Iles,* Desclée de Brouwer, Paris.)

La descripción que en otros tiempos hacía de la Roma pontifical Paul Claudel, en su drama *Le Père humilié,* nos transportaba a una de estas siete colinas simbólicas donde el Palatino aparecía cubierto de ruinas. En los melancólicos fulgores de la tarde romana de que hablaba Claudel surge la armazón medieval de la larga crónica *Le Pape du Ghetto,* de Gertrude von Le Fort. La Roma feudal arde en ella; sus palacios y sus templos se consumen; alrededor de la cruz calcinada se espesan las tinieblas del mundo antiguo. El Papa, desde la gran altura lírica de la escena claudeliana, contempla esta Roma antigua, eternamente humillada y victoriosa. Su visión adquiere la inmóvil extrañeza que encontramos, intacta y misteriosa, bajo los primeros lienzos de Chirico. El Padre humillado echa una mirada en el oscuro recuerdo de la Cristiandad; su mirada encuentra allí esa otra mirada que Cristo, de lo alto del Huerto de los Olivos, echaba, en otra ocasión, hacia su Roma futura. El punto de encuentro de estas dos miradas es esta Roma cuya crónica pinta Gertrude von Le Fort; corazón doloroso del mundo de las tinieblas, ciudad de las humillaciones, que los humillados llamaron simbólicamente *Ciudad de Oro.*

Gertrude von Le Fort no nos dice por qué Roma es llamada la *Ciudad de Oro*. Ese nombre, repetido por el fervor anónimo de los primeros cristianos, se refiere al tesoro de Jerusalén que Tito trajo en los mismos comienzos de nuestra era. La toma de Jerusalén por Tito y el traslado de su tesoro a Roma fué sin duda un episodio banal en la crónica del Imperio, y al que los romanos no prestaron más que una escasa atención. Sin embargo, este hecho adquiere una gran significación en la historia espiritual—o, si se quiere, simbólica—de Roma. Porque el tesoro de Jerusalén contiene y resume el Antiguo Testamento. Tito no podía lamentarse de haber perdido el día, cuando trasladaba a Roma, bajo las especies simbólicas del oro, de los candelabros y los lienzos preciados (entre ellos el velo de Verónica), la historia del pueblo elegido. Tito se lleva y entierra bajo las construcciones de la Roma futura el rollo de los anales judíos, de los que la muerte de Cristo es el último episodio. A esta última página de la historia judía sucede la primera de la historia cristiana, y entre estas dos se intercala, como un grabado entre las dos partes de un mismo libro, la vida pública de Cristo. Se intercala allí la vida de Cristo, fábula milagrosa y canción de gesta—¿no vemos acaso que los apóstoles de las vidrieras góticas están vestidos de trovadores?—, cuyos menores incidentes repercuten eternamente en los dos Testamentos, como un espejo en el que un gesto se refleja, se multiplica y se prolonga hasta la consumación de los siglos. La vida pública de Cristo, o, como dice Pascal, su agonía, no ha dejado de representarse entre los dos Testamentos.

Un comentador de Claudel, Jacques Madaule, que publicó recientemente un libro sobre el dramaturgo del *Père humilié* y de aquel *Soulier de Satin,* que tanto interesa a la verdadera España, no vacilaba en escribir a propósito del libro de Gertrude von Le Fort: *Si dondequiera que la Cruz está plantada el judío no tarda en implantarse también, no por motivos*

accidentales, sino porque Cristo, sin duda, nunca quiere verse privado en ningún lugar del mundo del testimonio de esos israelitas empeñados, ¿cuál es la ciudad después de Jerusalén en que la presencia de los judíos es más indispensable que en Roma? Podríamos hallar otra causa del establecimiento del *Ghetto* en Roma en el resplandor de este tesoro espiritual que Tito, bajo las especies del oro, allí trajo cuando su triunfo. Toda la riqueza espiritual del Antiguo Testamento, provisionalmente depositada en Jerusalén, encuentra en los primeros días del Nuevo un espléndido terreno de desarrollo en la *Ciudad de Oro*. En cuanto a la Jerusalén bíblica, se desencarna; menos de cien años después de muerto Cristo las tribus desparramadas hablan de la Jerusalén celestial, recordando que la ciudad santa acabó con su papel aquí abajo y no subsistirá sino en la memoria de la raza elegida, sino mezclada con el recuerdo del Paraíso perdido, con el cual a menudo se la confunde. Edifícase en estos cimientos la Roma medieval y apostólica.

Es en esta Roma de los Césares y de los Papas, de la cual ya había dibujado Gertrude von Le Fort algunos rasgos en una primera novela *(El velo de Verónica),* donde el *Ghetto* se desarrolla. De su primitiva pobreza se elevará la familia de los Pier Leone, en la cual nacerá el Papa Anacleto II, a quien llamará la crónica Antecristo. Se han enriquecido los judíos romanos. Amparada por ellos, la *Ciudad,* encerrada en sus siete colinas como los tesoros de antaño bajo los siete brazos del candelero, ha entrado en su época medieval. Sus ruinas profanas se han almenado poco a poco; los bárbaros bajan hasta ella a consagrar a sus emperadores; el mundo antiguo se ha hecho arrabal espiritual de aquella Roma medieval defendida por la doble espada del Papado: la espiritual y la temporal, a menudo en manos la segunda del judío Pier Leone, protector y bienhechor de Roma. En este arrabal se admiran, camino de Roma, los bárbaros, de tantos templos derrumba-

dos; por cierto el ocaso aquí sigue animando a las últimas estatuas en memoria de las viejas costumbres mitológicas. Pero llega amortiguado el eco del mundo profano, por las murallas de la villa espiritual a la que eligió el Verbo de santuario y a la que colocó al amparo de esta doble espada misericordiosa.

Una lenta asimilación de lo espiritual por lo temporal, un resplandor del primero, hecho más vivo y más fecundo por una rehabilitación progresiva del segundo, llega a un equilibrio de los poderes del Papado. Lo espiritual y lo temporal se equilibran armoniosamente *Urbi et Orbi*. En la Roma pontifical, llena aún de los rumores del Imperio, presta al Papado inmensos servicios la familia judía de los Pier Leone, permitiendo así al Santo Padre este poder temporal merced al cual puede ejercerse su señorío espiritual en el orbe. Pero es de este mismo poderío del que nacerá el anticristo. Sueña uno con el eclipse sobrenatural, con el día tenebroso que cubrió a Roma cuando se consagró Papa al descendiente de los Pier Leone. Que, con una muy comprensible ambición, los Pier Leone han anhelado participar de la comunión católica y obtenido el bautizo. Este bautizo acarreó el gran cisma de Occidente.

Una lucha continua entre la raza judía y el Occidente, el eterno conflicto de la Iglesia y del judaísmo, vienen a ser la cuestión fatal: ¿Puede convertirse un judío? Cuestión especiosa que retumbó y cundió sobremanera. Por sí sola la literatura de las conversiones de judíos al catolicismo da una contestación dificultosa. En el Papa del Ghetto duda Gertrude von Le Fort de la sinceridad profunda del judío. No es que le acusa de duplicidad, antes bien no deja de poner de realce algunos rasgos admirables de la virtud judía, de su amor a la justicia. Veremos, en adelante, hasta qué punto puede llevar este amor a la justicia, del cual Gertrude von Le Fort pretende que es una virtud castizamente judía. Pero echa la culpa

de eso a una ineptitud innata para integrarse en la Iglesia militante, una imposibilidad para resignarse que desarraiga todo amor.

El sobrevivir de la raza judía, su permanencia, perpetúan entre nosotros el Antiguo Testamento, el de la Promesa, y no podrá desaparecer sino el día de una plena y final realización. La resurrección gloriosa de los cuerpos, como la enseña el dogma católico, equivale a la reconstrucción total de la Jerusalén perdida hace tiempo y que cada año volverán a recobrar *el año que viene*. Encontramos en el libro de Edmond Fleg *(Jesús relatado por el judío errante)* las palabras siguientes: *Veía el reino con que soñaron nuestros profetas: el «conocimiento» cubriendo a la tierra como el agua cubre el fondo de los mares; la «equidad» ciñéndose el talle; la justicia ciñéndose los ijares; la pica hecha hoz; la espada, arado.* Así no hallará apaciguamiento el judío más que en la realización de este sueño profético. Visión *humanitaria* de un mundo regido sólo por el conocimiento y la equidad, prendas egoístas de la raza judía.

El convivir con los cristianos esta prole de Israel se justifica y, hasta cierto punto, se necesita como la levadura en el pan o la cizaña, sin la cual no hubiera merecimiento en cosechar trigo. Pero cuando el judío renuncia a los privilegios de su raza, ¿qué compensaciones encuentra en esta comunidad católica, adonde le lleva una gracia mezclada a veces con involuntarios cálculos? Convirtiéndose efectúa sobre su ser una dolorosa vivisección espiritual, se atrofia, metamorfoseándose; pero no mata en sí el *sentido de la raza*, y muy a menudo vuelve a surgir el carácter primitivo, mofándose de las más sinceras de estas ambiciones religiosas. Lo vemos en el Papa del Ghetto, cuando al recobrar en su lecho de muerte la fe de sus antepasados, el viejo banquero israelita, que dedicó su vida y sus dineros a defender al Papado.

Esta imposibilidad de someterse es poca cosa, a compara-

ción del inmenso orgullo del *Ghetto*. Esta orgullosa ansia de equidad, de recobrar aquella Jerusalén terrestre donde ha de reinar un día la justicia sola, es un espejismo que proyectan hasta nosotros las descripciones proféticas de la Antigua Ley. A los judíos romanos, de los cuales habla en su libro Gertrude von Le Fort, les gusta apasionadamente la justicia, y para asegurar el reino de esta justicia áspera y heroicamente perseguida a veces, no se dejan arredrar por las más rigurosas medidas. Si se acusa a los judíos de ser los propagadores y los iniciadores de doctrinas sociales cuya aplicación ensangrentó parte del mundo, se puede ver una explicación de su fanatismo en esta dolorosa utopía: asegurar la ventura de los hombres por la justicia sola con constituirles un mundo de donde voluntariamente esté ausente el amor.

Tal vez sea aquí la única queja punzante del judío contra los católicos, en los cuales ve rebajado el amor a la justicia frente a la sumisión y esta sumisión enteramente resignada a las peores injusticias. El Papa, humillado—y henos aquí en las aguas claudelianas—, acepta las vejaciones de un enemigo al que, con todo, podía destruir; consagra y bendice al emperador Enrique—y sabe que es perjuro—, por someterse a la regla de humildad y obediencia que toca a la Iglesia de aquí abajo.

Ahora bien; el judío, en un arranque de innegable generosidad, se rebela contra esta sumisión, cuyos fines no entiende, y en la cual su deseo ciego de justicia ve una cobardía. *Si fuese un sacerdote de Cristo, como Vos, Padre mío*, dice el descendiente de los Leone, el futuro Anacleto II, *quisiera luchar para abolir la injusticia sobre la tierra*. A lo que contesta el padre: *Ten cuidado también con no abolir la Cruz;* que, prosigue en otro sitio Gertrude von Le Fort: *La justicia está en el Infierno, en el cielo la Gracia y en la tierra la Cruz.*

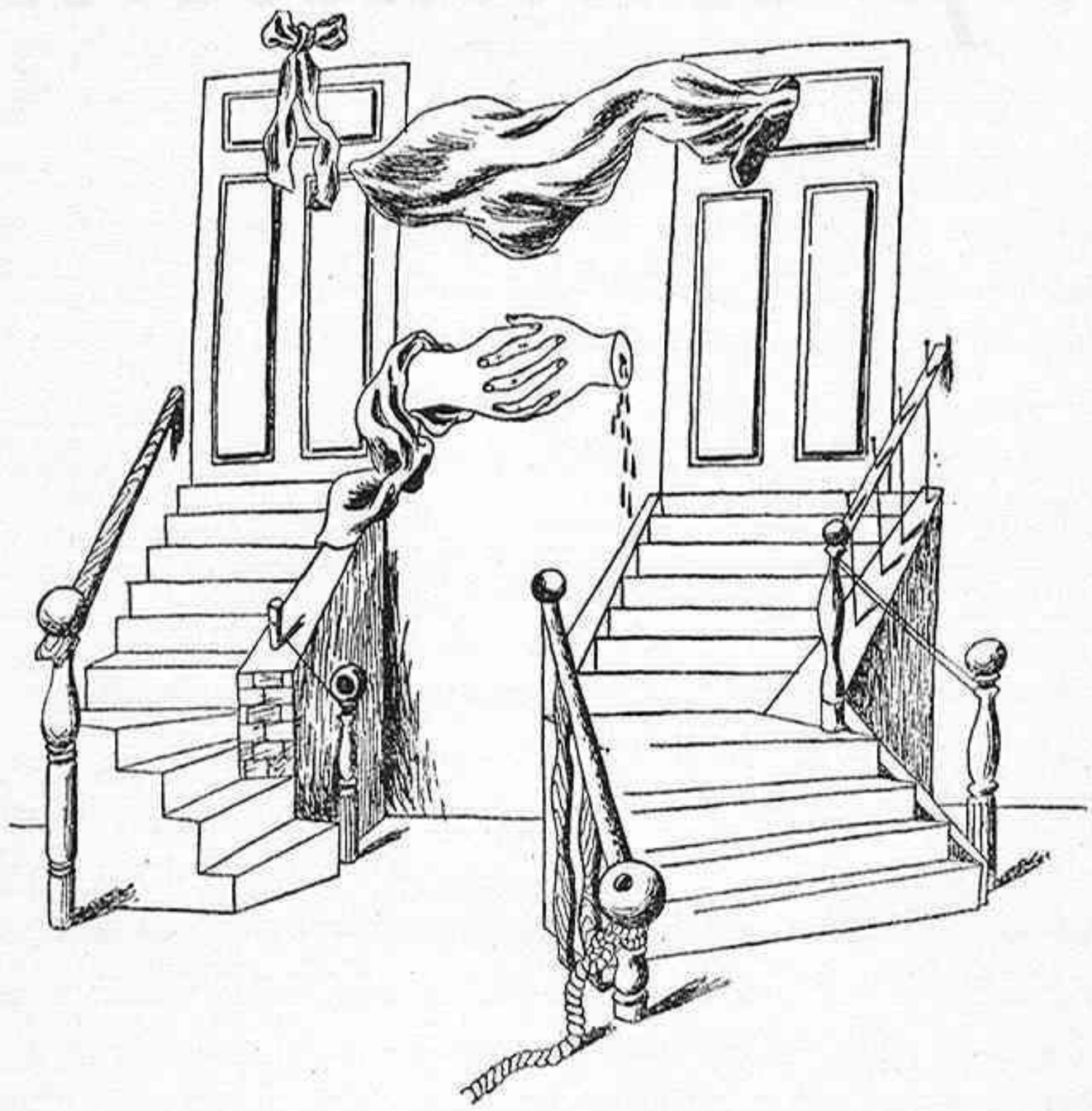
... Hay tres coronas instituídas en la tierra; todas las otras coronas en verdad no son más que círculos, pues los que las tienen reinan en tal o cual país. Pero las verdaderas co-

ronas son coronas en el cielo y en la tierra. La primera corona es la triple corona, de la cual está coronado Nuestro Santo Padre. La segunda corona es la de Constantino, de la cual está coronado el emperador. La tercera es la corona de espinas, de la cual está coronado cada cristiano. En la del Papa y en la del emperador se entrelaza siempre un retoño de la corona de espinas. En esto se conoce que son coronas sagradas. La mayor gloria de la corona del Papa es ser la de Cristo aquí abajo; pero la mayor gloria del emperador es proteger a la otra. Cuando este hombre que lleva la corona imperial es humilde, ésta resplandece; cuando es un orgulloso quien la lleva, palidece; pero cuando se la roba o se la quierre arrancar, se apaga. Cuando el antecristo se apoderó de la del verdadero Papa, se produjeron las mismas espantosas maravillas que cuando traspasó el centurión el pecho al crucificado. Refieren las crónicas de la *Ciudad de Oro* que el cielo ennegreció y cayóse en cenizas bajo la tierra.

El Papa del Ghetto mezcló sus trazas con las del judío errante, su antepasado. Se le rastrea en el folklore de los viejos cuentos. Nos relata Gertrude von Le Fort la historia del rabino viajero a quien se ve regresar periódicamente a la *Ciudad de Oro*. Traía gruesas talegas y decían los malos que en ellas amontonaba sus riquezas. Y eso que no contenían las talegas más que arena. Las traía el anciano de sus peregrinaciones a Jerusalén y las repartía a las juderías de Toledo y Sevilla para que sus muertos tuvieran un recuerdo de su tierra en su sepultura.

No era más que arena, pero los clarividentes veían en ella brillar distintamente la corona del rey David.—L. P.

Representaciones



RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

E S C A L E R A S

DRAMA EN TRES ACTOS

DIBUJOS DE JOSÉ CABALLERO

MAYO
1935

PERSONAJES

Enrique.
Un galán joven.
Un joven de luto.
El que recién entra.
Un caballero de barba gris.
Un mendigo.
Un anciano.
Un tipo envuelto en una bufanda.
Un joven con tipo cinematográfico.
Un caballero de hongo.
Un poeta con melena.
Un joven de camisa descotada.
Un niño.
Luisa.
Una muchacha de velillo.
Una señora fatigada.
Una mendiga.
Una colegiala desesperada.
Una belleza sin premio.
Una señora que lloriquea.
Una joven de pelo blanco.
Una joven de blusa brillosa.
Cuidadoras vestidas de rosa.
Cuidadoras vestidas de negro.
La Suprema.
Una voz argentina.
Una voz dura.

Diversos personajes que sólo murmuran o se unen al clamor de los otros.

ACTO PRIMERO

La decoración representa un portalón antiguo, que es entrada de un caserón de una sola planta, dividida en dos pisos, cada uno con su escalera, que muere en la puerta de entrada de cada uno de ellos. A la sombra de esas dos escaleras, y en la oscuridad del portal, va sucediendo la llegada de los personajes.

Muchas veces no se verá más que el personaje que sube y el retumbar sonoro de la caja de la escalera, marcado ruido de cajones en los que resuena el eco de los sarcófagos.

El azar de este acto y de esta decoración significa que siempre al subir unas escaleras jugamos un poco la suerte de nuestro destino. En la elección de la una o la otra de estas dos escaleras se cifra, como se verá, la desgracia o la felicidad. Por eso el tono de trueno de los tacones ha de repercutir angustioso en el corazón del espectador.

Las dos puertas son iguales, puertas antiguas, junto a las que pende el cordón de las viejas campanillas. Las dos puertas se abren y se cierran tan de prisa, que no dejan rastro de suposición para saber qué pasa dentro.

ESCENA I

El caballero de la barba gris.—¡Portera! ¡Portera! ¡Portera! *(Busca al fondo del portal la posibilidad de la portería.)* ¡Se necesita! Una casa con dos escaleras y ¡sin portera! *(Apoyado en la bola de la escalera continúa su monólogo con tono reflexivo.)* ¡Menudo problema! Tener que elegir entre las dos... Una corresponde, seguramente,

a la vieja hostil, y la otra a la vieja amable... Una de las dos es la del anuncio... Pero ¡bah!, qué más da; cuando se llega a tan último trance lo mismo da subir y bajar dos escaleras... *(Sube por la escalera de la izquierda, tira del cordón y la puerta se abre, y el caballero de la barba gris queda dentro de la casa.)*

ESCENA II

Destacándose en el marco del portal aparece el hombre envuelto en una bufanda.

El de la bufanda.—¡Portera! ¡Portera! Estará en el cielo a que suben las porteras... ¡Qué paso más difícil! Pero no había más remedio. ¡Trece duplicado y dos escaleras! Debía de haber, por lo tanto, dos porteras. *(Da unas palmadas.)* Muchas veces la portera está en el tejado y baja por su hilo como una araña. *(Sigue dando palmadas.)*

ESCENA III

El de la bufanda y una señora que en el quicio del portal parece tener gran miedo a entrar.

El de la bufanda.—Pase, señora, pase.

La señora fatigada.—Caballero, vengo rendida...

¡Qué lejos está esto! *(Suspirando.)* ¡Y qué cuesta arriba! Creí que no iba a llegar nunca... Pero ¿cómo? ¡Dos escaleras! Supongo que no habrá que subir las dos para encontrar la que busco.

El de la bufanda.—¿Vendrá usted también por el anuncio?

La señora fatigada.—Sí, señor.

El de la bufanda.—Entonces no hay más remedio que subirlas las dos, porque aquí no hay portera.

La señora fatigada.—¡Por Dios, no me asuste usted!

El de la bufanda.—En vista de que se fatiga usted tanto, señora, voy a probar primero, y si ve que yo entro, suba detrás de mí.

La señora fatigada.—Muchas gracias... Aquí espero.

(Sube apresurado el de la bufanda por la escalera de la izquierda, llama a la puerta, la puerta se abre y se oye una voz argentina que dice:)

—Pase...

(El de la bufanda sólo tiene tiempo de hacer el gesto de que suba a la señora que espera y desaparece.)

La señora fatigada.—¡No cierre! ¡No cierre! *(Y sube lenta, anhelosa, difícilmente. Por fin, llama, la abren y desaparece.)*

ESCENA IV

Aparece perseguido por un mendigo y una mendiga un joven con tipo de cine.

El mendigo.—Joven, una limosna, que tengo ocho hijos.

La mendiga.—Ocho; el más pequeño de tres meses... Todos del mismo padre...

El joven con tipo de cine.—Ya les he dicho que no tengo un céntimo. Vengo precisamente aquí jugándome la última carta...

El mendigo.—Pero ¿es que dan aquí algo?

El joven de cine.—Parece que sí... Un anuncio indica estas señas para el que quiera probar su suerte.

La mendiga.—¿Sí? Pero será cosa para los señoritos.

El joven con tipo de cine.—No, para cualquiera.

El mendigo.—Si diesen, por lo menos, una limosna.

La mendiga.—¡Portera! *(Se ponen a buscar los tres por distinto sitio a la portera.)*

El mendigo.—No hay portera, pero hay aldabón en la puerta... Nosotros, los mendigos, somos los únicos que podemos tocar los aldabones de las puertas.

El joven con tipo de cine.—Sería un mal paso... No

conviene... No abrirían entonces o abrirían los dos vecinos indignados. *(El mendigo no hace caso y zarandea el aldabón dando uno, dos, tres, cuatro golpes. Nadie responde.)*

La mendiga.—¡Esto es mucho lío! Aquí no dan nada, como no sea un bufido.

El mendigo.—Vámonos... Vale más tener la calle para correr. *(Se van. El joven con tipo de cine se queda indeciso mirando las escaleras.)*

ESCENA V

Entra la muchacha de velillo y se dirige al joven con tipo de cine.

La del velillo.—Joven, ¿sabe usted en qué piso es la casa del anuncio?

El joven con tipo de cine.—Lo sé tanto como usted, señorita... Aquí no veo más que un piso y dos puertas.

La del velillo.—*(Indecisa.)* Pero éste es el número... el número...

El joven con tipo de cine.—Dígalo sin miedo... El trece duplicado, o sea el veintiséis.

La del velillo.—Como soy tan supersticiosa...

El joven con tipo de cine.—El conflicto está en las dos escaleras. ¿Cuál le apetece a usted más?

La del velillo.—Debíamos echarlo a suertes.

El joven con tipo de cine.—¿Cómo?

La del velillo.—A cara o cruz.

El joven con tipo de cine.—Lo malo es que yo no tengo una moneda; por eso he venido.

La del velillo.—Yo tampoco... Por eso he venido también.

El joven con tipo de cine.—¡Ah, sí! Aquí tengo la ficha del teléfono de mi última llamada, la llamada inútil; me la devolvió el aparato diez veces... Si sale por el lado de la inscripción, tomamos la escalera de la izquierda; si no, la otra. *(Se oye el ruido opaco de la ficha al caer.)* ¡La de la derecha! *(Suben los dos por la escalera de la derecha.)*

La del velillo.—¡Y si nos equivocásemos!

El joven con tipo de cine.—Lo más fácil... De una ficha de teléfono se puede esperar una comunicación nula.

(Pronto están frente a la puerta, llaman y, como todos, son tragados rápidamente por la puerta.)

ESCENA VI

Entra la belleza sin premio.

La no premiada.—¡Portera! ¡Portera! ¿Es que no va a haber nadie? Esta va a ser una encerrona... Yo no subo como no sea con otro... ¿Seré yo la única que ha acudido? Creemos que el mundo está lleno de desesperados y no hay más desesperado que uno... Como en cinco minutos no entre alguien, me voy.

ESCENA VII

Aparece una señora que lloriquea.

La señora que lloriquea a la sin premio.—¡Hija mía!... Yo no veo bien. ¿Me quiere decir si este es el trece duplicado?

La sin premio.—Este es... El del anuncio.

La que lloriquea.—Yo no hubiera venido si no estuviesen tan mal las cosas.

La sin premio.—Y yo tampoco si me hubiesen dado el premio que me corresponde en el concurso.

La que lloriquea.—¡Ah, pobrecita! El mundo está lleno de injusticias. A mí me han fallado en contra un pleito. *(Vuelve la cabeza hacia las es-*

caleras.) ¿Usted sabe si será la de la derecha o la de la izquierda?

La sin premio.—No sé nada... Pero vamos a hacer caso de eso que dicen los letreros de la calle: *Llevad la derecha.* ¿No le parece?

La que lloriquea.—Sí, hija mía; ¡sea lo que Dios quiera! *(Comienzan a subir las dos.)*

La sin premio.—Usted no se separe de mí... Y si nos preguntan si somos parientes dice usted que sí.

La que lloriquea.—A lo mejor va a ser una socaliña, una manera de sacarnos dinero para las primeras gestiones... ¡Como si lo estuviese viendo, hija mía!

La sin premio.—Pronto lo vamos a saber... Desde luego, es casa sin limpiabarros... *(Llaman y la puerta se abre.)*

La voz dura.—¡Pasen, pasen! *(Se oye el ruido del portazo.)*

ESCENA VIII

Aparece el caballero de hongo, que presuroso y desesperado sube precipitadamente la escalera primera que encuentra, la izquierda. Se ve que tiene prisa por llegar a la puerta salvadora. Llama con gran ruido del tirador de la campanilla.

La voz argentina.—¡Pase! ¡Pase! *(Y desaparece detrás de la puerta.)*

ESCENA IX

Entran en pareja Enrique y Luisa.

Enrique.—Tenemos que tener valor en este último trance... No hay salvación como no nos responda la Providencia.

Luisa.—¡Cómo llega el desahucio de un día a otro!

Enrique.—La luz de la frente abrirá camino en los obstáculos.

Luisa.—Un grito de los dos y habrá puentes sobre el abismo.

Enrique.—Amándose, las miserias del mundo se han hecho para la burla.

Luisa.—Mira, dos escaleras... Aunque subamos separados por cada una de ellas, subiremos juntos.

Enrique.—Estas escaleras cortas y que acaban ante una puerta son escaleras de altar... Suena la marcha nupcial al subir por ellas.

Luisa.—Te diré que este portal triste me da alegría.

Enrique.—¡Y no hay nadie!... ¡No hay beso más sabroso que el que se ampara de un portal! *(Se besan.)*

Luisa.—Pero hay que pensar en subir.

Enrique.—Somos unos valientes que tienen cobardía. Es que las barras de una escalera siempre me han parecido barras de una ruleta en que se

juega una vida... Nos morimos al final de una escalera o a la mitad... En cada tramo se puede morir.

Luisa.—¡Ésta tiene tan pocos!...

Enrique.—Se puede morir en el primero.

Luisa.—Sin embargo, piensa que al subir se pueden bajar... Esa es la salvación de todas las escaleras.

Enrique.—¿Y si no subiésemos?

Luisa.—Mira que no tenemos otro camino... Otros, amándose como nosotros, habrán subido ya.

Enrique.—No... Un amor como el nuestro no sucede más que una vez cada siglo.

Luisa.—Te confesaré, Enrique, que al subir las escaleras me siento enferma del corazón.

Enrique.—¿No has notado que al subir las escaleras nos llaman desde abajo y al bajarlas nos quieren avisar lo que nos va a suceder?

Luisa.—Pero ¿cuál de las dos será?

Enrique.—Deben dar las dos a la misma oficina de caridad.

Luisa.—Por sí o por no, vamos a subir cada uno por una: yo por la derecha y tú por la izquierda... Siempre nos podremos mirar en el último descansillo... Hay que indagar en las dos... Somos como huérfanos que buscan su dote. *(Comienzan a subir cada uno por su escalera.)*

Luisa.—Hasta luego. ¡Buena suerte!

Enrique.—Escríbeme en llegando.

Luisa.—*(Siguiendo la broma mientras suben.)* Vamos a reunirnos en lo alto del mismo barco.

Enrique.—Sobre cubierta hablaremos.

Luisa.—Hay que pedir al capitán que nos dé el camarote juntos.

Enrique.—Por las escaleras suben leones de odio... Alguna vez tenía que subir el amor. *(Se detienen en el primer descansillo y hablan como de balcón a balcón.)* Estoy arrepentido. Estamos al mismo nivel, y, sin embargo, ¡tan lejos!

Luisa.—Quisiera un puente para pasar a tu lado; pero ¡ánimo! y a llamar.

Enrique.—¿Llamo?

Luisa.—Al mismo tiempo. *(Tiran de los cordones a la par, se abren las puertas y los dos desaparecen, cada uno por su lado: Luisa por la izquierda y Enrique por la derecha, como arrastrados por una fuerza inapelable.)*

(Después de una brevísima pausa cae el telón.)

FIN DEL PRIMER ACTO

ACTO SEGUNDO

La decoración representa rumbosamente, con riqueza de luces, de colores y de guirnaldas, la casa de la felicidad. Es el interior inverosímil de la casa a que condujo a algunos la escalera de la izquierda de la casa misteriosa.

El gran salón da a grandes arcos de terraza abiertos a jardines de luz y flores. Hay en la atmósfera de la habitación ese esplendor de los cuadros de Museo en que están representados los alicientes para todos los sentidos corporales.

Para el oído hay pájaros canoros, relojes de sonería que adelantan sus horas, músicas. Para los ojos, flores en búcaros, sedas, cristalería, cuadros... Para el tacto, bellezas, terciopelos... Para el olfato, perfumes... Para el gusto, manjares, fuentes de ostras, vinos ambarinos, tartas de dulce, frutas...

Sentados en los divanes, llenos de moriscos almohadones, hay parejas de hombres y mujeres en plena alegría, que parecen estar en visita de bodas.

Unos músicos establecidos en una tribuna tocan en sordina para no apagar la poesía de las palabras.

Entre los presentes está *el hombre de la bufanda*, que ya está desbufandado y con una gran flor amarilla en el ojal; *la señora fatigada*, que ya ha perdido su fatiga; *el caballero del hongo*, despreocupado y feliz.

ESCENA I

Un joven de camisa descotada.—(A la señora que se fatigaba, ofreciéndola una copa de jerez llameante). Beba, beba, señora... Aquí se vive embriagado y sin acabarse de embriagar nunca.

La señora que se fatigaba.—¡Qué delicioso sitio! Pa-

rece un balneario en el que se cura el reuma de verdad.

El joven de camisa descotada.—Aquí los amorcillos son hijos de todos.

La señora que se fatigaba.—¡Y pensar que podrían ser mis nietos!

El joven de camisa descotada.—¡Aquí no hay nietos de nadie, señora!

La de la blusa brillosa.—(Bebiendo en copa de nácar.) ¡Siempre había sido mi sueño beber champaña en una copa de nácares!

Un anciano.—Para que el vino sepa a amapolas no hay nada como beberlo frente a un jardín de amores.

La señora que se fatigaba.—(Al de la bufanda). ¡Qué suerte, caballero! ¡A usted se lo debo! Hemos dado con el asilo ideal.

El de la bufanda.—Este es el asilo de los incurables que se han curado para toda la vida.

La que se fatigaba.—¿Habrá música siempre?

El de la bufanda.—Seguramente...

La que se fatigaba.—¡Lo que vale saber que se ha arreglado la situación para toda la vida! Ya sospechaba yo que en eso estribaba la felicidad.

El de la bufanda.—¡Para algo me leí yo todos los anuncios de cuarta plana durante cuarenta años!

El poeta.—¡Viva el balcón del panorama! ¡Viva el vivir en jaula de arpas! ¡Viva el amar a máscaras sin antifaz! ¡Viva el cazar pájaros que no mueren! ¡Viva el sentirse herido de luces que no matan!

La que se fatigaba.—*(Al de la bufanda.)* ¿Quién es este joven?

El de la bufanda.—Un poeta que al fin come y bebe sin tenerlo que buscar.

El poeta.—*(Al del hongo.)* Pero tire usted ese hongo... Aquí no se lo tendrá que poner más... Aquí no hay funerales.

El del hongo.—Pero ¿y si tengo que salir a la calle por cualquier causa?

El poeta.—De aquí no se sale a la calle nunca... Nadie sabe dónde está la puerta por donde entró.

El del hongo.—¿Y si hay que llamar al médico?

El poeta.—Aquí no se ha llamado al médico jamás. *(Llamando a una de las cuidadoras, vestida de rosa.)* Cuidadora, despoje del hongo a este caballero y tráigale un gorro de cotillón.

La que se fatigaba.—Y a mí tráigame otro.

El poeta.—Aquí el cotillón es constante... Paquetes de papel de seda con sorpresas a todas horas... Vea. *(Coge un tric-trac.)* Agarre por esa punta mientras yo tiro de la otra... No se asuste...

Sonará un cohete discreto... Parecerá que hemos partido el mundo por la mitad y encontraremos una sortija de alegría. ¡Tire! *(Tiran los dos y se oye una pequeña detonación. Toda la reunión ríe del aspaviento que ha hecho la señora que se fatigaba... La música levanta su tono... Un surtidor pone la nota clara de su agua como si lavase todas las copas para el beber más. La de la blusa brillosa canta.)*

ESCENA II

Aparece Luisa seguida del galán joven.

El galán joven.—Pero ¿por qué llora usted? Aquí no ha llorado nunca nadie...

Luisa.—Sólo donde está el amor está la alegría.

El galán joven.—Al entrar aquí se cambia el amor. ¡Todos hemos cambiado de amor!

Luisa.—Yo no podré... Mi enamorado venía buscando la misma felicidad y se metió en la casa de al lado, en la de la desgracia... ¿Por qué no subimos por la misma escalera?

El galán joven.—El amor no ha estado nunca predestinado... Nos hemos empeñado en creer esa superstición... El amor es encontrarse para siem-

pre con la pareja que nos ha de rodear de felicidad en un sitio menos precario que la vida... Yo la esperaba... He estado esperando a que entre las recién llegadas llegase usted. No perturbe la ley del matrimonio eterno, que sólo se cumple en la casa de la Felicidad.

Luisa.—Quiero ser fiel a quien he amado en la absoluta pobreza.

El galán joven.—No se puede ser fiel a quien no se va a encontrar nunca.

Luisa.—(Llorosa.) Yo contaminaré la felicidad de todos con mi tristeza sin tregua.

La de la blusa brillosa.—Pero ¿no ha visto el jardín? ¿Llora después de haber visto el jardín?

Luisa.—Lloraré hasta que callen las fuentes y los pájaros... Hasta que el césped sea de terciopelo negro.

El del hongo.—Denla buenos vinos.

Luisa.—No quiero beber... y echaré lágrimas en vuestras copas... Envolverá las columnas la yedra de mi dolor.

Un niño.—Mamá Luisa... Yo soy ya el hijo sin peligro del amor que te brindaba este joven.

Luisa.—(Con rebeldía.) ¡Yo no he tenido ningún hijo! ¡Voy a romper los cristales de vuestra fiesta! Me queréis asesinar de alegría y yo os enve-

nenaré con la sangre negra de mi corazón. *(Gritando.)* ¡Enrique! ¡Enrique! *(Se acerca a la pared que puede ser medianera de la otra casa y golpea en ella.)* ¡Enrique! Sé que está al otro lado de la pared y sin embargo nos separan todos los abismos!

(Acuden varias cuidadoras vestidas de rosa.)

Una cuidadora.—¡Pero mujer! Estás dando el espectáculo que nunca dió nadie.

Luisa.—Ya me lo decía él... *Un amor como el nuestro no se da más que una vez cada siglo...* Estáis hablando todos de amor y no sabéis que el amor puede acabar con la casa de la Felicidad... ¡Enrique! ¡Enrique!

El poeta.—Esta mujer va a quebrar la pared que separa la casa de la Felicidad de la de la Desgracia... Entonces nos innundará otra vez el dolor... Los hambrientos del otro lado nos vendrán a robar el seguro hallazgo.

Luisa.—Haré noche de nuestro eterno día... ¡Dejadme salir! Enseñarme la puerta; la he buscado por todos lados y no la he logrado encontrar.

Una cuidadora.—De aquí no sale el que tuvo la suerte de entrar, como no sale de la casa de la Desgracia el que llamó a la puerta de al lado.

Luisa.—Yo lograré, saltando vuestro inútil cielo, llegar al patio de la casa de al lado.

La de la blusa brillosa.—Esta mujer lo va a comprometer todo; que llamen a la directora.

La cuidadora.—A la señora no se la ve más que una vez al entrar.

La de la blusa brillosa.—Se trata de un caso excepcional.

Luisa.—¡Enrique! ¡Enrique!

ESCENA III

Se presenta *la colegiala desesperada* que acaba de llegar.

El joven de camisa descotada.—¡Otra neófita! Músicos, más música. *(La música se mezcla a los sollozos de Luisa.)*

La colegiala.—*(Deslumbrada ante el brillante conjunto.)* ¡Es verdad que ésta es la casa de la Felicidad!

Luisa.—No... Mentira... Esta es la casa de la mayor desdicha.

El poeta.—Calla... No asustes a un alma que ha encontrado su buena suerte... Eres un alma relapsa... Tu crimen merece que sigas viviendo el paraíso que no quieres.

La colegiala.—¡Y yo que creí haber entrado en el colegio de las vacaciones sin fin!

La cuidadora.—Lo peor que puedes hacer es que le parezca falso el premio a quien lo ha ganado.

Luisa.—*(Llorando desesperada.)* Yo no tengo que ver nada con el premio de vuestra ambición... Mi vida no tiene más que una respuesta, y ésa no está aquí. ¡Enrique! ¡Enrique! *(Golpea el muro.)*

ESCENA IV

Ante el escándalo de la desesperación aparece la Suprema.

La Suprema.—¿Qué lamentos son ésos, aquí, donde está prohibido el suspiro?

Luisa.—Es que no puedo olvidar al que iba a subir conmigo a esta casa y entró en la otra. ¡Engaño de las escaleras!

La Suprema.—La felicidad debe borrar todos los recuerdos.

Luisa.—Como nadie amó lo bastante, a todos les es fácil perder la memoria... Pero yo soy infeliz porque mi alma es el alma del que está en la casa de la Desgracia, y el alma que tengo, que es la de él, no sabe vivir la alegría porque sabe que mi alma salió por la otra escalera.

La de la blusa brillosa.—(A la Suprema.) Señora, haga algo por ella.

El poeta.—Por una sola vez.

La Suprema. — No puede volver nadie al mundo, porque quedaría violado el secreto de la suerte.

(Luisa solloza.)

Luisa.—Yo no quiero volver al mundo; yo quiero profesar en la casa de la Desgracia.

(Se oye un ¡ah! de admiración lanzado por el coro de todos.)

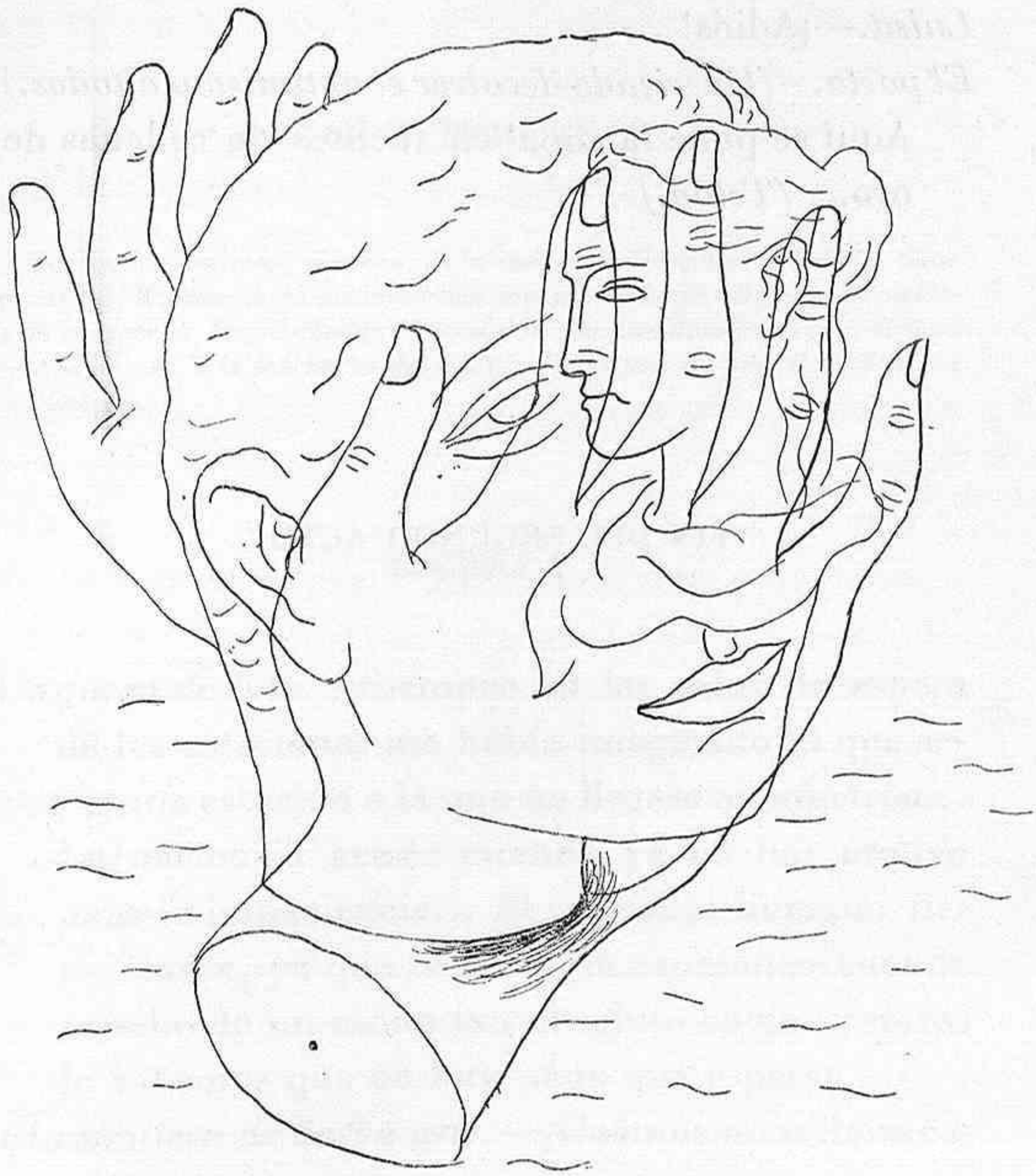
La Suprema.—Sería un castigo inútil a tu alma, porque en la casa de la Desgracia no podrías olvidar la casa de la Felicidad... Además, el semicírculo de todas las fuerzas radiantes prohibe pasar su umbral.

Luisa.—Pues bastará mi dolor para enturbiar todas las fuerzas radiantes... ¡Enrique! ¡Enrique!

La señora que se fatigaba.—(A la Suprema.) ¡Señora, vea de encontrar solución a esta amargura!

La Suprema.—Cuidadoras, trasladad a esta mujer a la casa de al lado... Que no huya a la calle de ningún modo...

(Se levantan todos asombrados viendo cómo se llevan a Luisa.)



El poeta.—¡Adiós, desgraciada!

Luisa.—¡Adiós!

El poeta. – *(Queriendo devolver el optimismo a todos.)* Aquí se pone la copa en fuentes de cadenas de oro... *(Telón.)*

FIN DEL SEGUNDO ACTO

ACTO TERCERO

Decoración agrisada, plomiza, de la casa de la Desgracia. El salón tiene apenas luz. En bancos de madera están sentados los que eligieron la escalera de la derecha. Entre ellos se reconoce al *caballero de la barba gris,* al *joven con tipo de cine,* a la *muchacha del velillo,* a la *belleza sin premio,* a la *señora que lloriquea.*

ESCENA I

Un joven de luto.—Siempre en las salas de espera de las estaciones me había imaginado lo que sería una estación a la que no llegase ningún tren... La paciencia acude cuando ya no hay motivo para la impaciencia... El tormento humano tiene límite, ya que se acaba la esperanza cuando se sabe de un modo tan absoluto como nosotros lo sabemos que no hay nada que esperar.

El caballero de barba gris.—¿Cuántos años lleva usted así?

El joven de luto.—Hace mucho tiempo que no cuento los años que pasan.

Una joven de pelo blanco.—Se cree que el tormento

puede ser mayor que el aguante humano *(riéndose de un modo extraño);* pero hay un día que el tormento se acaba como el mar en las playas...

Una cuidadora vestida de negro.—Ya saben que pueden dormir lo que quieran... Hay camas en todos los cuartos oscuros, donde no oirán ni el silencio...

La que lloriquea.—¡A mí me es tan difícil conciliar el sueño!

La cuidadora.—Aquí lo conciliará... Aquí se entra en el sueño con sólo entornar los ojos.

El de la barba gris.—A mí había llegado a darme tristeza la alegría... Una mujer había logrado meterme en la casa sin ventanas.

El joven con tipo de cine.—Si tuviéramos un aparato de radio, por lo menos cazaríamos ondas... Las ondas tienen que llegar hasta a la casa de la Desgracia.

El joven de luto.—¡Estas paredes son las únicas que no dejan pasar ninguna onda!

La del velillo.—¡Quizás nos pondrían más tristes al pensar que no podemos ir al mundo de donde vienen!

La belleza sin premio.—¡Si yo hubiese ganado el premio de belleza que me correspondía no esta-

ría ahora aquí! Las playas de moda se disputarían mi presencia.

La joven de pelo blanco.—Cuando te tiñas el pelo de blanco como yo me lo he teñido te dará miedo la luz de las playas... Lo más cómodo es no tener que mantener ya el interés de los hombres... Era abrumador el esfuerzo que teníamos que hacer para estar alegres... No nos dábamos cuenta... ¡Desgraciados los que tienen que mantener en pie su alegría!

La belleza sin premio.—¡Si llegase por lo menos un eco de la casa de la Alegría! *(Pega un oído a la pared que se supone fronteriza a la casa de la Felicidad.)* Nada... Nada... Ni el final del eco de las copas que brindan... ¡Habrá bodas!

La joven de pelo blanco.—Pronto te convencerás que una boda obliga a sostener un papel que destroza el corazón... En la calle queríamos cosas que necesitaban terribles esfuerzos. Mentiras atroces de alegría. *(Riendo con su risa extraña.)* ¡La alegría!... La hipocresía más triste del mundo.

El joven de luto.—¡Callen! ¡Silencio! El silencio es nuestra única fortuna; es la salud de la desgracia... En esta sala de los recién venidos no se puede estar. *(Se levanta y se va.)*

La señora que lloriquea. — ¡Qué joven más poco comprensivo! Hay que hablar mucho antes de resignarse.

La joven de pelo blanco.—No hay nada que resigne más que saber que la casa en que se ha entrado no tendrá nunca jamás puerta de salida.

La del velillo.—La casa de *Entrarás, pero no saldrás.* ¡No tener que ir nunca a la calle! ¡No bajar por nada!

El joven con tipo de cine.—Toda la vida la estaré pidiendo perdón por haberla hecho subir por la mala escalera.

La del velillo.—Está usted perdonado. El caso es saber que nuestra situación es estable para toda la eternidad y no hay que escribir a máquina.

El joven con tipo de cine.—Ya no lloverá nunca.

La cuidadora.—Esta es la desgracia bien acomodada.

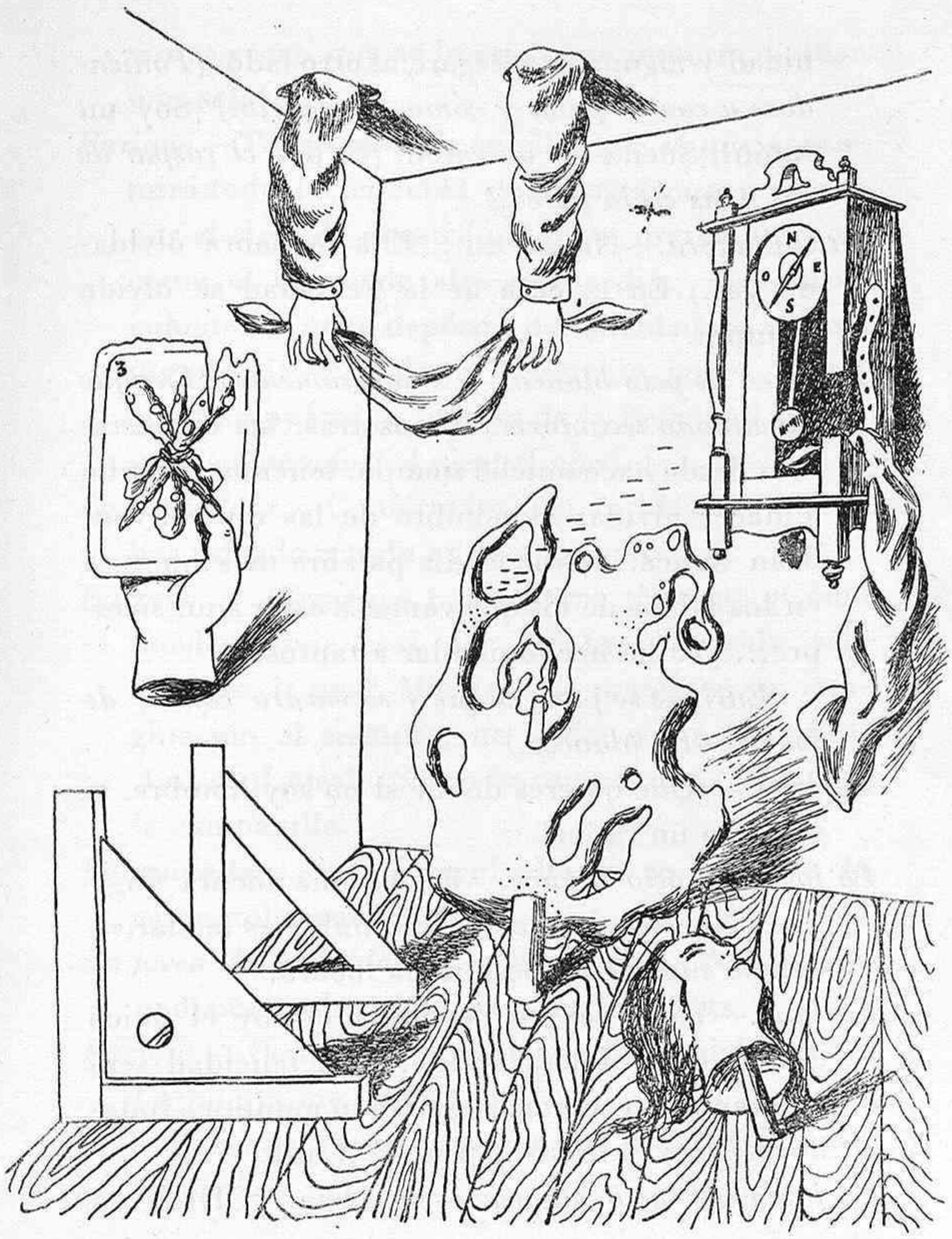
ESCENA II

Entra Enrique gritando.

Enrique.—¡Luisa! ¡Luisa!

(Todos le miran asombrados y Enrique golpea la pared.)

Enrique.—Seré ratón de este muro toda la eter-



nidad y alguna vez llegaré al otro lado. *(Poniéndose a cuatro patas y como en delirio.)* ¡Soy un ratón! ¡Sueño ser un ratón! *(Se oye el raspar de sus uñas en la pared.)*

La cuidadora.—No sea así... Ella le habrá olvidado ya... En la casa de la Felicidad se olvida siempre.

La joven de pelo blanco.—*(Amorosamente a Enrique intentando levantarle.)* Y nosotras, las que estamos desde hace mucho tiempo, tenemos derecho a hacer olvidar el nombre de las que no vendrán nunca... ¡Nunca! La palabra más amorosa en los labios de los que vamos a estar aquí siempre... ¡Yo he hecho olvidar a tantos!

(Enrique se pone en pie y se encara con la de los cabellos blancos.)

Enrique.—¿Qué quieres de mí si no soy hombre, si soy sólo un ratón?

La joven de pelo blanco.—Esa es una locura fingida... Nuestra desgracia irredimible es la clarividencia suma y no permite la locura.

Enrique.—Yo no soy un desgraciado; soy el único que no es aquí desgraciado... Mi felicidad será mantener la esperanza, gritar su nombre a todas horas, roer el muro... ¡Luisa! ¡Luisa!

La joven de pelo blanco. — Olvídela. ¡Olvidé yo

tantas veces, que sé lo poco que importa olvidar una sola!

Enrique.—Tengo tanta fe en ella, que sé que consumirá toda la felicidad de la otra casa y pasará por el cielo de nuestro patio de presos eternos, como el humo de algo que ardió... Entonces, cuando no haya depósito de felicidad en el trasmundo, la casa de la Desgracia podrá unirse con una puerta a la casa de la Felicidad. *(Otra vez desesperado.)* ¡Luisa! ¡Luisa!

La cuidadora.—Confórmate con la idea de que te has salvado a todo en este amparo.

Enrique. — *(Frenético.)* ¡Siempre! ¡Nunca! ¿Cómo pueden vivir esas dos palabras cuando sólo debía vivir una? Mientras no maten en mi imaginación el siempre, no podré vivir el nunca. ¡Luisa! ¡Luisa! *(Suena la campanilla.)* He oído la campanilla.

La cuidadora.—¡Qué raro! ¡Jamás se ha oído la campanilla aquí dentro!

La joven de pelo blanco.—Es verdad... Por eso no podíamos saber dónde estaba la puerta.

Enrique.—Comienza a obrar el milagro del amor... La puerta me llama a mí...

(Hay un revuelo nervioso en todos los personajes.)

ESCENA III

Entran por la puerta sombras de luto que dicen a coro:

—¡Hemos oído la campanilla!

El joven de luto.—Desde el día que entré hace siglos no había vuelto a oír la campanilla... Algo extraño va a suceder...

ESCENA IV

Entra corriendo Luisa.

Luisa.—¡Enrique! ¡Enrique!

Enrique.—¡Luisa! *(Se abrazan.)*

Luisa.—¡Logré encontrarte!

Enrique.—Yo para llegar a ti iba a ser ratón de toda la eternidad.

El joven de luto.—¿Pero viene de la casa de la Felicidad?

La belleza sin premio.—¡Y se ha atrevido a abandonarla!

Luisa.—He llegado aquí con los ojos vendados... No querían dejarme salir... Nunca se han abierto hacia afuera ninguna de estas puertas... Pero han tenido miedo de que corrompiese su felici-

dad, porque lo único incorruptible es la desgracia.

La que lloriquea.—¿Pero se es allí todo lo feliz que dicen?

Luisa.—Sobra felicidad... Se está abrumada de luces que desnudan el corazón... Cuando se ha encontrado el amor, la felicidad no está más que en el reino oscuro del corazón... Es mejor esta casa para vivir con rubores...

Enrique.—¡Traes como robada toda la felicidad que creen tener los de ese otro lado!

La joven de pelo blanco.—Participaremos todos de ese robo. *(Gritando en delirio.)* ¡Somos dueños del gran brillante azul!

El joven de luto.—Está entre nosotros para siempre la que ha despreciado la casa de la Felicidad.

El de la barba gris.—¡Me gusta esta alegría en estuche negro!

Enrique.—Siempre lo había pensado: un amor sin incertidumbre es capaz de salvar a todos los náufragos de un naufragio.

La que lloriquea.—¡Vivan los novios!

ESCENA FINAL

Entran varias cuidadoras vestidas de negro.

Cuidadora.—Pero ¿qué pasa? ¿Qué perfume de alegría es éste que ha inundado los corredores? *(Suena una música lejana.)*

Todos en pleno frenesí.—¡Música, música en la casa de la Desgracia!

Luisa.—Milagro de amor.

El joven de luto.—Lo maravilloso es el premio de haber canjeado la felicidad por la desgracia. ¡Se han cambiado los polos!... La felicidad es nuestra.

La del pelo blanco.—(Llorando.) ¡Vamos a ser felices! *(Telón.)*

FIN DEL DRAMA