

La Pluma

AÑO III.

MADRID, MAYO 1922

NÚM. 24.

EL JARDÍN DE LOS FRAILES

XII



DECÍA con frase acerada el Padre Miguelez: «No es necesario que el Septentrión los lance; ¡los bárbaros están en España!»

Debo al Escorial—a sus escuelas—el apresto necesario para entender esa máxima, impregnada de españolismo, y recibirla en espíritu y verdad; y a la percepción cabal de su sentido—decadencia del estado glorioso preexistente—, una timidez egoísta, un recelo, que me impedían avanzar por la ruta abierta a mis sentimientos españolísimos. Me atollaba sin saberlo en un desbarajuste raro; la pasión nacional, encandilada por muchos cebos, quería encabritarse y alzaba la cerviz soberbia: puro goce de dar suelta al orgullo y henchir con su viento el énfasis, la hipérbole y otras capacidades donde asiste el desenfreno. El ánimo se lanzaba en tal orgía por engreirse a sus anchas una vez siquiera: érale permitida toda licencia, en razón del objeto sublime. Pero buscaba saciedad apacible, que no martirios nuevos. Al desmandarse, la pasión nacional embestía

con el cimiento histórico de nuestra noción de España, y replegaba, maltrecha, las alas.

Tarde comencé a ser español. De mozo me criaba en un españolismo edénico, sin acepción de bienes y males. Veía en el mapa las lindes de una España, pero éste era nombre sin faz; moralmente, no advertía sus límites, ni sospechaba que los hubiese. Las anécdotas colegidas bajo el rótulo de Historia general no vivían más que un libro de estampas. Acaso me deslumbró el gran fuego de nuestro hogar alcaláino. Restos de la tradición literaria complutense aleteaban en mi pueblo al declinar el siglo diez y nueve. Juristas viejos, imbuidos de humanidades; algún hidalgo desvencijado, sin dos adarques de meollo, recitador de Horacio; labradores ricos que empezaran en su mocedad a cursar «estudios mayores»; escribas de la curia toledana, que a poco más hubieran alcanzado a Flórez embanastado en su celda de San Agustín; y un canónigo, el último catedrático de la Universidad, que murió de un atracón de sandía..., mantuvieron en Alcalá el culto fervoroso de los antepasados. No vivían en su tiempo; el mundo no rodaba desde el día mismo que la Universidad de Cisneros se cerró; las prensas dejaron de parir en cuanto los tórculos alcaláinos se enmohecieron. En sus rancios libros, en sus buenos libros—hechos trizas luego, cuando sus bibliotecas dilapidadas fueron a parar en las droguerías—, se empapaban de erudición anodina. Sabían los aniversarios, las idas y venidas de los héroes, sus posadas, sus sepulturas. Eran tercos, grandilocuentes. Daban guardia a la cuna de Cervantes, defendiéndola de los manchegos rapaces venidos por hurtarla. Cisneros llamábase siempre «el conquistador de Orán»; Cervantes, «el príncipe de los ingenios», «el manco de Lepanto», «el cautivo de Argel», «el manco sano», con otras perífrasis no usadas. Juntábanse y se rejuntaban para proferir discursos, loas poéticas, vejámenes, ditirambos; glosas al «libro inmortal»; loores del

conde de Lemos; denuestos venenosos contra Avellaneda, el sacrílego. Nadie más odiado que el supuesto Avellaneda, después de Judas. He necesitado llegar al ápice de la cordura para caer en la cuenta de que nada malo me ha hecho el misterioso personaje; ni estoy ofendido con él, ni he de vengar en su memoria agravio alguno. Los patriotas alcaláinos alborotaban el manso cotarro de su lugar con profusión de memorias, veladas, lápidas, iluminaciones, catafalcos; pero su patriotismo era local. Nos persuadían la grandeza única de Alcalá, no la de España. Es verosímil que el suelo, el aire o el agua de la ciudad poseen una virtud predisponente para la gloria, y no se sabe quién otorga más a quién: el genio a la ciudad, si el hado propicio le encamina a ver en ella la luz, o la ciudad al genio, amasándolo con ingredientes nada comunes. Esta opinión es la más probable. El buen alcaláino créese no menos que copartícipe en el Quijote, e incluso generador alícuota de la persona de Cervantes. Nacer en Alcalá fué el acierto de ese ingenio; si aparece en otro pueblo no le habrían mentado, como no mientan a otros varones excelentes, salvo que un rayito del sol alcaláino los alumbre. Dios mismo, que obra milagros dondequiera, ha hecho en Alcalá prodigios desaforados. En suma: es pueblo elegido, colaborador en los designios de la Providencia. La historia era inteligible si podíamos prestarle rostro y acento complutenses; cuando no, caía en las tinieblas exteriores. Participábamos en ella como en hijuela repartida entre el común de vecinos. La actitud, de pasmo; el tono ponderativo; el temple, gozoso; y como ejercicio—que suple a los impulsos abortados—, el hábito de alabarse por méritos del prójimo, y el mirar como prendas propias lo más incomunicable y azariento de las obras ajenas: la inspiración personal o las mercedes gratuitas, ya las dispensase Dios por modo directo, ya sus representantes en el reino de Toledo, los señores arzobispos.

Advine al rango de español por dos caminos: ensanchando hasta el confín de la Península el área plantada de laureles y robándole a mi propensión admirativa su inoperante candor. Temblé con emociones menos suaves; descubrí un antagonismo; milité contra las fuerzas agresivas, dotadas de significancia moral opuesta a la que ministraban los frailes. Mis sentimientos españolistas ganaron en violencia lo que perdían de libertad, y retrayéndose a su origen, oprimidos, zumbaron amenazas sordas, como nube de pedrisco a punto de desgajarse. No me bastó, llanamente, engrosar el caudal de las cosas que sabía, ni seguir la inclinación del instinto, para verme de pronto roído por el despecho, abrasado de malquerencias, o presa de abatimiento rencoroso, como quien viene lisiado al mundo, o enfermo incurable, o desposeído sin justicia de alguna cualidad común al mayor número de gente. En el pasto de que iba nutriéndose mi opinión de español, debieron de echar cierta levadura que se agrió. Padecíamos en cuanto españoles la suerte de Abel. Nuestra virtud, la superior comprensión del plan eterno, suscitaron la liga de los bárbaros con el espíritu del mal. Es el español semidios derrocado; su generosidad pertenece a otro siglo. De tal manera, descubrir nuestra posición en el mundo—el crimen contra España, escándalo de la Historia—y quedar emponzoñados, viendo frustrarse en la raíz las esperanzas naturales, era todo uno. A quien aborrecíamos más: si al extranjero envidioso o a los españoles apóstatas—los bárbaros del Padre Miguelez—, no lo recuerdo.

Los frailes hubieran podido someternos a dos férulas: jurídica e histórica, y elevar el tono de nuestro carácter, no ya formarnos la inteligencia. El estudio del derecho—sin la infección de bajo y estéril profesionalismo que desde el origen lo dañaba—habría servido no sólo para lograr la destreza formal del juicio y aguzarlo, mas para insertar la noción de la ley en las apetencias profundas de nuestra

vida moral, si le hubiese precedido una explanación seria de la idea de justicia. La materia de la historia no habría sólo mejorado nuestra capacidad de discurso, poniéndonos como críticos a escudriñar el valor de los testimonios, pero nos hubiese abierto ese horizonte ventilado y puesto en esa altura para la observación donde la frivolidad perece. Los frailes, que admitían el derecho natural, no sospechaban una historia natural de los móviles humanos. Íbamos de los recovecos legistas a las abstracciones intencionadas. Aprender derecho, era andar al estricote con fórmulas huera; la historia, proselitismo. Difícil es que un mozo se amolde a decorar los capítulos del Fuero Real; si el celo del maestro choca con la desgana del alumno, éste es quien acierta. Viéndonos rebeldes a su disciplina, el Padre R. nos gritó un día: «Mañana os tomaré la lección con puntos y comas.» Llegado ese mañana empezó alguien a decir gravemente: «Lección novena, *punto*. Rota en mil pedazos la unidad nacional *coma* se rompe también la unidad legal *punto*.» La indignación del fraile y nuestra algazara probaban de qué parte estaba el ridículo. Repaso ahora el gusto con que las inteligencias deformadas por tan mala postura, se habrían avezado a conocer los seres naturales, las piedras, las plantas, a poseer lo concreto mediante la observación, siempre inactiva. Disecar un arbusto, pesar una piedra, notar su forma su color, palpar los contornos, aprehender con los sentidos; sacar el mundo de aquella su representación polémica, del torbellino oratorio donde lo veíamos girando y restituirlo en su reposo, en su bulto, ¡qué alivio! Tal como respirar el aire húmedo campestre tras una encerrona en atmósfera viciada y seca. Un apetito del mismo orden me movía, acaso, en la diversión de poblar el escenario del Escorial con figuras sacadas de los libros de historia. No me jacto de haber puesto a prueba en esa porción de mi cultura de entonces, mi sagacidad crítica. El primer año me plantearon esta dificultad: «¿Fueron los

concilios de Toledo verdaderas Cortes?» Hecho alarde de las opiniones contradictorias, como eran de peso igual, la cuestión quedó indecisa. Al año siguiente, de nuevo tropecé con ella; el tiempo no la había esclarecido. Desde entonces, no ví texto ni me encaré con profesor que no me la propusiesen. Y el día venturoso en que, dentro de la zahurda maloliente de la Universidad de Madrid me preparaba a cortar del árbol académico la valiosa borla doctoral, un sacerdote valetudinario, parapetado detrás de una mesa, me espetó, después de interrogarme sobre Simón Mago, el insoluble enigma: «¿Fueron los concilios de Toledo verdaderas Cortes?» Todavía es esta la hora en que no lo sé.

Más que por insuficiencia crítica, advertida apenas, la historia me fatigaba por su aridez inhumana. Con estar incorporada sucintamente en unas docenas de personajes grandiosos, la catadura de estos héroes no era de hombre. Habían llegado al mundo con el encargo de recitar un papel aprendido de memoria, y colmar los decretos providenciales. No aprendíamos nosotros lo que ellos hicieron; más parecía que ellos se adelantaron a cumplir lo escrito. Quien debía salir sobresaliente en los exámenes no eramos los estudiantes, aprendiéndonos la lección de los Reyes Católicos, sino los Reyes Católicos mismos, que sin olvidar punto ni coma (ni la conquista de Granada, ni el descubrimiento de América, ni la expulsión de los judíos, en fin, nada), respondieron muy bien a todas las preguntas que les concernían en el Gran Programa. La historia se ahilaba en la longura del tiempo; perdía corporeidad, densidad; diferencias insondables separaban las edades; lo inmanente era la venganza de Dios. Por ventura presentía yo el rumor lejano de un caudal de emociones retrospectivas, y en modos pueriles tanteaba su invención, poblando la tierra que alcanzaban a ver mis ojos con gentes de los siglos esquilmados. Habríame dicho: «Aquí estamos los de siempre»; si hubiese sido capaz

de pensarlo. Me sorprende la magnitud del esfuerzo que necesitaba para mantener presente esta idea: que los peones de la historia no son seres fantasmales, ni conceptos de la escuela: otros hombres, amortajados hoy en los libros, gravitaron sobre esta tierra misma, se esparcieron en esta naturaleza; aunque hallándome muy apoderado de ella, se me antojaba proyección enteramente mía. Abrazándome con lo sensible, me representaba la perennidad de sus formas, y al punto surgían del paisaje, también con trazos perennes, los seres vivos, tributarios del mismo sol. Sobre el material humano resucitado, podía echar el color histórico que me conviniese. El llano y la montaña, la luz, prestaban un fondo invariable; el reguerillo que corría por el aula de historia se mudaba en catarata, nacida en mis sensaciones, en mis deseos. Atroné los términos del Escorial con batallas, desfiles, cacerías. Mis representaciones de la historia eran de movimiento, fúlgidas, sonoras; mas no pasé de ahí, de la cáscara. Pasiones, no las había, no acerté yo a prestárselas a los héroes; su resorte era la vanidad ostentosa, el saber que alguien estaba mirándolos: mis reyes cabalgaban siempre con manto rozagante y estoque en el puño. Me humilla esa incapacidad para la invención verdadera: ya las tocase con el morrión del Cid o con la boina carlista, tantas figuras venían a ser una sola, como una voz sola repetía las arengas, las palabras sublimes que les achacaban los textos.

MANUEL AZAÑA

(Continuará.)



EL NOVELISTA

(NOVELARIO)

(CONTINUACIÓN)

CAPÍTULO XXVI



ANDRÉS encontraba un impuro sabor en aquella mujer, que se la pegaba con su padre, y que quizás se había burlado de él antes de que se enterase.

Andrés se fijaba mucho en ella, haciendo como que jugaba en la cocina, observando la bombilla desnuda que como un péndulo pende del techo de la cocina, con su flexible lleno de moscas muertas.

¡Qué gran realidad tumefacta, innoble, esclavizada, hipócrita, sensual, tomaba la vida, apoyándose en el fogón y viendo cómo Micaela cosía alrededor del huevo de la costura!

Ese huevo de madera le abstraía. Se le veía por entre el roto del calcetín, y Andrés, con cierta friolencia en todo su cuerpo, mientras esperaba que la cena le cordializase, divagaba sobre ese huevo triste, monótono, lobanillo, bozio, gran almendra entre la encía y la mejilla.

Micaela tenía una gran facultad de abstracción y se la veía olvidada de la sensualidad que buscaba los pasillos y movía la puerta de convento del cuarto de las criadas con su enorme llave, más ordinaria que todas las de la casa, siempre puesta.

Micaela tenía miradas ocultas, miradas oscuras que miraban no se sabía dónde. ¿Se acordaba de alguna de las personas de las otras casas en que había estado? Parecía que entraba una visita de las muchas a las que había abierto la puerta.

Esas miradas perdidas de las criadas son como miradas al fondo oscuro del cuarto de los baúles en el que hay misterios, reconvenciones y anhelos.

¡Con qué reposo estaba Micaela sentada en las sillas de cocina! Eso le quitaba a él toda actividad, le llenaba de calambres de perezas. Ella,

al coser, ocultaba sus senos con la cabeza y le quitaba a Andrés pensar cómo eran de imposibles en aquel momento, cómo la mirada sospechosa de la cocinera evitaba que los buscara él; y la misma Micaela se sentía tranquila y satisfecha, defendida con la compañía de su compañera. ¡Cuántas veces había temido las asechanzas y las coincidencias de los pasillos replegándose al lado de su compañera con algo de fiero perro pachón.

Andrés aplicaba a Micaela cosas de la cocinera y se daba cuenta de hasta dónde son conmovedoras las criadas. Su cocinera era una cocinera muy antigua en la casa, que guardaba, como sólo su padre los guardaba, retratos de los niños andándose en la mindita.

Andrés pensaba en todas las criadas que había tenido, y ya veía a algunas muy borrosamente. Entre todas había una que se le había olvidado absolutamente. ¿Cómo era aquélla?

Algunas se casaron en la casa, y esas le fueron infieles al señorito con sus propios maridos. No debieron pegársela al señorito con sus maridos, porque entre el señorito y su marido hay una gran diferencia. Es menos arbitrario y cruel con ellas el señorito que el que las haya desbosado.

Andrés, observando a aquella mujer hipócrita, miraba su zurcido largos ratos y recordaba aquella criada que sin saber cómo, porque nadie había notado nada, dió a luz un niño en la alcoba oscura y desmantelada de su casa.

—¿No sería otro hermanito, otro hijo de su padre?

Valió la pena de ver cómo se cumplía un acto así en una habitación oscura. Nadie había entrado a ver a aquella mujer que convertía su cama en cama de hospital, dando al fondo de la casa un aire de sitio sostenido por la caridad pública.

Una voz débil daba la voz de alarma de lo que había sucedido. En toda la vecindad había expectación y burla, y le habían achacado el chico a Andrés.

Andrés, vestido con los trajes viejos y potrosos de hace varios inviernos y con las zapatillas de orillo, seguía con las manos en los bolsillos, apoyado en el fogón y recibiendo de vez en cuando los empujones de la cocinera que necesitaba sitio.

Toda la melancolía de las criadas le llenaba. Se sentía el criado entre las criadas.

Pensaba que lo más triste en la vida de las criadas son las despedidas y que toda su vida está llena de despedidas.

Unas veces porque ellas eran las que se iban, y otras porque eran sus compañeras las que se marchaban. Habían vivido en la misma casa, bajo el mismo techo; en la misma alcoba, llena de ruidos de muelles, habían salido juntas y habían corrido mucho camino para acabar cansadas y aburridas. En la Navidad habían participado de la Navidad de la casa, atiborrándose de sobras, de empanados de mazapán, de vinos. Y con todo eso, a lo mejor llegaba la mala hora y se despedían.

Andrés, que esperaba oír las nueve, miraba a Micaela, cuya hipocresía natural y cuyo cinismo recóndito le asombraban. La cocinera freía patatas y las iba dejando en el plato, del que Andrés cogía algunas, soplándolas como a churros recientes.

Las nueve dieron y se oyeron los pasos hacia el comedor, levantándose Micaela para ir a servir la mesa, dejando clavado en el zurcido, en la cocorota, el huevo estéril.

CAPÍTULO XXXII

Micaela, aquella tarde, porque ya era tarde y si tardaba más se la reconocería, se fué a casa de la mujer que sabía detener lo que toda la naturaleza se empeña encarnizadamente que sea fatal.

Salió de ella la decisión de ir a la casa misteriosa cuyos cristales hacían opacos esas calcomanías losangeadas que cubren generalmente las ventanas de los retretes y las de algunas galerías interiores para que el patio no vea el pasar por ellas de los vecinos.

Tuvo que aprovechar un domingo para ir allí, pues quizás no la hubieran dado permiso entre semana, pues la señora era muy exigente. No quiso oír encima el sarcasmo de no concederle el permiso para no emparentar con ella, para sacrificar la rama a la que ya tenía derecho.

¡Qué gran resignación!

La matrona, que la esperaba ya en la casa de los cristales turbios, estaba pronta a cumplir su misión.

—¿Pero no me moriré?—preguntó Micaela con miedo.

—No, mujer—dijo aquella mujer valiente, que también sabía afrontar la vida como no la saben afrontar ni los jueces ni los médicos mismos.

Ella no debía ni podía recapacitar lo que la querían hacer recapacitar, y tenía el gesto rápido, violento, seguro, absoluto que era necesario, en sus manos fuertes de huesos muy bien desarrollados y muy separados unos de otros, siendo su mano, más que una mano, la maquinaria de una mano.

—Tú mira aquel cuadro—la dijo la mujer, vestida con el traje de luto con encajes amarillos, que la componía una extraña toilette de verduga silenciosa.

—Lo que usted mande—dijo Micaela con su docilidad de esclava, echándose hacia atrás en el sillón operatorio.

La matrona, como un gato de presa, preparaba el golpe de hoz que hay que dar con buen golpe de segadora. Realizaba la operación sin practicante, la operación que se realiza por debajo de la mesa, la operación cuyo arrodillamiento de la operadora tenía la obscenidad reparadora y sanguinaria de los humanos sacrificios a Moloch.

Toda la sensación dominical se explayaba fuera, y en el gabinete había el tono de las meriendas y los tes caserillos de los domingos por la tarde. Todas las sombras de los muebles y la gran coloración en situación de descanso de las cosas, señalaban el domingo en «su lugar descansen».

Era Micaela pálida, bonitilla, con cara de sufrimiento por el trabajo más que por el placer, como la clientela del dentista al que éste va a sacar los dientes y las encías.

El sillón de operaciones de la comadrona era un sillón de sentarse y nada más, un sillón de gutapercha.

Micaela sentía en medio de todo el escalofrío de aquella a la que van a quitar el alma, a la que van a deshollar del espíritu.

Sacó la pulsera de infanticida. Iba a pasar por el albur de estar en una cárcel como infanticida varios años. Y si nadie se daba cuenta, si las comadres que guluzanean como perros no encontraban la huella por alguna parte, iba a estar tranquila, esbelta, sin que los riñones la pesasen como piedras, como riñones fósiles y obturados.

Entre el decorado había un cuadro de un mártir, verdadera indiscreción en la que nadie caía en el gabinete.

Unas tijeras que había sobre la cornisa de la máquina de coser parecían tener que ver algo con lo que sucedía en la habitación.

¡Qué lejos de los organillos y las marchas incesantes y forzadas hacia el campo estaba aquella tarde Micaela!

—Más vale esto que hacer un desgraciado—dijo ella por justificar la pausa, mientras miraba el cuadro que la había aconsejado la matrona, con el tono indiferente con que se habla con el fotógrafo que ha aconsejado el mismo torticolismo de la cabeza.

La segadora que operaba sin cloroformizar, y así, a simple vista, sin vestirse el mandilón de las operaciones, practicaba su acto con sigilo pero con presteza y fuerza de dedos, con ese enganche con que los pescaderos abren el besugo y le sacan todo el tripajo.

Como las heridas y los desgarramientos eran recientes, el dolor no se hacía sentir, y la matrona, para evitar que se quedase allí sin poderse mover, la exigió los catorce duros y la aconsejó que sin pararse, sin dejar de andar, se fuese a su casa y que no se asustase si echaba sangre.

—Llevas una pulserita que acabará de estrangular y cortar, al cabo de dos días, lo que me has pedido que te arranque... Caerá con ello... Ya lo sabes.

Micaela bajó aquellas escaleras con cuidado, con miedo de que la víctima que llevaba colgada como un ahorcado se la escapase, se saliese de su cuerda, se cayese de su suspensión.

¡Qué camino más difícil hizo hasta su casa, a contrapelo de la corriente del domingo, que iba hacia las afueras! Se paraba como la mujer débil cuyas piernas se doblan, pero con un ánimo inmenso volvía a ponerse en marcha. No podía sucederle que la tuviesen que hacer la sillita de la reina para llevarla a la casa de socorro, donde descubrirían la trampa horrenda que acaba de hacerle a la vida.

Llegó a su casa y se comenzó a sentir enferma, a no poder más, a necesitar unas pasarelas en las paredes lisas y resbaladizas de los pasillos.

Pretestó un catarro, una indisposición súbita.

Los dos Andreses, padre e hijo, dentro de la mayor hipocresía, disuadieron a la madre, a la gran Basilisco, de la sospecha que tenía que aquello era gandulitis o quizás borrachera de domingo.

La proporción inmensa del sacrificio solitario de aquella mujer que dormía con su compañera y que no podía dejar traslucir ni siquiera a

tan fraternal esclava el secreto de sus sufrimientos, era un sacrificio inmenso.

Ellos no querían darse por enterados, porque ni siquiera querían dar los catorce duros.

Se apagaron las luces de la casa sobre el sufrimiento de la pobre Micaela, a la que la súbita caída en la brecha de la herida y del dolor había puesto gafas azules, las gafas azules de las ojeras desorbitadas de los dolores un poco sobrehumanos.

Toda la casa entró en el silencio vulgar, y las cucarachas salieron al sermón. La sombra parecía ir a tropezar en el silencio con las sillas colocadas en el pasillo, pero no tropezaba. Se temía que un puchero se pusiese a rebullir en el silencio de la noche, pero todo estaba conforme en guardar silencio hasta la mañana.

Pero en ese silencio se oyó de pronto un grito de la compañera de Micaela, que llamaba:

—¡Señorita! ¡Señorita!

Se levantaron todos. Por el montante de la alcoba de las criadas se veía la luz despoblada, sórdida, sin adornos, sin ventilación, del cuarto de las criadas.

Ya la cocinera salía al pasillo envuelta en la «salida de teatro» con que el día que la tocaba salía a abrir al señorito Andrés cuando volvía tarde.

—Señorita... Señoritos—dijo al verles a todos—, Micaela se desangra, corre la sangre por debajo de la cama y sale ya al pasillo... Sólo se ha quejado un poquito y después se ha quedado desmayada...

La tocaron; estaba yerta. Llamaron al médico, que certificó que había muerto, y dió parte por si encontraba la policía a aquella mujer que había puesto al futuro la lazada de acero que debía lograr en dos días cortar su ligamento con la vida y que había cortado la vida de la pobre Micaela.

FIN

Andrés, en la casa solitaria y ya oscurecida, sintió que le envolvía, que estaba envuelto por la ola de la realidad, que era un naufrago del dolor que sugería su propia novela, y sin numerar las cuartillas tomó el sombrero y salió a la calle.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

(Se continuará.)



ENCARNACIONES
FALSO Y CÁNDIDO INCESTO

*Su tierno amor me transfigura
en el hijo de su ternura.
Así tan sólo logro cura
al dolor de no ser más que uno.*

*¡Oh, mi falso y cándido incesto!
Buscando amparo con un gesto
de niño, ¡qué bien contrarresto
la fatuidad de ser el fuerte!*

PARA CONSOLARME EN LA ESPERA

*Porque Antes es un cabal Todo,
de mi futuro tributario,
trénzense los ritmos en modo
menor, y nuestro itinerario
no se quiebre en turbio recodo*

*—donde un jadear de adversario
profetice el retorno al lodo—
gozando de ser millonario,
porque Antes es un cabal Todo.*

CEROS DEL BOSQUE NOCTURNO

*El bosque es una vasta ausencia de árboles.
Los sumandos frondosos de la tarde
son en la suma tenebrosa ceros:
anillos para manos de poetas,
que plantarán en sus versos un libre
bosque, también revelación de un dios.
Todo taller divino es un paisaje
raso.*

EL NOCTURNO DE CHARTRES

*Ensayo o simulacro de unidad,
pareja estilizada en líneas mínimas,
de la memoria no solicitamos
una perduración de los contrastes.*

*Sus ojos ahora irradian un oscuro
fulgor, que los oculta y esclarece
tras secretos postigos sin llavines.*

*Inútil la congoja inquisitiva.
No farfulla balbuceos la noche,
de plenitud única paridora.*

*Dulce amiga, sospecha floreciente
en el recato del jardín nocturno:
¿No eres ya de tu sino la fragancia,
fragancia de tus rosas hipotéticas?*

*¡Amargura de expresar en anécdotas
esa historia ignorada por los otros,
que aletea, esencial, en nuestro orgullo!
Mas ya tu vida no vivida late
tan pura en mí como en tus esperanzas.*

*Y eres, si no más real, más verdadera
adivinada en el jardín nocturno
que mentida por la luz verosímil
en escorzos de azar y compromiso.*

JORGE GUILLÉN





PARALELOS ANGLOESPAÑOLES ⁽¹⁾

I

HACE años—no diré cuantos—, una joven de Glasgow anunció a la vieja cocinera de su casa que se iba a casar con un español. «Are ye no feared?» (¿No tiene usted miedo?), preguntó la fiel cocinera. La pregunta no tenía nada de extraño. Yo mismo recuerdo que, hallándome una vez en cierta villa del extremo Sur de Escocia, vino a pasar por allí una compañía de cómicos de la legua, como diría Polonius los mejores actores del mundo para ópera ligera o pesada, género dramático-cómico, cómico-sentimental, sentimental-dramático-cómico, music-hall inmúsico o variedades invariables. Representaron una obra, cuyo nombre no recuerdo, modelo de ese arte difícil que lleva por nombre melodrama. La acción tenía lugar a bordo, en alta mar, y sus más emocionantes escenas, en el camarote del capitán. Era este camarote una pieza notable por su amueblado, tan sencillo como imponente, que consistía en dos cuadros colgados a uno y otro lado de la puerta abierta en el fondo, representando los dos rufianes más terroríficos que soñar pudiera un Goya de menor cuantía; dos tipos fascinantes de verdad, por la superlatividad con que estaban concebidos: los ojos más feroces, el cabello más exuberante y rebelde, los bigotes más negros y poblados, y el más formidable apresto

(1) Conferencia dada en la Asociación Española de Escritores de Escocia.

de armas y municiones que la realidad, multiplicada por la fantasía, pudieran contener. El nudo de la acción era una revuelta a bordo, que el esforzado capitán sofocaba en una escena admirable: llamaba a la tripulación rebelde a su camarote, sacaba del bolsillo una pistola mohosa, pero de imponentes dimensiones, y tronaba con aguardentosa voz: «¡Rendíos o hago volar el barco!» Luego, señalando a los dos feroces bandidos pintarrajeados en la pared y con voz que ponía la carne de gallina, añadía: «Por mis venas corre sangre española. ¡Ved mis antepasados!» La tripulación desfilaba como un rebaño de corderos, y una ola de emoción sacudía al auditorio.

Nación de tanto abolengo como España no podía dejar de corresponder a tanta civilidad. En un libro publicado en Sevilla, en 1529 (1), puede leerse el largo y detallado relato de un proceso visto ante el Rey de Escocia entre

«una dama llamada Brasayda, de las mas prudentes del mundo en saber y en desenvoltura y en las otras cosas a graciosidad conformes, la cual por su gran merecer se había visto en muchas batallas de amor y en casos dignos de memoria, y un caballero de los reynos de España, al cual llamaban Torrellas, un especial hombre en el conocimiento de las mujeres, e muy osado en los tratos de amor, e mucho gracioso, como por sus obras bien se prueba...»

Brasayda y Torrellas actuaron, respectivamente, ante el Rey de Escocia, de defensora y de acusador de las mujeres. Fué uno de los numerosos episodios de la secular discusión sobre los méritos y deméritos de la mujer, en la que Chaucer, aunque sin gran convicción, «consumió un turno» en defensa del llamado sexo débil (2). Según el texto español, que no es precisamente irrecusable, ganó el proceso Torrellas, el acusador de las mujeres; pero las escocesas, con su Reina a la cabeza, toma-

(1) *Tractado de Grisél y Mirabella*, compuesto por Juan de Flores a su amiga. Sevilla. Gomberger, 1529, Citado por Menéndez y Pelayo, *Historia de la Poesía Castellana en la Edad Media*. II. 268.

(2) Con su poema *The Legend of Good Women*, escrito a instancia de la Reina de Inglaterra (Ana de Bohemia).

ron pronta y terrible venganza, cuya descripción dejaré al cronista español: «E fue luego despojado de sus vestidos, e taparonle la boca porque quejar no se pudiesse, e desnudo fue a un pilar bien atado, e allí cada una traia nueva invención para le dar tormento; tales ovo que con tenazas ardientes, e otras con uñas e dientes raviossamente le despedazaron.»

Dejemos aquí el relato, puesto que lo que sigue es todavía peor. Con lo citado basta para probar que España sabía, llegado el caso, construir imágenes de Escocia tan pintorescas como las que Escocia se hace todavía de España. Y no es que la imaginación española se limitase al reino septentrional. En 1482, Mosén Diego de Valera, caballero, diplomático, político e historiador a su manera, dedica todo un capítulo de su *Corónica de España*, que la siempre sabia Reina Católica mandó abreviar, a la descripción del *Reyno de Inglatierra*, que Mosén Diego llama «Isla muy grãde situada en el mar Oceano fuera de toda la redôdeza del mundo» (1). En este capítulo, que, como todo el libro, está dirigido a la Reina Isabel, Mosén Diego se expresa del modo siguiente:

«Ala parte del leuâte enla riuera del mar se afirma por muchos que ay arboles â la foja dellos â cae en la mar se conuierte en pescado: y la que cae enla tierra en aues de grandeza de gaviotas. E por saber la verdad yo pregunte al Señor Cardenal de inglatierra tio vuestro: hermano d'la serenissima reyna doña catalina aguela vuestra: el qul me certificado ser assi.»

Todavía parece flotar entre los renglones de este párrafo la sonrisa del cardenal. Y, sin embargo, medidas con las normas de aquella época, en la que la credulidad humana no se hallaba tan limitada como ahora por conocimientos concretos, las ideas de Mosén Diego sobre «Inglatierra» no parecen mucho más disparatadas que algunas nociones sobre

(1) Cf.

Et penitus toto divisos orbe Britanos

Virg. Eg. I.

España, que todavía hoy se imprimen en libros y periódicos ingleses.

Hay, pues, amplio campo en la Gran Bretaña para la labor de entidades como la Sociedad Anglo-Española y la Sociedad Española de Escocia. Mucho se ha hablado y escrito sobre la insularidad británica, y, sin embargo, no cabe dudar de que el pueblo británico, precisamente por la complejidad de su composición nacional, se halla admirablemente preparado para el conocimiento y comprensión de los pueblos europeos. Pocas naciones cuentan en su ascendencia elementos escandinavos e ibéricos, franceses y teutónicos. La Gran Bretaña es una de ellas. El fondo hispano, en particular, está bien representado en la zona occidental de la isla por aquellos elementos, a veces llamados célticos y probablemente de origen ibérico o mediterráneo. No sería prudente conceder excesiva importancia a estas relaciones raciales entre pueblos que viven y crecen en tan distantes y diferentes medios; pero el observador imparcial no puede dejar de admirarse ante la semejanza de tipos, movimientos, ritmo y aun costumbres entre ciertos pueblos de la Gran Bretaña occidental y los que habitan las regiones norteñas de España.

La observación tiene su interés porque, sigamos o no el indicio de las semejanzas raciales, no podemos menos de hallar entre Inglaterra y España cierto paralelismo—geográfico, histórico, literario—, no precisamente coincidencia, pero sí un paralelismo que sugiere tendencias comunes en el carácter de uno y otro pueblo. Se habla de insularidad inglesa; pero también existe una insularidad española. Nuestra tierra lleva el nombre de La Península porque toca al Continente a lo largo de la frontera francesa. Pero nadie duda de que los Pirineos son una barrera por lo menos tan eficaz como el Canal de la Mancha para las influencias europeas. España es la Isla del Suroeste. Ni la Reforma ni el Renacimiento consiguieron desembarcar en nuestras inaccesibles costas. El capítulo más glorioso de nuestra historia—y quizá de la Historia—no está escrito sobre las tierras de Europa, sino más allá del Océano. Como Inglaterra, España, colocada al extremo Oeste de Europa, vuelve la espalda al Continente y mira hacia su propia imagen en el Nuevo Mundo. Como Inglaterra, España consiguió conservar un carácter propio a tra-

vés de siglos de historia europea. Como Inglaterra, España está en Europa, pero no es Europa.

II

No sorprenderá, por lo tanto, que dos pueblos tan simétricamente colocados por la naturaleza, al Suroeste y al Noroeste del extrarradio de Europa, manifiesten cierta semejanza en su desarrollo literario. Y que esta semejanza existe es palmario para todo aquél que haya estudiado, siquiera ligeramente, las literaturas inglesa y española. Desde sus comienzos, aparece en los rasgos dominantes de sus respectivas epopeyas. Aunque Beowulf es mucho más antiguo que Myo Cid, la comparación se justifica siquiera por ser ambos poemas los respectivos puntos de partida de la cronología actual de una y otra literatura. Pues bien, nada más elocuente que la coincidencia entre la opinión de la crítica inglesa sobre Beowulf y la de la crítica española sobre Myo Cid. Oigamos al profesor Mac Neile Dixon sobre Beowulf:

«Nuestra literatura prenormanda, como Beowulf, si bien ruda e inculta, está firmemente arraigada en la experiencia. ¡Con qué claridad ve la vida como es y con qué valentía la afronta! Va hacia el mundo con una filosofía no aprendida en los libros, y, sin embargo, perfectamente adaptada al mundo. Compárese Beowulf con Homero y se podrá desde luego afirmar la superioridad de Homero en belleza y calidad poética, mas no tan seguramente en vigor varonil y en verdad.» (1)

Y ahora escuchemos a Menéndez y Pelayo sobre Myo Cid:

«La tierra que nuestros héroes huellan no es ninguna región incógnita ni fantástica sembrada de prodigios y de monstruos; son los mismos páramos y las mismas sierras que nosotros pisamos y habitamos. Esta poesía no deslumbra la imaginación, pero se apodera de ella con cierta majestad bárbara que nace de su propia sencillez y *evidencia*, de su total carencia de arte...; pero hay otro arte más sublime, aquel que se ignora a sí mismo y, confundiéndose con la divina inconsciencia de las fuerzas naturales, nos da la visión plena de la realidad.» (2)

(1) *Poetry and National Character* by Prof. W. Mac Neile Dixon. P. 30.

(2) *Historia de la Poesía Castellana en la Edad Media*.

Realidad. La palabra es tan familiar en Inglaterra como en España. En el inglés corriente, estas dos palabras, realidad y España, no parecen casar muy bien. La palabra *Spain* evoca romanticismo, caballería, fastuoso aparato, grandes acciones, pendones y estandartes, lanzas y espadas que se agitan en el polvo de oro de una atmósfera de leyenda—gloria y belleza luminosas e irreales como esas ilusiones que llaman los españoles castillos en el aire, y los ingleses, significativamente, castillos en España—. Pero excusa decir que esta luz dorada que flota en torno al nombre inglés de España no irradia de España. Cae sobre ella de los ojos soñadores de los ingleses—arrebol del recuerdo que más que idealizar irrealiza el pasado.

Ello no quita que España sea muy real y muy realista. De escoger entre la epopeya inglesa y la española a este respecto, es seguro que Myo Cid le ganaría la mano a Beowulf. Beowulf, que va por el mundo degollando monstruos imaginarios, es un héroe algo borroso que el poeta fué a buscar siglos arriba en los arcanos de la memoria tribal danesa, mientras que en Myo Cid no figura ni un solo monstruo y las influencias sobrenaturales se limitan a una intervención poco importante del arcángel San Gabriel, aparición muy natural, puesto que toma la forma de un sueño. Además, del héroe al poeta media el mínimo posible de tiempo y de espacio, de modo que en Myo Cid la literatura española da la primera prueba de su capacidad para poetizar la realidad inmediata. La topografía del poema ha sido identificada por D. Ramón Menéndez Pidal, que ha probado que los episodios más detalladamente descritos ocurren en la región de Medinaceli, de donde el poeta era probablemente oriundo. El poema está escrito unos cuarenta años después de la muerte de Ruy Díaz. Los incidentes relatados son todos posibles, plausibles, hasta históricos. Y, sin embargo, hay en Myo Cid poesía épica digna de compararse con lo mejor creado en Europa desde Homero.

Esta capacidad para transformar la realidad inmediata en poesía es debida en primer lugar al desinterés ético del poeta; en segundo lugar, a su genio dramático. El Cid no sería un héroe universal si el poeta hubiese limitado el tamaño de su creación a las dimensiones de su propia

mente. Humilde y limpio de prejuicios, guiado tan sólo por su seguro instinto estético, el poeta copió su modelo como en realidad era: ni vencedor de monstruos, ni modelo de caballeros perfecto hasta la abstracción; sino hombre, soldado, jefe, aventurero, cubierto con todo el polvo y toda la sangre de su tierra y de sus batallas, cauto capitán siempre dispuesto a comprar la paz con enemigos peligrosos, hábil negociador, y con todo, padre, marido y amigo cordial. Y sabemos cuándo sonríe y cuándo vierte lágrimas, y cuándo se santigua; y también sabemos dónde acampa y dónde y cómo alimenta sus caballos y cuándo y por qué fué generoso para con el rey que le había desterrado, y cuándo y cómo obtuvo un empréstito de dos judíos de Burgos, dejando en prenda dos pesados cofres llenos de arena; en suma, Don Quijote y Sancho en una sola persona, menos la intermitente locura del amo y la intermitente simpleza del criado.

Poeta de verdad era quien así supo respetar su modelo. Pero gran poeta quien con tanta energía interpretó caracteres y escenas. En este venerable monumento de las letras españolas se advierte ya el genio dramático de España. Con excesiva frecuencia, y sobre todo cuando de España se trata, la palabra *dramático* se interpreta como si significase *teatral*. El propio Corneille no parece del todo libre de esta confusión. Ello no obstante, de lo dramático a lo teatral va bastante diferencia. Lo dramático tiende a la interpretación estética de las acciones. Lo teatral a impresionar al auditorio. Lo dramático busca la realidad, lo teatral el efecto. La tendencia teatral forma sin duda parte del genio del dramaturgo, como en todo escultor hay un picapedrero al servicio del poeta de la forma plástica. También es verdad que no es posible fijar netamente la frontera entre lo elevado y lo servil en la labor de un artista, puesto que lo uno y lo otro surgen de una misma raíz y sólo difieren en la intención que dirige los movimientos y colora los resultados. Pero en todo buen teatro la habilidad teatral aparece en su verdadera condición, subordinada a la inspiración dramática. En el cantar de Myo Cid puede decirse que ni siquiera figura. El autor se halla tan impresionado por el asunto, que se limita a relatar los hechos por su orden, sin dignarse

turbar la tranquilidad de la narración con trucos, preparaciones o esfuerzos para sorprender o aterrar a sus lectores. Parece estar seguro de que su relato, dicho con sencillez, impresionará a sus lectores tanto como los hechos le impresionaron a él.

Y, sin embargo, pese a su tranquilo fluir, el cantar de Myo Cid está escrito con tanta fuerza dramática, que en sus versos parece vibrar ya la voz de Lope, de Tirso y de Calderón. No cabe duda de que la lengua española posee una cualidad dramática inherente, como el alemán la posee filosófica y matemática el francés. La palabra francesa *define* la idea; la alemana la *desarrolla*; la española la *presenta*. Mientras la palabra alemana es gruesa y voluminosa como un libro y la francesa es fina y clara como una línea geométrica, la palabra española es cuadrada y erguida, como un objeto material. No se trata de meras distinciones filológicas, sino de diferencias que nos recuerdan que las palabras no son sino medallas de sonido estampadas por el espíritu. Las palabras españolas, francesas, alemanas, ostentan el cuño del espíritu español, francés, alemán. Las españolas son energicas y dramáticas porque la lengua rinde en fuerza de expresión toda la vehemencia, con la que el espíritu español cae sobre las cosas como un águila sobre su presa.

El autor de Myo Cid sabía hacer uso de esta virtud de nuestra lengua. Las palabras, los versos, los párrafos llenos de fuerza dramática son demasiado frecuentes para la cita. Su imaginación dramática es tan viva que con frecuencia se coloca entre los espectadores, recibe la impresión de la escena y prorrumpe en exclamaciones de sorpresa, terror o admiración:

¡Dios, que alegre fo el abbat don Sancho! (243)

Y los detalles que instintivamente escoge para cada escena son precisamente los que primero y más hondamente se imprimirían en la mente de un testigo presencial. Así, la llegada del héroe al Monasterio de San Pero, donde Doña Ximena, su mujer, se ha refugiado:

«Apriessa cantan los gallos e quieren crebar albores, (235)
Cuando llegó a San Pero el buen Canpeador;
El abbat Don Sancho, cristiano del Criador

Rezaba los matines a vuelta de los albores.
 Y estaba doña Ximena con cinco dueñas de pro
 Rogando a San Pero e al Criador.
 «Tu que a todos guias val a myo Çid el Canpeador».
 Llamaron a la puerta e sopieron el mandado;
 Dios, que alegre fo el abbat don Sancho.
 Con lumbres e con candelas al corral dieron salto.
 Con tan grant gozo reçiben al que en buen ora nasco.»

Admirable contraste entre la paz y el silencio del monasterio en oración y la algazara y animación producidas por la llegada de Ruy Díaz. ¡Qué familiar el detalle de las «lumbres» y las «candelas» y qué bienvenida esa humilde palabra «corral» que coloca la escena en la tierra de todos los días, no en la irreal atmósfera de libros y maravillas! ¡Y qué hondamente épica esa alusión al destino que implica el último verso: «El que en buen ora nasco». Porque, aunque falten casi totalmente en Myo Cid las influencias supernaturales, el poeta es un realista demasiado sincero para rehusar al Destino aquella parte que los hombres le conceden en sus pensamientos y prejuicios! Al describir la marcha de la pequeña tropa de desterrados ya empieza a notar los signos adversos o favorables:

«A la exida de Bivar ovieron la corneja diestra,
 E entrando en Burgos ovieronla siniestra.»

La reiteración del tema de la *buen a ora*, manejado persistente y deliberadamente con notable variedad de formas, acaba por coronar al héroe con una especie de aureola sin por eso abandonar ni un instante el mundo de la realidad tangible:

«Myo Çid Roy Diaz el que en buena ora çinxo espada. (58)
 Ya, Canpeador, en buen ora fostes naçido. (71)
 Vino para la tienda del que en buen ora nasco.» (202)

Esta mezcla de realidad y de Destino, tan hábil en su ingenuidad, es quizá el rasgo definitivo que acaba de hacer de Myo Cyd la epopeya digna de la raza y una de las más bellas de las de Europa.

Realismo, carencia de prejuicios éticos y genio dramático, las tres cualidades dominantes de la epopeya española, reaparecen en la personalidad literaria más atractiva de nuestra edad media: Juan Ruiz, quizá el más indigno de los Arciprestes de Hita, el único, sin embargo, que haya conquistado la inmortalidad. Ticknor, Menéndez y Pelayo y el Profesor Fitzmaurice Kelly lo han comparado a Chaucer. No dejará de tener cierto interés un paralelo detallado entre ellos, no sólo a causa de sus curiosas semejanzas, sino quizá más todavía por las sugestivas diferencias que los separan.

La idea inicial del paralelo nace probablemente de que Juan Ruiz y Chaucer ocupan, por decirlo así, posiciones homólogas en sus respectivas literaturas—uno y otro el primer poeta del siglo xiv de su país, Juan Ruiz en la primera, Chaucer en la segunda mitad, uno y otro vivientes epílogos de la era épica y narrativa y heraldos precursores de la época de esplendor literario que tanto en Inglaterra como en España se inicia a mediados del xvi. Pero aparte esta coincidencia histórica, Juan Ruiz y Chaucer poseen numerosos rasgos comunes. Ambos incitan a la sonrisa, pues ambos revelan ser hombres de buen natural, de gran corazón y ricos en esa comprensión intuitiva que procede de la verdadera fraternidad. Ambos, como grandes poetas, crearon mundos que les pertenecen, y, pues fueron creadores, se excusa decir que sus almas estaban libres de hiel—que nunca salió vida alguna de corazón amargado—. De aquí el delicioso sabor de la ironía—risa fugitiva y silenciosa que no causa la más ligera ondulación en el ritmo del poema; sea ejemplo al caso este exquisito verso en que Juan Ruiz describe a Don Jimio, alcalde de Bugía, que conoció del pleito entre el Lobo y la Raposa:

«Era sutil e sabio, nunca seía de balde.» (323)

Este verso era digno de Chaucer. Y no lo es menos el elogio de las dueñas chicas, basado en que

«Del mal tomar lo menos, dícelo el sabidor,
Por ende de las mujeres la mejor es la menor.»

puesto que Chaucer pone en boca de su locuaz Vecina de Bath la sabia sentencia siguiente:

«Pues por seguro habed que es imposible
Que el clérigo hable bien de las mujeres.»

Esto no es misoginia, sino exageración irónica sin mala intención. Hay un trozo en el Libro de Buen Amor—pues el único libro que Juan Ruiz, regocijado satírico, nos ha legado, se llama Libro de Buen Amor, y con menos sorna de lo que pudiera creerse — en el cual su ironía raya en el cinismo. Es el famoso trozo en prosa que figura inmediatamente después de la oración inicial a Jesús Nazareno:

«Escogiendo e amando con buena voluntad salvación e gloria del paraíso para mi ánima, fiz esta chica escritura en memoria de bien; e compuse este nuevo libro en que son escritas algunas maneras e maestrías e sotilezas engañosas del loco amor del mundo, que usan algunos para pecar. Las cuales, leyéndolas o oyéndolas, home o mujer de buen entendimiento que se quiera salvar, descogerá, e obrar lo ha; e podrá decir con el salmista: *Viam veritatis* etc. Otrosí, los de poco entendimiento non se perderán; ca leyendo e coidando el mal que facen o tienen en la voluntad de facer, e los porfiosos de sus malas maestrías, e descubrimiento publicado de sus muchas engañosas maneras que usan para pecar e engañar las mujeres acordarán la memoria e non despreciarán su fama; ca mucho es cruel quien su fama menosprecia: el derecho lo dice. E querrán mas amar a sí mesmo que al pecado; que la ordenada caridad, de sí mesmo comienza: el Decreto lo dice. E desecharán e aborrecerán las maneras e maestrías malas del loco amor, que face perder las almas e caer en saña de Dios, apocando la vida e dando mala fama e deshonra, e muchos daños a los cuerpos. Empero, porque es humanal cosa el pecar, si algunos (lo que non les consejo) quisieran usar del loco amor, aquí fallarán algunas maneras para ello. E ansí este mi libro, a todo home o mujer, al cuerdo e al non cuerdo, al que entendiere el bien e escogiere salvación e obrare bien amando a Dios, otrosí al que quisiere el amor loco, en la carrera que andudiere, puede cada uno bien decir: *Intellectum tibi dabo, etc...*»

LA PLUMA

En este mismo tono está escrito el final del prólogo al cuento del molinero en los admirables Cuentos de Canterbury, de Chaucer. Refiriéndose al cuento que va a relatar, dice:

«Más de este molinero yo no sé qué diría
Sino que sus decires por nadie reprimía,
Y así contó el bellaco la historia que quería.
Creo que yo también contarla aquí debía,
Y por lo tanto, amigos, yo ruego a cada cual
Por el amor de Dios que no lo tome a mal,
Que yo he de repetir sus cuentos y no ál,
O sino falsear algo mi material.
Y si el cuento del molinero a alguno enoja
Y no quiere escucharlo, puede volver la hoja,
Y al momento hallará en cantidad no floja
Historias más gentiles en que su gusto escoja.
No me culpeis a mi si ois ál molinero.
El es un gran bellaco, y otro su compañero.
Su hablar sólo a burdeles era atañadero.
Y nadie ha de juzgar la chanza a lo severo.»

Este último verso es como un eco de la advertencia de Juan Ruiz:

«Entiende bien mi hestoria de la fija del Endrino,
Dijela por te dar ensiempro, non porque a mi vino.»

Tributo que ambos poetas pagan a su conciencia moral y a la supremacía de la virtud sobre el vicio. Esto hecho, tanto Chaucer como Juan Ruiz se sienten libres para seguir a hombres y mujeres en las sinuosas vueltas y revueltas que dan por entre las líneas abstractas del vicio y de la virtud como los ríos por entre meridianos y paralelos. Y aquí volvemos a dar con esa inocente imparcialidad de observación que es condición indispensable de todo arte universal y permanente. Chaucer lo expresa con lucidez y sinceridad admirables en el trozo citado:

«Que yo he de repetir sus cuentos y no ál,
O sino falsear algo mi material.»

Aquí habla la conciencia del artista que se alza frente a la conciencia del moralista. El verbo *falsen*, falsear, y ese posesivo, *my matere, mi material*, son en verdad instructivos en cuanto a la profundidad de la vocación artística de Chaucer. La vocación de Juan Ruiz no le iba en zaga:

«Yo, Joan Ruiz, el sobredicho Arcipreste de Hita,
Pero que mi corazón de trovar non se quita...»

Quizá sea esta misma imparcialidad estética el secreto del poder dramático de nuestros dos poetas. De toda la gloriosa cadena de poetas que Inglaterra ha dado al mundo, Chaucer, después de Shakespeare, es a mi ver el más rico en genio dramático. Existe estrecha afinidad entre Chaucer y Shakespeare, en parte manifiesta por la esfera de sus respectivas creaciones, su elección de asuntos y una común habilidad para aliar soltura con precisión en el trazado de sus caracteres. Análogo parentesco cabe observar entre Juan Ruiz y los grandes dramaturgos del siglo de oro, en particular aquellos que como Lope y Tirso de Molina, se distinguen por su interpretación de la vida inmediata. Juan Ruiz es como ellos, un genio dramático natural. A pesar de su tendencia a ser difuso, posee el secreto de ese zambullido directo en la acción que es típico rasgo de los romances como de las comedias españolas, y, en nuestros días, de las coplas populares. Con frecuencia sucede que, dejándose llevar de su tendencia dramática, abandona todo el relleno narrativo y deja que los personajes vivan la acción ante el lector (1). Asimismo, gusta de presentar a sus personajes como si se estuviesen moviendo ante sus ojos:

«¡Ay Dios, e cuán fermosa viene Doña Endrina por la plaza!
¡Qué talle, qué donaire, qué alto cuello de garza!
¡Qué cabellos, qué boquilla, qué color, qué buena andanza!
¡Con saetas de amor hiere cuando los sus ojos alza!»

Obsérvese el ritmo de estos versos, no menos descriptivo que las palabras, no menos sugestivo de los graciosos andares, la «buena andan-

(1) Siempre fué este procedimiento favorito de los autores españoles. Se observa desde *La Celestina* hasta la obra de Pérez Galdós.

za» de la joven que se acerca. Porque esta es otra virtud poética que une a Chaucer con Juan Ruiz y en general a la poesía española con la inglesa: a saber, la habilidad para expresar los movimientos de la naturaleza no tanto por el rudimentario método de la descripción externa como por medio de esa sutil facultad, eminentemente poética, que pudiéramos llamar *intuición rítmica* (1). Es una facultad en la que confluyen las tendencias lírica y dramática y el hallarla en Chaucer y en Juan Ruiz nos recuerda que tanto el inglés como el español, aunque ante todo dramáticos, son también poetas líricos. También es curiosa aquí la devoción a la Virgen que se observa en uno y otro poeta. La mayor parte de los trozos líricos del Libro de Buen Amor son poemas en loor de la Virgen María. Pero aunque no faltos de cierta gracia y de una ingenuidad que, por lo menos para nosotros, tiene el sabor de la sinceridad misma, estos intentos líricos de Juan Ruiz merecen comentario análogo al que el Profesor Legouis dedica a la poesía lírica de Chaucer:

(1) Remito el autor a quien el asunto interesare a las páginas 145 y siguientes de mi libro de ensayos «Shelley and Calderón and Other Essays on Spanish and English Literature» (Londres 1920), en donde esta idea está desarrollada a base de ejemplos tomados de la poesía inglesa. Como no conozco traducciones satisfactorias de otros ejemplos, me limitaré aquí a uno extraído de la Oda al Viento Oeste, de Shelley, ya que en mi traducción no se ha perdido del todo su efecto rítmico. Me refiero a la frase:

«Pálidas, amarillas, negras, rojas,
Pútridas multitudes...»

en cuya sucesión de epítetos, seguida de una frase amontonada, por decirlo así, sobre su primera sílaba, se me antoja ver la huída de las hojas, una a una, luego recogidas por el remolino en un turbulento tropel. En castellano recuerdo dos casos admirables de intuición rítmica; uno viejo y otro moderno.

«Helo, helo por do viene,
El infante vengador...»

no sólo dice lo que dice sino que lo *hace*. Estos dos versos son un trote de caballo. Y en el exquisito retrato del Rey Don Felipe, que Dios guarde, que debemos a Manuel Machado, la repetición de la sílaba *ante* en «un guante de ante» es maravillosa expresión rítmica de la dejadez de la cobarde mano que lo «sostiene apenas».

«No pasa en verdad de ser un arroyuelo de lirismo que rodea los vastos campos de su producción narrativa, y no es ni con mucho la parte más característica de su obra, ni, por extraño que parezca, la más personal.» (1)

He aquí, pues, coincidencias más hondas y numerosas de las que suelen darse entre grandes poetas de distintos países. Pero el estudio comparativo de Chaucer y de Juan Ruiz revela diferencias, tanto personales como literarias, que son no menos notables y sugestivas. Al hacer suya la observación de Ticknor sobre el parecido entre ambos poetas, el profesor Fitzmaurice Kelly añade que le falta a Juan Ruiz la dignidad de Chaucer. Esto es desde luego exacto y tanto más digno de nota cuanto que la dignidad es una cualidad que en Inglaterra suele darse por consabida en tratándose de españoles. Prejuicio halagüeño y de agradecer, pero que no es siempre guía muy seguro en materia literaria. La dignidad, en efecto, es una de esas cualidades que no entra necesariamente en la composición del genio. Implica medida, moderación, sumisión a las leyes socio-morales, dominio de sí mismo. Y el genio a veces irrumpe a través estas barreras sociales e individuales, impelido por más fuertes y elementales impulsos. Así, hay grandes figuras literarias por bajo de la dignidad—por ejemplo, Rabelais y Villon—y las hay por encima de la dignidad—por ejemplo, Pascal y Dostoievsky. Gracias a cierta aptitud que ambos revelan para permanecer al margen del juego de la vida, Shakespeare y Cervantes consiguen dar libre curso a su genio, sin por eso salir del plano de la dignidad. Pero la literatura española se sale con frecuencia de este plano, ya cerniéndose a gran altura por encima de él, con Santa Teresa, ya explorando los fondos que por debajo se extienden, con la novela picaresca y Quevedo. Juan Ruiz pertenece a este segundo grupo. Aunque no es probable que le ocurriesen todas las aventuras que nos relata en su libro, el mero hecho de que se prestase a sí mismo como *anima vilis* para sus cínicas anécdotas bastaría para fallar

(1) Emile Legouis: *Geoffrey Chaucer*.

su caso. Lejos estamos con él del correcto burgués (1) de Londres, sin duda amigo del buen humor, pero respetable funcionario, trabajador ordenado que leía y escribía estudiosamente en su silencioso retiro, como él mismo nos relata, después de haber echado sus cuentas. Chaucer dice en el mismo lugar que su abstinencia es poca (*thyn abstinence is lyte*). Pero la misma palabra abstinencia revela su moderación. Juan Ruiz la había perdido de vista.

La diferencia de posición social y de costumbres entre Juan Ruiz y Chaucer no puede ser más instructiva. Chaucer es un cortesano, maestro en el arte difícil de complacer al poderoso; si no noble, es por lo menos hombre hecho a la vida y costumbres de los nobles, por ellos respetado y protegido y en cierto modo parte y ornato de la vida aristocrática. Juan Ruiz es un preste de ese tipo maleante que su época toleraba. Su compañía favorita es el pueblo, y en particular aquella parte del pueblo de la Península que es tan difícil imaginar hoy, en la que judíos, moros y cristianos se mezclaban en fraternidad de placeres y alegría. Este es el público cuyo poeta se considera:

«Después fice muchas cántigas de danza e troteras, (1.513)
Para judías e moras e para entendederas;
Para en instrumentos de comunales maneras:
El cantar que non sabes oïlo a cantaderas.
Cantares fiz algunos de los que dicen ciegos,
E para escolares que andan nocherniegos,
E para muchos otros por puertas andariegos,
Cazurros e de bulras, non cabrían en diez priegos.»

(1) Bueno será explicar, no obstante, que Chaucer se permite asuntos que Juan Ruiz evita, y de índole tal como no se presentan en la literatura española, ni aun en los picarescos, hasta fecha muy reciente y bajo la presión de un público cada vez mayor de lectores de gusto equívoco. El *fabliau* de don Pitas Payas es sencillamente «escabroso» pero es limpio. No puede decirse otro tanto del «Cuento del Molinero», de Chaucer.

Juan Ruiz es, pues, un bohemio. Tiene toda la imprevisión típica de esa pintoresca raza, y en ello estriba quizá la causa más grave de su inferioridad para con Chaucer. Porque con el genio pasa lo que con toda clase de riqueza, que requiere buena administración para dar lucido rendimiento. Chaucer administró su genio con tanto orden como sus tediosos deberes oficiales de interventor de los Derechos sobre la Lana, y quizá con más. Juan Ruiz lo dilapidó con indiferencia muy bohemia a todo lo que no fuese el fruto de la hora. Y, sin embargo, sería poco exacto y menos justo dejar esta impresión puramente negativa del aspecto bohemio de su carácter. En la impresión de Juan Ruiz hay también algo de ese desinterés tan humano que distingue al tipo más noble del español. Quien lo dude relea aquellos versos en que prohíbe vender o alquilar ejemplares de su libro:

«Pues es de buen amor, emprestadlo de grado.
Non desmintades su nombre nin dedes refertado.
Non le dedes por dineros nin alquilado.
Ca non ha grado nin gracias ni buen amor complado.»

Chaucer era un burgués demasiado juicioso y sentado para pensar en términos de tan generosa imprevisión. Pero en cambio era mucho más refinado. El profesor Legouis ha observado que el refinamiento de Chaucer se remonta a lo que había de francés en su naturaleza, incluso en lo que concierne a aquella parte de su labor que puede considerarse como exclusivamente inglesa.

Juan Ruiz sabía francés y leía a los poetas de Francia. Esto nadie lo duda. Pero mientras Chaucer halla bastantes elementos normandos en su composición inglesa para asimilarse el espíritu de la poesía francesa con toda espontaneidad, Juan Ruiz revela ya esa peculiar resistencia de nuestra raza a aceptar nada de Francia que no sea meros moldes, formas y escenas o frases comunes. Francia da a Chaucer no sólo un gran asunto (*El Roman de la Rose*) y muchos cuentos menores, sino un estilo, una manera, una actitud, elegancia mental y claridad de forma.

De Chaucer en adelante, el genio de Francia no vuelve a estar ausen-

te del todo de la poesía inglesa (1). Pero Juan Ruiz no debe a Francia más que la primera materia de alguno de sus escabrosos *ensiempros*, que transforma en obras suyas personales. De modo que Juan Ruiz es el primer ejemplo notable—a no ser que se considere como tal el Cantar de Mio Cid—de la tenacidad del genio español para resistir a la influencia de Francia.

La influencia de Francia sobre España sólo es profunda en épocas de depresión nacional. Cuanto más grande es un español, menor es la influencia que Francia ejerce sobre su mente. Este aserto deriva del mero reconocimiento de la diferencia entre el genio de Francia y el de España. El uno pasa a través del otro como un rayo de luz a través de una llama—sin dejar traza. En su aspecto positivo, esta tenacidad española garantiza la subsistencia del genio nacional, más primitivo y descuidado, menos consciente de su poder que el genio francés. En su aspecto negativo, resta valor universal al genio español, pues cabe decir que, en Europa al menos, la universalidad de una cultura es en cierto modo proporcional a la esencia francesa que contiene.

El genio inglés, más complejo que el español, se adapta más fácilmente a la influencia de Francia. Más consciente, puede someterse a esta influencia sin temor a la absorción. De aquí que en Inglaterra un período de influencia francesa no signifique necesariamente el agostamiento de la cultura nacional. Una palabra francesa no resulta nunca extranjera en una página de inglés, y lo era menos todavía en tiempo de Chaucer.

Así, pues, Chaucer, refinado por Francia, cuidadoso y perseverante burgués, es superior a Juan Ruiz, el bohemio, tanto en la cantidad como en la calidad de su trabajo. Su obra aventaja a la de Juan Ruiz en

(1) Esta frase ha sido objeto de frecuentes críticas, adversas, se entiende, en las numerosas reseñas que con gran generosidad y benevolencia, se han escrito en Inglaterra sobre mi libro. Y, sin embargo, no puedo resignarme a creer que el pensamiento que encierra es un error. No sólo en la poesía, sino en la vida inglesa, toda Francia es omnipresente, casi pudiera decirse inmanente.

aquella inestimable cualidad que Alfred de Vigny describió en un verso inmortal: Es una obra

Empreinte du parfum des douces solitudes...

Falta en la obra de Juan Ruiz el aroma de las dulces soledades. Cuando se sienta a escribir, zumba todavía en su cabeza el ruido de mil voces, «instrumentos e todas juglerías». De aquí la diferencia entre su genio dramático y el del poeta inglés. Chaucer está en un grado más distante del tumulto de la vida que Juan Ruiz. Chaucer es casi un pintor, Juan Ruiz casi un actor. El ejemplo quizá más notable de esta diferencia lo ofrecen sus respectivas obras alegóricas. Las alegorías de Chaucer son cuadros. Las de Juan Ruiz manifiestan ya aquel genio para dramatizar abstracciones que culminará tres siglos después en los Autos de Calderón.

* * *

De Chaucer y Juan Ruiz a Shakespeare y Lope la transición sería fácil si fuese posible resistir la tentación de acoplar los nombres de Sir Philip Sidney y Garcilaso de la Vega. Ambos caballeros de noble estirpe, soldados, poetas de exquisito refinamiento, cantores de amor desgraciado, ambos muertos en la flor de su edad, Sir Philip a los treinta y dos años, Garcilaso a los treinta y tres, de heridas recibidas cara al enemigo, Sir Philip en 1586, Garcilaso exactamente cincuenta años antes. Garcilaso es uno de los poetas más grandes de España y, como poeta, superior a Sir Philip Sidney. Distínguese por un don relativamente raro en las letras españolas, cierta ternura casi femenina que da emoción a su poesía y no deja de contribuir también—junto con su habilidad técnica—a dar a su forma admirable fluidez. Aunque reformador, y adaptador del endecasílabo italiano, escribe un verso suave y líquido que armoniza deliciosamente con su pacífico ambiente pastoral, su delicada atmósfera y su tono melancólico sin exceso—precisamente el tono en que Sir Philip Sidney se queja, sin desesperación, de la ingratitud de Stella. Su poesía es fresca, murmurante y animada con los reflejos y rumores de arroyos, ríos y lagos, como ninguna otra poesía española—hecho quizá debido a su estancia en la Grosse Schüt Insel, en aguas del Danubio. Su

música es de una belleza y afinación no inferiores a poesía alguna escrita en España antes o después, música en verdad cuya sutil delicadeza es excepcional en nuestro lenguaje. Garcilaso es ante todo un poeta aristocrático, por su espíritu como por sus asuntos; un poeta que hallaría su puesto natural en el Parnaso inglés, en el cenáculo literario más selecto que el mundo ha conocido. En nombre de un nacionalismo más robusto que penetrante se le ha acusado de falta de españolismo a causa de su afición a las formas italianas que, con su brillante ejemplo, consiguió aclimatar en España. La acusación es desde luego injustificada. Ello no obstante, aunque en forma burda, corresponde a un instinto certero. No por su forma, sino por su fondo y naturaleza, Garcilaso representa un tipo de poesía poco en armonía con el genio de la raza; poeta refinado, seguro artista, músico exquisito. En las letras españolas es un nombre excelso, pero un nombre aparte.

* * *

Volvamos a la corriente principal de las literaturas inglesa y española contemplando este fenómeno, el más notable de los paralelos literarios: el nacimiento, esplendor y fin simultáneos de los teatros elisabético en Inglaterra y del Siglo de Oro en España. Inglaterra y España son las dos únicas naciones modernas que han creado un Teatro verdaderamente original; es decir, un Teatro nacido del maridaje de la realidad con el genio nacional, sin intervención del modelo clásico, prejuicio o tradición. Este hecho bastaría para justificar el estudio comparativo de las literaturas inglesa y española como indispensable complemento de cada una de ellas, y más todavía si se observa que las dos únicas creaciones dramáticas originales de la Europa moderna presentan curiosas analogías a pesar de haberse desarrollado en casi completa ignorancia una de otra. Esta semejanza debiera haber impuesto hace tiempo el estudio del español en Inglaterra y el del inglés en España como elementos indispensables de cultura nacional, puesto que alguna honda y todavía inexplorada relación tiene que existir entre dos pueblos que desde los extremos Noroeste y Suroeste del Continente aportan a la cultura europea ofrendas tan originales y de tan espontáneo parecido.

No se limita este parecido a esa robusta y casi bárbara ingenuidad de ambos teatros, cuyas rudas formas irrumpen en la pulida sociedad regida por las tres unidades, no sin gran escándalo de los doctos. Extiéndese también a ese apetito de acción que anima la escena española como la inglesa, con el movimiento de cuerpos vivos, hombres y mujeres, y no meros ejercicios lógicos o psicológicos. Nada de mensajeros relatando la tempestad, la batalla, el duelo, sino duelos, batallas y tempestades en el mismo escenario, en el que, siguiendo fielmente las complejidades naturales, héroes y graciosos tejen ante el espectador la tela, siempre entremezclada, de la existencia. La forma, a su vez, reclama la libertad de ritmo que los hechos dramáticos imponen. Contrastando con el pareado alexandrino francés, que va arrastrando la tragedia pseudo-clásica al paso regular de sus dos bueyes, los dramaturgos ingleses y españoles se permiten gran variedad de metro. En el teatro español, el romance es la base de la versificación. Cumple una función musical análoga a la del zumbido de la gaita escocesa o gallega, pues aunque cesa cuando se utilizan otros tipos métricos distintos, su pulsación parece prolongarse como en acompañamiento a través de los trozos de más variedad lírica (1). Para los menesteres más humildes de la palabra, tales como cartas, mensajes, avisos, el teatro español, como el inglés, hace uso de la prosa. Este atrevido alternar de prosa y verso en metros cambiantes, así como el uso frecuente de canciones y música, crea una atmósfera de vivacidad, variedad y movimiento, común al teatro español y al inglés y en fuerte contraste con el decoro algo frío de la tragedia francesa.

Aunque fundador del teatro español, y su más gran figura, Lope de Vega hubo de aguardar hasta época reciente para que la posteridad le concediese la fama de que merecidamente gozó en vida. Calderón, me-

(1) Existe, en mi opinión, gran semejanza entre la función del romance en nuestro Teatro y la del acompañamiento de guitarra en nuestra jota. El uno como el otro, dan el ritmo general y sirven como de base al vuelo lírico de la copla o de las formas varias. El romance y el acompañamiento de guitarra de la jota siguen, además, igual ritmo.

por conocido, le precedió en renombre europeo. Esto explica que Calderón, en quien se creía ver la «figura central» del teatro español (1) se considerase en Inglaterra como el prototipo con quien comparar a Shakespeare. Pero, en realidad, el verdadero paralelo de Shakespeare en España es Lope. No sólo pueden ser ambos, por su superioridad sobre sus respectivos precursores, considerados como los fundadores de sus teatros nacionales, sino que ambos pertenecen a ese tipo de genios espontáneos que más nos da la impresión de la sencillez, fatalidad y poder de las fuerzas naturales. Ambos recuerdan a la naturaleza por su fecundidad, su derroche de fuerza creadora y su tranquila indiferencia hacia la pátina, el pulimiento y la perfección. Y no es que no sepan lograr la expresión perfecta. Antes por el contrario, es en ellos frecuente el feliz acoplamiento de idea, palabra e imagen. Pero cuando esto sucede no se debe a laboriosos esfuerzos de artista concienzudo, sino a esa intuición que el genio alcanza en su mera absorción de las cosas. Por último, como todos los fértiles manantiales de creación, Shakespeare y Lope nos inspiran análogos misteriosos sentimientos de afecto y de gratitud, como los que sentimos por el mar, la tierra o el sol, padre de la luz.

Pero el paralelo entre Lope y Shakespeare no puede prolongarse mucho sin tener que anotar diferencias que recuerdan las que ya observamos entre Chaucer y Juan Ruiz. La maravillosa fecundidad de Lope implica una facilidad de imaginación y ejecución tan favorable a la cantidad como nociva a la calidad de la obra. Dadas las circunstancias en que escribía, su nivel medio es increíblemente alto. Su vida aventurera no le dejaba tiempo para ahondar y madurar su filosofía de la vida. Tanto o más que de Juan Ruiz puede decirse de él que, comparado con su contemporáneo inglés, le es inferior en cuanto le falta cultivo del espíritu en soledad. Poco se sabe de la vida de Shakespeare; pero la mayoría de sus complejas flores de poesía implican una vida no exenta de ocio y soledad. Así Shakespeare ahonda en pensamiento y erige un teatro de emociones en las mismas cámaras del alma humana, mientras

(1) *An Essay on the Life and Genius of Calderon*, por el Arzobispo de Dublín, Richard C. Trench, 1886.

Lope se extiende en la acción y monta su teatro de situaciones en el espacio abierto de la realidad tangible.

Aunque Milton y Calderón son exactamente contemporáneos, este hecho no bastaría para justificar un paralelo. Existe, sin embargo, una base de comparación en la analogía de las situaciones que ambos ocupan en las literaturas de sus respectivos países, ambos en la estela de una época de resplandor, ambos

arrivés trop tard dans un monde trop vieux.

Esta circunstancia los acerca como herederos que son de un patrimonio literario que les da, por decirlo así, cierto abolengo y, por lo tanto, los hace seconscientes (1). En vez de la espontaneidad de Lope y de Shakespeare, de su imprevisión, de su inspiración libre y flúida, Calderón y Milton revelan atención, intención, método. Son conscientes y concienzudos. Conocen a fondo el arte de trazar planes y, aunque ricos en inspiración, rara vez dejan a su musa plena libertad de movimientos.

Cierto que Milton no es en puridad dramaturgo, mientras Calderón lo es de manera predominante. Ello no obstante, es imposible leer *Sansón Agonistes* sin llegar a la conclusión que Milton habría sido digno rival de Shakespeare, de haber vivido cincuenta años antes. Dado el ambiente moral en que vivió, Milton desarrolló su vena dramática tanto como le fué posible. De modo que si se analiza su genio se hallará que contiene, aunque desde luego en proporciones distintas, las mismas esencias literarias que el de Calderón: lírica, dramática y didáctica.

Porque Calderón es quizá el más lírico de nuestros dramaturgos, y su lira, como la de Milton, posee la cuerda de bronce al lado de la de plata. Llevado de su tendencia lírica, no deja a veces de sacrificar el efecto dramático al efecto musical, suspendiendo la acción para que el

(1) Me permito este neologismo, que creo necesario para expresar la idea encerrada en la palabra inglesa «selfconscious», estado de espíritu más complejo que el que expresa el vocablo «consciente» y que se caracteriza por una estrecha intervención del intelecto crítico en los movimientos de la voluntad y del sentimiento. La seconsciencia sería, pues, lo contrario de la espontaneidad.

diálogo pueda adquirir una simetría como de terceto de ópera italiana. La repetición de temas verbales que Tirso de Molina había utilizado tan discretamente (por ejemplo, en *El burlador de Sevilla*), se desarrolla en Calderón hasta llegar a complicado ejercicio de composición, casi intolerablemente mecánico, y desde luego antidramático. Pues, aunque Calderón poseía la conciencia artística de Milton, le faltaba para su aplicación el gusto infalible del gran maestro inglés, y en su prurito de perfección formal deja con frecuencia que su pensamiento se extravíe en inextricables laberintos de estilo.

Defecto es este natural en un poeta que tenía que escribir mucho y para complacer a un público echado a perder por varias décadas de producción dramática exuberante. A pesar de él, los vuelos líricos de Calderón recuerdan a Milton, parecido reforzado por la común preferencia que revelan hacia los asuntos religiosos y bíblicos, tratados por uno y otro con una austeridad que contrasta con la sonriente mundanidad de Lope y Shakespeare. Pero aquí, la diferencia específica entre el poeta español y el inglés reside en la sustancia más que en la forma de su labor. Milton es el poeta protestante, Calderón el poeta católico por excelencia. Milton concentra su atención en el carácter y la conducta, Calderón en la fe y la gracia divina. Este aspecto de Calderón hace de él el tipo de transición entre los poetas realistas y populares como Lope y Juan Ruiz y los poetas espirituales y místicos como Santa Teresa.

Realismo y misticismo son los dos polos del ser hispano: un realismo que tiene algo de místico en la intensidad de su contemplación y un misticismo enamorado de la realidad, como sólo lo están quienes ven a Dios en todas las cosas. Velázquez y el Greco representan estas dos tendencias en el arte de España. Calderón ocupa un lugar intermedio. Se aproxima a Velázquez en el claro realismo de *El alcalde de Zalamea* y pinta *La vida es sueño* con los colores violentos y las líneas torturadas del Greco.

* * *

Esta revista de algunos de los más grandes creadores de la literatura española, vistos en contraste con sus equivalentes ingleses más cercanos,

ilustra la consistencia con que el genio nacional español se desarrolla. La tendencia maestra de la raza es un ávido realismo, causa a la vez de la cualidad y del defecto más importantes de la literatura de España. Porque bajo la acción de esta especie de apetito de realidad, el poeta puede hacer dar flores de poesía al mismo suelo que huella y al mismo aire que respira; mientras que el hombre que vive en él, animado por el mismo apetito, tiende a desparramar su actividad por el mundo de las acciones, privando así a su obra de esa crema del pensamiento que se acumula en la quietud y en la soledad. Este elemento realista es el elemento vivificador del genio dramático español, facultad literaria que España posee en grado tan sólo igualado, no por Inglaterra, sino por el genio único de Shakespeare. También explica el desinterés ético del genio español, que en el fondo no es más que manifestación de su exclusivo amor a la realidad. Este amor no permite que ley ni prejuicio humano coarte los movimientos de la vida consagrada por la belleza. La belleza es gracia de inspiración terrena, el esplendor espiritual con el que se aparece la realidad a la mente estética. Pero hay un tipo de amante de la realidad todavía más ávido que el artista a quien la realidad se le aparece envuelta en un resplandor de gracia divina: este realista es el místico.

Así, los realistas y los místicos españoles, aunque en forma distinta, están impulsados por una misma tendencia. La misma avidez que hace al uno caer sobre la realidad tangible, eleva al otro hacia la vida espiritual y la unión con Dios. Nuestra gran mística Santa Teresa escribe un estilo suyo, que brota del corazón rompiendo impacientemente las enfadosas redes de la gramática, del orden y aun del sentido lógico. ¿Dramático? Este estilo es más que dramático. Está vivo y palpitante. Es la misma vida. El anónimo autor de *Myo Cid*, Juan Ruiz, Lope de Vega, a pesar de su manera directa y sobria, parecen artificiosos e insinceros al lado de este realismo transcendental. Con Santa Teresa estamos en la cumbre del genio de España, en alturas por cima del arte y de la poesía, en esa realidad que, como la misma luz, es invisible.

SALVADOR DE MADARIAGA



LETRAS BELGAS

EL REGIONALISMO



DEMASIADO sé que diciendo lo que voy a decir me expongo a que caigan sobre mí los rayos y la cólera de un ejército de críticos, de periodistas y de académicos. Hay axiomas consagrados por el respeto y la simpatía de las generaciones; arduo es el empeño de proclamar sus nefastas consecuencias. Pero estando encargado de dar cuenta aquí de la actividad de los escritores belgas y de los altibajos de la literatura de su país, me creo con derecho para decir mi pensamiento entero: para decir que las letras belgas están enfermas y que el regionalismo tiene la culpa.

Cierto es que tal enfermedad la han padecido desde la infancia. Pero, cerrando los ojos, solía decirse: «Es dolencia infantil, que pasará con los años.» Lejos de pasar, se ha agravado. En los tiempos heroicos de la joven Bélgica, los mejores escritores se evadieron de las preocupaciones y disciplina regionalistas, y formaban una especie de grupo de tanta importancia que dejaba en la sombra—en el fondo de la sombra—al grupo de sus colegas restantes, más numeroso. Bastará citar los nombres de Maurice Maeterlinck, Emile Verhaeren, Charles Van Lerberghe, etc.

Con esto, la literatura belga entraba en un plano europeo y—mejor aún—en un plano de humanidad amplia, profunda. La preocupación de lo pintoresco y los detalles divertidos o bonitos que constituyen todo el atractivo de las novelas regionalistas—y que disminuyen su alcance, su significación y su estilo, incluso cuando son obra de un talento robusto—, no aparecían en aquéllos, ni se respiraba en sus escritos el aire asfixiante de las kermesses de aldea y de las disputas de política local.

Porque en el fondo de todo esto late el conflicto eterno entre dos concepciones diferentes: la que concede preponderancia al «asunto» y la que, desdeñando el aspecto exterior, desdeñando la fábula, la anécdota que reviste con ropas acaso brillantes monigotes sin alma, busca dondequiera y siempre los principios fundamentales y (si puede decirse así) el ritmo esquemático del corazón y del cerebro humano. El regionalismo es por excelencia el régimen de los colores llamativos, de las intrigas sin importancia y de las anécdotas pintorescas. Incluso cuando pretende elevarse al drama psicológico se dispersa en mil detalles sin interés real, y produce esos «cuadros de género» que deleitaban a nuestros abuelos. Es de notar además que en los espectáculos de gusto «regionalista» interviene a menudo, abundantemente, la revisión y la interpretación personales del autor, de suerte que el labriego de la Campine llevado a la escena por las obras belgas no puede estar más distante de su modelo.

Mezquindad, mentira: toda la literatura de este país se revuelve entre esos dos defectos, y apenas logra evadirse del uno sin caer de bruces sobre el otro. Pero han sabido urdir esta comedia: como eran los más, y también los más ruidosos, los autores regionalistas proclamaron que su concepción era la única digna de atención y de simpatía, y lanzaron una especie de excomunión mayor contra los hombres que mostraban audacia e indisciplina bastantes para inclinar sus preocupaciones creadoras en otra dirección. Su alzamiento fué tan unánime y brutal, que realmente empujaron al destierro a Maeterlinck y a otros, y establecieron unas reglas de estética literaria en que los relieves del naturalismo se asociaban al deseo de constituir una «escuela» en el vasto mundo de la literatura francesa. No es exagerado afirmar que llegaron a proscribir completamente la novela psicológica, el drama de ideas, y hasta la poesía lírica, y que encerraron toda su producción en el círculo angosto de sus particularidades locales.

Espectáculo poco alentador y chocante. Ignoro si España ofrece, junto a su literatura de expresión universal, centros muy ardientes de regionalismo artístico. Sé que cuenta con algunas escuelas provinciales, pero dudo que sus miembros pongan tan huraña intransigencia como los de aquí en no dejarse contaminar por sus vecinos—cuando no en imponerles sus propias miras—. Lo cierto es que en Bélgica nada podía autorizar tal explosión: en un país tan pequeño, tan concentrado, en cuya capital se junta la décima parte de la población total, y en donde la centralización es intensa, la vida, la autonomía provinciales no existen. Cuanto se hace por resucitarla, lo mismo en Flandes que en Wallonia,

es ficticio y lamentable. Por otra parte, el ejemplo de la literatura neerlandesa hubiera debido apartar de esa vía funesta a los escritores belgas.

Rebelión y victoria de la mediocridad. Todos los que no podían ambicionar cosa mejor que notar las peripecias de las intriguillas locales, en medio de las que pasaban la vida, se coligaron para suscitar un movimiento de opinión contra los hombres que por más audaces y fuertes eran incapaces de inmovilizar su ingenio y su corazón en torno del campanario de su aldea.

El mal ha ganado terreno. Ya no tiene el porte combativo que ostentaba hace unos años. Ahora es implacable y silencioso como una rutina. A favor de la guerra, y de la crisis de nacionalismo exasperado que la ha seguido, reviste el aspecto de un dogma de estado.

Sería injusto y ridículo decir que el regionalismo no ha producido ninguna obra de importancia. Pero busco en vano — entre las que se inscriben bajo ese epígrafe—una obra de repercusión europea, sea en el presente o en el porvenir. Tenemos, es cierto, el *Thyl Eulenspiegel* de Charles De Coster, libro famoso con que se deleitan algunos millones de lectores, y que no ha dejado de traducirse a cinco o seis idiomas. Pero es de advertir que respecto de *Thyl* el problema se plantea de otro modo; es el símbolo histórico de Flandes, y como tal, logra y conserva un relieve enorme a los ojos de los extranjeros: *Thyl Eulenspiegel* es algo así como la canción de gesta de Flandes, como sus *Nibelungen*, y nacido entre la multitud, completado poco a poco por mil narradores anónimos, pertenece al patrimonio histórico de un pueblo.

La prueba es fácil. Charles De Coster ha publicado media docena de libros más, vestidos todos de folklore flamenco: ¿quién los conoce, quién los ha leído, quién se pondría a traducirlos? ¿Y a quién se le ha ocurrido nunca tomar en cuenta a los discípulos e imitadores de Charles de Coster?

Digamos incluso que De Coster no es digno, como escritor, de la reputación de su libro. La verdad es que Georges Eckhoud y Camille Lemonnier, en lengua francesa, Styn Streuvels y Cyriel Buysse, en lengua flamenca, son más grandes y más respetables que él.

Lemonnier y Eckhoud son los únicos noveladores regionalistas que han gozado, en una época de su vida, de cierta reputación en París. Adeptos ambos del más riguroso realismo, los autores de Medan (con Zola y Huysmans a la cabeza), los acogieron, y ambos reclutaron su clientela entre la de sus amigos. Las positivas cualidades líricas de Lemonnier, que en algunos capítulos acierta a vencer dificultades comparables a la famosa descripción del Paradou del Abbé

Mouret, le granjearon la admiración de una época cuyo ideal más sano consistía en la «notación de la vida». Y las señoras del barrio de Saint-Germain se entusiasmaban con el misticismo que empapa sus cuadros flamencos, así como lanzan gritos de admiración en cuanto ven aparecer una toca bretona o vendeana. Pero hoy que las modas han variado y que han muerto los hombres, hoy que sólo quedan las obras y tienen que defenderse por sí mismas, es imposible forjarse ilusiones acerca del valor y de la significación verdaderos de Camille Lemonnier: sus libros son sencillamente ilegibles. Sabido es que firmó más de setenta, pero no hablo aquí de las novelas concluidas atropelladamente por causa de la alimentación; no hago excepciones, ni siquiera en favor de *Un mâle*, ni de *Le Mort*.

En cuanto a Georges Eckhoud, último sobreviviente de su generación, acometió la conquista de la fama sembrando en sus novelas provinciales un erotismo más o menos acentuado, según las necesidades de la venta. *La Nouvelle Carthage*, donde intenta pintar la vida social y moral de Amberes, el *Cycle Partibulaire*, su libro mejor, que pone en escena a los labriegos de la Campine, las *Kermesses*, y sobre todo *Escal-Vigor*, le valieron al autor la consideración de esa clase de lectores que están siempre en acecho de emociones fuertes. Al propio tiempo acertó a que la justicia le persiguiese por ultraje a las buenas costumbres. Pero todo eso olvidado está, y yo no sé si aún se lee a Eckhoud en 1922, fuera del restringido corro de discípulos que le rodean con sus obras agraces y calientan sus manos impacientes en el rescoldo de su gloria.

Porque Eckhoud tiene discípulos e imitadores. El Estado los subvenciona para que publiquen sus libros, que nadie compra, y así se forman catálogos enormes de literatura belga, donde los libros están ordenados por series, según la porción de país llano o la ciudad que celebran. Cada uno tiene su especialidad, se han repartido el país por secciones y cada cual explota su parte a fondo.

No quiero citar nombres. Sólo he querido explicar cómo y por qué una escuela que produce tanto como la escuela belga es tan pobre en realidad, y a qué se debe su lenta estrangulación. El regionalismo asesina poco a poco el esfuerzo, demasiado monótono, de los escritores de este país, y toda su maña consiste en poner en los cadáveres máscaras rutilantes. Mas, por desgracia, ponen en eso tanta convicción, que son los primeros—y los únicos—engañados. Lo cual no quiere decir que sean las únicas víctimas.

PAUL COLIN

LETRAS INGLESA



Una publicación, tanto tiempo esperada, del *Ulises*, de James Joyce, es un acontecimiento literario que eclipsa a buen seguro en importancia todo lo que desde mi última crónica de LA PLUMA ha sucedido en la literatura de los pueblos que hablan inglés. Es, en verdad, un acontecimiento que no puede por menos de tener significación histórica en tanto se continúe leyendo inglés. Porque este libro, vasto, extraordinariamente difícil e intensamente conturbador, no es tan sólo una indudable obra de genio, tiene ciertas cualidades que le hacen único entre todas las obras de genio. En él, ese desnudo intelectual y esa honradez cruel que caracterizan a Bernard Shaw, paisano del autor, llegan a profundidades nunca soñadas hasta ahora. La violencia, la pasión que esconde la representación, cruelmente cándida, de los personajes de Mr. Joyce en todos sus pensamientos y acciones tienen sin duda origen en las constricciones antinaturales y absurdas muchas veces que forman parte del sistema irlandés de educación, y constituyen íntegramente la vida religiosa del país, católico y protestante. Mr. Joyce ha encontrado la incitación y el ímpetu para su colosal propósito, más en una reacción contra tales constricciones que contra la religión de que suelen ser resultado, merced a la ceguera humana.

El libro equivale en extensión a cuatro o cinco novelas inglesas corrientes. Describe veinticuatro horas de la vida de un judío de Dublín, llamado Leopold Bloom, de su mujer y de su amigo Stephen Dedalus, principal personaje del *Retrato del Artista en su juventud*, del mismo escritor. La época, se supone en un día de 1904. No hay «acción» en el sentido corriente. El libro es la presentación de esas gentes (y de otras muchas), de sus pensamientos—ora flotantes e informes, ya definidos y precisos—de sus conversaciones, hazañas, funciones físicas. No se aminora, disimula, oculta ni suprime nada. El lector mete la nariz en todos los guisos de la vida, tal como la mayoría de los falibles humanos la viven, y la implacable forma que le subyuga a las páginas impresas, parece estarle diciendo de continuo: «Si quieres ser idealista, basa tu idealismo en los hechos. No te escurras, no te salgas de ellos.» La técnica, no menos que el contenido, del *Ulises* muestra toda la originalidad del genio, y es de esperar que los escritores de la generación venidera sientan profundamente su influencia. Aunque sea discutible la bondad de esa influencia—la licencia suele ser

harto frecuentemente el resultado de toda liberación—no cabe duda de que la literatura inglesa entra en una nueva época con la publicación de *Ulises*.

Por especiales que parezcan las circunstancias en que ha sido publicado el *Ulises*, no son tan sorprendentes cuando consideramos la historia de la literatura en Inglaterra y América. Una y otra vez, obras que han llegado a ser clásicas para las generaciones futuras, han salido a luz en condiciones anormales y circulado sólo entre los menos. (Los nombres de William Blake, Shelley y Samuel Butler, acuden luego a la memoria.) Débese principalmente al apasionado entusiasmo del poeta angloamericano Ezra Pound, y a la decisión de Miss Sylvia Beach, dama americana, propietaria de la excelente librería inglesa Shakespeare and C.^o (12 rue de l'Odeon, París, VI.^e) el que *Ulises* haya sido impreso por entero, sin «expurgaciones» o mutilación del texto. El libro ha visto la luz en Francia, en Dijon, en edición limitada a 1.000 ejemplares, vendidos ya sin duda a los admiradores del autor de Inglaterra, Irlanda y América.

Difícil es comprender cómo *Ulises* puede ser asequible a los europeos del continente. Es un libro extraordinariamente difícil de entender por entero, incluso para los lectores ingleses ignorantes del idioma angloirlandés; y el sabor peculiar de su estilo, se ha de perder casi seguramente en una traducción. El crítico francés M. Valery Larbaud ha observado que con este libro «Irlanda vuelve a entrar en la gran literatura europea». Su dicho es un tanto oscuro, porque *Ulises* es cualquier cosa menos «europeo» en sentimiento, desde el momento que ignora todas las convenciones que la Europa cristiana ha aceptado tácitamente durante siglos. Por otra parte, dado que es una obra de genio, es universal.

La recepción que ha tenido *Ulises* por parte de distinguidos críticos ingleses—Mr. Arnold Bennett y Mr. J. M. Murry entre otros—ha sido satisfactoria. Mr. Murry se atreve a decir en *The Nation and Athenaeum* que «Mr. Joyce posee un poder mágico comparable al de Goethe en la segunda parte de *Fausto* o al de Dostoyewski en *El sueño de Iván*. En tal parte de *Ulises*—digámoslo de una vez, ya que ello nos ha de valer cierto descrédito o cierta gloria de aquí a cien años—es evidente una genialidad de orden elevadísimo, estrictamente comparable a la de Goethe o a la de Dostoyewski.

Aparte la publicación del *Ulises* ha habido en el mundo literario inglés pocos sucesos que merezcan comentario especial, o que puedan interesar a los lectores de otros países. Hemos de decir algunas palabras acerca de *The Tyro*,

revista dirigida por Mr. Wyndham Lewis, que refleja las tendencias modernas en arte y literatura. Ha aparecido recientemente el segundo número de esta publicación, y señala marcado progreso respecto al primero. Reproduce obras del propio Mr. Lewis, de los pintores Etchells y Wadsworth y muestras del arte del escultor Dobson. En punto a colaboraciones literarias, la más importante es la de Mr. Lewis, que demuestra igual distinción en las dos artes que practica. Como escritor tiene grandes dotes de penetración e ironía y su estilo es admirable.

De poesía muy poco ha aparecido últimamente que merezca algo más que una atención transitoria. Tenemos excelentes talentos poéticos que producen muchos versos agradables. Pero aquí no hay señal de genio alguno. Mr. Edmund Blunden, poeta pastoril muy influído por John Clare, acaba de publicar un gustoso volumen titulado *The shepherd* (El pastor). Es un trabajo docto y cuidadoso, pero calculado con poca fuerza para elevar el ánimo del lector. En tanto esperamos que la musa se recobre, tenemos tiempo de dedicar más atención crítica a la obra de algunos poetas recientemente desaparecidos. Entre ellos, debe mencionarse a James Elroy Flecker, autor de un bello volumen titulado *The golden journey to Samarkand* (El viaje de oro a Samarcanda), muerto de tuberculosis en 1915. Flecker no era modernista en ningún sentido—inclinábase ciertamente a la teoría parnasiana—, pero sí un admirable artífice, y su libro ha resistido la acción del tiempo mejor que los de su contemporáneo Rupert Brooke. *Hassan*, comedia oriental de Flecker, no se ha publicado ni representado aún. Los que la han leído, la consideran una de sus obras más importantes, y cuando aparezca, decidirá probablemente el lugar de su autor en nuestra literatura.

La novela inglesa está actualmente en un estado de transición. Nadie sabe lo que en realidad constituye una novela, como tal forma artística, y la palabra «novela» va gradualmente encubriendo toda clase de obras de imaginación en prosa. La novela corta, sin embargo, empieza a ocupar la atención de nuestros más brillantes escritores, y aquí la disciplina es más estrecha. El dramaturgo W. S. Maugham, Mr. Aldous Huxley y Miss Katharine Mansfield, han publicado durante los últimos meses, sendos volúmenes de cuentos, que alcanzan en punto a la técnica brillante, un alto nivel, y es de esperar que el progreso conseguido en tan difícil rama del arte literario se mantenga en Inglaterra, donde la novela corta no tenía hasta ahora la consideración debida.

DOUGLAS GOLDRING

LETRAS PORTUGUESAS



ESTAS crónicas tienen por fin proveer a la cultura española de elementos contemporáneos sobre la literatura portuguesa. Antes de que lleguemos a hacer un *compte-rendu* de lo que vaya publicándose, menester es exhibir panorámicamente el estado actual de nuestra literatura. No podemos, evidentemente, descender a minucias, a planos secundarios que no se compadecen con la naturaleza panorámica de nuestro estudio. No entraremos, pues, en una clasificación precisa de géneros, que nos llevaría muy lejos y nos apartaría de nuestro propósito declarado. Tenemos además que excluir otro aspecto del problema, aquel que nos ofrecería la contemplación de los escritores vivos, pero que se mantienen en un silencio ya casi definitivo. En otras palabras: nos encararemos tan sólo con la literatura de hoy, esto es, con la literatura que hoy está en actividad.

Portugal es un país de poetas. Sólo de tarde en tarde aparece un filósofo, y muy pocos son, entre nosotros, los espíritus filosóficos. No abundan en Portugal los hombres de ciencia, ni siquiera hay gran cantidad de vulgarizadores científicos. Tenemos un corto número de monografistas de la Historia; no tenemos dos historiadores. Tenemos una pléyade notable de monografistas de la crítica literaria, y muy pocos críticos literarios. Pero somos un país riquísimo en poetas—en poetas que escriben versos, en poetas que no saben hacer versos. Comencemos, entonces, por los poetas.

Los poetas portugueses contemporáneos pueden dividirse en tres grupos: el grupo nacionalista, que se formó en torno de dos nombres de talento singular: Antonio Correia de Oliveira y Alfonso Lopes Vieira; el grupo saudosista formado en torno de Teixeira de Pascoaes y Augusto Casimiro; y el grupo de los independientes, formado por todos aquellos que no tienen escuela, o no obedecen en su obra a más precepto que el de exteriorizar su temperamento. Son individualistas, dentro del Arte, no queriendo depender de dogmas estéticos ni de códigos doctrinarios. Incluimos entre ellos a la mayoría de los cultivadores de la poesía en Portugal, en estos tiempos, desde Eugenio de Castro, que España acaba de consagrar justamente, publicando el primer volumen de la traducción castellana de sus poemas *Oaristos e Horas*, hasta Américo Duraó, el más nuevo de los poetas portugueses de valor. En ese grupo entramos nos-

LA PLUMA

otros, que en nuestros libros, *Alma Ajoelhaaa*, *Payzagem de Orchideas*, *O Livro das Symphonias mórbidas*, y *O Livro das Chimeras*, hemos mostrado diversos aspectos de nuestra sensibilidad lírica, en la que nada influyen las corrientes sistematizadas de la poesía portuguesa.

Entra en ese grupo Julio Dantas, que reveló un modo baudeleriano y rollinatesco con su primer libro *Nada*, y ha ido liberándose poco a poco de las influencias directas, hasta ser hoy autónomo. También pertenece a ese grupo Augusto Gil, que es entre nosotros una especie de Henri Heine, por la dulce ironía de sus trovas. Independiente era Juan Lucio, poeta de fecundos recursos, que la muerte nos llevó prematuramente, dejándonos un libro, *Descendo*, la muestra más curiosa de su manera poética. E independiente es Camilo Pessanha, lírico notable, de forma irregularísima, que en su poema *Clepsidra*, harpa de cuerdas desafinadas, encanta, no obstante, las sensibilidades modernas.

Los representantes principales del primer grupo, o grupo nacionalista, son Antonio Correia de Oliveira y Alfonso Lopes Viera. Antonio Correia de Oliveira es hoy el maestro indiscutido de la redondilla portuguesa. En su alma están confundidas las almas de Rodríguez Lobo y de Bernardino Ribeiro—o sea el bucolismo portugués, la sencillez lusitana. En Alfonso Lopes Viera, ese mismo bucolismo, está tocado de leves tintas modernistas, como si su alma, viviendo en la contemplación del alma antigua, no olvidase por completo el ambiente contemporáneo.

Entran en ese grupo: Antonio Sardinha, poeta a quien las preocupaciones exageradas del proselitismo político deforman y empequeñecen, pero que aun así, en su libro *A Epopeya da Planicie*, encuentra notas que es justo poner de relieve; Alberto de Monsalaz, poeta brillante; José Bruges de Oliveira, joven poeta que va marcando su puesto con afirmaciones que no pasan inadvertidas; Thomas Ribeiro Colaço, en cuya sensibilidad andan ecos de las liras de Thomas Ribeiro y de Blanca de Gonta; Juan Cabral do Nascimento y Augusto Santa Ritta.

Al grupo segundo, grupo saudosista, pertenecen, además de Teixeira de Pascoaes y Augusto Casimiro, otros poetas, pocos en número, más o menos afiliados al renacimiento portugués.

Teixeira de Pascoaes es un poeta nebuloso, sin primores de estilo, pero de franca vibratilidad lírica. Augusto Casimiro es, sin duda, el mejor poeta de ese grupo. De vez en cuando se deja caer también en nebulosidades que le perjudican, pero son muchas sus páginas fúlgidas y de trascendencia transpa-

rente. Los acompañan: Mario Beirão, interesante temperamento lírico, y Jaime Cortezáo, lírico saudosista, a quien cierto tono de paganismo suave presta curiosos colores.

Estos dos grupos, nacionalista y saudosista, tienen un punto de contacto: el culto de ciertos temas tradicionales portugueses, que lleva a la reviviscencia de los sentimientos que constituyen el fondo psicológico de la raza portuguesa. Lo que distingue al saudosismo del nacionalismo es, a mi ver, una propensión más contemplativa en el primero y una capacidad de acción más viva en el segundo.

El campo de los prosadores es más vasto, porque son más los géneros que entran en la prosa que los que constituyen la poesía.

Para indicar a los lectores de LA PLUMA los prosadores portugueses, tenemos evidentemente que abarcar la vasta esfera del periodismo y de la crítica, de la novela y de la crónica, del cuento y de la historia, de la filosofía y de la vulgarización, del comentario y de la investigación literaria.

El catálogo de nuestros prosistas es grande; no tan brillante, por cierto, como el de los poetas, porque les falta la individualidad que caracteriza a estos últimos, mas suficientemente notable para dar nombre y gloria a las letras portuguesas.

De nosotros, personalmente, ya hablamos al citar a los poetas. Perdónese-nos que no nos citemos al hablar de los prosistas, donde tenemos cabida por cultivar el periodismo, la crítica, la filosofía, la historia y el comentario, pero queremos excluirnos en esta ocasión por motivos, no de falsa modestia, sino de legítimo orgullo.

Comencemos por el periodismo portugués. Son nombres notables en la acción periodística: Annibal Soares, director del *Correio da Manhã*, inteligencia de singular lucidez, de indiscutible penetración, que alía al buen sentido y al equilibrio, una ironía penetrante, glacial; José Augusto Moreira de Almeida, director del *Dia*, dotado de una maleabilidad extraordinaria, que se apodera repentinamente de los asuntos por el lado de la oportunidad política y los trata con una agudeza y una inteligencia que los hace comprensibles para el gran público a que se dirige; Augusto de Castro, director del *Diario de Noticias*, que cuida su prosa como un artista; Joaquín Mauro, director del *Diario de Lisboa*, inteligencia clara y ponderada, servida por una vasta cultura moderna; Enrique Trindade Coelho, el periodista más nuevo, que se creó fulminantemente un público y llamó la atención de todos por la elegancia de su decir y el equilibrio

LA PLUMA

de sus doctrinas; Fernando de Souza (Nemo), director de *La Época*, ingeniero distinguidísimo que pone al servicio de la causa católica la facilidad de expresión de su espíritu y los recursos positivos de su saber; Brito Camacho, una de las figuras principales del republicanismo, inteligencia muy viva y muy culta, correctísimo en la discusión y notoriamente metódico en la exposición de sus puntos de vista.

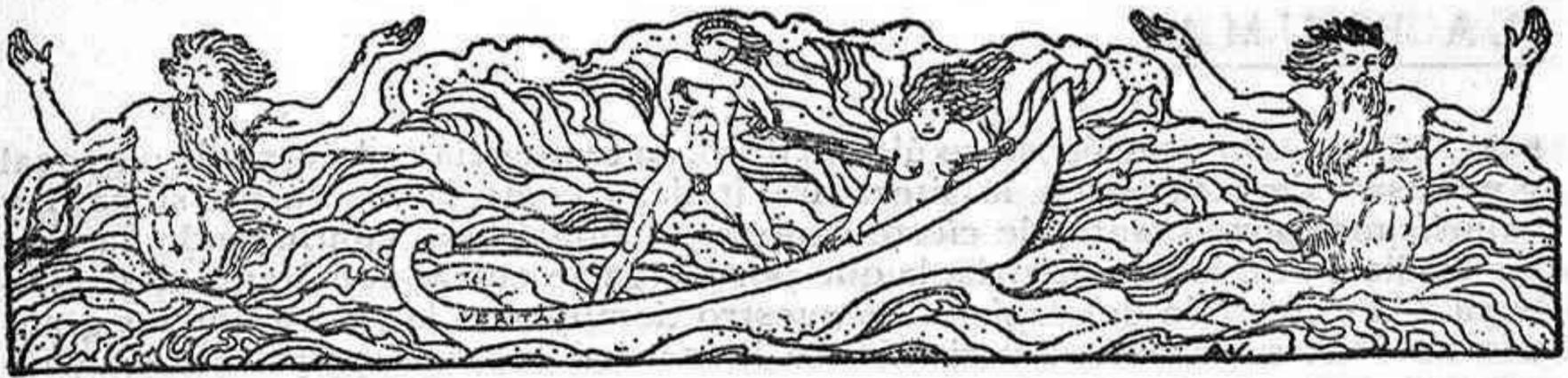
En la crítica periodística, esto es, en la crítica leve, sin intenciones ni propósitos, hecha para la lectura presurosa, tenemos hoy dos nombres: Antonio de Menezes (Ruy de Veras), que ha adaptado a nuestro medio las maneras modernas de la crítica periodística francesa, tarea que le facilita mucho su amplia cultura literaria, haciéndose notar por la impecable honestidad de sus juicios, y Joao do Ameal, maestro del impresionismo, que sabe dar, en media docena de palabras, en media docena de imágenes, el valor nítido de los escritores y de los objetos de la crítica.

En la crítica científica, de revista o de libro, hay nombres que han conquistado la admiración de las inteligencias cultas: doña Carolina Michaelis de Vasconcellos, muy conocida en España, doctísima filóloga, el primer espíritu crítico de nuestro tiempo, prodigiosa en la erudición, maestra de todos nosotros, desde los más cultos a los menos cultos; Ricardo Jorge, que con su libro sobre Rodríguez Lobo se ha colocado en el nivel más alto de la erudición literaria portuguesa; Mendes dos Remedios, profesor y erudito, cauteloso en las apreciaciones e investigador metódico; Fidelino de Figueiredo, el más nuevo de los críticos del género a que vamos refiriéndonos; Anselmo Braan-Camp Freire, ha poco fallecido, paciente coordinador de elementos, y su valioso juzgador, Theophilo Braga, que si no posee el espíritu crítico que muchos le atribuyen merece, no obstante, el homenaje de todos por la cantidad de nociones y de problemas que desenterró del olvido y de la ignorancia, de tal manera, que si la gran cantidad de volúmenes que escribió no vale sólo por sí, es valiosísima por los materiales que suministrará algún día a quien quiera utilizarlos, libres de los errores, de los deslices, de las precipitaciones, de las faltas de que no está exento Theophilo Braga.

...Pero este artículo es ya largo; por eso lo dejamos hoy aquí.

ALFREDO PIMENTA





LIBROS Y REVISTAS

Mario Puccini.—*Racconti cupi.*—F. Campitelli, editore.—Foligno.

«El hombre del sombrero gris», traducido para LA PLUMA, por gracioso designio de su autor, es buena muestra de la colección de *Cuentos sombríos* en que ahora aparece incluido. Mario Puccini, cuya actividad sólo tiene par en la que prodigiosamente despliega para bien de las letras españolas nuestro Gómez de la Serna, a Gómez de la Serna y Pérez de Ayala «i due piú originali Ramón (sic) della giovine Spagna letteraria» dedica sus *Racconti cupi*. Por extraño y aun caprichoso que pueda parecer a primera vista tal maridaje de preferencias, no obedece, sin duda, a simples razones del afecto personal. Sirve, por el contrario, para explicarnos el propósito que, patente a través de toda su obra, se acusa cada vez más definido en el autor de ¡*Viva l'anarchia!* Poseído de una curiosidad y una sensibilidad modernísimas, en cuanto moderno implica retorno a la realidad viva—reacción que en Italia se caracteriza en una lucha de diez o doce años contra el dannunzianismo, gloriosamente muerto en la guerra—, Mario Puccini no se deja arrastrar por la corriente saltarina, turbulenta a veces, del futurismo, valga la palabra, representativa de una modalidad muy italiana del estado de ánimo literario de Europa a la hora actual, siquiera tomada a la letra envuelva un concepto anticuado en muy pocos años. Es decir, que nada explicará mejor a un lector español el equilibrio intelectual que Mario Puccini quiere conseguir, como la aparente antítesis de su dedicatoria a los dos Ramones que estima más originales de la joven España literaria.

Es curioso observar, leyendo los últimos novelistas, la influencia de Maupassant, rediviva de entre los escombros del naturalismo y redimida de cuanto por inmediato y puramente de escuela había de pasar con la moda de un tiempo. Estos *Racconti cupi*, de Puccini, traen a la memoria del lector el nombre de Maupassant, si no desde luego, tamizado, cernido por el de Poe, los rusos—generalización ésta no tan arbitraria como a primera vista parece—, Manzoni y Verga. No hemos de justificar lo que sólo queremos sugerir en estos apuntes. La misma disparidad de términos de referencia, demostrará que no entra para nada en nuestra intención el clasificar a Puccini en un escalafón cerrado. Sí

sólo señalar, con ocasión de su último libro, su tendencia cada vez más personal y precisa a destacarse en la literatura italiana como un intérprete sincero, y valiosísimo, por lo tanto, de cierto carácter nacional que, continuando la mejor tradición de la vena patria, la que por Verga se enlaza con Manzoni, contribuya a la expresión del espíritu de nuestro tiempo, con la fuerza que los grandes novelistas rusos han derivado de la verdad literaria palpitante en *Mau-passant*.

Tema es este sobre el que no han de faltarnos ocasiones de volver.

* * *

Ramón Gómez de la Serna.—*El Gran Hotel.*—Novela grande.—Editorial América, Madrid.

No menos de quince títulos corresponden en la lista de obras de Ramón Gómez de la Serna, al haber de los últimos doce meses. En tan copiosa producción, la tendencia a escribir novelas propiamente tales, es más aparente que real. Si uno de los volúmenes publicados con ese marchamo comercial nos permite entrever la posibilidad de un esfuerzo en su autor por encauzar la inspiración en un sentido más genérico e impersonal del que hasta ahora se ha propuesto, pronto el volumen siguiente, al otro mes, cuando no al otro día, nos desengaña: Ramón es Ramón y no quiere ser otra cosa. Su manera de entender la literatura, o por mejor decir, su manera de practicarla tiene mucho de clown; su afición al circo no es, sin duda, meramente platónica. Del mismo modo, pues, que sabemos a qué atenernos cuando el excéntrico nos anuncia que va a dar un concierto o una corrida de toros, no debemos tomar al pie de la letra los subtítulos de las obras de Ramón; novela grande quiere decir tanto como greguería de greguerías, o variaciones en el mismo tono sobre el tema del *Gran Hotel*.

Por de contado, nunca falta a la vuelta de cien páginas, el golpe de gracia en el clavo: Así en *El Gran Hotel*, el descubrimiento en la realidad de la vida de lo que antes era *el desnudo en el arte*. Con la difusión y la boga de los baños de sol, los pintores no tendrán, en efecto, que inventar para sus estudios de desnudo ningún pretexto de academia.

* * *

Gerardo Diego.—*Imagen.*—Poemas.—Madrid, 1922.

Suelen los lectores retardatarios—los que acomodados por entero y para siempre a los usos y costumbres literarios de cuando eran estudiantes, se resisten a entrar por los de veinte años después—, suelen los lectores retardatarios aducir en abono de su incomprensión la impersonalidad de los poetas nuevos, con relación a los ya consagrados por la fama. Achaque es ese de que no se libran los más recientes poetas españoles, como sus congéneres franceses, alemanes o italianos.

Es indudable que hay un gusto especial, propio, más que de un grupo, de la época en que se producen las diferentes manifestaciones literarias cuyas características nacionales o individuales no es tan fácil señalar y discernir sin ayuda del tiempo. Es evidente en este nuestro la propensión de los líricos a referir sus emociones a temas poéticos circunstanciales en sustitución de los propiamente clásicos: el arco voltaico en vez de la luna, el transatlántico en vez del velero latino, el aeroplano en vez del águila. No lo es menos el tono humorístico que corresponde ahora al sentimiento general cifrado en el ¡ay! de los románticos. También es verdad que cuantos hacen versos con una preocupación casi exclusiva de renovación de la expresión en su aspecto más exterior, e incluso más visual que auditivo, procuran hallar una musicalidad exenta del menor acatamiento a ninguna regla de acentuación, buscando ciertas correspondencias con el flotamiento e indecisión que obtienen voluntariamente los músicos post-wagnerianos al difuminar los contornos de la frase *cantabile* y producir una atmósfera vaga o un ritmo marcado, sin asidero ni apoyatura para la memoria del oyente.

Pero esto no significa necesariamente que las escuelas o tendencias modernas sean menos favorables a la eclosión de un verdadero talento poético, original y personalísimo. Del mismo modo que no confiere ese talento el mero hecho de ajustarse a los patrones—tan académicos como los cánones clásicos—de la última moda.

De la pléyade post-modernista destácase en la lírica española de estos últimos años, si no con personalidad inconfundible, con indudable gracia personal, Gerardo Diego, catedrático de Literatura en el Instituto de Soria y muy distinguido poeta entre los *pioneers* de la poesía nueva. *Imagen*, pequeña colección de poemas breves, es un libro sumamente sugestivo, por lo que representa de contribución española al movimiento poético europeo, y por la sensibilidad aguda y comunicativa que revela en su autor. No sería muy trabajoso hallar la filiación de la musa que le inspira, ejercitada sin duda en las vocalizaciones banvillescas del Valle-Inclán de *La Pipa de Kif*, en las experiencias de Apollinaire, y en camino de renovar cierta tradición española, tan fecunda como pueda haberlo sido en pintura el descubrimiento de una o varias teorías modernas en el Greco y en Goya: la tradición *culta* de Góngora. No en vano el nombre de Góngora ha pasado recientemente en Francia del archivo del erudito al laboratorio del crítico y hay quien pretende hallar en él un antecesor espiritual de Mallarmé.

Huyamos, con todo, de la arbitrariedad a que puede arrastrarnos el afán de justificar con precisión, deduciéndolo de experiencias anteriores incluso en sus menores detalles, un fenómeno literario. A muchas más consideraciones se prestan un libro como *Imagen* y un poeta como Gerardo Diego, tan rico en promesas. ¿Saludamos en él desde luego a un elegido de los dioses? Pues que ya no hay olimpos ni parnasos, saludemos en él a un *voluntario* del arte.

* * *

Alfonso Reyes.—*Simpatías y diferencias.*—Tercera serie.—Madrid, 1922.

Continúa Reyes con esta tercera serie la publicación en volumen de los artículos dispersos en periódicos y revistas. Todo simpatía, prodiga con generoso impulso las suyas este raro escritor, a quien cuadrarían los dictados de distinguido, selecto, fino, espiritual, a no haberlos degradado el abuso que de ellos suele hacerse a diario. Y sobre toda condición preside cuantas hacen de él un hombre de letras cabal, la cortesía que, según su testimonio en homenaje a Amado Nervo, es cualidad nativa en el mejicano. En todo caso, Alfonso Reyes eleva esa virtud nacional a categoría literaria. Y, lo que vale más, por debajo de la sonrisa cortés, tras la ironía piadosa y la buena gracia, late un corazón de hombre.

* * *

Alberto Insúa.—*Maravilla y La hiel.*—Renacimiento, Madrid, 1922.

No siempre están bien definidos los límites del cuento y la novela. La confusión estriba en que suele aplicarse a tal discernimiento de géneros una simple medida de extensión. Sistema fallido, desde luego, cuando el cuento es largo y la novela corta.

Maravilla es la novela de una mujer ejemplar, contada por su marido, historiador y filósofo profesional y, por ende, filósofo de su propia historia. *La hiel* es un cuento de hadas, sin hadas pero no sin hado adverso de príncipes con pseudónimo.

En el orden cronológico de las obras de Insúa, *Maravilla y La hiel*, figura con anterioridad a *Un corazón burlado*. Es indudable que en las últimas novelas del autor de *Los hombres* hay un prurito de sencillez de expresión que no se advierte tan patente en *Maravilla*, donde no corresponde a la austeridad del relato, que la ficción novelesca supone transcrito del diario de uno de los protagonistas, la laxitud e imprecisión del lenguaje.

La hiel es un cuento fantástico en que, un poco a la manera de Pierre Benoit en *Koenigsmark*, se agitan el Bien y el Mal en lucha candorosa, en un mundo de príncipes educados en el sentimentalismo placentero de *La Antigua Heidelberg*, revolucionarios rusos de antes de la revolución, y héroes que parten en raudos corceles en pos de un Ideal con mayúscula.

* * *

Ramón Segura de la Garmilla.—*Poetas españoles del siglo XX.*—(Antología Notas bio-bibliográficas.)—Madrid, Librería Fernando Fe, 1922.

No es empresa fácil la de seleccionar piezas poéticas para una antología. Mucho menos si, como la recientemente publicada por el señor Segura de la Garmilla, catedrático del Instituto de Cáceres, pretende ser *clásica*, es decir, «útil a los alumnos de Historia de la Literatura española», y, por añadidura, «para todos los que aspiren a gozar el más puro deleite intelectual».

Ciento quince poetas, de don Joaquín Alcaide de Zafra a don Mariano Zurita, por riguroso orden alfabético, se incluyen en esta colección. Y no están todos los que son. Bien es verdad que no son todos los que *estamos*. Faltan, desde luego, los hispanoamericanos. Sobran muchos cuya inserción, si justificada por nacidos en España, no merecen por poetas. ¿Ha querido el señor Segura de la Garmilla inhibirse de manifestar su gusto personal en holocausto a una imparcialidad mal entendida?

Es lo cierto, que su antología produce una impresión deplorable. Apenas si se advierte rastro de la labor de saneamiento llevada a cabo en la lírica española por los que, jóvenes impetuosos a fines del pasado siglo, gozan hoy de justa consideración: los Machado, los Jiménez, los Pérez de Ayala, los Mesa, los Unamuno. Aparte el caudal de Rubén Darío, distingúense los poetas españoles contemporáneos por la indudable depuración del gusto, corrompidísimo por los últimos románticos y los campoamorinos, por el afinamiento de sensibilidad que su obra supone. ¿Hay alguna tendencia definida, algún rasgo propiamente nacional, al par que en el espíritu del siglo, que desde luego imprima carácter a la antología del señor Segura de la Garmilla? Ciertamente que sí. Se advierte patente la preponderancia del nacionalismo de mogollón, estilo *siglo de oro double*, que so pretexto de reanudar no sé qué tradición de guardarropía, nos invade con estruendo de descomunales tizonas, relumbrón de soles de Flandes, y otros cacareos por el estilo. De otra parte, el señor Segura de la Garmilla cede un punto en su eclecticismo de colector sin prejuicios, para proclamar «El ama», de Gabriel y Galán, «la elegía más bella y sentida de la literatura universal». Es inexplicable la fama, inmaculada por protesta alguna, de que disfruta el ramplón poeta salmantino, cuya inspiración no ya de profesor, de pobre maestro de escuela, remedo analfabeto de la clásica de Fray Luis de León, es cifra y compendio de la barbarie literaria que hoy triunfa agudizada con el señor Chamizo, pongo por poeta *castiúo*.

La innmerecida atención que con nosotros ha tenido el señor Segura de la Garmilla al incluirnos en su antología, donde tan mal representados están los que representan algo en la lírica española contemporánea, y donde faltan algunos cuya significación es, por modernísima, más interesante, no puede ser óbice a que la verdad sea dicha, por miedo a que de desagradecidos se nos tache. El libro de don Ramón Segura está, por lo demás, empedrado de bonísimas intenciones.

* * *

Jules Supervielle.— *Débarcadères.*— Éditions de la Revue de l'Amérique Latine.

De Chateaubriand a Supervielle, pasando por Francis Jammes, es fácil tirar una línea de *inspiración colonial*, que pudiéramos decir, en la poesía francesa moderna. Pero lo que constituye (aparte la última moda a que ajusta la expresión de sus emociones líricas) la novedad esencial de los poemas de Supervielle, dentro de ese espíritu viajero, es la compenetración natural del poeta de

Débarcadères con el ambiente en que su inspiración navega. Lo que en Chateaubriand, en Francis Jammis, o en Loti es gusto de lo exótico, simple afán de escapar a la vulgaridad de la vida sedentaria, en Supervielle es expansión del ánimo criollo, contemplación en el panorama natal, o en el horizonte marino que anuncia el desembarcadero patrio, del yo interior. Solo que en vez de expansionarse dando suelta al sentimiento en versos de cadencia fácil al oído, reduce la emoción a términos propiamente intelectuales.

Jules Supervielle, uruguayo de nacimiento y francés de elección, ve la pampa y el rancho, y las escalas del camino de Francia a América, no como pretexto de apuntes y cuadros impresionistas, sino estilizando la nota de color para sutilizar la imagen poética. Emplea diversos metros libres, usa el versículo a la manera de Paul Claudel, muestra a veces el dominio con que sabe servirse de combinaciones clásicas, en punto a la técnica, diestramente obtenida de las últimas experiencias en los laboratorios artísticos de París con las más recientes degustaciones de los procedimientos actualistas, del simbolismo literario al cubismo pictórico. Y se revela poeta original *muy moderno, muy cosmopolita y muy antiguo*—poeta en suma—en estos *Desembarcaderos*, réplica siglo veinte, insospechada acaso para el mismo Supervielle, al *Embarque para Citera*, tan siglo diez y ocho, de Watteau.

R. C. R.

* * *

Colette.—*Chéri.*—Novela. París, Fayard.

Madame Colette—Colette Willy—ha publicado esta novela que, convenientemente adaptada a la escena, se representa en el teatro Michel, de París. La obra, en sus dos aspectos, ha obtenido favorable éxito de librería y muchas representaciones. Madame Colette ha querido rendir al público parisién el homenaje de su agradecimiento y, al llegar la comedia a la centésima representación la propia Madame Colette desempeñó el papel de Léa, principal personaje de la obra.

Dos razones pueden explicar este suceso, que, por lo demás, nada tiene de extraordinario. *Chéri* es una novela de corte antiguo, perfectamente construída, desde luego, y de gran finura psicológica. Dicha clase de novelas alcanzó hace tiempo en Francia la perfección y cualquier obra nueva, si fundida en los mismos moldes, tiene en realidad bastante poco de nueva. Léa puede frisar en los cincuenta y *Chéri* sólo en veinticinco años—que es el caso de Madame Colette—o bien Léa sólo cuenta veinticinco primaveras y *Chéri* cincuenta inviernos bien pasados en blandas butacas y con calefacción central; los factores varían, el producto no; la novela resulta igual de un modo que de otro, supuesto que se haga sólo psicología *fina*, que, por lo visto, es algo muy diferente de psicología verdadera o simplemente de psicología al modo como la entendió Stendhal.

Esto en cuanto a la forma de la novela. Por lo que se refiere a su asunto

—y aquí podría hallarse la segunda razón de su éxito—la obra de Madame Colette ha sido calificada, aún en Francia donde toda libertad de costumbres tiene, como se sabe, su asiento, de inmoral, calificación ciertamente merecida si nos atenemos a la moral burguesa, cuyo objeto, casi exclusivo, es mantener bien prietos los vínculos que hacen posible la existencia de esa agrupación social que se llama la familia. Desde luego, *Chéri* no es un modelo de maridos; nada más cierto. Pero, ¿es que los tiempos de San Isidro y de Santa María de la Cabeza, pongo por esposos, no han pasado para no volver jamás? ¿Es que la familia, con la significación que hoy damos a este concepto, ha de permanecer al margen del curso de la historia, sin someterse a la ley universal de transformación—léase, si se quiere, destrucción?

Dejemos a un lado la moralidad o inmoralidad de las obras literarias y digamos sencillamente, por lo que se refiere al caso actual, que *Chéri*, como obra de la fantasía, no puede interesarnos sobre manera. Sólo interesará a quien busque en ciertas desnudas páginas una relativa satisfacción a incumplidos deseos.

J. A. P.

* * *

—En *La Nouvelle Revue Française* (Marzo), Pierre Hamp escribe (*La contagieuse misère*): «... [Francia] tiene alma de acreedor. Y es una acreedora torpe, que desperdicia el tiempo y la sensibilidad de su opinión pública en pedir el castigo de los culpables de guerra alemanes, que es de imposible realización, por haberla diferido. Hoy, para indignarse, preciso es acordarse. Lo que preocupa a los pueblos no es la indignación. Es la miseria. Francia piensa con rectitud pero a destiempo. Es una inteligencia que atrasa. Porque sus hombres, al caer en los campos de batalla, han abolido una parte enorme de su espíritu. Por los muertos quiere ser inexorable. Y el espíritu que murió con los muertos es lo que hubiese mantenido su comprensión, ampliamente humana. No se la aborrezca por su ininteligencia momentánea. Ha perdido en esta guerra su fortuna, su salud, su filosofía. El mundo le exige, después de millón y medio de muertos, una ley nueva. Le piden un Mirabeau y patriotismo humanitario; sólo es capaz de Poincaré y de patriotismo antigermano. Ello cambiará, pero sólo en cuanto Alemania vaya diciendo sus propósitos fraternales, su fe en el espíritu nuevo, su resolución de democracia. El mundo entero, que desea el término de la miseria contagiosa, abriga una esperanza que nadie se atreve a decir, esperanza aguardada durante siglos, y sin cuya realización, la debilidad de Europa será definitiva: la alianza francoalemana, condición primera de los Estados Unidos de Europa y de la paz del mundo».

—*Belles-Lettres* consagra su número de abril a John-Antoine Nau (Eugène Torquet): «Formado—¡con qué natural distinción!—en la escuela del Simbolismo y en la del Naturalismo—Mallarmé, Huysmans—dos religiones de Arte Supremo, pero de arte encerrado—Nau fué un artista viajero, ¡el artista de los viajes! No ha escrito, desde París, libros de viajes; ha hecho viajes que se han

LA PLUMA

transformado en libros: *Force Ennemie*, *Le Pretteur d'Amour*, *Cristobal le Poète*, *Thérèse Donati*, y los misteriosos cuentos de razas (no reeditados) que publicó la *Revue Blanche*. No componía, en su mesa, novelas de aventuras: sus aventuras—de marino, de periodista haitiano, de buscador—, sus aventuras han venido a formar novelas, novelas-poemas... Vivió su poema de vida, vida libre, versos libres. Nau, erró. Esa suerte de evasión, de emancipación por el espacio, fué lo que dilató, por modo extraño, luminoso, su personalidad. Le dió lo que les falta más a los escritores de su generación: «*horizonte*. Pienso, al escribirlo, que su periplo fué, por la fecha y por el sentido, paralelo del de Gauguin. Pero diferenciamos a esos dos amantes de «tierras prometidas», o por mejor decir, de «tierras perdidas». Nau tenía el don de ver *directamente* la vida, de hallar en ella espontáneamente color, sabor, olor, con una facundia, una jovialidad, una algazara revoltosa, que le tuvo apartado siempre de toda «estilización». Nada de síntesis, de caracteres preconcebidos, ni de cuadros de costumbres premeditados: al colorido prefiere el color, al dibujo, el gesto, al héroe el tipo». (Marius-Ary Leblond: *Crayon*). Otros artículos de L. Descaves, Fagus, Royère, G. Geffroy, Maudin, etc.

—*Intentions* (Abril): O. Mannoni: *l'Unanimisme*: Aunque Jules Romains haya empleado a veces el vocablo religión, el unanimismo es una actitud más que un sistema; una tendencia, más que una realidad. Para el unanimista hay en el grupo algo más que la suma aritmética de sus individuos; no es sólo que lo social rebasa lo individual: la sociedad, para el unanimista, no es una entidad escolástica; existen únicamente los grupos que nacen, crecen, envejecen, mueren, y tienen historia. Esos grupos son raros y no aciertan a conocerse. Uno de los fines del unanimismo es infundirles consciencia. Las teorías unanimistas no son enteramente nuevas; la idea misma del unanimismo flotaba en el aire; la originalidad de Jules Romains no consiste tanto en haber inventado una doctrina como en haberla utilizado como poeta. En la obra de Jules Romains se encuentran casi todas las tendencias de la poesía contemporánea, pero organizadas en torno del unanimismo. Dejemos aparte el misticismo; todos los poetas han buscado, fuera de sí mismos, una fuente de emociones místicas. El unanimismo es la forma que ha tomado el misticismo de Jules Romains. Dejemos también su carácter cosmopolita, bien visible, pero que no es distintivo. Oponiéndose al análisis de lo subconsciente y a la expresión de lo inexpresado, donde se encerró el simbolismo, es de notar en el unanimismo la tendencia a lo concreto. La verdad es que el sentimiento no puede expresarse; es preciso provocarlo, y para provocarlo, de nada sirve nombrarlo. El intermediario más imperfecto es la palabra abstracta. Los términos tomados del vocabulario de la psicología afectiva, no expresan nada en poesía. Parece más natural el intento de provocar el sentimiento representando el objeto, haciéndolo presente. Si el simbolismo, tomando por objeto lo que no podía serlo, conduce al individualismo sentimental, el unanimismo congrega a los hombres en torno de ídolos macizos.

* * *

ACADEMIAS

Jules Romain: *La literatura francesa contemporánea, desde el punto de vista de los autores.*

José Ortega y Gasset: *El arte de Marcel Proust.*

Harto oficiales, por lo general, las manifestaciones de lo que suele llamarse *relaciones franco-españolas*, hemos de señalar complacidos la rectificación de principios que supone el haber venido a Madrid M. Jules Romain, para tomar parte en el ciclo de conferencias con que el Instituto Francés acostumbra cerrar sus cursos anuales.

Sobremanera sugestivo el tema elegido por M. Jules Romain, tenía además el atractivo de la personalidad del conferenciante, cuyas diversas actividades literarias refrendan en el teatro, la novela y la lírica, la teoría general del autor de *La vie unanime*. En torno al *unanimismo*, tendencia, más que disciplina, por él inventada, giraron las tres conferencias de M. Jules Romain acerca del estado actual de las letras francesas.

Uno de sus fenómenos más sorprendentes es el triunfo palmario de la reacción artística contra el teatro boulevardero. Después de la guerra han tomado carta de naturaleza los llamados *teatros al margen*, de excepción, ajenos al gran público, al gran éxito, al gran actor; y especialmente triunfa y se hace clásico el llamado del *Vieux-Colombier*, fundado y dirigido por M. Copeau. ¿Qué se ha propuesto y conseguido ese teatro-escuela? Restaurar la verdadera tradición teatral, con un agudo sentido crítico que impone la sumisión al *texto dramático* de la representación, disciplinados con arreglo al *estilo* peculiar de cada obra la recitación y juego escénico de los actores, el decorado, reducido a lo indispensable para la *evocación* del ambiente. Así se han representado con muy buen éxito Shakespeare y Dostoyewski, Molière y el propio Jules Romain.

¿Qué se ha propuesto el inventor del *unanimismo* con su *Crommedeyre-le vieil*, farsa en que se escenifica de nuevo el rapto de las sabinas? Llevar al teatro su concepto de la vida *unánime*, en que el *grupo*, la *masa* no es la mera suma de voluntades individuales, sino la conciencia popular, social. Lo cual implica, por otra parte, la adopción de un diálogo sui-géneris, cuya tonalidad, libre de las reglas acentuales del verso clásico, tenga, no obstante la sencillez de las palabras usuales y corrientes, cierta dignidad por la medida y elocuencia del discurso.

La poesía francesa de veinte años a la fecha sigue dos direcciones, sintetizadas actualmente en el grupo *unanimista*—cuyo único representante puro es M. Jules Romain, pero en el que cabe incluir a sus amigos Vildrac, Duhamel, Luc-Durtain, Chennevière, etc.—, y el grupo de los *seguidores* de Apollinaire. Unos y otros quieren interpretar directamente la realidad contemporánea, tan susceptible de una trasposición poética, con su maquinismo y su aspecto circunstancial, como las épocas clásicas poetizadas por reminiscencias de lecturas. Salvo que los unanimistas no desdeñan la lógica ni se atienen exclusiva-

LA PLUMA

son última consecuencia todos los dadás, quieren expresar sus sentimientos mente al culto exterior del *dinamismo*, y los seguidores de Apollinaire, de que disociados, en la subconsciencia absoluta, con el mismo criterio de los pintores cubistas al reconstruir el mundo exterior en sus elementos. Jules Romain, autor de *Dans les quais de la Villette*, de *Puissances de Paris*, *Europe*, *Amour, couleur de Paris*, poeta en prosa y en versos libres, seguidor en cierto modo de Walt Whitman y Verhaeren, fiel a la más pura tradición francesa, lejos de renegar de la inteligencia y la razón, ha fundado una escuela—verdadera academia técnica, donde los poetas puedan aprender su oficio en bien del arte—, que tiene su sede en la propia casa del Vieux-Colombier.

De la novela, en franca prosperidad, aparte el éxito puramente comercial de las de Benoit, piensa el autor de *Les copains*, *Mort de Quelqu'un*, *Le Donogotonka*—tres obras maestras, las mejores sin duda de Jules Romain, la primera sobre todo, modelo de gracia profunda, francesa y universal—que ha de producirse la gran obra de nuestra época, ponderando con un sentido democrático, de conciencia popular, *unanimista* en fin, las direcciones que, muerto el naturalismo fin de siglo, preponderan en la novela francesa, con André Gide—continuador de la tradición psicológica—, Charles Louis Philippe—adaptador y refundidor en el espíritu francés del sentimentalismo transcendente de la novela rusa—y el gusto evidente en la actualidad por las novelas de aventuras. Es decir, que M. Jules Romain no sólo cree en la virtualidad de la novela como tal género moderno, sino que su concepto de ella se reduce a adaptar a las necesidades espirituales del siglo, los preceptos clásicos en punto a la invención, *animación* de los personajes creados por el novelista de la realidad, y justa medida y claridad en cuanto al estilo. Todo lo contrario de lo que constituye el artificio lato, difuso, minuciosísimo, sin *interés*, de la obra, en curso inextinguible de publicación, de Marcel Proust.

A la defensa del arte de M. Proust, ha salido después, desde la misma tribuna del Instituto francés, D. José Ortega y Gasset.

El Sr. Ortega y Gasset no cree en la posibilidad de *una novela moderna*, como no cree que haya nadie capaz de pensar en serio en una arquitectura después de la gótica. Las artes susceptibles todavía de una vida propia son para él la poesía, la pintura y la música. Así, pues, la obra de M. Proust no le parece buena como tal novela y sí algo monstruoso en su hiperisterismo del recuerdo personal, considerado no como un medio de recobrar imaginativamente las cosas que un día poseímos con los sentidos, sino como fin: el recuerdo por el recuerdo; pero que nos gusta—que le gusta a él—por su misma monstruosidad.

Las memorias de M. Proust son un ensayo psicoanalítico, una verdadera inversión del gusto, la complacencia hasta el paroxismo en la enfermedad del ánimo propio. El Sr. Ortega y Gasset considera que no hay obra de arte sino fuera de la realidad, todo lo más rozándola, al decir de Nietzsche, con la punta del pie como los bailarines; y sitúa la de M. Proust no en nuestro tiempo, ni menos continuando en modo alguno la tradición de Stendhal—verdadero novelista, *inventor* de realidades—, sino en el tiempo que M. Proust rememora con introspección *china*, es decir, el mundo parisién fin de siglo, decadente, de la pin-

tura puntillista—cuya misma «intención general atmosférica», sin relieve ni contornos, descubre el Sr. Ortega en M. Proust—, el mundo de las primeras mujeres con sombrero canotier y en bicicleta por una playa veraniega, mundo que los que escuchamos al Sr. Ortega traducimos al de nuestro recuerdo de la antigua canción:

«Las bicicletas
son muy bonitas,
y las montan al pelo
las señoritas.»

Señoritas madres, sin duda, de las «jóvenes *hijas* en flor» que acudieron en gran número a oír al Sr. Ortega, y a quienes el tiempo riguroso a que se sometió en su metafórica disertación el excelente ensayista, privó de las mieles que ya nos prometía su propósito, diferido para una próxima publicación, de terminar la conferencia sobre el arte de M. Proust con algunas consideraciones acerca del *snobismo y la elegancia*.

NECROLOGÍA

JOSÉ LÓPEZ PINILLOS

Cuando empezaba a disfrutar de cierto sosiego, que hasta hace pocos años le faltó, en continua pelea a brazo partido por el pan de cada día y por la estimación literaria, ha muerto José López Pinillos (Parmeno).

Indudable temperamento de escritor, no buscaba la *difícil facilidad*, que suele tener justo premio en un éxito de público tan inmediato como efímero. Por el contrario, advertíanse en su estilo con exceso las dificultades con que tropezaba al querer rendir siempre *en máxima fuerza*, su concepto dramático de la vida. Podía haber sido el Mirbeau español.

Algunas crónicas—la del debut en la plaza de Madrid del novillero *Zapaterito*; la interviú con Vicente Pastor—, la idea y algunas páginas de novelas como *La sangre de Cristo* y *Doña Mesalina*; una novela entera, *Las Águilas*; tal cual obra dramática o, mejor, tal cual escena en todas sus obras dramáticas, de que es excelente ejemplo *Los senderos del mal*, quedan como muestra valiosísima del talento creador de Pinillos, abortado en varias tentativas harto más interesantes y reveladoras que muchas obras discretamente cumplidas, pero sin aliento.

Descanse en paz nuestro pobre amigo.

* * *

Libros recibidos.—Juana de Ibarbourou: *El cántaro fresco*, García Monge, ed. San José de Costa Rica.—S. Freud: *Psicopatología de la vida cotidiana*, Biblioteca Nueva, Madrid.—Prudencio Otero Sánchez: *España, patria de Colón*, Biblioteca Nueva, Madrid. — *Las nuevas sendas del comunismo; tesis, acuerdos y resoluciones del III Congreso de la I. C.* Traducción y prólogo de E. Torralva Beci. Biblioteca Nueva, Madrid.—Alfredo Pimenta: *Cartas sem destino*, Lisboa, 1917.—*O livro das symphonias morbidas*, Lisboa, 1920.—M. García Herreros: *Lejos del mar*, Barranquilla, 1921. — Jules Supervielle: *Débarcadères*, París, Editions de la Revue de l'Amérique latine, 1922.—Léon Defoux: *Un Communard*, París, Bibliothèque des Marges, 1922.—Raymond Schwab: *La conquête de la joie*, Les Cahiers Verts (9), París, 1922.—Florisel: *Por el alma y por el habla de Castilla*, México, 1922.—R. Blanco-Fombona: *El conquistador español del siglo XVI*, Editorial Mundo Latino.—Cecilio Acosta: *Cartas venezolanas*, Editorial América.—P. Gsell: *Conversaciones de Anatole France*, Editorial América.

Revistas.—*Mercure de France*, París. — *Le Progrès Civique*, París. — *La Connaissance*, París.—*La Revue de l'Époque*, París.—*Vida Nuestra*, Buenos Aires.—*Athenaeum*, Zaragoza.—*Repertorio Americano*, San José de Costa Rica. *Le Crapouillot*, París.—*Belles Lettres*, París.—*Cultura Venezolana*, Caracas.—*Die Aktion*, Berlín.—*Pegaso*, Montevideo.—*Cuba Contemporánea*, La Habana.—*Babel*, Buenos Aires.—*Poesía ed Arte*, Ferrara.—*España y América*, Cádiz.—*Hermes*, Bilbao.—*L' Art Libre*, Bruselas.—*Ça Ira*, Amberes.—*La Ronda*, Roma. *La Nouvelle Revue Française*, París.—*Indice*, Madrid.—*Cosmópolis*, Madrid.—*The Living Age*, Boston.—*España*, Madrid.—*Les Marges*, París.—*Prisma*, París.—*Signaux de France et de Belgique*, Bruselas.—*Los Nuevos*, Montevideo.—*Revue de l'Amérique latine*, París.—*Le Thyrses*, Bruselas.—*Intentions*, París.—*La Revue de Genève*, Ginebra.—*Feuilles Libres*, París.—*Le Maglio*, Bolonia.—*La Vie des lettres*, París.—*Hispania*, París.—*Ateneo de Honduras*, Tegucigalpa.—*Revista Parlamentaria de Cuba*, La Habana.—*Gandirea*, Cluj.—*Le Disque Vert*, París-Bruselas.

