PEDRO ROMERO MENDOZA
Premio «Cartagena» de la Real Academia Española

ESCANDALO EN LAS LETRAS

(PROTESTA RAZONADA CONTRA LA POESIA Y EL ARTE ACTUALES)

MADRID
1964

ESCANDALO EN LAS LETRAS

OBRAS DEL AUTOR

Novelas y cuentos

El padre Ramón (Madrid, 1923).
Sombras (Madrid, 1924).
Caminos de servidumbre (Madrid, 1926).
"El Chupao" y otros cuentos (Madrid, 1963).

Crítica literaria

Azorín (Madrid, 1933).
Don Juan Valera (Madrid, 1940). Premio Valera.
Meditaciones de un lector con motivo de la Fiesta del Libro (Cáceres, 1955).
Siete ensayos sobre el Romanticismo español (Cáceres, 1963). Premio "Cartagena" de la Real Academia Española.
Escándalo en las letras (Protesta razonada contra la poesía y el arte actuales). Ensayo.

Próximas a publicarse

Angustia. Novela.
Poesías.
Viaje al cielo. Poema épico-burlesco, en prosa.
Pensamientos y divagaciones.
Un hombre a la deriva. Diario.

En preparación

Crítica sin hiel: Voces y expresiones viciosas. Estudios lingüísticos.
La literatura del diablo. Ensayo.
Literatura y filosofía. Ensayos.
El siete. Estudio sobre la aplicación de este número en la Biblia, la Teología, la Ciencia, la Historia, la Literatura y el Arte.

PEDRO ROMERO MENDOZA
Premio «Cartagena» de la Real Academia Española

ESCANDALO EN LAS LETRAS

(PROTESTA RAZONADA CONTRA LA POESIA Y EL ARTE ACTUALES)

MADRID
1964

EDICION DEL AUTOR

Núm de Registro 341-65
Depósito Legal: M. 2.028-1965

ARTES GRAFICAS CLAVILEÑO, S. A.
PANTOJA, 20 (PROSPERIDAD) - MADRID (2)

"La obscuridad y el mysterio nacen de la ignorancia, y no producen más que altivez y desidia, mortales enemigos de la verdadera sabiduría." Juan Andrés: *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura* (Madrid, MDCCLXXXIV), tomo I. página 71.

I

"¡NO ES ESTO! ¡NO ES ESTO!"

He leído los poemas en prosa de *Pasión de la tierra*. ¿Habrá encontrado al fin Vicente Aleixandre "el tierno caramelo perdido"? Porque encontrar un caramelo en pleno caos, no debe ser cosa muy sencilla.

El arte actual es como un poema épico-cómico. Epico, por la grandeza del intento, y cómico, porque se han quedado muy lejos de la meta propuesta.

Lo cómico, como es sabido, surge de la distancia que hay entre el objeto de nuestro pensamiento y su realización.

Freud, Lange, etc., han hecho al arte un daño irreparable al teorizar sobre el subconsciente. Y si esta zona oscura de nuestro espíritu —considerado como una esfera, con un hemisferio iluminado por la razón y el otro en tinieblas— no sabe hasta ahora manifestarse más que por medio de desatinos, incoherencias y extravagancias, mejor hubiera sido no descubrirlo. Porque así entendido el subconsciente, se convierte en una

especie de bula o carta blanca para cometer toda clase de desvaríos, ya que no existe límite alguno que reprima los excesos de la mente, de la fantasía o del corazón. Cualquier exabrupto, descarrío o extravagancia pueden convertirse en elemento estético. Y surge el problema de la legitimidad de tales factores como materia de arte.

La moneda legítima es un imperativo para el que paga y para el que cobra; pero la moneda falsa a nada obliga en este mundo del toma y daca, como no sea a denunciar su ilegitimidad.

La mente sólo disfruta con la posesión de la verdad, y el arte tiene la dispensa de ir más allá de lo verdadero, con tal de no exceder el límite de lo verosímil.

Si nos movemos dentro de estas fronteras habrán aumentado nuestras posibilidades de acertar. El arte tiene horror al vacío y propende a apoyarse en la tierra firme de la ejemplaridad creadora. Los latinos volvieron sus ojos a los griegos, y el Renacimiento a la Hélade y a Roma. ¿Quiere esto decir que propugno el estacionamiento del arte? Nada de eso. Todo espíritu creador es un viajero que camina siempre hacia adelante, pero que lleva las alforjas repletas de cosas buenas.

Los "surrealistas", como los "irracionalistas", son muy inconsecuentes. Los irracionalistas abominan de la razón y se sirven de ella a cada paso. Los surrealistas repugnan el sentido universal de las cosas y, sin embargo, no pueden renunciar a él. Consideran el lenguaje, al igual que los demás, como una convención estipulada por los hombres para entenderse. Cuando dicen estío, o crepúsculo, o viento, o simplemente silla, nariz o sombrero, designan cada una de estas cosas. Su audacia carece de empaque. No se rebelan contra la significación de las palabras. Se limitan a colocarlas arbitrariamente; a desvincularlas de todo patrón lógico, hermanando las voces más dispares, cambiando la naturaleza de los verbos y su régimen y contraviniendo la ley de los sentidos, esto es, atribuyendo al olfato lo que es propio del paladar, o al nervio óptico lo que corresponde al oído. En el fondo, todo esto es pueril: una niñería incompatible con la seriedad del arte, del acto creador.

Tales caracteres, elevados violentamente a la categoría de factores estéticos, no pueden dar lugar a una justificación filosófica. Por eso hay que mirar con algún recelo a los críticos o ensayistas que, en vez de ser meros expositores, preconizan las excelencias de estas singularidades literarias.

No es serio pretender legitimar filosóficamente una extravagancia, una incoherencia o un desatino, aunque la sutileza del discurso oculte lo pueril del objeto.

Servirse, para expresar lo subconsciente, de un lenguaje cuyo proceso formativo corresponde a lo consciente, es tan absurdo como pretender que los pájaros vivan en el mar y los peces en el aire.

Por muchos esfuerzos que hice para descubrir la belleza —único fin del arte— en estos modos de intentar su realización, nada logré. En el fondo de mi conciencia estética, una voz decía a cada instante: "¡No es esto! ¡No es esto!"

Obsérvese cómo en periódicos y revistas ilustrados aparecen anuncios compuestos como los poemas surrealistas, en renglones desiguales. ¡Profanación!, exclamarán los partidarios de esta escuela. Yo pensaría que se trata de una expansión satírica, de carácter colectivo, pues son abundantes los ejemplos de tales prácticas.

Mucho antes de que André Bretón, nacido a fines del siglo XIX, izase la bandera del surrealismo, un pensador francés, Renouvier, en *Crítica filosófica* había propugnado teóricamente la libertad e independencia del arte, por entender que, arrancadas las bridas a la razón, la poesía alcanzaría las cumbres de la belleza (1).

El hombre ha soñado siempre con un mundo extraterrenal, sin tener en cuenta que, puesto tan ambicioso empeño en manos no aptas aún, se desembocará, por fuerza, en la superchería o, lo que es lo mismo, en el fracaso.

Por mi condición de lector impenitente, me enfrenté más de una vez, como es lógico, con estas anormalidades de la literatura; es decir, con un desnivel considerable entre la pre-

(1) *Los problemas de la estética contemporánea,* por Guyau (Madrid, 1902).

tensión del poeta y la realidad lograda. Y entonces he recordado el caso de Juan Moréas, que abdicó del simbolismo para volver a las formas clásicas tradicionales. Decisión que le deparó, como ya se ha observado por la crítica francesa, uno de sus mejores libros o quizá el mejor de todos: *Las estancias.*

Sin grande esfuerzo me imaginaría una burocracia, un ejército y una administración de justicia, de poetas. Y no será necesario decir que me refiero a una poesía que vamos a llamar tradicional, para entendernos mejor. Burócratas, soldados y jueces que escribieran en verso sus oficios, informes, dictámenes, órdenes del día, alocuciones y sentencias. ¿No escribieron en verso sus leyes los griegos? Pero lo que no puedo imaginarme es una burocracia, un ejército, una administración de justicia, de surrealistas. Porque en todo cometido humano hay que entenderse —Musset decía que el lenguaje de los versos todos lo entienden, aunque nadie lo hable— y aplicado el lenguaje de tales poetas a los informes, alocuciones y sentencias de las tres organizaciones citadas, haría impracticable la actividad de cada una. Esto quiere decir que hay un orden, un lenguaje y una realidad universales; que podrá cambiar el sobrehaz de las cosas por razón de las costumbres, carácter, cultura, clima, temperamento, etc.; pero que existe una esencialidad inmutable, merced a la cual todo tiende a unificarse y perpetuarse.

Se me podrá argüir: aceptamos el orden y el lenguaje, pero la realidad no, porque cada uno de nosotros ve la realidad de una manera distinta. Y yo redargüiré que si la realidad es distinta para cada uno, también puede serlo el orden y el lenguaje que son reales o no lo son; esto es, que tienen una realidad objetiva, propia, fuera de nosotros y por tanto universal, impuesta a los demás, o simplemente subjetiva, de cada uno; en cuyo caso carece de universalidad. Pero si la realidad que ves tú no es la que yo veo, no habrá forma de entendernos. De aquí que si en el entenderse no hay estipulación de universalidad, la poesía o, en términos generales, el arte, por inaccesible a la razón, será resbaladizo y huidero y no dejará rastro alguno en nuestra sensibilidad.

El problema que planteamos es tan viejo como el mundo.

Nace de la fragilidad de esa pasarela que va de nosotros a las cosas y de las cosas a nosotros. Y una de dos, o la pasarela es sólida y estable, en cuyo caso todo es como lo vemos, o la pasarela es quebradiza y temporal y no nos reporta seguridad alguna respecto de nuestros conocimientos, o lo que sería peor, no existe, y todo cuanto pensamos del mundo que nos rodea, es una serie de ficciones, de artificios fabricados por nuestro espíritu.

II

VOLVAMOS AL MUNDO DE LA RAZON

La inestabilidad de los sistemas filosóficos, la debilitación de las creencias religiosas y el avance formidable de la ciencia, que franqueó ámbitos que creíamos herméticamente cerrados, han producido una situación muy difícil, cuya salida, para algunos, es la aventura. Pero considero por demás peligroso volverse de espaldas a la razón y sobreestimar con exceso las intuiciones, las corazonadas, el voluntarismo. La razón es algo inherente e inalienable de la persona humana, y prescindir de ella sería lo mismo que cortarse la cabeza para discurrir mejor. Toda aventura es un azar, y el azar es una ley equívoca de la que no siempre se obtienen resultados favorables. Cuando un navegante busca las orillas del mar, ha de servirse de la brújula. Pero el hombre de hoy, instigado por el panorama patético del mundo, no concibe el límite como una honesta y saludable contención, sino como privación de libertad, y pisotea toda regla, módulo, tradición, etc., que se opon-

gan al libre ejercicio de las facultades creadoras. El pintor, por ejemplo, en vez de estudiar bien el dibujo, el color, la historia del arte, la filosofía de lo bello y de visitar los museos para aprovecharse de las enseñanzas ejemplares, se erige en legislador de sí mismo, sin tener presente que los cánones universalmente aceptados no proceden por lo general de una elaboración *a priori,* sino de las obras que proclaman por sí mismas, con el ejemplo de sus conquistas estéticas, la bondad de un canon determinado. Haced una cosa bien hecha, que satisfaga las apetencias de nuestra sensibilidad, y codificar después todas las fórmulas así ejemplarizadas. Pero mientras vuestras creaciones queden muy por bajo de la belleza del ideal perseguido, será inútil todo derroche teórico, toda pragmática actividad.

No sé si muchas de las obras actuales responden a un honesto ejercicio de la libertad creadora, o son deslealtades del artista respecto de su propia conciencia estética. Colocado en un mundo opuesto a este otro en que se mueven hoy tantos poetas y artistas, la primera reacción de mi espíritu es suponer que no son sinceras tales concepciones. Como no creemos que el monedero falso cuando fabrica sus monedas piense que es una prolongación de la Casa de la Moneda. Más tarde o más temprano, muchos de estos furibundos innovadores muestran explícita o implícitamente su desvío respecto de su pasado. Si Gerardo Diego pudiera destruir, sin dejar huella alguna en la memoria de sus lectores, muchas de sus poesías creacionistas, quizá no fuese aventurado pensar que lo haría. Dámaso Alonso ha dejado entrever en alguna parte cómo había perdido quilates su entusiasmo por tales desdoblamientos.

La originalidad es un blanco en el que todos los artistas ponen sus ojos. Pero no basta con mirar la diana. Es necesario saber disparar bien la flecha. Licofrón erró la puntería. ¿Quién se dedicaría hoy a buscarle y leerle? Los poetas de la *Pléyade,* o Lyly, Marini, Achilline y Pretti, sin exhumados por la erudición, pero no por el universal asentimiento. La necromanía de los románticos jamás volverá a empuñar el cetro de la poesía. Strawinsky y Bartok, por muchas concesiones que les hagamos, no ocuparán nunca los primeros puestos en la jerarquía

de los valores. Y la multitud de *ismos* que se nos viene a la memoria, desde el eufuismo inglés hasta el informalismo del arte actual, no son o serán sino sombras crepusculares, fantasmas que se desvanecen en su propia delicuescencia.

Naturalmente que invocar cánones universales de belleza, frente a este fenómeno estético, sería igual que si en plena revolución se echase a la calle un innominado ciudadano, con el código constitucional en la siniestra y el Catecismo en la diestra, y pidiese cuentas a las turbas incendiarias de sus crímenes y tropelías.

Los románticos se rebelaron contra la preceptiva clásica. ¿Qué razón había para que los poemas épicos hubiera que componerlos en octavas reales; en la escena no debiera haber más de tres personas; las tragedias tuviesen cinco actos; hubiera que respetar rigurosamente las unidades de lugar y de tiempo, y no estuviera permitido juntar lo cómico y lo dramático? Pero estas transgresiones de la retórica al uso, casi podía decirse que carecían de importancia. No afectaban a lo fundamental del arte, ni por otro lado se necesitaban grandes alientos para lanzar por la borda tales preceptos. ¿Qué acontecimientos se habían dado para que la vida social cambiase de rumbo? Ahora, por el contrario, los avances científicos, los descubrimientos sensacionales, los frecuentes fallos del orden prestablecido, la quiebra de una moral que por falta de rigor impositivo estaba llamada al fracaso, cambió profundamente la fisonomía del mundo. Tales hechos se convirtieron en trampolín de la audacia. ¡Fuera la razón; abajo la lógica, y al diablo la moral! Y "el anti" fue el grito de guerra de los nuevos campeones del arte. ¡Como si cupieran por la borda tales elementos básicos de la vida humana!

No se crea que cuanto hemos dicho antes respecto de una burocracia, de un ejército y de una administración de justicia, de poetas, era un argumento a humo de pajas. Se nos dirá que qué falta nos hacen burócratas, soldados y jueces poetas que desenvuelvan en verso sus actividades. Que el mundo de la poesía nada tiene que ver con este otro de la organización social, de las oficinas, de los cuarteles y de los tribunales. Sin em-

bargo, si el arte es una exaltación y conquista del hombre, un hito muy importante en la vida de los pueblos, sería magnífico que bajo ese pórtico se congregaran todos. Una civilización que llegue al ápice posible, será siempre ejemplar. Recordemos someramente a los griegos. Platón propugna un gobierno de filósofos. Pericles fue un gran político. Nadie se atreverá a poner en duda la idoneidad castrense de Temístocles. ¿Se ha superado a los trágicos y escultores griegos? El pueblo se congregaba en las plazas atenienses para oir fragmentos de la *Iliada*. Se componían en verso las leyes. El peplo que vestía la mujer griega era de una elegancia inimitable. Los juegos píticos y las Panateneas no han perdido aún su resonancia. Milón de Crotona seguirá siendo un atleta no superado.

Frente a este cuadro admirable imaginémonos lo que sería la sociedad si las prácticas actuales del arte, de la filosofía irracionalista y del subconsciente en plena eyaculación creadora, y "lo telúrico" y "lo ambivalente", se extendiesen a las demás zonas de la sociedad. Que el lenguaje desarticulado e incoherente del surrealismo fuese empleado también en nuestras relaciones vitales; que las leyes se deshumanizaran; que los alimentos alcanzasen el posible límite de abstracción; que cuando compráramos una jaula se nos vendiese un artefacto que sirviera para cualquier cosa, menos para meter en él un pájaro; que el sentido de la vista lo empleáramos para operaciones propias del oído, o al revés; que a las cosas más serias y trascendentales les pusiéramos un "anti". Antimoral, antijusticia, antirreligión. Que en las letras de cambio, en vez de escríbir unos nombres claros y unas cifras exactas, pusiéramos unos tachones y unos números arbitrariamente colocados, y que al pagar en la ventanilla del Banco lo hiciéramos con un trozo de corcho, arrancado del árbol a punta de navaja, o con una piedra de cuarzo encontrada en el camino.

Me temo que llegaríamos a una situación caótica y que exclamaríamos: "Así no podemos entendernos. Volvamos, volvamos al mundo de la razón."

III

EL COMPLEJO DE SUPERIORIDAD

También alienta el prurito de novedad en la música moderna. No bastaron las audacias de Webern, Schönberg y Debussy. Era necesario arribar al mundo del sonido con la preparación matemática de un Pierre Boulez para desarticular las notas rítmicas, como los surrealistas habían hecho con las palabras, y componer una melodía a través del abismo de cinco octavas. La música —juego de John Cage es otro testimonio del prurito innovador de nuestros días. Se pretende alcanzar el sonido más puro aislando el oído del intelecto, es decir, excluyendo la intervención de toda actividad mental. Algo así como si se rompiera todo cordón umbilical entre las imágenes de que es depositaria la retina, cuando miramos las cosas, y nuestra inteligencia. La razón es un inquilino en precario y hay que lanzarla de su morada. Y llegará un día en que se suprima la caja de resonancia de los instrumentos de cuerda, como se intenta ahora borrar en el hombre todo indicio de ra-

cionalidad, pues qué es nuestra mente sino una caja de resonancia en la que se coordinan y hacen más consistentes las sensaciones que experimentamos, para que merced a tal cohesión sea más fácil y seguro el camino del goce estético?

Por otra parte, nuestros sentidos, como observó Cajal, están organizados de manera que nos sea más fácil percibir las cosas compuestas que las simples. De aquí, que la música pura y la pintura abstracta estén llamadas al fracaso, no sólo por la deficiente ejecución de quienes practican tales modalidades estéticas, sino debido a nuestra organización sensorial.

¿Qué avances cabe señalar en el arte con relación al cubismo, al dadaismo, a la poesía pura, a la pintura abstracta, al tachonismo y al blanco y negro de Hartung? ¿ Se ha deducido de tales innovaciones alguna fórmula trascendental de bellaza universalmente aceptada? ¿Se han dado testimonios colectivos de sensibilidad profundamente herida por estas novedades? Las escuelas se suceden unas a otras porque nada hay eterno. El arte fluye como la vida, de la que es una brillante atestiguación, y como ella prolonga sus situaciones según la firmeza de sus contenidos esenciales o las modifica e incluso las cambia cuando se han agotado todas las posibilidades creadoras. Sería un desatino pensar hoy como pensó Platón o Aristóteles; componer versos como Ronsard o Garcilaso, y pintar o esculpir como lo hicieron los renacentistas italianos. La vuelta al pasado no supone una rotura con el presente. Los neoplatónicos y los escolásticos no eran ciegos continuadores de viejas doctrinas filosóficas porque aportaban sus propias ideas al acervo originario. Nutrirse de la tradición no es reproducirla exactamente. Buscad en la naturaleza sus cambios más profundos y nunca hallaréis una solución de continuidad en el curso de su desenvolvimiento. Sólo el hombre, ensoberbecido por sus conquistas, intenta liberarse del pasado, cegar las fuentes, aún llenas de rica linfa, de la tradición. Pero romper ídolos es más fácil que crearlos. ¿Qué estabilidades estéticas han surgido de tales comportamientos? ¿Han mejorado las formas? ¿Son más ricas y caudalosas las ideas? ¿Más expresivo el lenguaje tropológico; más deslumbrantes las imágenes; más hondos los sentimien-

tos? El dibujo, el color, la composición, ¿han ganado de tal modo que haya que rendirse a la evidencia de sus éxitos? El arte es un campo de batalla; pero hay que ganar la batalla en vez de perderla. Si un día me dijesen que habían sido destruidas todas las obras clásicas del arte, porque otras mucho mejores habían venido a sustituirlas, me resignaría. Pero, ¿dónde están tales obras?

La rápida sucesión de los *ismos* proclama bien elocuentemente que si alguna vez brilló el cetro en manos de alguno de ellos, tal cetro no debía de ser de oro precisamente. El reverso de la gloria es lo efímero; como el anverso de lo efímero es la gloria. ¡Cuántas tentativas fracasadas porque el retrogradismo del actual espíritu creador no puede conducir al triunfo! Volver a la cueva de Altamira; al arte negro del Congo; a la civilización nurágica, sería algo así, y nos quedamos cortos, como componer versos al estilo de Berceo y escribir piezas de teatro al de Lope de Rueda o Gil Vicente.

Aniñar el arte, como ha hecho Picasso con algunas ilustraciones de libros, es actitud inhibitoria, ya que lo que hay que hacer es afrontar con todas sus consecuencias el peligro de la acción creadora. Tampoco creemos que la originalidad consista en retorcer el espíritu, en someterlo a la violencia de una predeterminada actividad, en vez de dejarlo suelto para que se manifieste libremente, pues siendo el alma original, original será cuanto hagamos. Este es, al menos, el parecer de uno de nuestros críticos del siglo XIX: don Juan Valera.

Se necesitaría un libro para señalar en sus páginas, con relación a la poesía actual, los fallos, altibajos, incoherencias, vaguedades con pretensiones de misterios, imágenes oscuras y barrocas que confunden en vez de aclarar la melodía interna del verso, antítesis sistematizadas que ni siquiera constituyen un testimonio de originalidad, por cuanto los antiguos ya empleaban en sus poemas este recurso léxico: *oxymoron*; comparaciones sin vínculo, ni semejanza con las ideas o sentimientos que se intenta poner bien de resalto; lenguaje tropológico que ni embellece el poema ni lo hace más asequible; repetición de fonemas, que perturba la armonía de las composicio-

nes, ya que de una sabia disposición de las vocales y las consonantes nace la musicalidad del verso; desarticulación del ritmo a causa de una deficiente puntuación prosódica; incorrecciones gramaticales, descuidos o ignorancia del idioma, como cuando se dice dintel por umbral; inconsútil, esto es, lo que no tiene costura, como la túnica de Jesucristo, y nada más; no lo sutil elevado a su más alto grado, por ultra o extrasutil; caliginoso por caluroso, etc.; desconocimiento de reglas que no han prescrito, ni prescribirán: que el verso que termina en esdrújula tiene una sílaba menos, y el que termina en voz aguda, una más, y que "alma" y "brasa", por ejemplo, son asonantes; pero "cálido" y "lindo" no lo son.

No creemos que aumente el valor de una poesía porque se supriman puntos y comas (¿por qué no también la acentuación y la correcta ortografía?), como en el famoso soneto de Mallarmé: *Eventail,* ni tampoco porque adopte el autor la caligrafía de Apollinaire: *Calligramme.* ¡La poesía es excesivamente voraz para conformarse con alimentos tan flojos como éstos!

Si se abomina de la historia literaria y de la crítica —¿del abecedario también?—, ¿qué puede pesar la presente enumeración en el ánimo de un flamante poeta de nuestros días? Sin embargo, ni Goethe, ni Schiller, ni Heine, ni *lord* Byron, ni Leopardi, por ser espíritus bien cultivados, compusieron versos patibularios, como Espronceda, ni incurrieron en necromanías, como Zorrilla y Pastor Díaz. La civilización es una sucesión de antecedentes cuya vigencia no ha terminado aún. Lo pasado se nutre de lo presente; pero lo presente se afirma en lo pasado, de tal manera que no es fácil mostrar ambos elementos como individualidades independientes entre sí, ya que se concadenan con férreos eslabones. Quienes conozcan esta trayectoria del tiempo e incluso se apoyen en ella, tendrán más firme la cabeza y más despierto el corazón.

El arte actual padece un complejo de superioridad, de minorías, que no está justificado por sus obras. Se reniega de la mentalidad media, como las dictaduras del sufragio. Malo. Rehusar el asentimiento general; constituirse en islotes inabordables no es medida de buen gobierno. El pueblo tiene

un gran instinto poético y filosófico. Cuando oigo decir "carne que se lleva el gato no vuelve al garabato", pienso que este aforismo popular tiene menos quiebras que el sistema hegeliano. Parecerá un exabrupto, pero no lo es. La musa anónima, tanto en poesía como en música, ha producido obras admirables o ha contribuido a ellas. Nuestros viejos romances populares son verdaderas joyas. La sinfonía del *Nuevo Mundo,* de Dvorák, debe sus pasajes más inspirados a los cantos anónimos de los negros e indios de América.

Los cenáculos literarios tienen una modesta irradiación. Las grandes obras no se producen por ellos, sino a pesar de ellos. Los hombres se parecen por sus defectos y se distinguen por sus virtudes. Y en un grupo cualquiera la semejanza entre sus miembros está determinada por lo que menos significa, que es lo que más abunda. No salió del Arsenal de París, *Notre-Dame,* ni *La leyenda de los siglos:* valiosas individualidades que tienen más que ver con la soledad creadora, que con la convivencia literaria. Aquí todo es humo de virutas, fuegos de artificio. En las escuelas de cualquier clase de arte, ocurre lo mismo; a no ser que cada miembro de ella constituya una verdadera personalidad, que no es lo corriente. Las extravagancias, los tranquillos, las genialidades, son los caracteres identificativos del grupo. Pero nada de esto cuenta al llegar el momento de la valoración jerárquica. No es lo que nos confunde, sino lo que nos singulariza lo que entra en la estimación de los demás. Por mucho que hayamos gritado, entre sorbo y sorbo o bocanadas de humo, la voz que en definitiva nos perpetúa en la memoria de todos, es la que nos sonaba dentro, allá en los entresijos del corazón, y la que dictaba a la pluma o al pincel. La Creación fue la obra de Dios en soledad, y cuando menos lejos estamos de El, es cuando en soledad, afrontamos el acto creador.

IV

"¡ZAPATERO A TUS ZAPATOS!"

Si aceptamos la recitación como una práctica vigente dentro del arte actual, tendremos que reconocer la dificultad de decir unos versos que incluso en la lectura no siempre son inteligibles.

El simbolismo ha sido ya rebasado. No se trata ahora de sugerir ideas o sentimientos mediante un lenguaje que sólo expresa una parte, más o menos esencial, de lo que habría que haber dicho, de atenerse a la elaboración tradicional del poema.

Toda sugestión requiere una base desde la que proyectarnos; un núcleo de pensamientos y afectos, del que mediante determinada técnica formal, tomaremos los caracteres cuya sola enunciación nos ponga en camino de dar con la verdad sugerida. A este juego de cercén o mutilación de nuestra vida interior y de la que nos rodea, entregáronse voluptuosamente Verlaine y Mallarmé. Pero ahora se trata de otra cosa: de concebir y plasmar por medio de la palabra, ideas y sentimientos insumisos a la lógica, tomados del subconsciente, y

como el habla está organizada por el otro hemisferio del alma: el iluminado, el de las ideas claras y exactas, no hay otra manera de llegar al fin propuesto que ésta: romper el mayor número posible de vínculos entre las cosas, coordinándolas arbitrariamente ,abriendo abismos que hagan imposible toda continuidad lógica, descargándolas de sus elementos más accesibles, y desembocando, como es natural, dadas tales premisas, en un mundo cerrado e inextricable.

Cada verso será un jeroglífico o cuando menos adoptará una forma alternativa, como una cadena de eslabones: unos de cara y otros de espaldas a la razón.

Si hay que escribir de modo que se nos entienda, como decía Fenelón, tal género de poesía caerá del lado opuesto, y si muchas veces tales fronteras están cerradas para el lector, que puede detenerse a desvelar el misterio, aunque lectura tan interrumpida frustre el goce estético o lo aminore, ¿qué no ocurrirá si en lugar de leer oímos? No cabe esperar de quien recite que se avenga a pararse y que repita el verso o la estrofa ininteligible. A la emoción estética hay que dejarle expedito el paso. No me explicaré nunca que enfrentarse con un poema sea igual o peor que enfrentarse con un problema matemático; ni me explicaré tampoco la *Summa* de Santo Tomás, en verso.

Imaginémonos un teatro en el que cada personaje represente un sistema filosófico y toda la acción dramática consista en probar que son inconciliables tales ideas. ¿Qué éxito tendría? Y no se me replique que los autos sacramentales y el teatro llamado de cámara se parecen a aquel otro supuesto. Aparte de que la semejanza es problemática y limitada la oportunidad escénica, los símbolos cristianos y ciertas ideas, filosóficas o no, son más humanables que "la cosa en sí" de Kant y el "yo soy yo" de Fichte.

No le demos vueltas. Nada tienen que ver entre sí ambos mundos. Hay metales preciosos del pensamiento y del corazón que no pueden fundirse en el mismo crisol. Pensar y sentir debe ser el ideal de todo artista de la palabra escrita. Pero ni los grandes filósofos han sido grandes poetas, ni los gran-

des poetas han sido grandes filósofos. Cuando las ideas y los sentimientos alcancen, merced a sus naturalezas respectivas, el punto de mutua atracción, se habrá dado el milagro del arte. El desequilibrio de ambos factores será siempre un obstáculo para lograr la belleza.

Se pretende encontrar en la música del lenguaje un sentido misterioso, mágico, y se concadenan las palabras atendiendo a su sonoridad más que a su significación. Buscar un mundo que nada tenga que ver con éste en que vivimos, es la ardiente aspiración del alma insatisfecha. Romper los vínculos con la realidad—Baudelaire y Rimbaud—: conculcarla, pisotearla, destruirla. Si no hay otra vida terrena mejor que ésta, la inventamos, y en paz. La imaginación es el talismán maravilloso que puede trocar el cobre en oro, las tinieblas en luz, el silencio en una sinfonía inefable. ¡Qué hermoso es todo esto! Pero no se dan cuenta que los elementos de la poesía no son los de la música. Que el lenguaje de las notas magistralmente combinadas, cuando no es imitativo, como en *Los murmullos de la selva,* de Wagner o en *El vuelo del moscardón,* de Rimsky-Korsacoff, no tiene una significación concreta, determinada, y permite expresar ideas y sentimientos inaprehensibles para la pinza de la palabra; tesoros del espíritu que no pueden fundirse en crisol alguno que no sea en el del sonido. Hay pájaros que dicen cosas muy bellas cuando cantan, y son más bellas porque no sabemos lo que son. Cuando un músico genial compone una sinfonía sublime no tiene que entendérselas con la significación de las notas, y con factor capital como éste, tan dúctil, se lanza al mundo soñado o intuido, y forja el hechizo de su poema. Y este mensaje difícil de descifrar, escrito en una lengua que cada uno entiende a su modo, o que no entiende y en esta ininteligibilidad radica todo su encanto, sacia las apetencias del alma. ¡Cuántas significaciones ha dado la crítica a tales o cuales tiempos o pasajes sinfónicos; y a veces qué desemejantes e incluso contradictorias entre sí! Pero las palabras no son notas; tienen su mundo cerrado, su sentido propio y habrá que atenerse a él o cualquier desviación o desfiguración a que lo sometamos chocará con una realidad

inexorable. Todo esfuerzo que conduzca a fundir elementos tan dispares como la nota y la palabra, para servirse de ellos fuera del ámbito que les corresponde, será inútil. Ni el músico podrá emplear la palabra como factor fundamental de su arte, si bien sí como coadyuvante—la *Novena Sinfonía,* de Beethoven: tomó treinta y seis versos del *Himno a la alegría,* de Schiller—, ni el poeta podrá, rompiendo la frontera del significado léxico, utilizar el lenguaje en sus poemas como sola sonoridad. El músico podrá siempre decirle al poeta: ¡Zapatero a tus zapatos!

V

EL ARTE DE SUGERIR

La sugestión, o dicho de otro modo, el arte de sugerir esto o aquello en el poema lírico, origina un problema cuya filiación cómica hay que admitir por fuerza.

"Comment s'y prendre pour atteindre la pureté absolue—ha observado Mallarmé-sinon en obligeant le lecteur à supléer a tout ce que l'oeubre ne renferme qu'en puissance, en maintenant à l'état de virtualité tous ses prestiges, en ne les realisant pas".

El que juzga, como miembro de un tribunal literario, tales composiciones o el que las lee, como simple lector, viene obligado, si acepta la precedente teoría de Mallarmé, a poner en el o en los poemas juzgados o leídos, una parte suya, en cuyo caso, hay que reconocerle, como colaborador, la participación correspondiente en el premio, si se tratase de un concurso literario, o en las liquidaciones de los libreros con los autores, si de obras editadas.

He formado parte de numerosos jurados, y cuando tuve que subvenir con mi propio ingenio y mi propia sensibilidad a la total realización del poema, renuncié a lo que pudiera corresponderme en el premio, no sólo ante la duda de que mi modesta aportación fuese valorable, sino porque no es honesto ser juez y parte al mismo tiempo, y aunque lo más natural es que piensen y se comporten de igual forma los demás juzgadores de la literatura o del arte, ¿podrá ocurrir análogamente cuando sea el simple lector el que tenga que poner una parte suya en el poema o el contemplador en el cuadro o en la escultura ajenos?

No respondería yo de tales actitudes, dada la variadísima especie que integran los unos y otros, y admitida en nuestros días la propensión tan evidentemente crematística, del *homo aeconomicus*.

Si tales genialidades estéticas, por no decir extravagancias, se generalizasen más aún, los futuros legisladores tendrían que ir pensando en crear esta nueva figura del derecho de propiedad, de abrir un portillo de acceso del hombre de la calle, lector o contemplador, y más legítimamente aún al juez literario o del arte, al sistema de propiedad intelectual.

¿No sería más sensato decirle a los poetas y artistas: "Es a Vds. a quienes incumbe ejecutar totalmente el ideal estético, pues función tan subjetiva y transcendental como ésta no debe ser delegada en nadie"?

Cuando una doctrina literaria como la que dejo expuesta, deriva tan fácilmente del lado de lo cómico, hay que poner en duda su solidez y perennidad. Lo que nos pareció una original sutileza, un nuevo camino abierto al espíritu curioso y andariego, a nuestra sensibilidad acechante e insatisfecha, no es más que una ficción, que como todas las cosas falsas carece de fundamento y consistencia.

Ninguna de las obras consideradas como maestras—el *Quijote*, por ejemplo—tienen un sentido limitado. Por provenir de una inspiración inconsciente y semidivina, más que del esfuerzo reflexivo del autor, ofrecen un ancho campo a la interpretación de los demás, que van descubriendo en ellas sus profundos

abismos, llenos de significación y contenido, y los matices más íntimos y sutiles. Pero todo esto lo puso el autor a lo largo del libro, sin que la conciencia estética de los demás tuviera que aportar nada de su propio caudal.

Si el poeta insinúa, sugiere y busca en el lector el complemento, convierte a éste—lo reitero—por tan pintoresco modo doctrinal, en colaborador suyo. El poema no es ya algo redondo y perfecto, sino todo lo más algo semiesférico que para alcanzar la redondez o plenitud necesita otra parte definitiva; la comprensión del lector, que previamente habrá tenido que poner de su cosecha lo que faltaba.

Elaborado así el poema—remacho—y mientras no cambie el actual régimen jurídico de la propiedad, ésta habría que dividirla, ya partiéndola en dos porciones iguales o diferentes, según el valor que se asigne a la insinuación o sugestión del poeta y a la aportación complementaria del lector. Si el poema triunfa y logra el premio, el autor tendrá derecho a una parte, pero no a la totalidad, ya que la otra parte, pese a todas las dificultades del reparto o distribución, habrá que dividirla entre todos los que con su ayuda hayan completado la composición premiada.

He aquí, señores abogados, un buen semillero de pleitos, pues la parte de premio que corresponda al lector o lectores coadyuvantes, sería objeto de graves disputas.

VI

ES LO HUMANO LO QUE VALORIZA ESENCIALMENTE LAS COSAS

Se me dirá que tengo el espíritu anquilosado; que las nuevas doctrinas estéticas y las obras configuradas bajo su mandato, no han producido impacto alguno en mi conciencia; que vivo a trasmano del flujo y reflujo de la vida, sin conexión de ninguna clase con sus dictados e imperativos; que la permeabilidad del alma está en razón inversa de los años; y que en estos tiempos no se puede tener dos caras como Jano: una mirando para adelante y la otra mirando para atrás. Sin embargo... yo que disfruto mucho cuando leo las *Coplas* de Jorge Manrique, la *Epístola moral,* el *Intermezzo,* de Heine, *Hermán y Dorotea,* de Goethe o el idilio de Longfellow; que caigo en esa disposición-ápice, si se me permite hablar así, en ese éxtasis o arrobo en que desemboca la plenitud de la emoción estética, cuando oigo la *Pastoral,* el preludio de Lohengrín o *La gruta de Fingal,* ¿por qué asisto indiferente o poco menos,

al espectáculo del arte actual, que muy de tarde en tarde me aprisiona y subyuga?

He sentido siempre poca simpatía por el intelectualismo puro. No me atreveré yo a decir, como afirmó Schopenhauer, que Schelling, Hegel y Krause, fueron unos "farsantes", mas tampoco quedé embobado con sus sutiles especulaciones. Admiro más un hecho que un castillo en el aire. Y el arte no es más que una sucesión de hechos idealizados. Construir en puntillas si queréis; pero no perdáis el contacto con el suelo. De ese contacto provino todo el poder de Anteo. Por otro lado el cerebralismo—Ortega admiraba a Debussy—está bien como parte; pero no como todo. El hombre es una esfera, mitad intelecto, mitad corazón. En cuanto suprimáis en el arte, uno de estos hemisferios, habremos dado en la sensibilidad enfermiza o en la hiperintelectualidad. Detrás de una imagen que nos atraiga ideológicamente, debe haber un afecto que nos conmueva. Poetas sin ideas, como poetas sin sentimientos, son lados de una cara, pero no la cara entera. Quizá ese despliegue cerebralista de la poesía actual, con su gélido lenguaje tropológico y sus imágenes diamantinas, pero sin que discurra bajo este aparato el agua viva de la emoción, sea una de las razones de mi desvío.

Hacen ascos de la retórica y toda la poesía actual es pura retórica desde los pies a la cabeza: imágenes, comparaciones y tropos. Un espléndido traje puesto a un maniquí, ya que por lo general, los versos de hoy carecen de contenido humano.

Sería injusto si no reconociese que en nuestros días se han escrito poemas admirables; sonetos que igualan e incluso aventajan, por lo escultórico de la forma y el lirismo que contienen, los mejores de Lope, Quevedo, hermanos Argensola, Arguijo, Jáuregui y Ayala; romances bellísimos en los que rivalizan la inspiración, la vena afectiva y la impecable elegancia del verso. Pero al lado de estas ejemplaridades, cuánto gato por liebre.

Deshumanizar el arte, como deshumanizar la vida, al hombre y convertirlo, por ejemplo, en un mineral, es tremendamente desatinado. Como, a la inversa, humanizar los árboles

o lo que sería más difícil aún, las piedras. Sin embargo, cabría realizar tales operaciones con ambos elementos de la naturaleza, si pretendemos hacerlos más útiles aún al hombre. Se humaniza una piedra cuando la empleamos para construir una vivienda o una fábrica o un puente, y un árbol cuando utilizamos su madera para hacer un mueble o para calentarnos. ¿Qué conquista supone, en la esfera del espíritu en que se mueve el artista, la deshumanización de sus obras? Si abstraemos del hombre los elementos protoplasmáticos que lo integran: el ácido carbónico, el hidrógeno, el oxígeno, etc., nos quedaría el alma, que no podría valerse por sí sola, ya que necesita el sustentáculo del cuerpo. Si abstraemos del hombre el alma, nos quedarían los elementos anteriormente enumerados, que no bastan para realizar el arte. Y si lo humano es el conjunto de ambas cosas: materia y espíritu, porque lo es el hombre, cualquier abstracción que se haga de la una o del otro nos llevará a una situación equívoca, en la que los postulados fundamentales del arte, de la belleza, aparecerán mutilados.

Es lo humano lo que valoriza esencialmente las cosas. Las fábulas, aunque lleguen a ser verdaderas obras de arte cuando provienen de la inspiración de La Fontaine, quedan muy por bajo del poema lírico. A pesar de que el autor haga hablar a los animales y se comporten éstos humanamente, la violencia de la ficción rebajará nuestro entusiasmo. Al arte, cuantas menos concesiones le hagamos, mejor. Busquemos siempre lo más simple, lo más puro, pero sin contradecir su propia esencia.

El mundo en que vivimos se humaniza con la presencia del hombre. Suprimid a este espectador de la naturaleza; romped este espejo a donde van a mirarse las cosas, y todo lo que existe en torno nuestro carecerá de sentido.

Un mundo sin humanidad sería como un libro sin lectores, un museo sin visitantes, una casa deshabitada.

El hombre es el centro de gravedad de todas las cosas. Porque las cosas no tienen conciencia de sí mismas y son atraídas por la conciencia del hombre. Todo se dirige a él como el agua al mar, y el sol a la constelación de la Lira de un modo predeterminado e irremediable.

Cuando el verbo creador se reviste de la seriedad de los números, la belleza, que al fin y al cabo no es más que una fórmula matemática, se realiza del todo. Como ha observado Guyau "rimar es contar instintivamente" y la armonía y elegancia del dodecasílabo se deben principalmente a que "la cifra doce es la única divisible al mismo tiempo por dos, tres, cuatro y seis". He aquí dos ejemplos entre los muchos que podrían aducirse de la relación que existe entre el número y la belleza. Goethe, Leopardi, Carducci, André Chenier, Valéry—admitidas en detalle las desigualdades de valoración—fueron verdaderos matemáticos del arte.

Sumad duros, pesetas y céntimos y al final no sabréis a qué ateneros. La arbitraria colocación de los elementos estéticos tampoco nos lleva a una conclusión exacta, verdadera, respecto del fin propuesto. Cuando mediante el juego correcto de nuestras facultades creadoras arribamos al mundo de la belleza, decimos: He aquí lo clásico. El clasicismo no es más que una depuración de elaboraciones; una meta no superada y por consiguiente imprescripta.

Si yo tuviera algún ascendiente sobre los artistas de hoy, les diría: "Sed todo lo originales que queráis; romped los cánones tradicionales del arte; pero realizad la Belleza."

VII

LA OSCURIDAD

La oscuridad es uno de los caracteres esenciales de la poesía moderna, o quizá el más fundamental de todos. Extraer de la conciencia y del corazón sus elementos más íntimos y valiosos y acertar a hacerlos asequibles al lector por medio del lenguaje, fue el quehacer que se impuso el poeta tradicional. ¡Cuanta más transparencia hay en el agua mejor se ve el fondo del cauce! La poesía clásica, salvo algunas excepciones, como Licofrón, los trovadores provenzales, Góngora y Marini, se caracterizaba por su inteligibilidad. Había claros tesoros en el alma que vaciar en la turquesa del verso y no era necesario acudir a lo mágico y lo esotérico. El espíritu es un manantial inagotable y a nadie se le ocurrió enturbiar su linfa.

Ni los poetas cíclicos, ni Homero, ni Safo, ni los que cultivaron tan diestramente el idilio, en una época ya de declinación literaria, como Teócrito, Bion de Esmirna y Mosco de Siracusa, izaron la bandera del hermetismo, aunque Hermes Trismegisto les precediera. En vez de la magia y el ocultismo,

prefirieron la verdad sencilla y desnuda. No es propio de las almas creadoras lo enigmático y anfractuoso. Crear es un acto natural y simple. Las verdades más ocultas, cuando por inspiración divina, por el esfuerzo del hombre o por casualidad, las desvelamos y poseemos, se nos muestran tan fáciles que no acertamos a comprender cómo tardamos tanto en dar con ellas. Y es lógico que sea así porque toda verdad proviene de Dios, que es luz y no tenebrosidad.

Si algún día nuestros hombres de ciencia actuales volvieran sus ojos a la alquimia del siglo xx antes de Jesucristo, y los filósofos a la magia, a la nigromancia y al ocultismo, pensaríamos que, efectivamente y de un modo atroz, habíamos retrocedido en el tiempo.

Cuando Thais en su casa de Alejandría se muestra al monje Atanael—Pafnucio en la novela de Anatole France—, no se oculta bajo su hermoso manto, sino que lo abre para ejercer así toda la fascinación de su belleza física. En el cuarto de Barba Azul no había nada, ni tampoco en la mayor parte de la poesía actual. El pretendido misterio sólo es vacuidad. Romperle el espinazo al poema y hacer de él un invertebrado lírico, no es un fenómeno espontáneo de la imaginación o de la fantasía, sino una acción deliberada y reflexiva.

Ni el subconsciente de Freud o de Jung, ni el preconsciente de Kubie, tienen nada que ver, en la mayoría de los casos, con tales productos de la actividad creadora. Aparte de que hay mucha pseudociencia respecto del hemisferio oscuro del alma —y no soy yo quien lo dice, sino Ortega y Gasset, que sólo aceptaba en parte el valor científico de las teorías freudianas—un sinnúmero de poemas actuales procede, simplemente, de la imitación. No hay tales carneros, pues, No se trata de íntimos y soterrados desdoblamientos del espíritu en trance creador, sino de calcos, mejor o peor hechos, de Rimbaud y Mallarmé. Las genialidades, las extravagancias y los tranquillos, son las cosas más fáciles de copiar. Cuando se generalizó entre los poetas románticos la necromanía, el ataúd, los cirios y las tumbas no faltaron como recursos estéticos en las poesías de segundones y subalternos. Las singularidades del estilo de

Azorín—prodigalidad de adjetivos atinentes a un mismo nombre, supresión de los pronombres relativos, los diminutivos, los tecnicismos y el empleo incorrecto del pronombre personal—estuvieron siempre y fácilmente al alcance de sus imitadores. Ha habido muchos poetas, en nuestros días, que han compuesto sus poemas o bien teniendo delante de los ojos *Les Illuminations* y *Vers et prose,* o tras una lectura cercana de tales obras.

Desvinculados de la tradición literaria: fenómeno que proviene de la ignorancia o falta de habitual contacto con los clásicos; arrumbados los temas genuinamente líricos: la fe, el amor, la esperanza, la desilusión, el hastío, la melancolía, el escepticismo, el dolor, la desesperación, que han tejido a lo largo de numerosas generaciones literarias el colosal tapiz de la poesía; canceladas imágenes, metáforas y comparaciones que se estimaban ya desprovistas de todo hechizo; y enemistados con una realidad llena de límites y fronteras, vióse en la aventura lírica de Rimbaud y Mallarmé, un mundo nuevo al que acogerse. La lógica era el bocado, las riendas que en manos del jinete podían imponer al corcel de la imaginación una determinada disciplina creadora. El lenguaje, con todos sus elementos expresivos y sonoros, con la riqueza no extinta aún de sus tropos, y la variada musicalidad de sus fonemas, ofrecía múltiples posibilidades. Lo ideológico y lo afectivo tampoco estaban exhaustos. Racimos de ideas y de sentimientos, específicamente humanos, esperaban a Hylas y Bormos. Sin embargo, no sólo se dudó de la vigencia de tales factores estéticos, sino que se los expulsó del ámbito de la poesía. La preceptiva clásica de Aristóteles y Horacio, no digamos la de Boileau y Batteux, habían sido la pesadilla de los románticos. Contra tales trabas al ingenio del hombre se alzaron estrepitosamente los que venían a vaciar su alma en nuevos moldes y a liquidar de este modo una ominosa servidumbre.

El estilo revesado suele ser signo de decadencia literaria. Cuando Góngora, Villamediana, Bocángel y Paravicino advienen a la literatura, había pasado ya el mediodía de nuestro Siglo de Oro. El espíritu creador vive de la luz, y no de las

tinieblas. La fotofobia de los escritores revela un estado patológico. Huir de la luz, como ser pesimista y escéptico por sistema, denota una anormal conformación anímica. Ni Leopardi en la poesía, ni Schopenhauer y Hartmann en la filosofía, constituyen un ejemplo de sana organización mental. Sin embargo, son admisibles estas posturas, cuando responden a un impulso ciego, que no puede ser fácilmente reprimido. Leopardi, que no nombra a Dios ni una sola vez en sus cantos, no se comporta así por ceder a una exigencia de la moda. Toda la vida amarga e infortunada de este poeta patentiza la sinceridad de sus versos y su complexión moral. Si se exalta, y se desespera, y se revuelve contra aquello que concretamente hiere su sensibilidad enfermiza, no es porque finja tal estado de conciencia, sino porque siendo el héroe de su propio dolor, exterioriza sincera y puntualmente sus ideas y sus afectos. No asistimos, pues, al leerle, a una ficción. Sus cantos nos estremecen y apasionan porque proclaman verdades del pensamiento y del corazón.

¿Se produce este mismo fenómeno, que corresponde a la esfera de lo afectivo, en la puramente cerebralista de los poetas actuales? ¿La impenetrabilidad de sus versos, el misterio que encierra cada estrofa, procede de una espontánea elaboración mental? ¿Son verdaderos estados de conciencia? ¿Asistimos a la realización de un periplo del alma creadora, merced al cual arribamos, por último, a mundos desconocidos hasta el presente, que nos brindan nuevos tesoros y emociones? Ciegos hay que estar para no ver lo falso y deliberado de tales poemas. El artificio salta a la vista. Concienzudamente, trabajosamente, se han ido acumulando todos aquellos elementos que colocados con habilidad en el decurso del poema lírico, pueden hacer a éste del todo inasequible. Cada estrofa, más aún, cada verso es una fortaleza inexpugnable. Ni la razón, menguadamente eficaz para desvelar estos misterios; ni la intuición, también impotente; ni la corazonada, por demás vulgar si se compara su poder con lo desmedido de la pretensión cognoscitiva, pueden descifrar el misterio, despejar ese sin fin de incógnitas que ha ido surgiendo a lo largo de la lectura.

VIII

CORREGIRLE LA PLANA A DIOS

El poeta ha roto los eslabones que la realidad concadena en torno nuestro. El mundo en que vive nada representa para él. Las verdades que le rodean carecen de atractivo. Su eficacia lírica es muy escasa. No solamente están desprovistas de intencionalidad respecto del arte, sino que lo aplebeyan. Coger un objeto real, tangible, y darle la aplicación normal es impedir todo logro poético. Adoptarlo con sus caracteres propios e incluso fundamentales, será frustrar la emoción de los demás, que buscan "lo otro", lo que está fuera del alcance de nuestra potencialidad ordinaria; y como lo ininteligible no surge del misterio, sino el misterio de lo ininteligible, bastará con desarticular e involucrar las cosas. Lo normal, lo luminoso, lo simple, lo espontáneo, lo asequible, es lo antipoético. La poesía ha reñido con la verdad. Lo vacuo es ahora lo lleno, y lo oscuro lo radiante. Olvidemos el habitual sentido de las cosas; intentemos formar un lenguaje que nadie en-

tienda; volvamos del revés las imágenes; comparemos entre sí los elementos más antitéticos; dudemos de todo valor tradicional y hagamos por virtud de la "alquimia lírica", oro obrizo del metal más vil y grosero. La naturaleza ha sido demasiadas veces lo que es, y esta monotonía y servilismo del ser esencial, ha de trocarse en caos. La Creación fue la ordenación del caos; pero es preferible volver al caos, porque en el desorden de los elementos radica una fuerza maravillosa; y la disonancia y la inconexión dan una posibilidad más honda al acto creador. El rumor del viento, las sombras del crepúsculo, el perfil de la montaña, los arroyos, el alcor, la hondonada, la nieve, los pájaros, las flores tendrán una mayor potencialidad lírica si los desgajamos de su recta significación, y cuanto más distantes estén de su verdadera naturaleza, de sus propiedades esenciales, más acabadamente se realizará el milagro del verso. La decadencia literaria proviene de que intentamos prolongar indefinidamente el sentido y carácter de las cosas. No hay vigencia que valga; ni subordinación a la lógica —¡vieja histérica, como la moral!—; ni habituación alguna respecto de unos fenómenos físicos y unas situaciones o estados de conciencia que siempre se nos habían mostrado con la misma faz. Todo esto constituye un miserable bagaje. Hay que poblar el cielo de nuevas constelaciones, el aire de sonoridades misteriosas, la luz de fallos e intermitencias, las sombras, o simplemente la penumbra, de una significación infranqueable para el grosero poder de nuestros sentidos. Barramos todo vestigio de racionalidad. Jubilemos al corazón que, pese a la creencia tradicional, sólo tiene que cumplir una función irrigativa. Desentendámonos de la mísera realidad que nos rodea. Mientras respetemos tales vínculos, el acto creador será un eslabón más de esa cadena que llamamos tradición; y no es en la continuidad de las cosas, sino en sus cambios y transformaciones donde está toda la dinámica del verso.

¡Admirable y descomunal osadía, sin el peligro de Prometeo: que se nos encadene a una roca y nos devoren las entrañas las águilas!

Corregirle la plana a Dios —¿pero es que existe verdadera-

mente?, ¿qué falta nos hace después de todo?—, incluso crear un Universo que nada o muy poco tenga que ver con éste en que vivimos, sería emparejarse con la Divinidad, y el milagro del superhombre ideado por Nietzsche y por nuestro D. Pompeyo Gener se habría realizado.

Cuando se pretende buscar un remoto antecedente a estos desvaríos, a veces blasfemos: *Une saison en Enfer,* se nos habla de los antiguos mitos. El primer acto de la musa anónima, allá en la noche oscura de los tiempos, fue tejer tales fábulas. La poesía, decía Plutarco, nueve siglos después, el poeta árabe Al-Ma'arri viene a decir lo mismo, ha de ser embustera. Crear ficciones, verdades que sólo pueden darse en el mundo maravilloso de nuestra imaginativa, debe ser la función principal del espíritu cuando se mueve dentro del arte. Pero no caen en la cuenta de que los mitos no son concepciones oscuras de la mente. La Mitología podrá ser inverosímil incluso, como cuando Rea, para salvar la vida a su hijo Júpiter, da a la voracidad de Saturno o Cronos unas piedras envueltas en unos pañales; pero los hechos más disparatados e increíbles, las hazañas más portentosas, las metamorfosis menos asimilables, porque pugnan con todas las leyes humanas y divinas, son fácilmente inteligibles. No es la oscuridad o el hermetismo lo que hace a los mitos difícilmente incorporables a nuestra mentalidad, sino la absurdidad que encierran. Mentir no es abrir un abismo impenetrable, sino, simplemente, faltar a la verdad, que como objeto del entendimiento no puede ser más que luz —*veritas norma sui et falsi est*—, aunque a veces esa luz, como ocurre en los misterios religiosos, nos deslumbre y ciegue y acabe no siendo absorbida del todo por nuestra pupila interior, pero como estímulo de la sensibilidad, como uno de los tres elementos del arte —bien, verdad y belleza—, puede debilitar la tiesura de su rango intelectivo, con tal de facilitar el acto creador.

Se ha dicho muchas veces que la poesía es comunicación. Detesto esta manera de definirla, porque me he pasado la mayor parte de mi vida dictando comunicaciones, y no creo que exista un quehacer más antipoético que el redactar un oficio. Pero si a pesar de todo aceptásemos tal definición, ¿cómo conciliarla

con unos poemas que si tienen algún mérito, éste consiste en la incomunicabilidad, precisamente?

En cierta ocasión se le preguntó a Mallarmé qué había querido decir en uno de sus versos, y no tardó en contestar: "Posiblemente si mañana me volviera a hacer la misma pregunta, le daría una respuesta distinta de la que hoy le diese."

El poeta irlandés Yeats preconizó la pluralidad de sentido del poema con objeto de que cada lector pudiera atribuirle una significación: "*Un poème* —ha dicho también Mallarmé, que llamó a su poesía "un callejón sin salida"— *est un mistère dont le lecteur doit chercher la clef.*"

No se trata de una burlona contestación, de una genialidad tan frecuente en el mundo de las letras, sino de una verdad incuestionable. La mayor parte de los poemas que han seguido la trayectoria lírica que va de Rimbaud y Baudelaire hasta Eluard, Eliot y Ungaretti, constituyen la misma incógnita para el lector que para quien los compuso. Y si el propio autor renuncia a entender sus poesías, ¿qué otra cosa cabe hacer a los lectores que dar por descontada la imposibilidad de penetrar en tales mundos cerrados?

En filosofía, por ejemplo, ha habido mucho galimatismo —Krause, tan traído y llevado por nosotros en la pasada centuria, podía ponerse por paradigma de tal afirmación—. Pero, con más o menos trabajo, se le llegó a comprender. ¿Quién cantaría victoria puesto a descifrar, a poner en normal romance la multitud de poemas que la moderna inspiración ha dado a la luz?

Se ha perdido el gusto en la elección de los temas, de las imágenes, de las comparaciones y de los tropos. A veces, como en *Les chercheuses de poux,* de Rimbaud, lo abominable y sucio se espiritualiza por virtud de una inspiración depurada y exquisita, en cuanto toca a la forma del poema; pero esto, desgraciadamente, es lo excepcional o, al menos, lo poco frecuente. Entre el pan candeal y la boñiga puede establecerse una relación formal. El sol, cantado, precisamente, por Rimbaud: *Sol y carne,* es una sucia gota de sangre, o lo que es ya más pueril e inofensivo, un balón abandonado: *J'ai plongé dans le soleil rouge que tu avais posé lá-comme un ballon abandoné (Mon domaine,* de

Annie Fontaine-Félix). Las líneas telegráficas y las cuentas en los Bancos (Saint-John Perse), las botellas vacías, el papel de envolver bocadillos, las colillas, los directores de Bancos (T. S. Eliot), el guardia urbano (Apollinaire), el Monte de Piedad, el tubo de escape, la orina y el excremento (G. Benn) son cosas, entidades y sujetos susceptibles de ser poetizados.

El hechizo de tales aportaciones está en su anormalidad. A ningún poeta clásico se le ocurrió ver en las colillas, la orina o el excremento un factor estético. Ni trastrocar la naturaleza de las cosas, porque pensaban que la verdad difícilmente puede ser destruida y que no cabe más que tomarla como es o idealizarla.

Otra característica de la poesía moderna es la fealdad. Los tebanos estaban obligados por una ley cuya inobservancia llevaba aparejado el castigo o sanción correspondiente, a imitar la belleza y repudiar lo feo. Ahora se opta por lo feo y se rechaza la belleza. Resabio romántico que tenía algún antecedente entre los griegos, como el Tersites homérico, y cuya personificación más notable en la novela es Quasimodo, de *Notre-Dame*. Lo feo, porque es la negación de la belleza, y los poemas actuales suelen ser un conjunto de elementos negativos, atrae poderosamente la atención de los poetas. Zola, con *El vientre de París,* y *Virus de amor,* cuyo protagonista, como ya advirtió Valera, es el morbo gálico, son los precursores en la literatura de *La náusea,* de Sartre, de la *Sala de parturientas,* del poeta alemán Gottfried Benn, y del soneto español dedicado al cubo de la basura.

IX

ROMPED EL TIMON DE LA NAVE

Todos estos fenómenos literarios provienen de un desgarramiento de la conciencia respecto de lo religioso. El hombre no acierta a explicarse su existencia, ni su destino. La última luz que aún brillaba débilmente en su espíritu se ha apagado ya. La inmensa noche de la duda ha extendido en torno suyo su patética sombra. En el cielo no hay estrellas. Los pájaros han enmudecido. Los cauces se han secado y las flores han desaparecido de los tallos. El escepticismo y la angustia subsiguiente proclaman la injustificación del hombre en el mundo, lo quimérico de la felicidad, y sumido en esta atmósfera de desesperanza va acumulando voluptuosamente todos aquellos factores negativos que consuenan con la voz desgarrada de la conciencia.

Cuando Dios falta en el corazón del hombre, el hombre se convierte en un estercolero. Hay que creer por imperativo de la razón y del sentimiento. Sólo así la llama interior perdura:

Sólo una lumbre conserva
eternamente las brasas.
¡Cuánto diera por cegar
con el fulgor de sus llamas!

Romped el timón de la nave, y aunque sea el mismo Tifis quien la gobierne, la veréis salirse del rumbo prefijado. No penséis que irá a otro sitio mejor. Las guerras las ganan los Estados Mayores, no la audacia individual de los soldados, y el Estado Mayor del hombre es la razón. Reiros de las grandes aventuras, de las quimeras, de los sueños, como cebos del espíritu. Cuando el gran navegante genovés emprendió la portentosa hazaña del descubrimiento, sabía ya por marinos coetáneos que detrás del inmenso piélago había otras tierras. Y cuando, con varias décadas de anterioridad don Enrique, *el Navegante,* organiza sus expediciones, no es el sombrero cónico, ni la túnica estrellada de magos y nigromantes lo que se ve sobre cualquier mueble de su morada, sino la brújula, el astrolabio y las cartas de marear. El arquitecto y el ingeniero cuando operan, lo hacen por cálculo. En el orden constructivo, lo mismo si levantamos una casa o si componemos un poema, las improvisaciones suelen ser peligrosas. De Quintana se decía que escribía primero en prosa sus odas. Goethe tardó muchos años en componer el *Fausto,* ya lo he hecho notar más de una vez; Virgilio corrigió las *Geórgicas* durante diez años; Espinosa retocaba a todas horas su *Etica;* Pascal escribió hasta trece veces su XVIII *Provincial;* La Rochefoucauld, constantemente pulía sus frases para hacerlas más nítidas y comprensibles; Beaumarchais no hacía otra cosa que leer y releer sus manuscritos en un noble afán de depuración estilística; Flaubert, que tardó cinco años en escribir *Salambó* y seis *Madame Bovary,* según sus biógrafos, no escribía más de veinte páginas al mes; y el mismo Baudelaire repasaba noche y día *Las flores del mal* (1).

Otra particularidad de las letras actuales es la ordinariez. Mal está permitirse ciertas licencias de lenguaje en las novelas;

(1) *Manual de historia de la literatura francesa,* por G. Lanson y P. Tuffrau (Barcelona, 1956).

pero está muchísimo peor que la poesía prohije tales excesos. Es la retórica que yacía en las letrinas, según Ortega. Siempre, menos ahora, la elegancia elocutiva, el primor del lenguaje fue norma de los poetas. Hasta el punto de que existió un lenguaje poético, que se diferenciaba notablemente de la prosa por lo pulquérrimo de las palabras. Nada ha perdido la poesía con las frecuentes transferencias de la prosa al verso, ya que muchas voces que antes eran privativas de aquélla, han dado mayor vigor, sonoridad, exactitud y realismo al lenguaje rítmico; pero determinadas expresiones, que por respeto al lector nos resistimos a transcribir, siempre irán en desdoro del verso.

Refiere Américo Castro en su obra *La realidad histórica de España,* un sucedido de La Rochefoucauld verdaderamente significativo. Había escrito éste en cierta ocasión *comme les rehumes et les maladies contagieuses;* pero cuando apareció el texto se había suprimido lo de *les rehumes* (toses, estornudos y moqueos) y sólo había quedado el concepto abstracto de *maladies contagieuses.* En aquel reino del *bon goút* no se permitían tales licencias. Las mismas que hoy, llevadas a exagerados extremos, pueblan libros y revistas.

No se nos oculta que hay excesos de lenguaje en los juegos de escarnio y en las obras de Alfonso, el *Sabio,* arcipreste de Hita, Jean de Meung, Juan del Encina, Rabelais, Shakespeare, Cervantes, etc.; pero no deben ser considerados como elemento lírico, sino como expansión satírica o burlesca o, simplemente, como desahogo oral.

Bastará mirar los escaparates de las librerías y los catálogos de las casas editoras para percatarse de que la bibliografía en torno de la poesía moderna es copiosísima. Quien compone poemas también dogmatiza en prosa. Raro es el poeta que no se erige en exégeta de sus obras o de las ajenas, y que no teoriza, con más o menos acierto, sobre la elaboración del verso y la significación fundamental de la poesía (1). La preocupación por

(2) Rimbaud: *Cartas del vidente*; Mallarmé: *Correspondencia*; Cocteau: *Dèmarches d'un poète*; Valéry: *Literatura, Introducción a la poética*; Aragón: *Les yeux d'Elsa*; Benn: *Problemas de la lírica*; Salvatore Quasimodo: *Discorso sulla poesia,* en *Il falso e vero verde.* Por no prolijearme cito tan sólo los nombres de Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Carlos Bousoño,

estas cosas salta a la vista. Pero tal prodigalidad de opiniones, no siempre concordes, proclama que la exégesis de la poesía moderna no es quehacer fácil. El teórico se esfuerza por descorrer el velo y penetrar el arcano. Y como lo que es oscuro y enigmático se presta siembre al malabarismo de las ideas y es ámbito, sin límites, donde podemos movernos en direcciones no sólo distintas, sino opuestas, y al misterio del objeto estudiado se suma a veces lo ininteligible del estudio, acabamos sin saber a qué atenernos. Tales dificultades nos llevan a creer que no existe trasfondo alguno en la poesía. Que el mensaje poético es oscuro no por lo inaccesible de la idea, por la nebulosa distancia en que se sitúa, ni por su íntima calidad, sino porque deliberadamente, respondiendo a una preconcebida intencionalidad, hemos dispuesto las palabras y las imágenes en forma confusa e impenetrable.

Esta deslealtad del artista respecto del acto poético, este ver lo que no ve y oir lo que no oye; esta insumisión, no de la fantasía creadora, sino del propio entendimiento, al *logos*, responden a una mecánica extrínseca y convencional, como vamos a ver ahora.

Si decimos "la blanca nieve de pudores llena", cualquier persona familiarizada con el lenguaje metafórico lo entiende. Pero si escribimos "la blanca nieve del azul oscuro", ya no sabremos concretamente a qué atenernos. Porque si con "el azul oscuro" se pretende designar el cielo, el cielo no es azul oscuro ni de día, ni por la noche, cuando nieva. Y llegaremos a la conclusión de que hemos compuesto un verso arbitrario, convencional, alógico. Hemos escrito así porque nos ha dado la gana, como también porque le ha dado la gana al autor han sido compuestos estos versos:

"El mar vecino reina con la primavera
Sobre los veranos de tus formas frágiles
Y he aquí que en ella queman armiños en haces."
P. Eluard

José María Valverde, Jorge Guillén, Vicente Gaos, Leopoldo Panero, Gabriel Celaya, Carlos Barral, etc., que de un modo sistemático o esporádicamente han teorizado sobre la poesía.

La falta de puntuación y la circunstancia, más clásica que moderna, de escribir con mayúscula la primera palabra o partícula de cada verso, contribuyen a hacer más difícil la interpretación. Gramaticalmente —¡pero vaya usted con la Gramática a los poetas de hoy, que siguiendo el consejo de Louis Aragon se han creado una propia con la que subvenir a sus necesidades!— los armiños en haces se queman en la primavera. Ahora bien, si tantas veces se burlaron de la *recta ratio,* ¿por qué pensar en que se sometan a las reglas de la sintaxis?; en cuyo caso los armiños en haces pueden quemarse en "las formás frágiles", e incluso en los "veranos" y hasta en "el mar", contraviniendo así la resistencia del agua al fuego.

Podrían aducirse otros ejemplos análogos de Apollinaire, Montale, Krolow, Kaschnitz, Fontaine-Félix, Pavese, Looten, Aleixandre, etc.

La arbitrariedad del lenguaje, divorciado de toda ley ordenadora; lo oscuro de las imágenes y las metáforas; las antítesis más groseras, que empalman mundos de inconciliable naturaleza; el abuso de la sinestasia—Baudelaire la usó en su soneto *Correspondencias*—, que sólo empleada con mesura y tino puede tolerarse; la ausencia de todo patrón lógico, que encabrita entre sí los conceptos, los sentimientos y las sensaciones; la magia, como elemento fundamental de la poesía, y la disonancia, como fulgor diamantino que más tunde el sentido que lo espabila; el misterio sin rango alguno, pues en la mayoría de los casos se descubre fácilmente su tosca hilaza; el artificio de poner a los poemas títulos que ninguna relación tienen con el contenido, ni siquiera con lo episódico; la ausencia de puntuación para que naufrague más pronto el lector, como si no tuviera bastante con los bajíos y sirtes de cada poesía, hacen pura alquimia de este nobilísimo ejercicio de la mente y del corazón.

X

LOS MOVIMIENTOS LITERARIOS SON COMO LOS PROCESOS INFLAMATORIOS

El verso libre, que los preceptistas llamaron también blanco o suelto y que Isaac Vossio aceptaría de buen grado, ya que consideraba bárbara la rima, es, sin duda alguna, el más difícil de todos. Despojado de la rima, ha de depurar concienzudamente el resto de cuantos elementos lo integran. Acento tónico en la cuarta y octava sílabas o en la sexta. Medida, sin licencias —diéresis y sinéresis—, que lo hagan excesivamente flojo o excesivamente apretado. Hábil distribución de las vocales y las consonantes —los scaldros avizoraron ya las ventajas de estas prácticas e hicieron gala de ellas en sus versos—; pausa o cesura y elección de voces de por sí y aisladamente armoniosas. Bien combinados estos factores surgirá el ritmo, que no es más que el orden con que cada parte integrante del verso realiza su función.

Pocos poetas acertaron al forjarlo. Mas del endecasílabo

libre se pasó a una variedad de versos —mal llamados así—: verso, del latín *vertere:* volver. Su significado de línea o renglón vino después. Se atribuye a Gustavo Kahn la prioridad en el uso del verso libre— de cualquier medida y de arbitraria acentuación, y de aquel endecasílabo de delicada y brillante hechura, pasamos a esos renglones cortos o largos y larguísimos, también sin rima —que a veces se presenta inopinada e inarmónicamente—, pero desprovistos de ritmo, musicalidad y elegancia elocutiva.

Los movimientos literarios son como los procesos inflamatorios, que tienen tres fases: la iniciación, el apogeo y la declinación. Según la virulencia de la enfermedad se llega más rápidamente al período agudo. Los románticos alcanzaron de un modo súbito y espectacular la culminación de sus ideas estéticas. Se revelaron contra el orden prestablecido de las reglas. El genio no puede someterse a ninguna dictadura literaria. Cualquier norma prefijada ahoga las expansiones del espíritu, dueño y señor de sí mismo; cohibe a la fantasía y pone fronteras a la soberanía de los sentimientos. Para volar, cuanto menos plomo se tenga en las alas, mejor. Habían vuelto del revés la máxima baconiana. Hicieron ascos del saber y de la cultura. Espronceda se burló, con estos donosos versos, de la ciencia humana:

¡Mis estudios dejé a los quince años
y me entregué del mundo a los engaños!
... ...
... ...
yo con erudición ¡cuánto sabría!

Lope había dicho siglos antes:

Que cuando no estaban llenos
de tantos libros ajenos
como van dejando atrás,
sabían los hombres más
porque estudiaban en menos.

No será difícil hallar testimonios análogos en el infante don Juan Manuel, Juan Ruiz, etc.

El mismo fenómeno se ha producido con el surrealismo. Pésima denominación para nosotros, pues constituye un mestizaje lingüístico. El *surrealisme* de los franceses, debería ser en español superrealismo o sobrerrealismo. Pero no nos detengamos en estas cosas, aunque no está de más que hayamos señalado el dislate.

Los surrealistas abominaron también de la cultura, no como ordenación de saberes, sino como almáciga de elementos utilizables. En el pasado histórico no han visto más que un obstáculo, una rémora para realizar su ideal estético. Y otra en la verdad y en la lógica. La verdad o conglomerado de realidades humanas, impide el libre juego de las facultades creadoras. La lógica, ensoberbecida por el resplandor de su fuerza, malogra todo intento libérrimo de la subconsciencia, superior al propósito de ordenar y cuadricular las ideas, los sentimientos y las sensaciones. El Universo es pequeño, y mejor que agrandarlo, que supondría una continuidad, una modificación, creémosle de acuerdo con el señorío profundo y soterrado de nuestra idealidad. Pero como no es posible realizar tal concepción con los elementos que nos suministra el mundo en que vivimos, vayamos creando, dentro de nuestras posibilidades presentes, modos y formas que apenas tengan que ver con la realidad circundante. Volvamos los sentidos hacia dentro y procuremos ir acomodándonos a ese mundo interior donde la gran "proxeneta" nada tiene que hacer, sino reconocer humildemente su fracaso y callar.

Todas estas rebeldías surrealistas ofrecen muchos puntos de contacto con la ideología romántica, de la que son una tremenda e incluso patética, si se quiere, exaltación.

Los románticos no rompieron del todo con la realidad, pero la deformaron, y cuantos grupos llegados después se sirvieron de lo feo como elemento indirecto para realizar la belleza, tienen su antecedente literario en el romanticismo.

Es evidente que el hombre sabe mucho menos que lo que ignora; que las ciencias del espíritu van más despacio en sus

conquistas que las de la naturaleza; que los sistemas filosóficos no explican satisfactoriamente las cuestiones que son objetos fudamentales de la especulación; que nos desenvolvemos en terreno movedizo e inseguro. De acuerdo. Pero tales circunstancias no justifican la anarquía estética. Vivimos de estipulaciones. El hombre conviene consigo mismo y con los demás el aceptar ciertas verdades universales que, aunque no lo sean, resuelven temporalmente, en tanto se las sustituye por otras más eficaces, los problemas que gravitan sobre él. Menospreciar la cultura; revolverse contra la tradición; hacer ascos de la realidad, aunque ésta sea tan bella como el alba o el crepúsculo o el cielo estrellado, cuando tales fenómenos se adornan con sus galas más atrayentes; desestimar los valores que han subvenido a las exigencias del espíritu; creer que todo está en crisis y que sólo una poesía con pretensiones taumatúrgicas puede crear un mundo que, aunque de mentirijillas, colme nuestra soñadora inquietud, nos parece una aventura, sujeta, como todas, a las decisiones equívocas del azar.

¿No se estará jugando el arte sus últimas posibilidades a esta carta de su oscuro destino?

La belleza desaparecerá al advenimiento de la ciencia, observó hace ya bastantes años Renán, cuando el arte, que como he dicho reiteradamente no es otra cosa que la realización de lo bello, no había dado como hoy tan tremendos bandazos.

Hegel había dicho ya algo semejante al considerar lo "superfluo" que es el arte cuando lo espiritual logra "una forma superior y más adecuada en la conciencia".

XI

PANORAMA DE NUESTRAS LETRAS. DESCUIDOS E INCORRECCIONES

No es mi intención considerar uno por uno todos los lados que ofrece la gran figura del arte. Se necesitaría mucho tiempo y espacio. Pero quisiera detenerme a señalar uno de los pecados más graves de las letras, no sólo de hoy mismo, sino de las últimas décadas: la ignorancia, la falta o escasez de preparación intelectual. Proviene este fenómeno de la presente anarquía. No existe en tales circunstancias una valoración jerárquica, como no existen en un proceso revolucionario o en plena revolución las categorías. Todos los hombres somos entonces iguales: el ingeniero y el campesino, el albañil y el médico, el abogado y el limpiabotas.

En una anarquía literaria o artística, no hay nadie que se mire en el espejo de su propia conciencia. ¿Para qué considerarse a sí mismo, cuando tan fácil es cerrar los ojos y penetrar en el mundo de las letras o de las artes, cualesquiera que sean las

armas de que venimos pertrechados? Si hay un título que refrenda la aptitud profesional, nadie se atreverá a asumir una función o cometido que no le compete, pero si tal ámbito es accesible a cualquiera, preparado o no para hacer lo que sea, no faltarán los entrometidos y osados, ¡mas qué tropiezos y dislates no cometerán! Yo conocí a un escritor que creía que el *Fausto,* de Goethe, estaba escrito en prosa. No conocía la traducción en verso de Valera, fragmentaria, ni la de Teodoro Llorente, respecto de la primera parte, y a un versificador que echaba el mundo sobre los hombros de Heracles, cuando es bien sabido de todos los que se hayan asomado a la Mitología que fue Atlante el que cargó no con el mundo, sino con el cielo. Y estos descuidos, torpezas, distracciones o ignorancia, reprensibles en cualquiera cultivador de la palabra escrita, son verdaderamente imperdonables en los que, por otra parte, gozan de mucho renombre.

Ortega y Gasset —una de mis lecturas predilectas— atribuyó a Tántalo la facultad que tenía Midas de convertir en oro cuanto tocaban sus manos (1), y juntamente con Pérez de Ayala, a un filósofo (2) de la antigüedad la frase de Temístocles, "Pega, pero escucha". Temístocles no era un filósofo, sino un general ateniense, y Tántalo no tuvo otra relación con el oro que el perro de este rico metal que Pandarco robó y que Rea, esposa de Saturno y madre de Júpiter, había puesto como guardián al lado de éste y de su nodriza. Zunzunegui puso en labios de Donoso Cortés, en *¡Ay... estos hijos,* novela premiada por la Real Academia Española, el "Dios es grande en el Sinaí" (3), de un discurso de Castelar en contestación al canónigo Manterola en las Cortes Constituyentes de 1869 (4). Foxá afirmó en un artículo del *A B C* que el primer discurso en verso que se

(1) En ediciones posteriores a aquella en que se cometió el *lapsus* —*Obras* de Ortega y Gasset (Madrid, 1932, pág. 864): "Como Tántalo encuentra cuanto toca permutado en oro..."— aparece corregido: *Obras completas* (Madrid, 1955), tomo IV; *Tríptico,* Colección Austral (Madrid, 1955), etc.

(2) *Obras de José Ortega y Gasset* (Madrid, 1932), pág. 1326.

(3) Barcelona, 1943, pág. 339.

(4) "Grande es Dios en el Sinaí; el trueno le precede, el rayo le acompaña, la luz le envuelve..." *Diario de Sesiones...,* núm. 47, del lunes 12 de abril de 1869.

había pronunciado en el acto de ser recibido por la citada Academia, había sido el de don José Zorrilla, ignorando que fray Juan de la Concepción le había precedido en tal circunstancia. Don Eduardo Aunós, en su *Biografía de París,* hizo nacer a Júpiter de la cabeza de Minerva, siendo Minerva la que, "armada de pies a cabeza y lanza en mano y casco puesto", nació de la cabeza de Júpiter (1). Don Eusebio García Luengo (2) tradujo el *homo homini lupus* del poeta latino *(La Asinaria,* de Plauto, acto II, escena IV), así: "el lobo es el lobo (¿y qué iba a ser si no?) para el hombre", cuando la versión correcta sería: "el hombre es un lobo para el hombre" o bien "para su semejante". Con motivo de la muerte de Gómez de la Serna, un popular diario emplea la palabra "antonomásico", por "antonomástico", que es lo correcto, pues no se dice tampoco *sintáxico,* sino sintáctico; *elípsico,* sino elíptico, etc., ni, señores periodistas, los famosos "Mármoles" son de Talavera la Real (Badajoz), sino de Talavera la Vieja (Cáceres). Tampoco se escribe Picabea *(El Premio,* de Zunzunegui, Barcelona, 1961, página 269), y sí Picavea, autor de *La tierra de Campos;* "Uyyys" (pág. 609), y sí huy, del latín *hui* (3); ni debieran limitarse las disculpas del reiterada y legítimamente galardonado novelista, dadas a la Academia respecto del uso del adjetivo *terremótico* (pág. 379), a tal voz, cuando en el resto de la narración leemos *usadero* (4) *penseroso, barcoleante, arquitecturarla, oquedosa, soplapoyez, asentidora, desganosa, codiciadera* (codiciadora), *endichecidos, desabridez, endichecedor, encollarándose, netitud,* etc.; *extrañarse,* por sorprenderse; *desplazar,* por quitar; *justeza,* por exactitud; *inconsútil,* por extrasutil. ¡Oh, insaciable inconsútil, cuantas situaciones equívocas provocaste! (5).

(1) "En realidad podemos recordar ahora y siempre que las escuelas, como las tendencias y los estilos, nunca nacen perfectos y acabados, como Júpiter de la cabeza de Minerva" (Madrid, MCMXLIV), pág. 247.

(2) "El lobo es un lobo para el hombre", *Oposiciones e influencia,* del *A B C* del 3 de diciembre de 1954.

(3) El mismo descuido se observa en las páginas 144, 296, 347, 420 y 800 de *Los cipreses creen en Dios,* de José María Gironella (Barcelona, 1953).

(4) Posiblemente tomada de Ortega: *Obras,* págs. 137 y 161.

(5) "En noble lienzo blanco entretejiste—mi amor y tu costumbre, y ahora

Todo esto después de haberse observado, muy juiciosamente, por el padre del protagonista: "A ver si acabas, por lo menos, con la mayor parte de los gerundios mal empleados que infectan la Territorial" (pág. 20).

Camilo José Cela, excelente prosista y fecundo narrador, hace coger el tren en Trujillo al héroe de su novela *La familia de Pascual Duarte,* cuando, como es bien sabido, en dicha famosa ciudad extremeña no hay ferrocarril (1).

En una radiación dedicada a Dalí, el locutor dijo varias veces: "La Venus *del* Milo." ¿No hubiera sido más insólito aún decir: La Venus *del Nilo*"? Y días después *atrona,* por atruena.

Quizá no fuese necesario aportar un ejemplo del uso correcto de este verbo irregular de la segunda clase, pero de todas maneras allá va uno de Espronceda, tomado del *Diccionario de la conjugación castellana,* de Emiliano Isaza (París, 1900), página 67:

De monte en monte retumbando atruena
El fragor lejos del pasado estruendo.

No es menos sensible informar a los lectores de periódicos, sobre la construcción de una piscina en Tenerife, al pie del Teide (3.710 metros) y a una altura de 12.230 metros. Cuando yo estudiaba Geografía el punto más alto de la Tierra era el Everest, a 8.882 metros, y el más profundo una fosa de 10.430 metros del océano Pacífico, en las Filipinas.

"Andara", leo en la página 193 de *Fiestas,* de Juan de Goytisolo (1958).

Andara *por anduviera*
es un tropiezo mortal;
y quien cae de este modo
no se vuelve a levantar.

---

siento—la túnica *inconsútil* de tus manos." Leopoldo Panero: *Escrito a cada instante* (Madrid, 1949), pág. 81.

(1) "Al tren lo fui a alcanzar en Trujillo, donde pedí un billete para Madrid" (*La familia de Pascual Duarte,* Madrid, 1943, pág. 126, 2.ª ed.).

También observo en determinado periódico que el señor Fulánez "pronunció un *emocionado* discurso". Un emotivo discurso estaría bien dicho. Los discursos no se emocionan. Puede emocionarse el que habla y el que o los que escuchan, pero no lo hablado. Y digo el que, porque me acuerdo de la cátedra de Retórica y Literatura del Colegio de Humanidades, de Cáceres, en la cual Donoso Cortés ensayaba su oratoria con un solo oyente: el alumno Gabino Tejado.

Asimismo, estuvo muy poco afortunado don José Ortega y Gasset al escribir *feminidad* por femineidad, con reiteración imperdonable (págs. 126, 369, 411, 412, 413, 641 y 135, 137, 138, 148, 158, 163, 165, 172 y 175 de *Meditación del pueblo joven); pleno* (galicismo, *plein),* por lleno (354); *actitud* (gal. *actitude),* por disposición, estado, situación, etc. (768); *cohonestar,* por conciliar (38 y 39 de *Goethe visto desde dentro); dispépsico,* por dispéptico (188); protestar *de,* por protestar contra (288); *extrañado,* por sorprendido (931); *destaca,* por se destaca (150); *cualesquiera,* por cualquiera (666); *desapercibidos,* por inadvertidos (135, 269 y 559); *escapa a* (gal. *echaper a),* por se hurta a (869 y 127); *desplazando,* por trasladando (923); *banal* (galicismo, *banal*), por trivial (621 y 139); ocuparse *de,* por ocuparse en o tratar de (227, 244, 262, 268, 296, 297 y 396); *abrevar,* por beber (557 y 657), y *dintel,* por umbral (645) (1).

El hecho anecdótico que Ortega atribuye a Pío Baroja, respecto de las zapatillas de Aviraneta, es un chiste o gracia, pero no la legítima justificación de un escritor en lo que atañe al lenguaje y a sus reglas. Los que escribimos estamos obligados a conocerlo y usarlo bien, como el cirujano el instrumental con que opera, y el topógrafo el teodolito, y el maestro albañil el nivel. Admiramos el libro que contiene hondas ideas, sutiles agudezas: carga positiva y atrayente que sirve para identificar la calidad y señorío de una persona, pero nos sentimos más entusiasmados aún cuando el lenguaje no desdice del contenido.

Si sentamos a la mesa a los hombres más inteligentes y

(1) Todas las páginas consignadas en el texto, sin citar el título, se refieren a *Obras de José Ortega y Gasset* (Madrid, 1932), y las núms. 127 y 139, a *Meditación del pueblo joven* (Madrid, 1962).

sabios del mundo, nos consideraremos irremisiblemente atraídos hacia ellos por el valor de sus obras, por sus actos y su conversación, pero si al comer meten ruido con la boca o emplean el cuchillo cuando deben usar el tenedor, seguiremos admirándoles por su saber y por su inteligencia, pero lamentaremos que estén tan mal educados.

Hay reglas sancionadas por una tácita aceptación universal, y el observarlas, si no se ha demostrado por alguien que son ineficaces y están "periclitadas", como habría dicho don José, supone un acercamiento a la perfección e integridad de nuestras operaciones. La inobservancia de tales normas no es un comportarse audaz e indisciplinado, que revele una auténtica jerarquía superior, sino, simplemente, ignorancia.

Si fuese una arbitrariedad autorizada por el valer personal de quien la comete, y que decir *genuflexión,* por reverencia; *dispépsico,* por dispéptico; acentuar ti, esto, eso y aquello, etc., no supone un sumando negativo en la valoración total del escritor, dense por no escritas las presentes observaciones.

Si insistimos en señalar estos gazapos, que no destruyen la personalidad literaria de quienes los cometen, pero que la afean y restringen, la parva de infracciones se hace por demás copiosísima.

Voy a determinar con alguna prolijidad las más significativas y frecuentes:

Especies, por especias; *albuns,* por álbumes; *fracs,* por fraques; *camerino,* por camarín; *reasumir* y *reasumiendo,* por resumir y resumiendo; *abrogar,* por arrogar; *ínsulas,* por ínfulas; *provinente* o *proviniente,* por proveniente; *compartimento* (gal., *compartiment),* por compartimiento; *cerúleo,* por céreo; *estridencia* (gal. *stridence),* por estridor; *sufrir,* por padecer; *dentrífico,* por dentífrico; *cualesquiera* o *quienesquiera,* por cualquiera o quienquiera, pues las dos primeras voces son los plurales de las segundas, y escribir, por consiguiente; *cualesquiera* acción, o *quienesquiera* que fuese, es un dislate; *desapercibido,* por inadvertido; *consumación* (galicismo *consommation),* por consumición o consumo; *debutar* (galicismo *debuter),* por estrenarse; protestar *de,* por protestar con-

tra (protestas de fidelidad, de cariño, y protestas contra la injusticia, la ingratitud, la incorrección, etc.); *bisutería* (galicismo *bisouterie),* por buhonería, joyería, orfebrería, platería, quincalla o quicallería; *avalancha* y *revancha* (gals. *avalanche* y *revanche),* por alud y desquite; *azararse,* por azorarse; *tener lugar* (gal. *avoir lieu),* por celebrarse, efectuarse, verificarse, etcétera; *desplazarse* (gal. *déplacer),* por trasladarse; *reductible* e *irreductible,* por reducible e irreductible; *factura,* por hechura; *debatirse* (gal. *se débattre),* por bregar, forcejar, forcejear, agitarse, revolverse o luchar; *testimoniar* (gal. *témoigner),* por atestiguar o testificar (1); *lupa,* por lente; *rail* (anglicismo *rail),* por riel o carril; *banalidad* (gal. *banalité*), por trivialidad, vulgaridad, patochada, necedad, perogrullada, niñería, etc; *sendos,* por grandes, fuertes, descomunales; *álgido,* por culminante; *sugerencia,* por sugestión; *adjuntar,* por acompañar, enviar, remitir; *influenciar* (americanismo), por influir; *genuflexión* (de *genu:* rodilla), por reverencia, doblar la cintura, inclinarse; *aprovisionar,* por abastecer, proveer, surtir; *visitar Roma o Londres,* por visitar a Roma o a Londres; *presupuestar,* por presuponer o computar; *quedar,* por dejar; *elucubración* y *elucubrar* (gal. *elucubration* y *elucubrer),* por lucubración y lucubrar; *picia,* por pifia; *arrivista* (gal. *arriviste),* por advenedizo o, en todo caso, por arribista; *extrañarse,* por sorprenderse; *ciertísimo, buenísimo, fuertísimo,* etc., por certísimo, bonísimo, fortísimo, etc.; *espúreo,* por espurio (más ejemplar y castizo), como *sacaliña,* por socaliña; *homenajear,* por festejar, celebrar, agasajar; *inicio* (latinismo intolerable: *initium fidei),* por comienzo, principio, iniciación; *juicio crítico* (pleonasmo innecesario, por el que Menéndez y Pelayo censuró a Hermosilla); *formato* (gal. *format),* por forma, tamaño de un libro; *solución de continuidad* (gal. *solution de continuité),* por división o separación; *razzia* (arabismo), por rafia; *justeza* (gal. *justesse),* por exactitud, precisión, acierto; *obstaculizar,* por obstruir, entorpecer, dificultar; *inrompible,* por irrompible; *pleno* (galicismo *plein),* por lleno; *ronronear,* por runrunear; *constatar*

(11) No desconocemos el criterio del padre Mir respecto del uso de esta voz. *Prontuario de hispanismo y barbarismo* (Madrid, 1908), tomo II, pág. 891.

(galicismo *constater),* por demostrar, probar, averiguar, consignar, hacer constar, etc.; *pretencioso* (gal. *pretentieux),* por afectado, pedantesco, presuntuoso; *solucionar,* por resolver; *hangar* (gal. *hangar),* por cobertizo, tinglado; *abrevar,* por beber (abrevan los animales); *dislacerante,* por dilacerante; *overtura (ouverture),* por obertura, que es lo correcto; *rango* (gal. *rang),* por calidad, clase, condición, jerarquía; *meticulosidad,* por minuciosidad; *envite,* por empellón o empujón; *placentero,* por a la vista, visible, ostensible, manifiesto, etc.; *escapar* (gal. *echapper a ...*), por hurtarse a, librarse de, huir de, etc.; *metereológico,* por meteorológico. Y, según el juicioso parecer de la Academia, será más castizo decir marbete, rotulata, rótulo o título, que *etiqueta;* componer, que *confeccionar;* lo presente, lo pasado y lo futuro, cuando se omite la voz tiempo, que *el presente, el pasado* y *el futuro;* rentas públicas, que *finanzas;* reunión, asamblea, conventículo, etc., que *meeting* o *mitin.*

Esta lista de disparates e incorrecciones sería interminable si no hubiera que someter la pluma a las exigencias de tiempo y espacio.

¡Y ese *ti* acentuado! "y ante *tí,* a veces, me sentí culpable", Manuel Alcántara), "y te amo, vida, a *tí,* que me conduces", Félix Grande.

El poema no debe llevar mácula alguna. Por eso señalo la incorrección.

Hay moradores del Pindo que le ponen a *ti* un acento como antena o pararrayos, sin saber, por lo visto, que *ti* no puede ser más que pronombre personal de segunda persona del singular, y no necesita, por consiguiente, el signo ortográfico que sirva para identificar su naturaleza.

¡Pobre *ti,* de tan breve morfología y de tan deleznable significación ("Sólo los que aman saben decir ¡tú!". ¿Y quiénes se aman? "¡Ah, el *moi* francés!"), cargado con esa antena o pararrayos!

Y como quien enseña, por modesto que sea, realiza una obra de misericordia, allá va otra advertencia, con sombrero en mano y guante blanco: tampoco *solo,* cuando es nombre o adjetivo,

y *esto, eso* y *aquello,* que no pueden ser más que pronombres demostrativos, llevan acento (1).

¿Y los barbarismos descomunales, de una estructura no siempre ejemplar y de una evidente inarmonía? Tembláranle las carnes, de conocerlos, al mismísimo padre Feijóo, que no fue un purista, precisamente. A manta de Dios podrían citarse. Allá van unos cuantos: *revolucionar, protagonizar, inteligenciarse, ambientar, presionar, conmocionarse, actualizar, nulificar, resistenciarse, dinamizar, guarismar, engabardinarse, encapsular, cardializar, alquimiar, contorsionar, contusionar, convulsionar, inviscerado, recargamiento, catastrofal, programático, programación, relevancia, encuclillado, modestada, despectivando, endeliciadora, egoistó, estuporizados, billareaban, desanzuelándose, ajuaraba, yertez, aspavientó, pavorralea, asqueativamente, atemporalada, indisimulando, conmiseracionarse, represionar, reconvencionar, extorsionar, erosionado, opcionar, irresolutez, dardeando, desorbitado, ennochecer, despendulado, pendulear, perspectivice, atardecida, substantivación, frontalidad, minimizará, gestar, manicurada,* etc.

No son menos frecuentes los solecismos o construcciones gramaticales defectuosas y los plurales abusivos.

"Me *miró* y *sonreía*", Antonio Prieto: *Tres pisadas de hombre* (Barcelona, 1955), pág. 79.

"El farol *dejó* de iluminar y la selva *continuaba* moviéndose"... *Ibídem,* pág. 152.

"Luigi se *había* levantado y *revisó* el farol", *ibídem,* página 171.

"*Sacó* un paquete de chesterfield y *fumábamos*", *ibídem,* página 187.

"*Cogieron* en silencio sus ropas y las botellas y se *alejaban* hacia las zarzas", Rafael Sánchez Ferlosio: *El Jarama* (Barcelona, 1962), pág. 151.

"Anastasio no *vio* ni *escuchaba* a Enrique"..., Torcuato Luca de Tena: *Edad prohibida* (Barcelona, 1962), pág. 151.

"Pobre de mi obra, que ha sido todo lo extensa y original

(1) "Esto—aquello,—la niebla,—el mar..." M. Teresa Cervantes: *Nuestra cosecha.*

que mis escasos *talentos* consintieron", S. Ramón y Cajal: *Recuerdos de mi vida* (Madrid, 1917), t. II, pág. 580.

"Tenían las palabras de don Fernando la encendida elocuencia de la fe, el apasionado brío de un corazón lleno de *caridades* y *fervores*", Ricardo León: *El amor de los Amores* (Madrid, 1931, vol. I), pág. 86.

"... y la Iglesia le había dado seguridad, comodidad y campo para sus *talentos*"..., María Espiñeira de Monge, trad. de *El abogado del diablo,* de Morris Wuest (Barcelona, 1962), página 9.

También un notable orador y prosista, don Emilio Castelar, empleaba, siglo antes, los plurales abusivos.

"... antes o después de lanzar al juego sus últimos *dineros*"..., *Fra Filippo Lippi* (*Barcelona,* 1879), t. I, pág. 75.

"La perspicaz y astuta Lucrecia, a pesar de los *talentos* que todos le reconocíamos"..., *ibídem* (Barcelona, 1877), t. II, página 219.

¡Y ese "vendaval" tan inquietante para los neófitos y los consagrados, que escriben *vendabal* y se quedan tan orondos! ¡Y esa segunda persona del singular del pretérito indefinido! *Fuistes, soñastes, dijistes.* Un chico del Instituto, de tercero, que sea algo aplicado, sabe que la segunda persona del singular del pretérito indefinido no lleva *s* al final.

¡Ah, señor hablista, es que esa *s* evita una sinalefa, es decir, que la última sílaba de una palabra que termine en vocal y la primera sílaba de la voz siguiente, que empiece con ella, formen una sílaba métrica, y se evite con tal recurso o habilidad reprensible que el verso sea corto. ¡Buen poeta nos dé Dios, que tiene que valerse de estas licencias!

También son frecuentes los laismos, y grima da tener que recordar a los demás reglas tan elementales como ésta: cuando un adjetivo califica sustantivos de distinto género, debe ir en masculino. "Simil, metáfora, idea, bellísimos."

Después de contemplar este panorama literario, en que los habitadores del Pindo y los prosistas trasmiten sus ideas y sentimientos con tal lastre de equivocaciones, descuidos, impropiedades de lenguaje, incorrecciones gramaticales, etc. —numera-

dores de un denominador común: la ignorancia—, o falta de celo, de cuidado, hemos de aceptar la pretensión de tales escritores de tener un público de minorías? ¿Para qué? Si es para restringir el daño que los dislates y transgresiones antes enumerados puede hacer en los lectores, ya que al reducirse la cifra de éstos, mengua también el perjuicio, bien está. Pero si se estima que el exquisito elixir, en verso o en prosa, de dichos cultivadores de la palabra escrita, y la rica vasija que lo contiene, exigen estas minorías, habrá que considerar excusable la mentada pretensión.

Basta leer las primeras páginas de un libro para que nos demos cuenta de qué puntos calza el autor en la esfera del lenguaje. El desvío que se siente hoy respecto de los clásicos, la deficiente educación académica o autodidáctica y ese desenfado tan característico en nuestros días, de los que creen que teniendo ideas y sentimientos que comunicar a los demás, lo de menos es la forma en que se hace, son las causas del sinnúmero de impropiedades, dislates, incorrecciones, etc., con que se escribe.

Pase, aunque no hay razón alguna que aconseje tal comportamiento, que se adopten neologismos y barbarismos innecesarios, y que denoten la influencia de libros mal traducidos o el desconocimiento de voces equivalentes en castellano, pero es a todas luces recusable el empleo incorrecto de determinadas palabras, como *compartimento,* por compartimiento; *dislacerante,* por dilacerante; *dentrífico,* por dentífrico; *inrompible,* por irrompible, etc.

Aquí no se trata de un fenómeno literario de *sans façon,* desenfado o incontinencia, sino de franca ignorancia, como quienes en el mundo ya más vulgar de los analfabetos o semianalfabetos, dicen *haiga* por haya, *me se* y *te se* por se me y se te y *diferiencia* por diferencia.

¡Que no me salgan con que "lo otro" es lo esencial: tener ideas y sentimientos, originalidad y saber algo o mucho de todo, aunque caigamos después en tan lamentables torpezas léxicas, porque además de que la originalidad o novedad distan mucho de ser auténticas, y los saberes (1) denotan superficialidad e in-

(1) El saber de cada uno.

gravidez, e incluso ni las ideas están bien elaboradas, ni los afectos son de la mejor estirpe, tal bagaje de existir no desmerecería lo más mínimo, sino que se abrillantaría si se le diese adecuada y correcta forma!

Nuestra literatura adoleció de estos vicios, pero no tanto como ahora en que libros, de cualquier clase que sean, didácticos o de simple entretenimiento, y en los primeros es más imperdonable el hecho; prensa y radio (hay locutores que todavía dicen *tener lugar* y *desapercibido)* ofrecen mil testimonios de sus tropiezos.

Beneméritos autores, como Salvá, Bello, Cuervo, el padre Mir, Baralt, Isaza, Balbuena, Mariano de Cavia y don Julio Casares, han tratado atinada y luminosamente de estas cuestiones, pero sin que la dura testa de un Pío Baroja, cuya fobia gramatical fue siempre evidentísima, o de un Zunzunegui, cuyo alarde neológico deja en mantillas el de Horacio —*et nova rerum nomina protulerit*—, o el de Francisco Viete, hayan patentizado el impacto de tales enseñanzas.

Nuestro país, como todos los pueblos meridionales, ha padecido siempre una tremenda verborrea. De imaginación sobreexcitada necesita la válvula de escape de la palabra. El *Diario de Sesiones* de los tiempos parlamentarios es la historia más completa de nuestra charlatanería. Y fray Luis de Granada, el padre Guevara, Donoso Cortés y Castelar son vivos testimonios de literaria elocuencia. ¿Cómo someter este caudal léxico a una ordenación o disciplina? ¿Cómo fijar en tales mentes la regla, el canon porque se rige tanta afluencia? ¿Y grabar con buril la morfología de cada palabra en evitación de fallos y descuidos terribles por demás?

Pero si es difícil el logro de estos objetivos, no hay que pensar que sea imposible. Las buenas lecturas pueden facilitar el camino. La prudente actitud de quien antes de empuñar la pluma aprende a manejarla, es otra discretísima resolución. Cierto que hay que aprender muchas cosas y que el ingenio del hombre se impacienta si se le ata corto y firme, pero ahora veréis en una rápida sucesión de paradigmas de mal decir, tomados de libros, periódicos y revistas, la copiosa parva de impropieda-

des e incorrecciones, y siempre que podamos la enmienda irá junto al dislate.

"... ni labios que la canten, aunque en su linfa *abreven...*" (beban), Gerardo Diego: *Adoración al Santísimo Sacramento. (El Santo,* núm. 246, abril 1963.)

Abreva el ganado.

"Rabino Chico... ya regresaba del cauce de abrevar el ganado...", Miguel Delibes: *Las ratas* (Barcelona, 1962), pág. 87.

Hay quienes se *abrogan* facultades de otro y no sería difícil encontrar a quienes *arrogan* tal o cual disposición. ¡Oh *delirium* de la letra de molde cuando lleva como única carga estos dislates u otros análogos, según veremos después!

"¿Qué podía hacer el rey, acosado por un lado por una Asamblea que se había *abrogado* (arrogado) todas las funciones ejecutivas... *Historia de los Girondinos,* de Lamartine, trad. anónima (Madrid, 1851), t. I, pág. 54.

"... de cualquier manera que sea en la misma procedencia de las divinas personas, se incurre en un grave error, arrogando a la criatura un atributo que es exclusivo e incomunicable de las divinas personas", Fr. Manuel Cuervo, O. P., Introducciones al *Tratado de la Santísima Trinidad,* de Santo Tomás *(Biblioteca de Autores Cristianos,* t. II, pág. 549).

"No penséis que he venido a abrogar la ley de los profetas: no he venido a abrogarlos, sino a darles cumplimiento" (Evangelio de San Mateo, V, 13, 19).

"... demanda apremiante de pensamientos para *albums* (álbumes) y colecciones de autógrafos...", Santiago Ramón y Cajal: *Recuerdos de mi vida* (Madrid, 1917), t. II, pág. 483.

"... sobre las páginas crema de tantos y tantos aristocráticos álbumes", Vicente Aleixandre: *Los Encuentros* ,Madrid, 1958), pág. 166.

Aprovecho esta coyuntura que se me brinda, para decir que el plural de frac no es *fracs,* sino fraques.

"Entre las manos se escapa—mi ropa... mira qué jaques—pantalones... ¡oh qué fraques...—gran levita... bella capa", Juan Martínez Villergas: *Pedro Fernández,* pág. 26.

"... donde la estimación y el amor llegan a su grado (a su

más alto grado) *álgido...*", Juan Zaragüeta: "Buena y mala fe" (*A B C*, 29 de abril de 1960).

Algido es el frío glacial propio de determinadas enfermedades, como, por ejemplo, el *cólera morbo*, y algidez la frialdad glacial que precede a la muerte.

"Se le fue el pulso y un frío tremendo le puso en estado álgido. Encarna se asustó", Juan Antonio de Zunzunegui: *La vida como es*, pág. 432.

—"¡Vamos Alexander!

"El *aludido* (nombrado) cogió el algodón...", Luisa Forrellad: *Siempre en capilla* (Barcelona, 1954), pág. 172.

Aludir no es nombrar, sino referirse a una persona sin designarla, como en la transcripción precedente, por su nombre.

"Filastro de Brescia no hace memoria de los discípulos de Prisciliano aunque alude claramente a gnósticos de España", Marcelino Menéndez y Pelayo: *Historia de los heterodoxos españoles*, t. II, pág. 122.

"Quien no se cansa es el niño *antonomásico* (antonomástico) del cuento o poema...", M. Fernández Almagro: "Libros y revistas" (*A B C*, del 26 de abril de 1964).

"... pero que no quitan a Goldoni el glorioso y antonomástico nombre de *cómico italiano...*", Carlos Andrés, trad. de *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, por Juan Andrés (Madrid, MDCCLXXXVII), t. IV, pág. 289.

—"Caray, tiene usted razón. No me había *apercibido* siquiera", Rafael Sánchez Ferlosio: *El Jarama* (Barcelona, 1956), página 334.

No me había dado cuenta o no lo había advertido o notado, estaría bien dicho, porque apercibir no es percibir, ni advertir, notar u observar una cosa, sino estar prevenido, preparado, dispuesto, respecto de algo. Apercibirse. "Alvar Háñez, que estaba muy apercibido en las alturas de Medinaceli...", Ramón Menéndez Pidal: *La España del Cid* (Madrid, MCMXXIX), tomo II, pág. 533.

"Mostraba a cada instante su mentalidad de *arrivista*"... (arribista), Jesús Ruiz y Guillermo Marigó, trad. de *Invasión*, de Maxence van der Meersch (Barcelona, 1955), pág. 57.

Nuestros vecinos de allende el Pirineo usan la voz *arriviste* para designar a la persona que medra, sin considerar si los medios empleados son correctos o no; pero en castellano, como observó muy juiciosamente Mariano de Cavia (1), deberá decirse arribista, de arribar: verbo castizo, al que cabe atribuir la misma significación que la de medrar sin reparo o escrúpulo alguno.

"Con un canto en los pechos podríamos darnos por que todos los neologismos que se nos cuelan en el habla fuesen de tan clara estirpe y de tan patente legitimidad como este arribismo y estos arribistas, que para nada necesitan ir entre comillas ni ortografiarse a la francesa", Mariano de Cavia: *Limpia y fija...*, págs. 19 y 20.

"Alboreó así *bajo* muy mediocres auspicios, el año 1696", Duque de Maura: *Vida y reinado de Carlos II,* (Madrid, 1942), t. III, pág. 93.

Bajo no, con.

"Con cuyos prósperos auspicios", El Comendador Griego.

"Había empezado su carrera dramática con no muy buenos auspicios", Larra.

"Hoy Ortega nos parace un filósofo-poeta; y, sin embargo, comparado con el espíritu del 98, significa una dictadura de orden, de rigor y de sistematismo, una verdadera *avalancha* (galicismo alud) de razón pura", Gonzalo Fernández de la Mora: *Ortega y el 98* (Madrid, 1961), pág. 269.

"En nuestros Pirineos, donde también se experimentan (los *avalanches)* —aunque con menos violencia y estragos— se llaman aludes" nota a la página 10 de *Obras literarias,* de doña Gertrudis Gómez de Avellaneda, t. V).

"... de anecdotillas más o menos *banales*" (gal. triviales, comunes, vulgares), Juan Luis Alborg: *Hora actual de la novela española* (Madrid, 1958), pág. 24.

"El jueves 24 de agosto, en súbito descenso la hasta entonces *caliginosa* (elevada) temperatura"..., Duque de Maura: *Vida y reinado de Carlos II* (Madrid, 1942), t. II, pág. 56.

(1) *Limpia y fija...* (Madrid, 1922).

Caliginoso no quiere decir caluroso, sino denso, oscuro, nebuloso, de calígine: niebla, oscuridad, tenebrosidad. "Es caliginosa niebla o tenebrosa caliginosidad o oscuridad apartada", Bernardino de Laredo: *Subida del monte Sión,* pág. 171.

"Los trenes llevaban todavía *compartimentos* (compartimientos) con portezuela cada uno y sin pasillo lateral...", M. Fernández Almagro: "Libros y revistas" *(A B C,* del 18 de abril de 1964).

"Cada cual queda encerrado en el compartimiento estanco de su limitada perspectiva", Lilí Alvarez: "La visión evangélica de la mujer" *(A B C,* del 21 de abril de 1963).

"Pues, entonces, si existe la imposibilidad física de *constatar* (gal. demostrar, probar, comprobar, averiguar, consignar, hacer constar, etc.) la totalidad de una cosa...", Juan Pascuau: "Medio enterados" *(A B C,* del 16 de febrero de 1964).

"El "hombre eufórico" representa la *contrafigura* (lo contrario) del tipo anterior (el "depresivo"), Dr. A. Vallejo Nájera: traducción de *Tu alma y la ajena,* de Richard Müller Freienfels, pág. 110.

Contrafigura es lo semejante, no lo opuesto.

"Fue en la vida un artista (San Francisco de Asís) que era llamado a ser artista en la muerte; y tuvo más derecho que Nerón, su *contrafigura,* para decir *Qualis artifex pereo,* pues la vida de Nerón estaba llena de actitudes premeditadas, según el caso, como la de un actor; mientras que la del hijo de Umbría tuvo una gracia natural y continua como la de un atleta", M. Manent, trad. de *San Francisco de Asís,* de G. K. Chesterton (Barcelona, 1944), pág. 168.

Dislate tan descomunal como éste no lo tengo señalado en mis lecturas. ¡El seráfico Francisco, de las hermanas aves, del hermano sol, del hermano lobo, la *contrafigura* de uno de los personajes más nefastos de la Historia universal!

"... los elementos sensibles varíen en *cualesquier* (cualquier) grado, con la cualidad del estímulo..." J. González Alonso: trad. de *Compendio de psicología,* por Guillermo Wundt, (Madrid, s. a.) pág. 61.

Cualesquier es plural y grado singular. No creo que sean

necesarias más explicaciones. De todos modos allá va un ejemplo: "... y defendidos de cualesquier acontecimientos malos", Fray Luis de León: *Los nombres de Cristo* (Barcelona, 1885), página 51.

"Estaban también las dudas y escrúpulos en que *se debatía* (gal., con que forcejeaba) mi alma", José Luis Castillo Puche: *El Vengador,* (Bercelona, 1960), pág. 116.

"Antes de pasar a debatir otras cuestiones...", Luis Vives: *Tratado del alma,* pág. 51.

Se debate o discute esto o aquello, pero es gálico, a todas luces, *debatirse,* por ejemplo, en un mar de dudas y escrúpulos.

"Y cuando hablaba, lo hacía en voz muy baja, como si quisiera pasar *desapercibido*" (inadvertido), Luis Goytisolo-Gay: *Las Afueras* (Barcelona, 1958), pág. 128.

"Nunca por nuestro descuido y flojedad nos halle desapercibidos la muerte:", Luis Vives: *Introducción a la sabiduría,* pág. 119.

"Corría más que una señora de sociedad, *desplazándose* (trasladándose) de un lado a otro de Madrid...", Carmen Laforet: *La mujer nueva* (Barcelona, 1955), pág. 297.

Desplazar quiere decir "desalojar el buque un volumen de agua al de la parte de su casco sumergida y cuyo peso es igual al peso total del buque", Diccionario de la Academia.

"A todo lo largo de las paredes... se alineaban el sofá, los dos sillones y las sillas, *destacando* (destacándose) contra las paredes sus respaldos tiesos y estrechos...", Luis Goytisolo-Gay: *Las Afueras,* pág. 108.

"Allá detrás del pinar, el sol poniente extendía una zona de fuego, sobre la cual se destacaban, semejantes a colmenas de bronce, los troncos de los pinos", Emilia Pardo Bazán: *El cisne de Vilamorta,* pág. 5.

"... y su madre podía sentarse en el *dintel* (umbral) de la puerta", José María C.: trad. de *El Despertar,* de Marjorie Rawlings, (Barcelona, 1953), pág. 344.

¡Qué prodigiosa audacia de tal madre respecto de la ley de la gravedad! Dintel es la parte superior de una puerta,

umbral la inferior y jambas los lados. "... para luego revolar e posarse en lo más alto del lintel (es igual que dintel) de la puerta", *El Solitario: Escenas andaluzas,* (Madrid, 1847), página 228.

Cuando leo estas cosas mi pudibundez se alarma, pues si es una hembra la que está con los pies en el dintel, tendrá la cabeza para abajo y enseñará lo que no debe.

"Para sumirse en aquellas *elucubraciones* (gal., lucubraciones) mentales...", Juan José Mira: *En la noche no hay caminos* (Barcelona, 1953), pág. 216.

"... y mezclando muchas cosas que tomé de tus lucubraciones, oh Erasmo", Alfonso de Valdés: *Cartas de Erasmo y otros.* A. de la H. Vid, *Historia de los heterodoxos españoles,* de Marcelino Menéndez y Pelayo, t. IV, pág. 144.

"... para reivindicar vuestra honra, hoy día en *entredicho...*" (en tela de juicio), Torcuato Luca de Tena: *La otra vida del capitán Contreras* (Barcelona, 1954), pág. 51.

"No he traído a cuenta la opinión de este lexicógrafo (R. W. Chapman) para poner en tela de juicio el valor del procedimiento que él preconiza...", Julio Casares: *El humorismo y otros ensayos* (Madrid, 1961), O. C. vol. VI, pág. 309.

Entredicho significa "prohibición, mandato para no hacer o decir alguna cosa; censura eclesiástica, por la cual se prohibe a ciertas personas o en determinados lugares el uso de los divinos oficios, la administración y recepción de algunos sacramentos y la sepultura eclesiástica", Diccionario de la Academia. Con tal sentido usaron esta palabra Cervantes, Tirso, Pedro de Rivadeneira, Suárez de Figueroa, fray Antonio de Guevara, Azpilcueta, etc., pero no con el de persona o cosa puesta entre dos dichos.

"Poesía y chiste coinciden únicamente en una cosa: en ser sendos modos de *escaparse* (gal., hurtarse; huir, librarse de) a la dicción neutra, insípida", Carlos Bousoño: *Teoría de la expresión poética* (Madrid, 1952), pág. 292.

"... con su olor de café y *especies*" (especias), Ana María Matute: *Pequeño teatro,* (Barcelona. 1954), pág. 41.

"Mas di, ¿no adoras y precias-la morcilla ilustre y rica?

— ¡Como la traidora pica! — Tal debe tener especias", Baltasar de Alcázar: *Una cena. (Las mil mejores poesías de la lengua castellana),* (Madrid, 1935), pág. 106.

"... el espúreo (espurio) epílogo representado por el catafracto...", Vicente Fatone, trad. de *Estudio de la Historia,* de Toynbee (Buenos Aires, 1953), t. III pág. 183.

"Este vicio se encuentra— en la expresión "Uno o otro", que en sentir de esos señores críticos es la legítima, a contraposición de la que retachan de *espuria*" (1), Bartolomé J. Gallardo: *Cuatro palmetazos bien plantados, (Clásicos olvidados),* tomo I, pág. 52.

"... desde el más puro encanto de la *feminidad...*" (femineidad, según reiteradamente se ha dicho en páginas anteriores), Luiz Díez del Corral: *El rapto de Europa* (Madrid, 1954), pág. 88.

"La gangosidad bucólica del oboe, la femineidad de las arpas...", Julio Casares: *El humorismo y otros ensayos,* página 231.

"... sin incurrir en ninguna de aquellas reverencias con que había *homenajeado* (celebrado, festejado, agasajado) mi linaje...", Bartolomé Soler: *Tamara* (Barcelona, 1953), pág. 37.

"No creyeron suficiente, para exteriorizar su fervor, agasajarnos con artístico diploma...", S. Ramón y Cajal: *Recuerdos de mi vida* (Madrid, 1917), t. II, pág. 565.

Sentíame influenciado (influido) por cuanto escuchara acerca de los médicos...", Julio Fernández-Yáñez Gimeno, trad. de *El hijo de la furia,* de Edison Marshall. (Barcelona, 1955), página 71.

Los franceses tienen los verbos *influencer* e *influer,* pero en castellano "influenciar" es de reciente cuño, sin el aval de los buenos escritores, que emplean influir e influido en vez de "influenciar" e "influenciado".

"No me dejaré influir por estas extrañas ideas que por aquí oigo", Camilo José Cela: *Pabellón de reposo* (Barcelona, 1952), pág. 67.

"... Maestre de San Juan, Tratado elemental de Histología

(1) Es el autor quien subraya.

y Patología, influido por la doctrina haeckeliana...", Angel Ganivet: *España Filosófica contemporánea,* t. II, pág. 648.

"Juicio crítico de *El cacique,* de Luis Romero" (*A B C,* del 28 de abril de 1964, pág. 55).

Ya observó Menéndez y Pelayo, como queda anotado en estas páginas y con relación al rígido e intransigente Hermosilla, que a expresión, hoy tan prodigada por el Ateneo de Madrid y los periódicos, "juicio crítico" es un pleonasmo insoportable, porque no hay crítica sin juicio, ni juicio, cabría decir también, que no tenga alguna relación con la crítica. Escríbase "juicio literario", puesto que de obras literarias se trata y ningún reproche cabría hacer a tan culta casa, ni a la prensa.

"El *Juicio Crítico* (pleonasmo intolerable en un helenista como Hermosilla...", Menéndez y Pelayo: *Historia de las ideas estéticas en España* (Madrid, 1904), t. VI, pág. 196.

"En los organismos sensibles y delicados suelen darse estos fenómenos con admirable *justeza*" (gal., precisión, exactitud), Concha de Marco: *El té del psiquiatra* (*Cuadernos Hispanoamericanos).* Septiembre, 1958, pág. 318.

"Y Cayetano Luca de Tena ha puesto grandísima *meticulosidad* (cuidado, empeño) en el ritmo general y en la administración de la "temperatura" gradual de la comedia", Enrique Llovet (*A B C* del 30 de noviembre de 1963).

Meticulosidad es calidad de meticuloso, y meticuloso medroso, miedoso, pero no minucioso, detallado, escrupuloso, como se cree equivocadamente.

" Entendían cómo a veces nos afanamos en tonterías que nada importan al fin del hombre o lo *obstaculizan* (entorpecen, dificultan)", Carmen Laforet: *La mujer nueva,* pág. 147.

"No existe historia más bella, más intensa y *plena* (gal., llena) que la mía", Ana María Matute: *Pequeño teatro* (Barcelona, 1954), pág. 60.

"Uno había *presupuestado* (presupuesto) veinte para los amiguetes...", Miguel Delibes: *Diario de un emigrante* (Barcelona, 1958), pág. 281.

"... y no obstante haber invertido en reparaciones cincuen-

ta mil libras (mucho más de lo presupuesto") Duque de Maura: *Vida y reinado de Carlos II,* t. III, pág. 184.

Propugnar *por,* en vez de propugnar sin el *por,* que es lo correcto, como vamos a ver seguidamente.

"...propugna (Husserl) resueltamente la necesidad de hacer también de la filosofía una ciencia de evidencias apodícticas y absolutas", Xavier Zubiri: *Naturaleza. Historia. Dios* (Madrid, 1951), pág. 117.

"... mientras propugnan que no se da la gracia de Dios sino conforme a nuestros méritos", P. Emiliano López, trad. de *De la predestinación de los Santos,* de San Agustín, t. I, página 525.

"*Gorrilla* propugnaba la desaparición de las fronteras...", Ledesma Miranda: *La casa de la fama* (Madrid, 1951), pág. 31.

"Protestó *del* (contra el) empleo que se hace de la superstición...", Pedro González Blanco: trad. de *Historia de la Filosofía moderna,* de Höffding (Madrid, 1907), t. I, pág. 91.

"O mundo inmundo... protesto contra ti, mundo, no tengas ya más parte en mí", Fray Antonio de Guevara: *Menosprecio de corte y alabanza de aldea (Clásicos Castellanos,* Madrid, 1942, pág. 194).

"Por lo demás, el *resto* de los países de la Europa occidental enumerados no *reciben* ayuda alguna *provinente* (proveniente) de la ley de Asistencia Exterior...", José María Massip (*A B C,* 16 de febrero de 1964).

"La iluminación proveniente de Cristo es universal", P. Bernardo Aperribay: *Cristología mística de San Buenaventura* (*Biblioteca de Autores Cristianos,* Madrid, 1946, t. II, páginas 3 y 4).

"Ahora había que caminar por un sendero de tierra seca y pisoteada que discurría paralelamente a los *railes*" (anglicismo y galicismo, rieles o carriles), Luis Goytisolo-Gay: *Las Afueras,* pág. 303.

"Los gorriones bajaban a los rieles del tranvía...", José y Jesús de las Cuevas: *Historia de una finca* (Jerez, 1958), página 234.

"... y en la que acaso se esconde una *revancha* (desquite", Luis Díez del Corral: *El rapto de Europa,* pág. 62.

"Cuvier, buscando el desquite, reaccionó contra los numerosos errores, contra las especulaciones aventuradas de estos filósofos de la naturaleza", Cristóbal Litrán: trad. de *Historia de la Creación de los seres organizados según las leyes naturales,* de Ernesto Haeckel, pág. 82.

"Después, ya más entonado, se dispone a afeitarse con su maquinilla eléctrica, que emite el sordo *ronroneo* (ruido) de su motorcillo", Darío Fernández Flórez: *Alta costura* (Madrid, 1954), pág. 71.

Dejemos lo de *alta* costura. Ronronea el gato. Voz onomatopéyica. Especie de ronquido en demostración de afecto. Runrunear estaría mejor dicho si no fuese un neologismo.

"... ella ronronearía como una mimosa gata rubia", Zoe de Godoy: trad. de *En un jardín oscuro,* de Frank G. Slaughter (Barcelona, 1953), pág. 30.

"Para terminar con estas enfadosas sacaliñas...", S. Ramón y Cajal: *Recuerdos de mi vida* (Madrid, 1901), t. I, pág. 333.

Sacaliña y socaliña son dos palabras que figuran en nuestro léxico oficial, esto es, en el Diccionario de la Real Academia Española, pero es más ejemplar la segunda que la primera, debido al empleo que hacen de ella los buenos escritores, como Cervantes: *Don Quijote de la Mancha* y *Coloquio de los perros,* Estébanez Calderón: *Cristianos y moriscos,* Ganivet: *Epistolario,* Menéndez y Pelayo: *Historia de los heterodoxos españoles,* y Darío Fernández Flórez: *Lola, espejo oscuro.*

"... pero sin esas socaliñas ni plegarias, yo rogaré a mi amo...", Cervantes: *Don Quijote de la Mancha* (Barcelona, 1930), t. II, pág. 338.

"La presencia de Ignacia en la casa lo *solucionaba* (resolvía) todo...", Juan Antonio Espinosa: *El capitán Amorrortu* (Barcelona, 1952), pág. 15.

Resolver es más castizo que solucionar, cuya inclusión en el Diccionario de la Academia es más reciente, como allegado, deudo o pariente por familiar, raíl, ya censurado, por riel o carril.

"... una red de *sugerencias* (sugestiones), proyectos y proposiciones", Manuel Bosch Barret, trad. de *El poeta y los lunáticos,* de G. K. Chesterton (Barcelona, 1959), pág. 9.

"No sabemos cómo pudieron llegar a sus oídos estas sugestiones...", Antonio Solís: *Historia de la conquista de Méjico* (Buenos Aires, 1947), pág. 274.

"Para que una y otra invención sean verdaderas deben *de* ser (deben ser) *testimoniadas* (atestiguadas, testificadas) con la vida", Luis Rosales: *El quijanismo de Don Quijote (Cuadernos Hispanoamericanos,* septiembre 1958, pág. 274).

Entre deben de ser y deben ser existe la diferencia de que la primera expresión es dubitativa y no corresponde por consiguiente al contexto, y la segunda, que es la correcta, afirmativa e imperativa. Aconsejamos la lectura del *Diccionario de la conjugación castellana,* de Emiliano Isaza (París, 1900), página 116, donde con más extensión y ejemplos adecuados se previene a los escritores contra tales desbarros.

Aunque testimoniar sea un verbo transitivo admitido por la Real Academia de la Lengua y el padre Mir, como ya se advirtió en estas páginas, se mostrase inclinado a su empleo, quizá sea más castizo usar los equivalentes propuestos.

"Fue entonces cuando *tuvo lugar* (gal., "avoir lieu", ocurrió) mi primer y fugaz encuentro con el poeta...", José Luis Cano: *Málaga en Vicente Aleixandre. (Papeles de son Armadans,* noviembre-diciembre 1958, pág. 335.)

"Pero cuando visité (a) América...", José Luis de Izquierdo: trad. de *Charlas,* de Chesterton, pág. 100.

"... y me embarqué en una nave... en la cual iban algunos caballeros ingleses, que habían venido, llevados de su curiosidad de ver a España", Cervantes: *Los trabajos de Persiles y Segismunda* (Barcelona, s. a.), pág. 46.

"Esta es la verdad que nos procura este *tipo* de sabiduría", Xavier Zubiri: *Naturaleza. Historia. Dios,* pág. 167.

"... de ese *tipo* de saber que llega a las ultimidades del mundo y de la vida", *Ib.,* pág. 167.

"... el nuevo *tipo* de Sabio", *Ib.,* pág. 171.

"... ante este *tipo* de existencia...", *Ib.,* pág. 195.

"... inauguró (Sócrates) simplemente un nuevo *tipo* de Sofía", *Ib.*, pág. 200.

Son muchos tipos. Don Rafael María Baralt, en su *Diccionario de galicismos* aconseja que "para variar el discurso y no caer en vicio de amaneramiento" y dado que disponemos en nuestra lengua de muchas voces adecuadas, se sustituya tal palabra griega, en cada caso, por dechado, emblema, símbolo, representación, personificación, figura, semejanza, regla, norma, turquesa, ejemplar, original, prototipo, molde, modelo, trasunto, etc.

"... el que arrancarte-se propone las armas que aquí *vistes...*" (viste), Augusto de Burgos: trad. de *Orlando furioso,* de Ludovico Ariosto (Barcelona, 1846), t. I, pág. 230).

"... como en tu misma cuna te meciste!", García Tassara: *Fragmento de una invocación a la musa. (Florilegio de poesías castellanas,* por Juan Valera, Madrid, 1902, vol. II, pág. 344.

Si tales torpezas o descuidos, que revelan una imperfecta organización literaria, respecto de factor tan importante como el lenguaje, tuviese su contrapartida, en la novela, por ejemplo, con la vigorosa, certera pintura de los caracteres, de las reacciones de cada uno ante la vida, que se les vea, oiga y huela, cual si fuesen no ficción o artificio de la mente hacedora, sino seres de carne y hueso, que nos salen al paso con toda la impedimenta de sus ideas, sentimientos y sensaciones, habría que perdonar los susodichos defectos. Pero lo malo es que, juntamente con éstos, la traza física y moral del personaje ningún atractivo supone para el ávido lector. Que los héroes desfilan ante nuestros ojos con andar lento y cansino. Que no hay tal hechizo estético. Y, sin embargo, como los airones negativos de una imperfectísima educación literaria o, más concretamente, de un desconocimiento del idioma y de las leyes porque se rige, álzanse en el libro, el periódico, la revista y la radio, cuyos locutores no son los menos atacados del mal, las impropiedades e incorrecciones que con santa paciencia benedictina acabamos de transcribir.

A una mujer hermosa se la pueden perdonar determinadas deficiencias de su aseo; pero, si además de éstas es fea con ga-

nas, ¿quién la aguentaría? También a un escritor de nervio cabe disculparle de sus faltas y descuidos; pero si además de éstos carece de sistema nervioso, cual el porífero, ¿cómo soportarle?

El acto creador es un acto bilateral, en que el artista pone su trabajo y el que contempla o lee su atención, y ambas cosas, para que el gozo estético se produzca, han de ser lo más perfectas posible, pues cualquier fallo del uno o de la otra frustrará el hechizo.

XII

LA RESPONSABILIDAD CREADORA

El problema del arte es un problema de seriedad. La voz "problema" va muy vinculada a las matemáticas, ¿y hay algo más serio que los números? No le demos vueltas. Mientras no exista la responsabilidad creadora —una responsabilidad que, naturalmente, sólo puede exigir la conciencia estética—, el arte será algo inestable y fugitivo, sin raíces en el alma colectiva de los pueblos. Acto unilateral, despojado de resonancia o repercusión en los demás, inhibidos de tales maquinaciones; sordos y ciegos a unos llamamientos irresponsables.

Para recuperar, pues, el tiempo perdido, habrá que dignificar el acto creador. Los testimonios actuales son frívolos e ingrávidos, o tan deformados por la extravagancia y la excentricidad, que su esencia aparece desnaturalizada y confusa; sus caracteres externos, borrosos e indistintos, y en vez de deleitarnos nos torturan. Pero no con tortura —*pathos*— de honda raigambre estética, sino de vacuidad, insolvencia y mente-

catez, como el ruido y el sonido, la brocha y el pincel, el tronco informe y la madera tallada.

El subconsciente es el proveedor inagotable de los poetas y artistas divorciados de la realidad circundante e incluso de la intimidad de la conciencia iluminada. El proceso psíquico por virtud del cual los elementos confusos, inconexos y deshilachados del inconsciente suben a la conciencia y se objetivan de modo que puedan ser exteriorizables, nos es desconocido, pero la magia o alquimia intelectual acaba realizando el portento de, con medios y recursos que corresponden a la esfera de lo consciente, dar forma a lo subconsciente. ¡Milagro y maravilla del acto creador que ha lanzado previamente por la borda al *logos* atrabiliario y catoniano! Y ya tenemos aquí lo irracional convertido en pauta y módulo, y el mandamiento de desahucio de la tradición literaria y artística. ¡Los clásicos a la calle! Quémense los museos y las bibliotecas o, al menos, si la revolución estética quiere dar algún testimonio de tolerancia, el contenido de unos y otros y vengan a ocupar las galerías y los estantes las nuevas obras del arte y de las letras.

Como el público de tales creaciones —la pintura abstracta, la poesía pura, etc.— es de minorías, cabe reducir considerablemente el personal encargado de la conservación y asistencia de tales centros, pues de tarde en tarde, cada quince o veinte días, por ejemplo, acudirá un minorista, bien apercibido para el asombro y la exaltación de los valores estéticos.

Los elementos confusos; los colores desacordados con relación a la naturaleza; los sentidos empeñados en una función anárquica; ojos que oyen; oídos que ven; olfatos que palpan; la desproporcionalidad de las partes integrando un todo inarmónico; lo feo y lo grosero estéticamente ejemplarizados; la carencia de un patrón lógico que haga accesible el proceso del conocimiento; la supresión de puntos y comas —Samuel Becket— que sitúen convenientemente los significados y hagan posible la comprensión; el equívoco adueñándose del concepto para borrar sus partes o signos más específicos; la desintegración sintáctica y el proyectar imágenes opuestas, que destruyan la posibilidad de entender; el arbitrario fluir de las

cosas, para que, yuxtapuestas en el acto cognoscitivo, resulten del todo inaprehensibles; lo andrógino tomado como especimen de la especie, como tipo ejemplar y perdurable; la insinuación frustrada, sin que la acción creadora se garantice a sí misma y denote por medio de sus factores integrantes bien definidos y la plenitud de su realización, que la flecha disparada por el artista dio en el blanco.

La crítica actual, no siempre solvente, inepta unas veces, pusilánimes otras y, sobre todo, contemporizante, porque careciendo de resolución intrínseca se adapta al *snobismo* y lo preconiza, tiene mucha culpa de la presente situación. No juzga, como no sea por el lado del ditirambo y de la exaltación de unos valores ficticios. Oculta o calla los graves defectos; desconoce u olvida la filosofía de la belleza, que tantos legisladores ha tenido desde Platón a Dilthey. Rompe con la tradición, tan excelente piedra de toque, porque la ignora o la considera prescrita, y suele ir detrás de la carroza de los realizadores de la poesía y del arte, tocando el bombo y los platillos.

Se me dirá: ¡Ah, viejo gruñón, irreconciliable enemigo de lo actual; afincado en el clásico solar de la belleza y desconocedor de los valores presentes, pues acolchonado en vetustas teorías estéticas, no eres capaz de percibir la llamada de lo nuevo y flamante, cuelga la péñola de la espetera y rinde culto con tu mudez a Harpócrates, dios del silencio.

¡Qué silencio, ni qué zarandajas! La pena es no tener a mano aquellas letras gigantes con que Federico Nietszche quería, a veces, proclamar su pensamiento.

XIII

SOBRE GUSTOS SE HA ESCRITO MUCHO

Sobre gustos no hay nada escrito. ¡Y hay quien se ufana de esta frase, que está tan lejos de ser verdadera! Sobre gustos se ha escrito mucho. Lo que sucede es que no todos han leído lo que se ha escrito.

La tiranía de la moda es insufrible. No hay época alguna que no tenga sus dictados respecto de las ideas, de los sentimientos, del arte, del vestido. Si a una mujer le dicen que tiene que llevar un chozo en la cabeza, porque eso es "ir a la última", se pone un chozo en la cabeza; o que tiene que ponerse una "cola de caballo", se pone la cola de caballo; o que teñirse el pelo para que parezca estopa, o dejarse las uñas tan largas y puntiagudas que semejen garras las manos —Fenelón decía que a la naturaleza hay que ayudarla, pero no contradecirla—, se afilará las uñas y se teñirá el pelo para que parezca estopa.

Esta sumisión incondicional cabe extenderla a otros aspectos de nuestra vida. A la literatura, a la música, al arte, a la filosofía e incluso a la ciencia, pues a pesar de que los métodos

de ésta son más severos, también suele pagar su alcabala, en lo secundario y accesorio, a la novedad. Y si nos detuviéramos a considerar más profundamente el fenómeno, observaríamos que entre todas estas cosas existe una relación o vínculo más o menos oculto, una especie de denominador común: la extravagancia, lo excéntrico, el romper con la continuidad de los hechos, pues no hay nada que tanto nos decepcione y estimule a cancelar todo orden de antiguo creado, como la reiteración, la monotonía.

De este prurito de originalidad nacen las extravagancias y descarríos, cuando no hemos estado inspirados en la elección de los nuevos modelos; cuando construimos unas teorías desacertadas, sin buenos cimientos. En esta transmutación de valores tiene su origen el irracionalismo filosófico, el dadaísmo, el surrealismo y la poesía pura, el cubismo y el abstractismo, la música de Pierre Boulez y John Cage, el *cha-cha-chá* (1), el *rock and roll* (2), el *twist* (3), el peinado de las mujeres e incluso ciertas especulaciones matemáticas sobre el transfinito.

Si al levantarme un día por la mañana se me dijese que los ríos se habían convertido en mares, que las montañas eran ahora anchas llanuras, que el sol no era amarillo, sino verde, y que las ciudades estaban desapareciendo, pues el hombre había vuelto a ser un nuevo Trofonio, a mí no se me ocurriría más que volverme a meter en la cama y cerrar bien los ojos.

Se me objetará tal vez: "Es que usted carece de imaginación. Es usted un rutinario. Por usted aún andaríamos vestidos con pieles y tendríamos al lado el hacha de sílex." Y yo, con los ojos cerrados y procurando que la voz fuese lo más cavernaria posible, replicaría: "Es que para contemplar una obra del llamado arte abstracto será más conveniente tener el espíritu del hombre primitivo que el de Bergson o Russell."

La burla, la ironía, la sátira, el sarcasmo, son desviaciones del sentido afectivo, de una parte, y de otra, apetencias de la

(1) Sin sentido alguno, que yo sepa, como Dadá.

(2) *Rock:* balancear, mecer, bambolear, agitarse, oscilar; *and:* y; *roll:* rodar, arrollar, voltear, girar, revolverse, bambolearse, arrollarse.

(3) Retorcer, enrollar, arrollar, retorcerse, o bien torcedura, tirón, sacudida, contorsión, retorcimiento.

mente no satisfechas. Al enfrentarnos con las cosas sólo vemos lo cómico y risible de ellas o lo deficiente e imperfecto. Si la bondad nos anegase como un mar de luz beatífica que bañara nuestro contorno psíquico, ni la burla, ni la ironía, ni la sátira, ni el sarcasmo, serían flechas, más o menos enherboladas, disparadas contra todos los blancos que nos rodean. Pero el mundo actual se caracteriza, precisamente, por el hecho tristísimo de que en él se han agudizado los viejos males de la humanidad: la incomprensión, la soberbia, el odio, el resentimiento, la envidia, el egoísmo, la ingratitud y la burla, como la ira y la sátira, como el sarcasmo, son deportivas ocupaciones del espíritu, que esgrime a todas horas, contra esto y aquello, sus armas aceradas e incluso mortíferas.

La música popular moderna, y la llamamos así para distinguirla de la selecta y de minorías, como la clásica, por ejemplo, y los flamantes bailes de hoy constituyen un testimonio sonoro y plástico-dinámico de nuestra propensión a la burla. La disconformidad humana, el *pathos* tremendo de un proceso vital en que cualquier precedente de dolor y de angustia ha sido, sobremanera, superado, están ahí bien visibles. Nos mofamos de todo a través de unas melodías o combinaciones disparatadas de sonidos, de una estridente proyección musical, en la que intervienen como factores expresivos los instrumentos de menos categoría artística, de más avillanada sonoridad. Y junto a esto, con una camaradería solidaria, movimientos y posturas, gestos y ademanes de la más plebeya calidad, sin asomo alguno de sumisión a cánones tradicionales de prosapia estética. Si nos dijesen que en la marcha ascensional de tales modas de la música y del baile está previsto el quitarse los zapatos, calcetines y medias y hurgarse entre los dedos de los pies, como culminación de la ordinariez y de lo estrafalario, lo creeríamos sin el menor esfuerzo.

¿No será todo esto una protesta indeliberada, inconsciente, contra un orden social detestable, que se desentiende a cada paso de lo ejemplar y legítimo, y busca la compañía del mal, como aliado más fácil?

El espíritu humano tiene mil modos de crucificarse. La

lista de nuestros fracasos no es de breve lectura. Tan liviano comportamiento pudiera ser la razón de esta aparente euforia, cuyo sentido trascendental, aunque parezca paradójico, es nuestra propia desesperación.

Este panorama general de la vida debe movernos a la meditación y al análisis. La benevolencia en los juicios sólo puede llevarnos a la reiteración de lo que es evidentemente condenable. Sufrimos las consecuencias de un fenómeno a todas luces natural. El desquiciamiento de las sociedades humanas: la guerra y la revolución, incitan siempre al desorden, a la anarquía, a las soluciones de continuidad, dicho sea gálicamente para que mejor se nos entienda. Quisiéramos divorciarnos de todo el pasado, que es como una llaga que supura aún, como una colección de patéticas estampas vivas en la memoria; de horrores, de amarguras, de tremendas mutilaciones físicas y morales. Y al romper con lo pasado, al intentar emanciparnos de un mundo que queda detrás de nosotros, con las puertas tan bien cerradas que se malogra toda idea de retorno, procurando hacer extensiva esta ruptura a la esfera de lo ideológico y afectivo de una tierra calcinada que acabamos de abandonar. Ideas nuevas y sentimientos nuevos. Cancelemos todos los compromisos. Demos por el pie a la tradición. Que cambie la estructura y el ropaje del verso, su melodía interior y su forma: el ritmo, la música, las metáforas, las comparaciones, las imágenes, la medida, la rima, el hechizo o magia. ¿Cuándo se nos brindará una oportunidad como ésta de tejer sueños y de realizarlos? Sí, sí, de acuerdo. Pero mirad lo que ha salido de vuestras manos.

XIV

LO INCONSCIENTE

La presencia del público en las exposiciones de arte abstracto no supone la aceptación expresa ni tácita de tales obras. Por lo general, los comentarios de los visitantes son burlones o de una indignación mal reprimida. Y ya estamos de nuevo ante el problema de las minorías, porque el hombre de la calle —llamemos así al de una preparación cultural media o escasa—, al enfrentarse con esta clase de manifestaciones artísticas, las desdeña. Su sana organización mental es incompatible con un arte que se nutre principalmente de lo irregular, de lo anormal, de lo extravagante, de lo incoherente e incluso de lo monstruoso. La teratología traída al lienzo y a la escultura. Las elegantes formas de la estatuaria griega han sido reemplazadas por figuras a medio desbastar, informes o protuberantes, sin garbo ni hechizo alguno que las haga más viables a la comprensión y la simpatía.

El subconsciente es como una aleación de oro y cobre. Pero las partículas que suben más fácilmente a la conciencia no son

del rico metal que tanto apeteciera, para su desgracia, el rey Midas, sino de cobre. Trastrueque de valores, pues el arte ha de llevar siempre una carga de valores positivos, y tanto en la mente media del hombre de la calle, como en la cultivada del entendido y diestro, se forja la idea del fraude, de la frustración del goce estético. Está ante un objeto que ni hiere su sensibilidad, ni le es asimilable a través de un proceso mental todo lo analítico que se quiera. Si las patas de un cangrejo, convenientemente untadas, pueden cumplir, sobre una tela, un fin estético, al obedecer ciertas excitaciones locomotivas, y este mismo fenómeno se repite en el hombre al mover los dedos sobre el lienzo, provistos de un pincel y a estímulos del subconsciente, detestaré arte que se realiza a lo largo de dos procesos semejantes.

La trasmutación de lo inconsciente en consciente no es sino un enmascaramiento del acto creador. Si pudiéramos apresar la conciencia del artista y escudriñar sus rincones más íntimos, veríamos que no hay tales brotes o eyaculaciones del subconsciente, sino un intencionado, deliberado propósito de hacer así las cosas. Y hasta diríamos que tales manifestaciones genéticas proceden de una ordenación lógica, discursiva. Pero para qué reiterar lo que ya queda expuesto en páginas anteriores.

Lo inconsciente carece de medios expresivos inteligibles para nuestra conciencia, y a la conciencia no le es dable aprehender y exteriorizar con sus propios recursos las especies inconscientes. Ambos mundos dispares, discontinuos, con sus órbitas y movimientos autóctonos, con sus fronteras individuales, tienen en su propia esencia constitutiva la razón de su incomunicabilidad. De aquí que el traspaso de especies inconscientes a nuestra conciencia no se produce a requerimiento de ésta, sino de un modo espontáneo, y cuando el artista, pertrechado de su caña de pescar, todo lo sutil que se quiera, intenta coger una especie de ese otro mundo que está vedado a sus subjetivas determinaciones, nada consigue, porque "el barbo" de sus actividades aprehensoras estaba ya dando coletazos, más fuertes o mas débiles, en su conciencia.

El subconsciente, repetimos, emite sus ondas hacia la con-

ciencia, y ésta con su propia voz las comunica a los demás. Pero para que sean inteligibles ha tenido que producirse una transmutación instantánea, en que lo inconsciente, vago y confuso se ha hecho consciente y aprehensible, y al socaire de este fenómeno transmutativo surge la superchería, el engaño o dolo, pues no hubo tal conversión de lo inconsciente en consciente, sino una suplantación deliberada.

Este juego pseudocientífico, con rarísimas excepciones, es el que se da en la poesía y en el arte de hoy. Se pretende hacer pasar el cristal por brillante, la escoria por oro, el pino por sándalo. No hay tales eyaculaciones del subconsciente; ni un dejarse llevar la mano provista de pluma, pincel o buril, de los ciegos impulsos del hemisferio oscuro del alma, sino de una intencionada, preconcebida elaboración estética, con elementos arbitrarios e inconexos, al margen de todo patrón lógico.

El camino no es difícil. Bastará distanciarse de la tradición; suprimir las mayúsculas y los signos de puntuación; enigmatizar, si se me permite el terminajo, los conceptos; emplear las metáforas que tengan tan sólo un sutil y soterrado vínculo con las cosas que pretendemos poner de relieve; sugerir, frustrar, trastrocar, desvelar supuestas tenebrosidades del espíritu, que aborrece la luz y ama las tinieblas; introducir en el poema, como una proeza lírica, un exabrupto o una patochada; cocear contra el léxico, poniendo la rúbrica de un dislate bien por ignorancia, bien por desenfado arbitrario, en el lugar más a propósito de la composición; medir mal, acentuar prosódicamente peor; desmusicalizar el verso, liberándole del ritmo y de la rima; rociar de oscuridades cada estrofa, para hacerla lo más ininteligible que podamos; y si fuese hacedero, que sí lo es, con un poco de desparpajo, colocar las palabras de tal suerte, que el más lince de los lectores tropiece y caiga, y aunque le ofrezcan el hilo de Ariadna no sea capaz de dar con la puerta del laberinto.

¿Es la seriedad incompatible con el arte? ¿Lo es también la salud? Capgrás, en *Ecrits et poésies d'une demente précoce*; Réja, en *L'art malade: dessins de fous,* y Vinchon, en *L'art et la folie,* por no prolijearme, nos abren sendos portillos. ¿Cómo

no admitir la posibilidad de una literatura y un arte patológicos con los precedentes de un Maupassant, de un Nietzsche, de un Dostoyewsky, de un Rousseau, de un Van Gogh? Pero si no nos limitamos a conocer y estudiar sus obras, sino que buceamos también en la vida de cada uno, aquéllas nos abrirán el camino respecto de éstas, y éstas confirmarán aquéllas. ¿Cabe decir lo mismo de esa turbamulta de poetas y artistas coetáneos, de tan extraña psicología creadora y de vida tan vulgar y anodina? Miradlos de cerca, examinad su figura, escudriñad sus actos, indagad, si os es posible, sus intimidades; conversad con ellos, y veréis sin grande esfuerzo que estáis frente a lo sencillo, lo corriente, lo cotidiano, sin destellos de anormalidad alguna. Es lo sano enmascarado de *snobismo,* de una *pose* intelectualizada. Comen cocido y juegan a las apuestas mutuas.

Pena da considerar que el auge del arte abstracto obedece al desenfado económico de unos cuantos hacendados o a la insolvencia de la crítica, y que la declinación de tales obras provendrá del desvío pecuniario de quienes tan infundadamente mostraron respecto de ellas su liberalidad. Cuando tal proceso ascensional y descendente se produce a lo largo de un *ismo,* hay que poner en duda los valores intrínsecos que éste encierra.

XV

EL EXTRAÑO CONCIERTO

Ya hemos indicado en páginas precedentes cómo la música derivó también hacia lo extravagante y se apartó de todo módulo tradicional. Desde la sencilla melodía tocada a la flauta y a la lira por Apolo y su derrotado rival Marsías, hasta las obras sinfónicas de Debussy y Bartok, la música, que es el lenguaje más bello de los hombres, por cuanto expresa los sentimientos más hondos y las ideas más inefables, ha pasado por evoluciones y trances diversos, pero sin llegar nunca a las presentes excentricidades.

Hay una falta de continuidad en las ideas sonoras, que se escinden en multitud de intermitencias y variantes respecto de su fundamentalidad lírica, y no solamente no nos satisfacen, sino que nos decepcionan. Es como la jungla de los sonidos, a través de la cual y en cuanto se refiere a nuestra sensibilidad y disfrute, resulta imposible la andadura. El acto creador, como toda plenitud y logro, es un acto esférico, sin mutilaciones, ni omisiones, de una redondez perfecta, impecable. Los procesos

líricos que no correspondan a este patrón son inaceptables. Porque el genio creador, ni es un tartamudo, ni un lisiado, y en posesión de sus facultades intactas, ha de realizar tan augusto cometido de una forma cabal.

¡Qué lejos nos quedamos siempre de esta teoría!

Legítimo es el anhelo del artista, cualquiera que sea la modalidad que cultive —el verso, la música, la pintura, la escultura— de alcanzar la originalidad. Recorrer siempre el mismo camino; emplear los mismos recursos —imágenes, símiles, tropos, figuras, colores, claroscuros, matices, sombras, etc.—; musicar con los elementos tradicionales de la composición sinfónica, sin manejarlos a estímulos de la inventiva y del análisis de sus modos más eficientes, sería un lamentable error. El arte no es cosa estática y enquistada en sus formas tradicionales; pero tampoco frívola y extravagante entidad susceptible de las más descabelladas experiencias. Que lo inocuo, lo falso y lo incoherente se erijan en modelos ejemplares, en recursos lícitos del acto creador, será práctica reprensible, detestable. No se salva así el escollo que supone siempre la búsqueda de lo original. Hemos elaborado algo nuevo, insólito, sin antecedentes incluso en todo el pasado del arte, pero tan inconsistente y volátil, que se desbaratará a la menor presión de una crítica responsable. Las ficciones, los equívocos, las ingravideces —cuando no es lo ultrasutil e imponderable su más rica esencia— perduran muy poco, y destronadas al primer empujón, van arrastrándose luego, sin conseguir elevarse otra vez.

Esta es la causa de esa sucesión de *ismos* desarraigados de la conciencia estética apenas nacidos.

Un día no muy lejano respecto de la redacción de estas páginas, manipulaba yo los mandos de la radio, cuando di con una emisora forastera. Se oían notas musicales, distanciadas entre sí y sin sujeción a ningún arbitrio. Supuse que se trataba de los instantes inmediatamente anteriores a un concierto, en los que los ejecutantes afinaban sus instrumentos respectivos. Pero observé que el tiempo pasaba, las supuestas afinaciones seguían, sin que la audición comenzase.

Llevávamos así más de un cuarto de hora, cuando sonó una

voz de hombre, que a intervalos de fracciones de minuto repetía cantada la misma o análoga anodina frase. No existía aparentemente la menor relación entre lo que yo pensé que eran afinaciones de instrumentos y el extraño cantante. A la hora o cosa así de esta experiencia dejaron de oirse las notas emitidas por los instrumentos y la voz del hombre cesó, a la vez que sonaban unos aplausos tibios y deslabazados. ¡Era un concierto!

No tengo el menor deseo de polemizar con nadie en lo que toca al fenómeno artístico coetáneo. Pero sería oportuno que la crítica docta, la prensa y la radio, e incluso el elemento oficial que dirige y ayuda económicamente estas actividades literarias y artísticas, considerase, con sereno juicio, la conveniencia de poner los puntos sobre las íes, esto es, valorar lo valorable y reprimir lo reprimible.

XVI

PSIQUIATRAS Y PSICOANALISTAS EN TORNO DE LA POESIA Y DEL ARTE

Que el arte actual, por sus caracteres morbosos, puede ser objeto de la psicopatología, es cosa que está fuera de toda duda. Un arte sano, lleno de equilibrio y ponderación, nacido de una correcta conformación anímica, ningún contacto habría de tener con la ciencia médica, como no la tiene el hombre, ¡dichoso él!, cuyas funciones orgánicas y psíquicas se realizan con normalidad. Pero un acto creador que denota en el proceso y plenitud de su proyección una tremenda carga patológica, ha de atraer por fuerza la atención de psiquiatras y psicoanalistas. La bibliografía es abundante, aunque no toda del mismo nivel estimativo. El fenómeno de su copiosidad proclama la importancia patogénica. Los estudios científicos sobre los diversos *ismos* fueron hasta ahora más bien esporádicos. En cambio muchas de las nuevas formas del arte han dado origen a una serie de estudios en cierto modo sistematizados. Lafora, Fry, Hartungen, Motram, Bergler, Fretet, Trilling, etc. Esta visión del arte enfermo es profundamente

inquietadora y debe impelirnos a buscar la salud estética, en vez de fomentar con el aplauso o con la indiferencia, que es otra forma indirecta del estímulo, aunque no tan eficiente, insanas realizaciones.

Si la crítica cumple una función benefactora cuando estima justamente los valores estéticos proclamando su bondad o su demérito, a la crítica remisa en cumplir tales fines y originaria del fenómeno deficitario, falta o carencia de salud del alma creadora, habrá que imputarle la responsabilidad del hecho.

Es triste tener que denunciar estas verdades, pero es más triste aún contemplar el panorama actual del arte.

Justificar lo incomprensible, lo raro, lo extraño, no es cosa fácil; de aquí que los estudios breves o dilatorios acerca del arte actual no siempre sean claros y exactos.

Todo fenómeno inextricable permite el malabarismo y cubileteo doctrinal, y a la sombra de esta situación, amparado por el ramaje espeso y profuso, surge una prosa de oscuros e impenetrables conceptos, cuyo parentesco con la vacuidad enmascaradora es evidente.

Coged una pinza; aprehended una de estas ideas o un pequeño conjunto de ellas, si su concatenación no permite desunirlas; aplicad las severas reglas del análisis, y en la mayoría de los casos daréis con un fantasma o espectro ideológico, arropado con el más profuso atavío retórico y palabrero.

Es el gato por liebre, la cáscara sin almendra, el hueso sin tuétano, tan corriente en estos casos.

Mi alejamiento de los cenáculos literarios y mi independencia, nacida de una mediocridad que nada espera y que a nada aspira, me permiten comportarme con esta lealtad a mis principios.

Que nadie vea malignidad alguna en mis juicios, ni menos voluptuosidad morbosa, sino el deseo de acabar cuanto antes con esta tremenda carnavalada del arte.

Si tienes una moneda de oro en la mano, aprieta bien los dedos; mas si es de cobre, ¿qué situaciones económicas resolverás con ella, por mucho que la apuñes? Y el arte debe ser oro de la mejor ley; ascua viva que resplandezca y ciegue.

XVII

LA IRRESPONSABILIDAD DE LA POESIA Y DEL ARTE ACTUALES

Se canta sin tener voz —¿no se construye también sin tener dinero?—; se pinta sin saber pintar; se escribe sin saber escribir; se hacen versos —mejor dicho, renglones cortos y largos— sin ser poeta, y se filosofa sin racionalidad alguna, porque la intuición, la corazonada, el golpe de vista, han reemplazado al *logos,* como el escepticismo a la credulidad, el vicio a la virtud, la insensatez a la ponderación, el despilfarro a la economía, la insolvencia al crédito.

Cuando un hombre de sana organización mental, que no ha leído a Chabaneix, Jung, Dwelshanvers, se enfrenta con este panorama moral; que mira con los ojos y oye con los oídos y huele con la nariz, gusta con el paladar y palpa con las manos, se siente burlado y atónito. No comprende el fenómeno. Si se le asegura que el mal no está en los artistas, sino en su falta de idoneidad y preparación para lograr incorporar a su conciencia lo nuevo, lo flamante, dudará de que se le ha-

ble en serio, y gritará con desdén que el arte nunca ha sido un islote inabordable; que lo excéntrico y extravagante constituyó siempre una excepción, sin el rigor necesario para erigirse en ley, pues ésta surge siempre de la reiteración de un hecho, pero no de su singularidad.

¿Qué queda hoy de aquellos misterios délficos, de aquella magia oriental, con sus iniciados y practicantes, que llenaban de asombro a las almas cándidas y las sobrecogían y atemorizaban? ¡Aviados estaríamos si girase el mundo en torno de los magos de Irán, de los hierofantes y mistagogos de Samotracia y Frigia! No es de la charlatanería brahamánica, ni del velo de Isis, ni del triángulo de los atlantes, ni de Hermanubis, ni de los arimaspes de un solo ojo, como Polifemo, de donde provienen los avances del espíritu occidental. Y si no hubiéramos dado al traste con el ocultismo, la magia, el hermetismo, la cábala y la nigromacia, aún andaríamos dando traspiés como simples beodos por los caminos del mundo.

La irresponsabilidad del arte actual, con las escasas excepciones que a lo largo de este trabajo hemos proclamado ya, es la única razón de esta multitud de escritores y artistas que pueblan libros, periódicos y exposiciones. Nunca como ahora fue tan fácil el acceso al mundo de la letra impresa y del arte. Cuanto más nos distanciemos de la tradición, cuanto más pisoteada quede, cuantos menos escrúpulos sintamos al emprender el acto creador, cuantas más extravagancias e incoherencias dilapidemos por los puntos de la pluma, por el pincel o en el pentagrama, menos entorpecimientos surgirán al paso de nuestros objetivos. Un público indiferente, unas minorías incondicionales, una crítica contemporizadora respecto de los presentes ideales estéticos, tan faltos de solvencia, y una protección oficial que acepta el fenómeno sin desentrañarlo, ni valorarlo, son la causa de que aún pervivan y se vanaglorien de tal situación los *ismos* actuales.

XVIII

EN TODA REALIZACION ESTETICA ESTA EI *LOGOS*

Si cuando contemplamos un cuadro o una escultura, nuestra mirada fuese más atenta y profunda, incluso, advertiríamos que en el fondo de cada obra hay una íntima rebeldía del sujeto u objeto artístico contra su proyección en el lienzo o en el mármol, bronce o madera. Una línea, un matiz, una sombra, un color, una postura, refrendados por la razón universal. De donde resulta que en toda realización estética está el *logos,* soterrado o a flor de piel. Y es natural que así sea, porque no hay mentalidad humana que para entenderse a sí misma, comprender a los demás y comunicarse con el mundo en que está inmersa, no disponga de un mecanismo o serie de patrones lógicos que emplear en cada caso. De este fenómeno evidente, incontrovertible, depende la comunicación entre los hombres.

Si un escritor colocase arbitrariamente las letras que integran cada palabra y construyese una oración de un modo anár-

quico, ni él se entendería ni le entendería nadie, a no ser que previamente —y ya tenemos aquí a la razón práctica en funciones— se hubiera asignado un valor convencional y comunicable a cada uno de los elementos utilizados. Una de dos, o la mente ordenadora previó tales juegos de nuestras facultades intelectivas y cuanto hoy ocurra en este orden de cosas, no es sino la entrada en servicio de tal mecánica cerebral, o el sistema cuyos primeros intentos están a la vista, es un despropósito y carece de toda eficacia ejecutiva.

XIX

LO FEO

Ya hemos dicho en páginas anteriores que otra de las singularidades más específicas del arte actual es lo feo. ¿Qué es lo feo? Una deformación de la naturaleza, un *déficit* de las cosas respecto de su plenitud estética, del nivel que han de alcanzar con relación al arquetipo ideal que nos hemos forjado de cada una o el modelo ejemplar de éstas que se da en la realidad circundante. O bien una degeneración del sujeto o del objeto, que a causa de determinadas circunstancias físicas o morales, cuando no de ambas clases a la vez, ha descendido respecto del límite en que la belleza se empieza a considerar realizada.

El hecho de revolverse contra unas normas o reglas, que no formuladas *a priori,* sino provenientes de realizaciones estéticas tenidas por ejemplares, son estimadas como buenas; las transgresiones habituales de la lógica, del lenguaje y de la Gramática; el desentenderse de toda belleza elocutiva por estimar que el vigor y hechizo de la expresión procede de su misma rudeza; el espolvorear los escritos de groserías, destem-

planzas y *tacos,* más propios de un carretero que de un escritor bien educado, pues la hombría no está en las palabras, sino en los hechos; el mezclar en una composición las rimas consonante y asonante, superando de este modo la dificultad de la elaboración —pues todo poema ha sido siempre una carrera de obstáculos, de la que sólo puede salir victoriosa la inspiración y la maestría—, denotan la tendencia a lo feo, que feo es conculcar principios y holgarse de lo que es fácil o de mal gusto.

A la fealdad con que se proyecta el alma creadora a través del proceso elaborativo, o dicho de otro modo, de la forma, se junta lo feo del asunto, del ambiente, del carácter, de la figura, del episodio, del diálogo. Deshonestidades y aberraciones. Demasías de todo género y truculencias. Las costuras se llenan de piojos, como en la novela picaresca; las uñas, de luto; los ojos, de legañas, las narices, de mocos; los oídos, de cerumen; la boca, de caries y de sarro. La sarna, la tiña, el pus, la mugre, el aliento fétido, se convierten en factores de arte. ¡Como si la literatura naturalista del último tercio del siglo XIX y la regional posterior, y mucho antes los pícaros del XVI y XVII, no hubieran utilizado ya buena parte de tales elementos! Ni originalidad, pues, ni mucho menos estilo al manejarlos. Lo que ha dado en llamarse "tremendismo" no es otra cosa sino una acumulación de crudezas, de sucios instintos, de atrocidades infrahumanas, mal avenidas con el arte, porque el arte es la consecución de la belleza y aquí no hay belleza alguna, ni por esencia, ni por la magia o milagro del arte, de embellecer e idealizar lo feo. Convertir los necrófagos en las doradas abejas de Antonio Machado, es objetivo que está fuera de las presentes posibilidades creadoras. Roña y podre suculentas para los estómagos estragados; pero no hay paladar medianamente sensible a los gustos de las cosas, que disfrute con tal bazofia literaria.

Recuerdo a un tío mío que leyendo, tras de tomarse una jícara de chocolate, cierto capítulo de *Lourdes,* de Zola —el del tren que conduce a dicha ciudad a los peregrinos atacados de las enfermedades más horribles—, pasó por el duro trance de devolverlo. ¡Qué le habría ocurrido hoy, en situación aná-

loga, con otros capítulos que aventajan en crudeza y suciedad a los del pontífice de la literatura naturalista!

No quiere esto decir que sólo con guante blanco deban escribirse los poemas y las novelas. Pero detesto la mala educación, que es una forma de la soberbia social; los bajos instintos, que revelan la deficiente conformación moral y afectiva de las personas; la chabacanería, la patochada, el exabrupto; el chiste más procaz que ingenioso; la sed lasciva con sus tremendas degeneraciones; la incontinencia y el desenfado, que son las alas postizas con que el espíritu intenta echarse a volar, sin conseguirlo. ¡Ah, y la lotería y las apuestas mutuas, porque la felicidad de los hombres en un país bien organizado no debe proceder de algo tan aleatorio y equívoco como el azar!

Pero si Campoamor y Núñez de Arce, a pesar de lo que se dice hoy de ellos por los que escriben *inconsútil* por extrasutil, *cerúleo* y *provinente* y de la un tanto burlona intención de Camilo José Cela respecto del poeta asturiano, en el libro *Del Miño al Bidasoa,* componían mejores versos que buena parte de nuestros *bardos* de hoy, como diría cualquier pelafustán o chiquilicuatro recién salido de molde.

A pesar de los prosaismos de don Ramón y de "la elocuencia lírica" de Núñez de Arce, más soporto a éstos que si leo versos de esta hechura:

"*una* nada amparada: *gris intacto*"
Jorge Guillén.

Siete aes seguidas y una consonancia interna como remate. ¿Dónde tuvo sus ojos y su oído el colector antológico de estos versos?

"*en vez de ri*tuar *nuestra an*ual *visita*"
Félix Grande.

"*¿Y nunca* más *ja*más *nos sal*drá *ma*má *un pecado*"
Félix Grande.

¿Qué oído es éste que no repudia de plano tales fonemas y agudos juntos?

"*que amaneció con risas y* tor*naste* tor*menta*"
Leonardo Rosa Hita.

"*algo empieza o termina en* esta ti*erra,*
*a*penas *temporal*"...
Rafael Santos Torroella.

"*sen*sible, *invi*sible"
Gabriel Celaya.

"*oh, ascensor*ista, *human*ista"
Gabriel Celaya.

"*calefac*tor, *benefac*tor, *ac*tor"
José María Souvirón.

¡Horrísono estridor!
"*Si estuv*ieras *aquí, si primav*era *fu*era"
Marcelino García Velasco.

"*Muy bien pudiera ser que sólo fu*era
una seña *de ayer...*"
Guillermo Osorio.

"*se metafor*sean: eran *ti*erra"
Leopoldo de Luis.

"*rompi*endo *el* velo *del* templo"
Dionisio Ridruejo.

"*la bomba, y en and*enes *encad*ene
*tr*enes *y retorcidos ri*eles *sin desvío*"
José Miguel Vicuña.

En cambio, está muy bien rieles por *railes*. Pero en estos otros que siguen, me temo que *dinteles* —parte alta de la puerta— quiere decir umbrales.

"ángeles guardarán con sus espadas
los dinteles *de luz y otra vez fuera"...*
Manuel Altolaguirre.

"palma de triunfo..."
Gerardo Diego.

"y fue mi corazón suavemente..."
Enrique de Rivas.

"Hacia abajo remotas criaturas"...
Concha Zardoya.

"fallidas en el juego postrero?"...
José Manuel Caballero Bonald.

"(Pero un soplo interior
mi corazón ha hinchado.)
... ...
y el amor sube a lo alto."
Ignacio Marcos Gallego.

"buscando a cambio del estoicismo"...
Ramón Sender.

"maniobrando con fe"...
Gabriel Celaya.

Son cortos. Se comete una diéresis en cada uno: licencia poética que denota falta de esmero en la elaboración del verso. La sinalefa, la diéresis y la sinéresis eran muy frecuentes en la poesía popular, porque los autores anónimos desconocían la

técnica literaria, pero tales defectos son imperdonables en un poeta actual (1).

Tampoco tienen la medida exacta:

"Es un tanteo lento y prohibido"...
José M.ª Valverde.

"y un corazón y una calavera"...
"ellos solos la ruta e imprimiendo"...
Ramón Sénder.

"alacre como un joven cabrero"...
"—no estoy muy seguro—un tal Guillermo"...
"don Gustavo—Adolfo, y a un clérigo"...
José María Souvirón.

"se nos ahoga en él, caída de espaldas"...
"la unánime poesía, hija del hombre"...
Gerardo Diego.

"piafantes y sobresaltados"
José García Nieto.

"miembreras, juncia, menta reidora"
"bajo un palio de grises frioleros".
Ramón de Garciasol.

"ir a soñar pinares con Duero"...
N. Sanz y Ruiz de la Peña.

"de la hierba y el árbol"
"cansados ya, y esa frente surcada"

(1) Nos permitimos aconsejarles lean, e incluso estudien, los *Opúsculos gramaticales*, de don Andrés Bello (Madrid, 1890 y 1891, tomos I y II, preferentemente *Arte métrica:* metro en general, pausas, ritmo, acentos, cesura, yámbico endecasílabo, sáfico y adónico, y rimas consonante y asonante. Mientras no se restablezca esta legislación literaria, tan conforme con la naturaleza del verso, la poesía ofrecerá muchos puntos vulnerables a la crítica.

"por la escala en tiniebla y huidiza"
"de que la antorcha sigue ardiendo"
José García Nieto.

"Nada hay que no anhele y no sonría".
Gerardo Diego.

Es largo, pues se trata de un verso que, por formar parte de un soneto, debía ser endecasílabo:

"con el ácimo de la boda en los dientes..."
Ramón Sénder.

Los que siguen tienen una deficiente acentuación. Denotan mal oído por parte de quienes los compusieron. Nadie ignora que el endecasílabo ha de llevar el acento en la sexta sílaba o en la cuarta y octava:

"de cenicientas monedas el suelo"
(De gaita gallega) (1)
José García Nieto.

"de su alegría por nuestra amargura"...
(Idem, íd.)
Leopoldo de Luis.

"Os dictaron las desesperaciones"
Enrique Badosa.

"con lo inefable y las cosas horrendas"...
(Idem, íd.)
"Cuando llegan junto al umbral de piedra"...
"hacia arriba llena de claridades"...

(1) Este endecasílabo lleva el acento en las sílabas cuarta, séptima y décima, y como aparece esporádicamente en la composición, es natural que proceda de una elaboración deficiente, mas no deliberada. La circunstancia de que otros versos de la misma poesía no lleven el acento en la sexta sílaba, propios, ni en la cuarta y octava, sáficos, ni en la cuarta, séptima y décima, de gaita gallega, nos induce a pensar que tanto aquéllos como estos últimos han sido mal forjados.

"anilladas sobre tu columbario"...
"cuyo reverso parece de plata"...
(Idem, íd.)
"y la huella táctil de lo anunciado"...
"la luna nueva en la noche estrellada"...
(Idem, íd.)
"la alegría de los ritos seglares"...

Ramón Sénder.

Todos estos versos están escritos en prosa. No es necesario tener un buen oído para darse cuenta.

"contorsionadamente *perezosa*"...
Enrique de Rivas.

Neologismo. Desdice de la pureza elocutiva que corresponde al lenguaje rítmico.

"*me* desplazan, *me enseñan*"...
Angel Crespo.

Uso incorrecto del verbo desplazar (1).

"Y, a veces, hojas álgidas"...
Concha Zardoya.

¿Qué puede ser una "hoja álgida"? La voz *álgido* (2) suele emplearse, por ejemplo, en el sentido de *culminante*. Así se dice y escribe con frecuencia: "La polémica llegó a su momento *álgido*." Frase a todas luces incorrecta, porque álgido es el frío que precede a la muerte, y algidez la frialdad que la antecede. Con estos elementos de juicio, ¿cómo llegar a la conclusión de lo que quiso significarse con "hoja álgida"? ¿Hoja fría? ¿Hoja amarilla, por cuanto en el estado preagónico es natural la amarillez del rostro?

(1) Véase *Alcántara*, núms. 126 al 134, de abril a diciembre de 1959.
(2) Véase *Alcántara*, núm. 45, del 31 de julio de 1951.

Tales adjetivaciones equívocas son muy corrientes en la poesía actual. ¿Deliberado propósito del poeta? ¿Ignorancia del lenguaje?

"Avalancha, *loca de oros, era su solo espacio*"
Paulina Madeiros.

Alud, estaría mejor.

"Otra vez Roma, en el oro encendido"...
Enrique de Rivas.

"Ya es tarde:el hombre soy yo, no hay más puestos"...
José M.ª Valverde.

Si quieren ser endecasílabos, ¿dónde está o están los acentos prosódicos? Por otra parte, el segundo carece de la carga lírica y el empaque que debe llevar el último verso del soneto.

"un tibio vaho humedecido"...
José Manuel Caballero Bonald.

¿Pero es que hay vahos que no sean húmedos? (1).

"En las horas vacías, por el día
a veces te ofrecías"...
Carlos Barral

¿No son cacofónicamente desagradables?

Podrían señalarse otras deficiencias respecto del ritmo, de la cesura, de la pausa, del hiato, de la cadencia, etc., pero no debemos detenernos más, dados los límites que nos trazamos al emprender esta obra.

Las extravagancias, como las arenas del desierto, como las

(1) "Poco a poco cedía la canícula y se elevaba de los campos castigados el tonificante vaho de la tierra húmeda." Miguel Delibee: *Las ratas* (Barcelona, 1962), pág. 155. "... como los vahos maléficos en un agua muerta..." *Obras de José Ortega y Gasset* (Madrid, 1932), pág. 178.

estrellas del cielo, como los elementos constitutivos de la materia, son incontables, sin que el ingenio o agudeza, el chiste, la burla, sean incentivos para nuestra sensibilidad o discurso.

"Un reloj da la hora
Ya es hora
No es hora
Ahora es ahora
Ya es hora de acabar con las horas
Ahora no es hora
Es hora y no ahora
La hora se come al ahora
Ya es hora"...

Octavio Paz.

Si por un momento dotásemos al reloj de mente y sensorio, qué pensaría y sentiría respecto de estas excentricidades?

Otra particularidad de la poesía de hoy es la reiteración con que, de un modo esporádico y al parecer no deliberado, surge el asonante en las estrofas de versos sueltos o blancos. ¿Son descuidos de la elaboración? ¿Se trata, por el contrario, de un recurso o habilidad intencionada para prender más fácilmente en la atención del lector una idea o un sentimiento?

No siempre es posible deslindar ambas cosas.

"Ya está la resumida arquitectura
cerrada al viento, rechazando el grito,
sudorosa de cales, ajustada
a sus rojos confines de ladrillo,

Elemental aún, jaula vacía
supuesta para el tránsito del hombre,
mantiene su equilibrio puro, inerte,
sobre raíces de cemento y sueño.

Los grandes ojos de sus huecos tienen
el dolido extravío del que siente

hervir rumores en su entraña y busca
la concreta razón que les (1) *promueve.*

Vertical evidencia acongojada
de inmensa madre hueca, a la que falta
cielo donde poner el grito amante,
suelo donde arrastrar la pena amarga."
Victoriano Crémer.

"pero sé que me arropa tu silencio.
¿Algo más? No. ¿Qué más se necesita
para vivir en estremecimiento
sobre el fervor inmenso...?"
Manuel Valldepérez.

También es imperdonable mezclar consonantes y asonantes, como vamos a ver ahora, en un romancillo, donde, por otra parte, abundan los versos mal medidos.

"En cauce de temblor
navega el barco mío.

Estoy en cuerpo y alma
entregada a este río,
rompiendo a cada instante
la imagen y el latido.

Encontrar en la mañana
nuevo afán por el camino..."
Josefa Contijoch Pratdesaba.

Hay poemas oscuros, impenetrables como la esfinge. He aquí un fragmento, de uno entre otros muchos, que podrían transcribirse.

"Alguien viene contando las distancias
del cuerpo que no fui. Yo siento el número

(1) *Los,* estaría mejor.

exacto de sus pasos, no al sonido,
a la ausencia continua que me arrastra
de lugar en lugar y va acercándome
como en un hilo, al mar que aún no es mi rostro."
Emilio Prados.

No lo entiendo. Reconozco mi fracaso. La misma situación se me ha planteado muchas veces. Sin embargo, sigo impertérrito la lectura.

¿Quién se detiene a traer a la colada otros muchos ejemplos semejantes a los aducidos y comentados? Basta ojear cualquier revista española de poesía o volumen de poemas salido de molde en estos últimos años, para que topemos con ellos.

Lo extravagante y excéntrico como práctica usual de la literatura. La falta de hilación, de continuidad lógica; el enigma y el jeroglífico como muro resistente, infranqueable a la curiosidad de los demás. Reiteración arbitraria del asonante, con lo que se mancha la nítida hechura del poema. Defectuosa acentuación prosódica. Diéresis a granel. Versos largos. Neologismos. Impropiedades de lenguaje, como *dintel* por umbral y *raíles* por rieles o carriles, amén de otras muchas ya enumeradas en páginas anteriores. Irreverencias y frases de mal gusto, que no sólo denotan una baja temperatura lírica, sino una deplorable educación literaria. Repeticiones fonéticas; falta de musicalidad; asonancias internas; deficientísima sintaxis que hace mucho más ininteligible la lectura; adjetivaciones equívocas, y como coronación o remate un léxico vulgar, ramplón, chabacano, bajuno y rastrero. ¡Oh manos de Malherbe, de Leopardi, de Carducci, de Chenier, de Lisle, de Cabanyes, admitidas las diferencias de valoración entre sí, pero con un denominador común: la elegancia y belleza elocutivas y lo estatuario de la estructura.

La carencia, o, al menos, la escasez de verdaderos rasgos geniales, les incita a esas groseras audacias léxicas que no sólo no añaden una pizca de valor a los libros, sino que los avillanan. Como las ofensas, injurias, calumnias tercian en las disputas literarias, a falta de nobles recursos dialécticos. El hom-

bre no renuncia nunca a esgrimir tales armas si así tiene una remota posibilidad de ser oído. Sin embargo, quien vocifera e insulta es que está poco convencido de sus propias razones, y quien espolvorea de blasfemias y *tacos* una narración, y lo que es más grave aún, un poema, es que carece de ricos metales que prodigar en la una y en el otro.

¡Consabido gato por liebre de nuestras letras!

No decepciona menos lo feo en el arte. En la aurora de éste debió de ser un imperativo que provenía de la deficiente capacidad creadora del hombre. No se trataba, pues, de una inclinación o tendencia deliberada, sino de un fenómeno connatural. ¿Qué arte en su iniciación puede alcanzar la plenitud de su objeto? Ni el mismísimo Apolo, a pesar de la maestría que se le atribuye como tañedor de flauta, la tocaría mejor que cualquier solista virtuoso de hoy. El proceso del arte no difiere sustancialmente de los demás. Tiene su iniciación, más o menos llena de balbuceos, su madurez y su declinación como *ismo* temporal, para empezar de nuevo bajo la rúbrica de otra moda o escuela.

Si observamos las manifestaciones artísticas de los primitivos de hoy, comprobaremos cómo la sencillez, la ingenuidad, el instinto, lo útil y lo religioso son sus principales características. Aunque algunos trabajos tiendan al embellecimiento personal, se trata de incipientes experiencias de lo bello, tentativas de escasa resonancia. Los tatuajes y los amuletos constituyen los testimonios más notables de la actividad creadora. El ojo humano está vuelto hacia la conciencia o sentido íntimo de cada uno, en vez de dirigirse hacia los animales u objetos circundantes, o algo más tarde hacia el hombre. La visión es, pues, subjetiva. Ha de pasar algún tiempo para que se objetive en un derramarse respecto de las cosas, y entonces, los caracteres específicos de éstas e incluso las singularidades menos salientes, impresionan la retina del artista.

A la geometría, con sus líneas, ángulos y círculos, de confusa o equívoca significación, que no siempre son inteligibles tales intenciones, suceden los animales: el antílope, el reno, el avestruz, el bisonte, el dromedario, el buey, los peces. Las primeras

actitudes o posiciones estáticas, sedentes, son sustituídas por el movimiento, la flexibilidad y la contracción muscular, con lo que el arte se hace más aéreo y sutil. Estamos ya en los prolegómenos de una proyección estética del espíritu. Y a medida que aparezcan las primeras civilizaciones el arte superará lo torpe y rudimentario de sus formas expresivas, con aportaciones más inspiradas. Es decir, que cada avance del hombre, cada esfuerzo progresivo de las comunidades humanas, supone también una conquista de lo bello, hasta llegar a la plenitud del arte griego y del Renacimiento. No se adoptan, pues, actitudes de retorno a lo primitivo, y todo salto atrás, si se produce, busca en las formas clásicas la satisfacción de un apetito de mejoramiento y perfección. Hasta llegar a esas cimas de lo bello, se ha andado mucho. El marfil, el hueso y la piedra brindan la posibilidad de un arte rudimentario. Con el ocre, la pintura que no había rebasado hasta ahora los límites de una experiencia ornamental o decorativa, se enfrenta con el hombre. El arte se humaniza y la guerra y la paz ofrecen un buen repertorio plástico. Todas las culturas, desde la egipcia a la hebrea, sienten los mismos estímulos respecto de la prosecución de un ideal estético que giró en torno de los animales y de las cosas, y que culmina con la presencia de nuestra especie. Esto es, que en esa escala ascensional lo humano ocupa el fastigio o ápice; que la conquista suprema está representada, como es lógico, por el hombre y la mujer, aunque sus corporeizaciones artísticas están más lejos de la perfección. El "feísmo" de tales creaciones, no proviene de una intencionalidad deliberada, sino de la torpeza propia de épocas de tanteo o iniciación. La rigidez y reposo de la figura, la obesidad, la inexpresión del rostro, al que aún no ha aflorado el espíritu con sus destellos más elocuentes, proceden de la ineptitud, pero no de la reflexión. Así, cuando son coronadas estas etapas de ejecución y aparecen los maestros del cincel: Fidias, Praxiteles, Mirón, Policleto, Scopas, la belleza alcanza su plenitud. La expresión, el movimiento, la flexibilidad, la elegancia, están ya logrados. Han sido superados los pliegues severos del peplo y lo hierático y mudo de la figura. Y el oro y el

marfil contribuyen a hermosear a los dioses; y el sentimiento se hace más palpable al tacto de los ojos. ¡Qué distantes estamos ya de las esculturas funerarias de la isla de Pascua, de los antílopes de los bosquimanos, de los bisontes de Altamira, de las divinidades sardas!

Es más fácil volver al arte primitivo con sus intermitentes fulgores de belleza, que a los cánones de la escultura griega o de la renacentista. Imitar y superar los estilos de la plástica antigua, es más sencillo que reproducir y sobrepasar el Júpiter y la Minerva de Fidias, y el Moisés de Miguel Angel.

El arte ha ensayado los más diversos modos de expresión. Con tentativas frustradas o torpemente logradas al principio, y con plenitudes de ejecución después. Es el proceso natural de todas las civilizaciones. Un ansia constante de renovación hacia metas más altas, y un movimiento oscilatorio de avance o retroceso, según la energética del espíritu humano.

Estas consideraciones nos llevan a la conclusión de que el arte actual es una evasión del alma creadora respecto de los postulados de la belleza; un retorno a formas prescritas por superadas, pero que sirven de subterfugio a nuestra incapacidad.

Si las naciones donde hoy se cultiva la pintura en sus formas exarcebadamente antitradicionales adoptasen la costumbre o práctica que tenían los griegos de situar a sus mujeres, durante la gestación, en aquellos departamentos llamados gineceos, que provistos de bellas y deleitables obras artísticas, creaban un estado espiritual de placidez y gozo estético, muy beneficioso para procrear con nítida ejemplaridad, no creemos que las pinturas de hoy, específicamente teratológicas fuesen las más adecuadas para decorar y embellecer tales habitaciones.

¡Oh. el mundo se llenaría de pequeños Quasimodos!

XX

CONSECUENCIAS DE NUESTRO COMPORTAMIENTO ESTETICO

Como todas las cosas tienen su parte seria y su parte cómica, su lado bueno y su lado malo, consideremos los beneficios y los daños que pueden originarse con determinados usos y prácticas.

La ley de propiedad intelectual prescribe que sin autorización expresa del autor no pueden cambiarse, modificarse, etcétera, sus obras.

Es indudable que la antigüedad de una ley proclama su bondad y que los fundamentos de toda ordenación jurídica son la razón y la moral; y que las leyes tienden al bien común, por cuanto preceptúan lo que más conviene a todos y saltan por encima de lo que puede interesar a uno en obsequio de lo que interesa a la generalidad.

Pues bien, yo he asistido a un espectáculo musical en el que con ritmo de bailable moderno se interpretó la cabalgata de las Walquyrias, de Wagner.

¿Quién no ha oído un fragmento de *El príncipe Igor,* de

Borodin, cantado con letra—protestable como todas estas letras—que nada tiene que ver con tal ópera rusa?

Y aquel *Torna a Sorrento* que popularizaron Titta-Ruffo, Battistini y Stracciari, entre otros cantantes, con arbitrario ritmo y sin voz, que es ya el colmo de la incontienencia?

Cuando manipulamos los mandos de la radio, es frecuentísimo que se interrumpa la audición de la *Pastoral,* de Beethoven, de la *Sinfonía en re menor,* de César Franck o de la obertura de *Guillermo Tell,* de Rossini, para oír la reiterada, monótona e insufrible propaganda de un licor, de un alimento o de una prenda de vestir.

¡Ah, el poder difusivo y penetrativo de la radio puesto al servicio de empresas industriales y comerciales! ¡Y el efímero aprisionamiento de la atención de los demás, mediante el suministro de unos acordes deliciosos, bajo cuya égida sonará el nombre de un dentífrico, de un detergente o de un calentador de butano!

Pero, menos mal, si nuestro albedrío queda intacto, y basta hacer girar un poco el mando del aparato para liberarnos del acoso. Lo peor será si hemos de someternos al gusto del conductor de un *autobús* o de un compañero de viaje —en un departamento del ferrocarril—, provisto de su corespondiente transistor. ¡Qué es eso de que sobre gustos no hay nada escrito! ¡Que no hay jerarquía en ellos y que igual da una sinfonía que una copla andaluza, una bellísima frase musical —dardo luminoso disparado al corazón— que un olé o un jipío?

Pero admitamos que los gustos gocen de una omnímoda insumisión; que cada uno sea un reyezuelo, un tirano sordo a cuanto se le diga. Así y todo nadie puede imponerme, en uso de su libertad y autonomía, que durante varias horas y por fuerza, haya de participar del ajeno disfrute, como nunca aspiré yo, situado por cualquier circunstancia en condiciones de imponer mis gustos a que los demás oigan, del primer compás hasta el último, la *Gran Pascua rusa,* de Rimski-Korsakov o *Cuadros de una exposición,* de Mussorgki si prefieren las canciones de Sara Montiel o de Antonio Molina.

La invasión del sonido y de su acompañante el mal gusto, ha llegado ya al límite de lo permisible. Cuando yo releo el *Quijote,* o la *Iliada,* o la *Divina Comedia,* a nadie importuno, pues lo hago en voz baja y procuro no irrogar molestia alguna —un codazo, un pisotón— a los demás. El tiempo y el espacio son míos, y me sirvo de ellos en la forma y en la medida oportunas. Pero cuando en un coche de viajeros, en un departamento del tren, en un café de los clásicos en que uno podía sentarse, un aparato receptor de ondas sonoras, emite notas musicales o palabras, se apoderan indebidamente de mi tiempo y de mi espacio, y una de dos, o me resigno con compartirlo, *velis nolis,* con los demás o tengo que marcharme, que en dos de las circunstancias mencionadas, no es cosa fácil.

La ciencia ha ido, en estos últimos años, más de prisa que nuestra educación sentimental. Y ciertos inventos y descubrimientos del hombre son utilizados sin el debido respeto a la libertad de los demás. "¡Libertad, ciudadano, pero no tanta!", le dijo un labrantín a su asno, que tras de verse libre del aparejo y de la jáquima, hizo unos ruidos sospechosos, de aquellos a que tan aficionado era Mercurio, según nos cuentan los mitólogos.

Y si eleváramos el nivel intelectual de la gente, y por lo tanto su sensibilidad, ¿qué ocurriría? La educación sentimental puede provenir de uno mismo, esto es, ser nativa. Sentimientos propios, no adquiridos, sino naturales. Pero es la menos corriente. O bien proceder del estudio, de la lectura, de la maceración habitual de nuestras ideas y afectos; del ejercicio mesurado y juicioso de la imaginación. He aquí un proceso que va desde la escuela primaria a la Universidad; desde el modesto quiosco de libros a la Biblioteca Nacional.

El aguzamiento de los sentidos: que nada se nos escape, que nada nos pase inadvertido. Los sentidos —ya lo he dicho en otra parte de mi modesta labor literaria— son el centro de gravedad de las cosas. El hacer de nuestra conciencia como un espejo en el que vaya a mirarse todo: el mundo interior y el otro.

Esta marcha ascensional de nuestros propios límites, nos

conduciría, en un tiempo más o menos remoto, a la unificación del gusto; a la solidaridad del sentimiento estético, o si tal cosa fuese más utópica que hacedera, a la regulación del gozo o disfrute de las cosas, de manera de no interferirlas. Tu espacio y tu tiempo para ti. Para mí, los míos. ¡Oh felícisimo mundo del respeto a lo ajeno! ¡Oh admirable convivencia social! Lo tuyo, tuyo. Lo mío, mío. Sin meternos a considerar cual de ambas posturas es la mejor, la de una más alta jerarquización de valores.

Mientras esto no ocurra, y la falta de sensibilidad artística consienta a los demás utilizar su tiempo y el nuestro, su espacio y el nuestro, y menoscabar la integridad de la belleza audible al ponerla a disposición de fines propagandísticos respecto de prosaicos utensilios, bebidas, alimentos o ropas —lo más hermoso del arte, para que lo bello se cumpla, es su desinterés, el que esté horro de toda utilidad o provecho— continuará este cuadro deplorable, decepcionante, depresivo, de lo radiofónico, que acabo de exponer de la forma más sucinta posible.

Muchas veces en mis soliloquios, en mi masticar y deglutir las propias ideas, me he dicho: "Todo esto que me pasa a mí, ¿no será consecuencia de los años? ¿Esta terrible decepción respecto de la literatura y del arte actuales; este desengaño de la filosofía, con sus ciegos aletazos en la tremenda noche de sus ideas y de sus métodos; esta insufrible saturación del sonido, con su fragmentada manera de producirse y su bastarda aplicación a fines no estéticos; este fenómeno ingrato, de sumisión forzosa al gusto ajeno; esta desvaluación e incluso caducidad de áureos principios de los que aún cabría esperar mucho; este descontento de la convivencia social; este ir y venir, sin pena ni gloria, a través de la presente capacidad creadora, movido por la curiosidad de conocer, de no ignorar nada relacionado con las nobles actividades del espíritu más que por el gozo, que en la esfera en que nos desenvolvemos éstas nos suscitan, provienen de la edad, de la inadaptación a un medio o elemento en pugna con nuestra formación intelectual, con nuestra conciencia estética?

Tal preocupación llevóme más de una vez a contrastar valores. Las comparaciones son odiosas. De acuerdo. Pero sólo contrastando la moneda falsa con la legítima se paga y se cobra. ¿Qué novelas de hoy, escritas por una mujer, aventajan, ni siquiera igualan, a *La madre naturaleza* y *Los Pazos de Ulloa,* de doña Emilia Pardo Bazán? ¿Cuáles, debidas a una pluma masculina, superan o al menos rivalizan con *Sotileza,* de Pereda, *Fortunata y Jacinta* o *Angel Guerra,* de Galdós, *La Barraca* y *Cañas y barro,* de Blasco Ibáñez? ¿Qué críticos, si exceptuamos a Dámaso Alonso, de cuya preparación cultural nada hay que decir, si bien sí de algunas de sus preferencias literarias, pueden colocarse al mismo nivel de Valera, Menéndez y Pelayo, *Clarín,* Gómez de Baquero, Pérez de Ayala, Cansinos Assens y Fernández Almagro? ¿Qué autores dramáticos emparejarse, si dejamos a un lado y no sin ciertas restricciones a Buero Vallejo, no ya con Benavente, sino ni siquiera con Linares Rivas? Traduzcamos y bostecemos.

No fue nuestra república literaria copiosa en excelentes poetas líricos. Quizá puedan contarse con los dedos de la mano. Es aquí, precisamente, donde ahora los diques se rompen al impulso ciego de las aguas. Pocas veces se dieron con parecida abundancia los cultivadores del verso, si entendemos por versos los renglones cortos y largos. Pero quiénes de esa multitud podrían ser coronados con el laurel del Tempe. ¿Cuántos? Que la parva sea abundante no quiere decir que todo el trigo sea después pan candeal. Como el poema ya no es una carrera de obstáculos, componerlos es quehacer accesible para cualquiera. Unos sudarán tinta en su ascensión al Parnaso, otros, más modestos, se contentarán con sentarse en las faldas del sacro monte, y los más ambiciosos y mejor dotados, no cejarán hasta alcanzar la cima. Pero todos echarán mano del ritmo, de la imagen, de la metáfora.

¿Dónde está la flecha encendida, el ascua que nos quema y deslumbra? Yo creo que la poesía es como un dardo de luz disparado al blanco o diana de nuestra sensibilidad; como un camino en la roca viva y en ascensión hacia la cumbre o como un lecho de agua limpísima, de nieve, con temblorosas hojas

caídas de las márgenes en los ribazos y los meandros. ¡Pocas veces hoy he sentido el flechazo, he pisado firme en la roca, he saciado la sed en la linfa de cristal, tras de apartar dulcemente con la mano los adornos de las hojas!

Cuántas veces volví decepcionado; cuántas andaduras insatisfechas. Lo barroco había sustituido a la elegancia de la forma desnuda. El sentimiento rectilíneo —todo sentimiento es una recta, porque es el camino más corto entre dos corazones— había cedido la vez a una mórbida turgencia afectiva, más artificial que verdadera. El concepto brumoso, impenetrable se había impuesto al pan, pan y al vino, vino, con que se proyecta hacia fuera toda idea auténtica.

Mi tremenda disciplina de lector no me consentía abandonar el libro, pero qué cuesta arriba se me hacía.

¡Arre, arre
que llegamos tarde!

Y los Himalayas de libros y revistas de versos, que la curiosidad había ido formando sobre la mesa del despacho y en los estantes de la biblioteca, desaparecían poco a poco, en un largo proceso de lectura; la atención bien despierta y en la mano el lápiz rojo.

XXI

LA MUSICA DE LABORATORIO

Los grandes innovadores de la música rompieron con la tradición, con las fórmulas clásicas. Todos los movimientos, cualesquiera que sean sus ámbitos de realización, se vinculan entre sí. No son doctrinas aisladas que se proyectan mediante círculos concéntricos, sino líneas disparadas desde puntos distintos, pero que van a converger en un mismo vértice. Ha habido músicos, poetas y pintores románticos, y simbolistas e impresionistas. Entre tales modalidades, ya en el fondo, ya en la forma, cuando no en ambas cosas, había un vínculo, una relación o interdependencia.

Reformadores como Debussy, Strauss y Stravinski, en vez de dirigirse al corazón del hombre, fuente de la sensibilidad, asaetearon su mente. El cerebralismo se impuso a lo afectivo. El arte del sonido se hizo música de laboratorio. Pero una fórmula matemática, un teorema, un axioma, carecen de emotividad. La inteligencia se admira, incluso se asombra. El corazón, sin embargo, aparece inhibido, desentendido del fenó-

meno. Circunstancia ésta que se da igual en la poesía moderna, también más cerebralista que sentimental.

No será necesario decir que soy un melómano, pero dentro de asta grande afición a la música, tengo, como es natural, mis preferencias o simpatías.

He oído *La consagración de la primavera,* de Stravinski, que suscitó tan enconadas disputas entre los críticos y los simples oyentes, y las variaciones fantásticas de *Don Quijote,* de Ricardo Strauss, que podrían haberse llamado *La guerra de Troya,* o si se quería vincularlas a algo español *La batalla de los Arapiles.* Fuera de algunos pasajes o frases que hirieron mi sensibilidad, el resto me produjo un goce más intelectivo —*amor intellectualis*— que sentimental. Estas novedades de la armonía y del ritmo son profundamente cerebralistas, de laboratorio del sonido. No se trata, pues, de una elaboración sonora que va, principalmente y con la ayuda del espíritu ordenador, del corazón del músico al del oyente, sino de una composición de elementos ideados más que sentidos, y que al enfrentarse con nosotros, en vez de sacudir vigorosamente las fibras de nuestra sensibilidad, las dejan casi intactas, a cambio de un disfrute intelectual. Adviértase como un testimonio eficientísimo de nuestro razonamiento, que Debussy, además de ser un gran innovador, fue también un crítico notable, con lo que resulta probada la superioridad del cerebro respecto del corazón.

Esta nueva capacidad creadora, esta flamante técnica del sonido, que tiene tan valiosos ejemplos, como un Ravel —otro caso como el de Debussy, por sus aportaciones literarias— y un Schönberg, también teórico de la música, promovedor de acaloradas polémicas y asimismo atraído por Peleas y Melisande como el autor de *L'apres midi d'un faune* y de *La mer,* señala un profundo cambio en el mundo del sonido, y es natural que tenga resonancia o repercusión en otros quehaceres musicales, aunque de arte menor.

Me refiero a los compositores de bailables y canciones tan copiosos en varios continentes. ¡Qué turbamulta y qué patológica inclinación a lo feo!

Ya hemos observado en el decurso de estas páginas, la enorme atracción que lo feo ha ejercido en las letras y en el arte. Y nada habría que oponer a tal propensión, si a través de ella se demostrase el milagro estético de convertir la úlcera, el pus, la roña, e incluso lo teratológico, en una fuente de emoción, en una idealización de la fealdad, merced a ese talismán, a esa magia creadora del espíritu humano. Lo malo es que siempre se logra el fenómeno de la transmutación de valores, porque no hay tal hechizo en la pluma, en el pentagrama o en el pincel, y lo feo sigue con su propia faz disforme.

Existen combinaciones de sonidos que no sólo afectan al órgano encargado de su percepción, sino que se trasvasan de un sentido a otro mediante un fenómeno de la conciencia auditiva.

Se me dirá que tal traspasamiento o transferencia de un sentido a otro es puramente imaginativa, pero redargüiré que cuando oigo un bailable o una canción en los que tan mal parado sale el gusto, siento el mismo desagrado olfativo que cuando se está junto a un cuerpo en descomposición o en estío con la nariz pegada al tragadero de una alcantarilla.

La línea melódica de la inspiración popular o de compositores hoy trasolvidadas, sencilla, nítida, desnuda, aparece ahora llena de terribles disonancias, de verdaderos gruñidos o estridores, de amanerada técnica, de embutidos, de arpegios y mordentes, colgados a breves intervalos de su trayectoria. Y a esta contorsión o desquiciamiento melódico —tremenda herejía cuando se realizan tales prácticas y el cambio de ritmo con la sinfonía de *El barbero de Sevilla,* de Rossini o el *Nocturno número 5,* de Chopin— se unen los movimientos arbitrarios, incluso de una extravagancia apoteósica, de los bailarines y la colaboración de unos instrumentos cuya sonoridad más hiere que conforta. No me sorprendería que más adelante y como un nuevo avance del mal gusto, de lo feo, se arrastrasen también, durante tales ejecuciones y bailes, mesas o sillas, y se raspasen con cuchillos las paredes, para enriquecer de este modo el sonido y dilacerar más profundamente nuestra sensibilidad.

¿Por qué la ciencia adelanta de un modo prodigioso mientras el arte retrocede? El mayor acontecimiento del siglo XV, la imprenta, coincide con el mayor desarrollo del arte: el Renacimiento. Platón y Aristóteles, las dos figuras más interesantes, en Grecia, de las ciencias del espíritu, tienen en su pensamiento a un Esquilo, a un Fidias o a un Píndaro, y cuando el imperio español está en todo su apogeo, las letras y las artes logran también su plenitud. Son movimientos recíprocos que se sintonizan en el tiempo. Las grandes explosiones del espíritu tienden siempre a universalizarse. Como cuando el sol alcanza su cenit, las sombras desaparecen, y cuando declina se dilatan.

¿Qué hechicería se ha operado en la poesía, en la música, en la pintura, que todo goce estético se ve terriblemente constreñido? ¡Cuántas veces después de visitar una exposición de arte abstracto, de asistir a una lectura de versos, he ido a asear mi alma en esa especie de Jordán que es el Museo del Prado, o con nuestros romances del XVI y del XVII, tan jugosamente líricos y entrañables!

Renuncio a mi modernización si para conseguirla ha de sometérseme a un proceso de asimilación de tales innovaciones. Si algunas veces intenté medir y pesar las cosas con el metro y el gramo de la filosofía irracionalista, fracasé, y si andando en puntillas y con el mayor sigilo, me acerqué a la poesía actual para descubrir su secreto, salvo raras excepciones, y *excepcio probat regulam*, no di sino con el vacío, arropado de gárrula palabrería.

¿Qué debo hacer ante esta falta de permeabilidad de mi espíritu respecto del hidrópico panorama del arte y de la literatura actuales? ¿Reconocer mi inferioridad, agachar la cabeza y enmudecer, o intentar justificar la razón de mi desvío?

La libertad en el arte no nos autoriza a cometer los desafueros que hemos señalado en las presentes páginas. Tampoco venimos obligados a seguir imitando a un Van Dyck,, a un Jorge Manrique o a un Mozart, como si tras estas fronteras no hubiese ya otros ámbitos en que moverse. Pero ¿debemos cruzarnos de brazos, por ejemplo, ante esas transcripciones con

ritmo de *twist,* de obras clásicas o románticas, que apadrina la radio al divulgarlas? ¡Oh, flagrante testimonio de heterodoxia estética!

Extendamos tales usos de embutidos e interpolaciones de arpegios y mordentes que no figuran en el original, a las obras poéticas seleccionadas —antologías o florilegios— y veremos a qué extravagancias puede llegarse.

"Cerraron sus ojos
que aun tenía abiertos,
taparon su cara
con un blanco lienzo
(¡Ay, mi guirindola!
¡Ay, mi aguamanil!
Que malo me puse
al decir que sí.)
y unos sollozando,
otros en silencio,
de la triste alcoba
todos se salieron.
(¡Ay, mi escribanía!
¡Ay, mi celemín!
Qué malo me puse
al decir que sí.)
La luz, que en un vaso
ardía en el suelo,
al muro arrojaba
la sombra del lecho;
(¡Ay, mi lapizlázuli!
¡Ay, mi torongil!
Qué malo me puse
al decir que sí)
y entre aquella sombra
veíase a intérvalos
dibujarse rígida
la forma del cuerpo.
(¡Ay, mi cimitarra!

¡Ay, mi polvorín!
Qué malo me puse
al decir que sí.)
Despertaba el día,
y a su albor primero,
con sus mil rüidos
despertaba el pueblo.
(¡Ay, mi baldaquino!
¡Ay, mi camarín!
Qué malo me puse
al decir que sí.)
Ante aquel contraste
de vida y misterios,
de luz y tinieblas,
medité un momento:
"¡Dios mío, qué solos
se quedan los muertos!"
(¡Ay mi buen Gustavo
que triste me has puesto!)

¿Quién oiría sin montar en cólera tan irreverentes extravagancias? ¿No se agitaría en su sepultura el glorioso autor de esa rima? ¿Por qué no representar también *El Alcalde de Zalamea* o *La vida es sueño* en paños menores o sustituir la corona de Luis XI por un gorro frigio o un sombrero de ala ancha?

No, el arte no es esto. El espíritu creador tiene sus prerrogativas; pero no tantas. Hay que salirle al paso a estos mercaderes y echarlos también del templo, del templo donde se rinde culto a la Belleza.

Reflexionemos sobre tales demasías. Uncirnos al yugo de una moda, de una extravagancia, de una costumbre inexcusablemente rechazable, es un síntoma de debilidad, de reprensible sumisión. Dios puso nuestra cabeza sobre las demás partes del cuerpo, para que presidiera nuestros actos, y no hay cabeza bien puesta sobre los hombros, que acepte tales situaciones. Pisotear a tanto legislador de la belleza, como ha habido, ya ejemplarizadores como Valmiki, Viasa y Homero, ya teori-

zantes; cancelar la tradición por tremendamente onerosa para el artista, de cualquier clase que sea, como si todo un pasado, urdido en el curso de muchos siglos, pudiera desaparecer de un ciego manotazo; sacarse de la manga de prestigiador los nuevos cánones; sustituir gigantes por enanos, y quererlos hacer pasar por cíclopes, es empeño recusable, del que se recibirá más daño que beneficio.

Comparemos los deliciosos romances de Góngora con sus *Soledades* y su *Polifemo* —a los que no han faltado exégetas, desde Salcedo Coronel al autor de *Hijos de la ira*—; la oratoria sagrada de Fray Luis, con la de Paravicino; los claros y elegantes sonetos de Lope, Quevedo y los Argensola, con los de Mallarmé; los cantos de Leopardi o el *Intermezzo,* de Heine con el *Cementerio marino,* de Valéry; *Los Campesinos,* de Reymont, con *La náusea,* de Sartre; la estatuaria griega y Miguel Angel con las esculturas medio a desbastar de nuestros magos coetáneos del cincel; y los estilos ojival y barroco, y la transparente inspiración de Mozart, con los actuales innovadores de la música...

¿Hemos progresado? ¿Son más limpias, más brillantes, las ejecutorias de hoy? ¿Va el sol en gloriosa ascensión hacia su cenit o declina y está casi a punto de tocar el horizonte sensible?

El desquiciamiento de las sociedades humanas ¿proviene de este retroceso de la sensibilidad o es por el contrario la repercusión de nuestra capacidad creadora, la falta de apoyo hacia el bien, que proclama la marcha irregular del arte?

He aquí un problema, si dura la actual situación del hombre y del arte, con el que habrá de enfrentarse la sociología. Tema tentador por demás, pero que excede los límites de este ensayo.

XXII

LA ABSTRACCION

¿Qué es la abstracción? La acción de abstraer o abstraerse; de separar una cosa de otra que la contiene; de prescindir de algo; de aislarse, merced a un esfuerzo de la mente, de toda aquella realidad que hay en torno nuestro y que entorpece la marcha del discurso; es decir, de nuestra meditación o reflexión.

Número abstracto, por ejemplo, es aquél cuyo valor no está vinculado a personas, animales o cosas: 7; que dejará de ser abstracto tan pronto se vincule: siete hombres o caballos, o sillas.

¿Qué es, pues, la pintura abstracta? No lo sabemos del todo, porque cada artista realiza su obra con arreglo a cánones muy subjetivos. Pero, dentro de tal anarquía, quizá se pueda establecer cierta identificación estética. Vamos a intentarlo.

Uno de los caracteres más específicos de la pintura es la deshumanización. Ya tenemos aquí algo que se ha abstraído del arte; y este algo no es nada menos que el hombre. ¡Con

qué reiteración aparecía! Reyes, príncipes, infantes; santos y héroes; hidalgos, enanos y bufones; cardenales y obispos; celebridades de la ciencia y del arte; pícaros, cómicos y payasos. ¡Fuera! ¡Fuera! Son muchos ojos, y muchos labios, y muchas narices, y manos, brazos y piernas... ¡Cuánta postura repetida! ¡Cuánto gesto semejante! La variedad del vestido, ya por la condición social de la persona y del país, ya por el transcurso del tiempo, que cambia las modas, no es razón suficiente respecto de la prolongación o subsistencia de paños, encajes, cinturones, medias, hebillas... ¡Fuera! ¡Fuera! Los espectadores están hartos de este espectáculo. El hombre es el mismo siempre. Nada nuevo puede aportar al lienzo. Sus actos vitales son todo lo múltiples que se quiera; mas al cabo de tanto tiempo, como ha pasado desde que el pincel y los colores de la paleta lo reprodujeron, ¿qué podemos esperar de su presencia que nos atraiga y subyugue? Y todo lo que va unido al hombre en su carácter representativo de la especie, fue lanzado por la borda y se lo comieron los tiburones.

Pero esta deshumanización es exclusivamente pasiva. En las artes plásticas hay otro elemento activo de lo humano: el artista; del que no podemos desprendernos para que la deshumanización sea completa, y consiguientemente tal abstracción no es posible como no fuera confiando el pincel, la espátula y la paleta a un animal irracional, acaso susceptible de tal atribución: el mono y el cangrejo, ya utilizados como agentes del arte, quizá para probar que la supresión de lo humano es cosa perfectamente hacedera.

Y ahí está el hombre desentendiéndose del hombre, como una conquista de nuestra capacidad creadora.

¿Qué elementos nos sustituyeron a ti y a mí, y a los demás, al ser desterrados del lienzo? ¿Qué puesto ocupan en la jerarquía de los valores? ¿Aportaron nuevas esencias, que nos seduzcan, agucen nuestro sentido estético y relajen de gozo el alma, la sensibilidad?

¿Qué decisión más genial la del que lanza por ventanas y balcones los muebles de que ha venido sirviéndose durante tantos años, si va a sustituirlos con otros más bellos y cómo-

dos, más útiles y confortables! ¡Qué acuerdo más feliz el desestimar unas ideas por otras mejores! Cambiar los métodos especulativos; acercarse más a la verdad, y los regímenes políticos, y el lenguaje metafórico, y las imágenes, y el ritmo, y la cadencia, y el acento, y la música interna, y las combinaciones de sonidos, y el empleo de los instrumentos para expresar lo inefable, y el color y el matiz, y las sombras, y la perspectiva...

El espíritu creador no estipuló con el pasado, con la tradición, la continuidad. Es un ente audacísimo, dotado de rica fantasía, ambicioso, de extraordinarias facultades locomotivas. Podemos confiarnos a él, como los pasajeros de un buque al capitán que lo manda.

¡Fuera! ¡Fuera! Estamos hartos de la historia, del amor, del heroísmo, de la santidad, de la guerra, de las revoluciones. Tenemos una sed hidrópica de novedades. Nos molesta la púrpura y el terciopelo, la dalmática, los collares, la espada, por rica que sea su empuñadura; los gregüescos, la casaca, la peluca, el guardainfante, el corpiño y la pulsera. No más éxtasis; no más figuras ascéticas; no más cuerpos flagelados... las actitudes humildes o los gestos imperiosos de héroes y magnates; la socarronería de pícaros y bufones; Florencia y Versalles, con sus palacios, y sus mármoles, y sus fuentes, nos hacen bostezar, y Venecia con sus góndolas, y las pirámides, y el Partenón, y el Capitolio, con el hombre y sin él.

¡Bah! Tenemos un andar cansino y congojoso. Vamos con los ojos casi cerrados; las manos en los bolsillos; la atención distraída. Ni vemos, ni oímos. La situación es la misma que la del que se mueve siempre en igual área, rodeado de igual paisaje, con las personas de hoy y de ayer; en medio de cosas que han pasado mil veces por nuestros sentidos; con los estímulos interiores apagados; sin ansias de nada, porque dudamos de la posibilidad de proyectarnos en una nueva versión de nuestro espíritu.

¿Se le ocurriría a los Argonautas recorrer cien veces más el mismo camino de la Cólquida? ¿Convalidarían otras cien veces, Balboa y Magallanes, sus títulos de navegantes y descubridores? La vida que se repite es un anticipo de la muerte.

Son los cambios, las transformaciones, el movimiento hacia fines distintos y sucesivos, lo que constituye la esencia de nuestra vitalidad.

Pues sí que no hay filones por explotar. Somos unos rutinarios insoportables; apegados a lo viejo, como la postilla a la pupa, la lapa a la piedra. Existen mundos desconocidos. Fuentes de inspiración intactas. Temas tratados de un modo indirecto. Faces de las cosas, no vistas jamás hasta hoy. Y, sobre todo, si pretendemos romper el grillete que nos sojuzga, oigamos el lenguaje subterráneo del subconsciente, entendámoslo o no. ¿Hay algo más maravilloso que no comprender nada de nada y dispararse en la flecha de Abarís hacia lo ignorado y remoto?

Y tras este proceso del alma enardecida, sonó la voz mágica de los nuevos realizadores del arte: "¡Mirad!..." Y se nos cayó el alma a los pies.

XXIII

OTRA VEZ EL SUBCONSCIENTE

Conviene insistir sobre estos extremos. La reiteración nunca está de más si al fin se logra el objeto que se persigue. Imaginaros que el juez concibiese y redactase una sentencia al dictado del subconsciente; que el arquitecto, un proyecto; que el maquinista manejara el regulador a los impulsos de su subconsciencia, y el taxista el volante, y el operario de un servicio público, el gas, la electricidad y el agua; y el sastre, al tomar medida a su cliente, fijase en el libro de notas unas cifras dictadas por el hemisferio oscuro del alma; y el industrial y el comerciante, al extender una factura; y el farmacéutico al coger del estante un específico; y el cartero al repartir la correspondencia; y el músico al ejecutar la parte que le corresponde en la interpretación orquestal de una sinfonía; y el astrónomo al determinar un eclipse o cualesquiera otros fenómenos del firmamento; y el matemático que calcula, y el entomólogo que clasifica; y el recaudador que embarga; y el médico que receta, y el sacerdote que dice la letanía desde el púlpito.

¿Qué ocurriría? ¿O es que el lenguaje del subconsciente sólo puede darse en la esfera de la poesía, de la música, de la pintura, de la novela, del teatro?

¿Cómo nos entenderemos si no hay convención alguna en este nuevo modo expresivo? Si cada estrofa que sale de ahí, cada pincelada del lienzo, cada compás sinfónico, cada escena narrada o representada, está hecha de signos propios, subjetivos, trazados por el *yo* de cada uno, y el espectador o el oyente, ya se subvenga con los ojos o con los oídos a tales eyaculaciones del subconsciente, no conoce el sentido o significación de los signos empleados, ¿cómo lograr así la comunicabilidad entre los hombres? ¿Se pretende que no nos entendamos, o que cada uno entienda a su manera, pues en esta circunstancia radica todo el hechizo de la acción creadora?

Vamos a extremar dentro de la poesía, por ejemplo, este moverse hacia el absurdo.

Si prescindimos de la razón, y de la lógica, que es como su ordenación jurídica, y del lenguaje actual, que coronado su proceso de formación, su flexibilidad y su riqueza, tan ancho campo ofrece, observaremos lo fácil que resulta componer versos, incluso dentro de la preceptiva más ortodoxa.

Plenitencio careme delavante
terri lu gestro di lusor pancardo,
atraventino pétroli dipardo
lumiente triscadil particalante.

A pesar de que hoy se prefiere andar por el alero del tejado, aun a trueque de romperse la crisma, a ir por el suelo, firmes y seguros; y con el atuendo de la protección oficial se juega a arrancarle a la naturaleza, para destruirnos, sus secretos más íntimos y poderosos —¿hay algo más absurdo?—, cabe suponer que no existirá persona alguna que disfrute con la lectura de la estrofa anterior.

Nos atrae y seduce el verso por la belleza de la forma, por la musicalidad de las palabras, por la melodía interna: ideas y sentimientos en sublime maridaje, y por su inteligibilidad.

Lo inestable de la conciencia desemboca siembre en lo filosófico. Pero la filosofía nada resuelve, porque sus supuestos unas veces son falsos y otras insuficientes para pasar a la categoría de verdad. He aquí el patetismo biológico del ser, su impracticable "seridad", si se permite la expresión.

La filosofía tiene tres caras, como Hécate: la brillante perogrullada, la sutil lucubración desprovista de fundamento científico alguno, más bien ejercicio de la imaginativa, sin el control de la experiencia, ni de la tradición filosófica, y la que pudiera contener una parte de la verdad, pero no toda la verdad, que verdadero, como dijo San Agustín, es lo que es: *verum est id quod est.*

Realmente no nos explicamos el ensoberbecimiento y la petulancia que transpiran ciertos ensayos. Hay pensadores que meten en el artilugio de sus ideas filosóficas a la "verdad", y quiera o no quiera "ésta", en él permanece desasosegada y cariacontecida.

Los asideros de nuestra conciencia se van tras de sus manos. Nada hay firme y seguro. Nos agarramos a algo y ese algo es niebla, que se nos deshace entre los dedos. Este es el terrible drama de la poesía y del arte: la nada, y la nada, ¡oh, paradoja!, convertida en elemento creador. No caemos en la cuenta, dada nuestra soberbia mental y afectiva, que hacer de la nada algo —Heidegger— es menester divino, y superior, consiguientemente, a toda humana posibilidad.

Hemos logrado deshumanizar la poesía y el arte en su forma pasiva, con la exclusión natural del hombre como autor, ya que esta función hasta ahora, al menos, parece indeclinable o intransferible. Pero esto no es más que una etapa del camino, pues tras la deshumanización completa vendrá la desnaturalización, y cuando nos topemos con la nada, si esto fuera posible, la convertiremos en energía creadora, ¿dioses?, en fluir inacabable del espíritu.

A mí este cubileteo de las ideas críticas me atemoriza y decepciona, pues incluso en el caso de que la irracionalidad fuese un saber concluyente, habría que fingir lo racional para

entendernos. Esto ocurre todos los días a los pensadores irracionalistas, que tienen que servirse a cada paso de la razón.

Desde el punto de vista de la insensatez humana, los argumentos, las proposiciones, las preguntas son fáciles. ¿Hay cosa más sencilla que volver una prenda del revés? Pasar del orden al caos es menos difícil que pasar del caos al orden. Lo segundo fue obra de Dios y lo primero está al alcance de cualquier pueblo díscolo en sus relaciones internas o con los demás países. Desajustar una de esas máquinas sumadoras ultramodernas, en cuya fabricación ha habido necesidad de emplear el microscopio, es más factible que ordenar y articular todas sus piezas. Y distribuir arbitrariamente un molde tipográfico más sencillo que componerlo.

¿Qué razón hay para que no exista solución de continuidad entre los cimientos de una casa y los pisos que la integran? ¿Por qué no construir sin cimentar, esto es, en el aire? ¿Por qué no establecer tantas soluciones de continuidad respecto de una edificación como pisos la constituyan? ¿Qué falta hace que cada objeto, en tanto no esté suspendido en el espacio por cualquier sistema o artilugio, requiera una determinada base de sustentación? Si lo alógico e incluso lo ilógico, como terrible exacerbación del sentido estético, penetró, a modo de ciclón irracionalista, en el arte, ninguna razón existe que deba privar al pintor de prescindir del suelo, de burlarse de la ley de la gravedad.

Lo mismo cabría decir del árbol, por ejemplo. Una arbitraria interpretación o visión de su naturaleza, de sus particularidades más específicas: el volumen, la resistencia, el color, la posición, etc., nos llevaría a una original concepción del arte. Como seres libres podemos acatar o no los dictados de la razón, los imperativos lógicos. Han sido demasiados años de servidumbre, desde la Hera de Samos y Polignoto a Manet y Rodín. ¡Hora ya de sacudirse el yugo! ¿Por qué no juntar los fonemas y las letras a nuestro capricho, aunque no nos entendamos al hablar, ni al escribir? La emoción no está en el comprender, sino en el sentir. Si experimentamos el escalofrío del gozo estético ante un cuadro en que los árboles de un bosque

aparezcan pintados con las copas invertidas, casi rozando el suelo, el tronco y las hojas azules y las raíces desnudas y como desperezándose en el aire, ni la *Lógica* de Aristóteles, ni la *Botánica* de Lázaro, podrán frustrar nuestro deleite. Porque la verdad es algo problemático, escurridizo, inaprehensible, y esgrimirla como una especie de fiel contraste de cuanto entra en el campo de nuestra observación y disfrute es una pretensión inadmisible. Lo más hermoso del arte, por lo visto, es su independencia creadora, que puede ir de lo racional a lo absurdo, sin que tiemblen las esferas. En la ciencia no cabe tal desenfado. El sabio suele ser un hombre responsable. Avanza paso a paso y con los ojos bien abiertos. La experiencia ajena de sus ideas le conturba profundamente, ya con la deliciosa voluptuosidad del triunfo, ya con la decepción terrible del fracaso, del error. El poeta y el artista, en cambio y en cuanto tales, son unos seres irresponsables, paladines de su propia quimera, que tocan unas veces con los dedos el firmamento del arte o se despeñan en las aberraciones más tremebundas.

En cuantas ocasiones he confrontado la ciencia con el arte llegué a la conclusión de que lo científico es más verdadero o está más cerca de la verdad que lo estético. Pero no sólo en razón a la naturaleza de ambas cosas, sino, simplemente, del procedimiento que se sigue en cada una respecto del fin señalado. La ciencia no se conforma con ser verosímil; aspira a algo más. En cambio, al arte no le basta ya la verosimilitud, y perseguido constantemente por la jauría hambrienta de la originalidad, no tiene el menor escrúpulo en ser irracional hasta el absurdo. ¡Ah, si los sabios se volvieran de espaldas a la lógica; se desentendieran de la razón; se sometiesen a los borrosos dictados del subconsciente, ¿cuántas casas permanecerían en pie, cuántos trenes llegarían a su destino, cuántas amputaciones subvendrían a la salud del resto de nuestro cuerpo?

El hombre de ciencia mide con el centímetro y el compás, pesa con el gramo, acepta sumiso la tiranía del número, observa cuidadoso a través de la lente del microscopio, maneja reactivos, alambiques y retortas; analiza, diluye, combina, hierve, enfría, descompone, contrasta... y tras todo esto afirma o nie-

ga. En cambio, el artista, con el talismán de su inspiración, y generalmente con el hatillo de sus conocimientos, crea un mundo, que puede ser el mejor de todos o el más aborrecible, porque en tal proceso creador se extremaron nuestras posibilidades o, suelta el ancla de la racionalidad, se cayó en el más patético disparatismo.

Hubo poetas que además eran sabios, que medían y pesaban y analizaban las cosas, y, de acuerdo con una pauta todo lo ideal que se quiera, hacían lo que fuere: un todo armonioso e iluminado por el fulgor de la belleza, que eso es el arte. Pero ahora, arrumbados el metro, el gramo, el análisis, abiertas las esclusas del subconsciente, y en la superficie toda la flora viscosa del fondo, se llega a ese mundo de hoy, que a mí, al menos, nada me dice y que me llena la boca de "¡Fueras!"

El impresionismo, por ejemplo, supone un avance, todo lo balbuciente que se quiera, en este camino de la irracionalidad. Iniciada así la andadura hacia lo alógico e ilógico, sólo nos resta extremar las cosas hasta que se dé el fenómeno irracionalista en su expresión más vertical y decisiva. ¡Vaya usted a saber si tales exacerbaciones del sentido estético, tan óptima borrachera dionisíaca, nos proporcionaría un gozo apoteósico!

El papanatismo literario proclama cuanto hay de genial en lo oscuro, lo enrevesado, lo enigmático, lo impenetrable. Se trata de una subordinación del intelecto a las mentalidades que en la cúspide de las ideas se escapan del área de nuestra comprensión. Yo, en cambio, estimo que lo oscuro, lo enrevesado, lo enigmático, lo impenetrable, salvo rarísimas excepciones, son testimonios inequívocos de nuestra impotencia creadora, que opta deliberadamente por lo incomprensible en un anhelo o ansia repudiables de valoración interna o hace de la superchería un mito y lo transfiere al lector con todas las apariencias de lo genial. Podrían aducirse muchos ejemplos de estas prácticas odiosas. La reiteración con que en las presentes páginas se plantea este problema demuestra cómo nos preocupa y desasosiega. Vivimos para comprendernos unos a otros, para alcanzar con la mirada todos los rincones del pensamiento y del corazón, y no hay idea, ni sentimiento alguno, por hondos y verticales

que sean, que no puedan exteriorizarse con claridad y exactitud, y si no se consigue tan alto y noble propósito, atribúyase a que las ideaciones son deficientes, incorrectas, o a que se desconocen todas las posibilidades expresivas, de cuya idoneidad no debe dudarse. El fenómeno de la oscuridad ideológica e incluso afectiva está generalizado de tal forma que, desde los griegos a nuestros días, cabría hacer antologías o florilegios de estas realizaciones. La luz maravillosa no llega a todas las mentes o las deslumbra y enardece de tal modo, que tuerce nuestra andadura y la llena de curvas, cuando nada hay más bello como la línea recta.

Todo proviene de una falta de maceración interior, bajo cuyas acertadas presiones se delimite y resplandezca la idea, y de un pobre conocimiento del lenguaje, con la carga casi infinita de sus metáforas, imágenes, antítesis, símiles y alegorías. El caso de Rilke, por ejemplo, no es único. Su *Libro de las horas,* sus *Elegías,* sus *Sonetos a Orfeo,* y cabría acaso decir que sus demás creaciones, atestiguan una inmadurez pensante, un retraso en las ideas respecto de su plenitud definitiva y una deficiencia, ya deliberada, intencionada —terreno éste vedado a nuestra inteligibilidad— o impuesta inexorablemente por la falta de dominio léxico y constructivo.

La poesía-túnel, si se nos permite esta expresión tan gráfica, o lo que es lo mismo el zambullirse en la oscuridad, lleva en su propia esencia el germen de la muerte. La verdad es luz. La sombra es un fallo de la naturaleza que no ha logrado imponer irrevocablemente el imperio de la luz en cualquier momento y lugar. El firmamento está lleno de soles y el cielo donde mora la Divinidad no puede ser tenebroso, sino fulgurante. Las verdades son, pues, constelaciones que irradian en torno su luminosidad cegadora. Y la mentira, lo falso, es un retorno a la sombra cósmica, donde el error se multiplica hasta el infinito. Los magos, los hechiceros, los brujos, los nigromantes manipulaban espiritualmente oscuras, enigmáticas concepciones a sabiendas de su inautenticidad conceptual y dábanse a las prácticas más ridículas, hasta que la luz, la verdadera luz del alma, al proyectarse como un torrente sobre tal multitud

de ficciones y supercherías acabó con la magia, la nigromancia, las brujerías y los hechiceros.

El hombre tiene derecho a que se le entienda, es decir, a que los demás pongamos la máxima atención para comprenderle; pero también tiene la obligación de darse a entender, sirviéndose de los recursos dialécticos, didácticos, léxicos, etc., que hagan posible e incluso fácil el entendimiento. Este es el eje en torno al cual debe girar toda actividad creadora. En la tremenda lucha de la luz y las tinieblas, lo apetecible es el triunfo de la luz. Como la victoria del bien sobre el mal, esto es, de Ormuz respecto de Arimán. Es el día el que nos invita a abrir los ojos, a mirar, y la noche a cerrarlos. Y si nos miramos dentro, cuando la oscuridad borra las cosas que nos circundan y toda tentación de visualidad exterior desaparece, hemos de tener el alma, la conciencia, llena de soles.

En la estimación jerárquica de los elementos estéticos, las sombras o sus equivalentes morales tienen un valor innegable —el *Infierno* del poeta florentino, *Las flores del mal*, de Baudelaire, o cualquier narración de Kafka—, pero la luz de la Creación, la de la Teología, la de la santidad, que también es luz beatífica y sobrenatural, y la de cualquier poema lírico que la lleve como diluida en sus estrofas, lo tiene aún mayor: es luz de triunfo, de apoteosis.

Estas ideas tan claras, tan evidentes, de evidencia inmediata, como los axiomas filosóficos o primeros principios, hay que inculcarlas en la mentalidad de hoy, tan sumisa o contemporizante, al menos, con el subconsciente. Cerebros mal organizados, con una carga de conocimientos negativos o deficientes, sin claros estímulos morales, desentendidos de toda ejemplar conducta, izaron en sus obras la bandera negra del falso misterio y de la superchería, y unos cuantos présbites papanatas de las letras, abriéronles la boca, no a guisa de bostezo, sino de admiración, y hasta de asombro, y la literatura se llenó de falsos enigmas y el templo délfico de impostores.

Cuando se acabe la inercia del actual movimiento estético —no hablo ya de viva fuerza creadora, sino pasiva—, veremos hundirse todos los tinglados de aquél, y sólo quedarán mi-

núsculos restos inservibles, como en esos campos de feria donde, tras el bullicio y algazara de unos días muy dinámicos, se han levantado los artilugios, se han arriado las lonas y gallardetes y sólo quedan en el suelo trozos de madera o de hierro y trapos sucios.

Del equipaje de ideas, sentimientos y sensaciones traído y llevado actualmente por el hombre a través de todas las estaciones del mundo, qué pocas cosas pasarán a lo clásico, esto es, al eterno crisol de la belleza.

Hay, pues, que condenar el fraude estético y sustituir la agudeza por la solidez, lo oscuro por lo radiante, lo sutil por lo profundo, la desproporción por la armonía, el caos por el orden. Los fuegos de artificio son luminosidades momentáneas y las detonaciones tan sólo impresionan a los ingenuos o a los tímidos. Menos ruido y más nueces. Lo maravilloso si es aparente, ilusión disfrazada de realidad, humo y no fuego, ninguna conquista representa en el arte, y pronto caemos en la cuenta de su engañosa sugestión. Es el barco que busca un continente y no lo encuentra porque no está dentro del periplo trazado. Cambia de ruta o ha de vivir dolorosamente de la ilusión de hallarlo. Pero no hay ilusión que perviva de tal modo que nos mantenga firmes en el intento.

Todo cuanto antecede proviene de un fenómeno trascendental y patético: nos han cambiado el centro de gravedad y, como beodos, repetimos, vamos dando terribles bandazos en el inmenso ámbito del pensamiento y del corazón.

Las astillas, los hierros, las raíces, los alambres, retorcidos y flacos, sugieren a la crítica especulaciones trascendentales, sin trascendencia. Misteriosos simbolismos de una naturaleza convencional y arbitraria pueblan y agitan la mente, que se ha desentendido de toda realidad científica y erige en norma o canon "lo otro", ese otro extraño, flamante, monstruoso, fantasmal, con que se manifiesta la cara oculta e inexplorada del Universo. Arte de una geometría ni euclidiana, ni no euclidiana. De rectas, ángulos, curvas, círculos de enfermiza proyección; estructuras laberínticas y anfractuosas, que resucitan posibles realizaciones primigenias sin afinidad objetiva alguna;

restos indecisos de tanteos y ensayos frustrados, algo así, si esto fuese hacedero, como la voz de un muerto o el ademán físico de un mundo en formación. Se han barrido de la mente las antiguas concepciones, con su estol de singularidades específicas: la dimensión, el volumen, el peso, el color, la postura, la armonía, la interdependencia a cambio del caos. Las más tremebundas inconexiones fingen cierta subordinación ideal, una remota ejemplaridad orgánica, pero en el fondo de todas las cosas, ya correspondan al orden moral o al físico, no hay más que un ciego impulso anárquico, una irracionalidad decepcionante.

¡Qué fácil, aunque se crea lo contrario, es exponer esta fenomenología creadora, este exabrupto de la conciencia estética!

XXIV

NUESTRA IMPOTENCIA

Desagraviemos al hombre y a la naturaleza. No vamos a considerar ahora si el arte es imitación *(mimesis)* o no, pero sí conviene proclamar, por los datos inapelables que nos proporciona la experiencia, que, hasta ahora, al menos, el desviarnos de la clásica doctrina de la *mimesis* más nos ha apartado que aproximado a la realización de la belleza. Son estimabilísimas las idealizaciones de personas y cosas; la inclinación a embellecer, a exaltar los valores humanos y físicos. El arte es dirimente en tales casos, y tiene el privilegio de modificar, alterar, las imágenes o representaciones de la retina con arreglo a un patrón ideal de lo bello. Pero la propensión al "feísmo", de una parte, y el divorcio respecto de las teorías clásicas, de otra, ¡a qué tremendas experiencias frustradas nos llevó! Bastará que avivemos en la memoria el recuerdo de tantas obras expuestas en estos últimos años.

Queden abiertos todos los pasos que puedan conducirnos a nuevas realizaciones estéticas. Las siete cabezas de Policleto

y las ocho de Lisipo, ambos teorizantes del arte; la exaltación del músculo, de la fuerza física (Donatello), o, por el contrario, la delicadeza y la ternura femeninas, como un retorno a Praxiteles; el paisaje en Giotto y Ghiberti; la vuelta a la geometría, como en los primeros tanteos plásticos del hombre; la desproporcionalidad del cuerpo a costa del achicamiento de la cabeza para conseguir así una impresión más fuerte de vigor físico; el velo como un incitante paliativo del desnudo (Botticelli); el alargamiento de las figuras y de los rostros (Humberto y Juan Van Eyck y nuestro divino Morales), que va a tener una plenitud casi patológica en el Greco; la perspectiva, el *sfumato* y el claroscuro; la supremacía del dibujo sobre el color y del color sobre el dibujo, o de la ropa respecto del cuerpo; la exactitud del detalle; el óleo, la luz y el aire (Velázquez); la ornamentación vegetal y tentacular del barroco; el pincel-flagelo de Goya, el gran satírico de la pintura, con su alucinante exacerbación de la realidad: dolor y burla en el más patético maridaje. Y el nuevo modo de componer poemas del italiano Tassoni, y el endecasílabo, y el sáfico, y el alejandrino, y el bisílabo, y la *bermudina* de la escuela romántica, o los versos de quince, dieciocho y veintidós sílabas de Claudel. Todas estas aportaciones del ingenio humano al proceso del arte atestiguan que siempre han estado abiertas las fronteras. Que nuestra actividad creadora no ha sido un movimiento rectilíneo respecto del mismo fin, sino flechas disparadas desde diferentes ángulos y que rozaron el blanco o dieron de lleno en él.

Pero el "oscurismo" de Mallarmé, que tiene su antecedente en la poesía sugeridora de Verlaine, y el intelectualismo puro de Valéry, que también lo tiene en la de Leconte de Lisle, admitidas todas las diferenciaciones que se quiera establecer, con las extravagancias e incoherencias aportadas por el subconsciente o surrealismo, son ya proyectiles que dieron fuera de la diana.

Por muy encomiable que sea el propósito de descubrir nuevos mundos para el arte, de cambiar los elementos coadyuvantes a la realización de la belleza, de moverse al arbitrio perso-

nal, dando por prescritas todas las reglas o cánones anteriores, lo que hay que considerar es el valor de tales conquistas. Admirable es el cometido de los buscadores de oro; pero si en vez de descubrirlo lo que se intenta es pasar por tal los metales más pobres, habrá que apartarlos con la mano y que decirles: "El gato siempre será gato, y la liebre, liebre." *Intelligenti pauca.*

¿Qué módulos ha tenido la crítica frente a estas manifestaciones de la capacidad creadora?

Ahí queda la pregunta.

Los estrujones dados al subconsciente —¡qué monumento de significación negativa debería erigírsele a Freud por las consecuencias que, dentro del arte, tuvo su descubrimiento!— y la entronización de lo irracional como factor estético, ¿qué beneficios nos han proporcionado?

Por mucho que abramos los ojos y agucemos el sentido de penetración, la realidad inexorable nos sale al encuentro y nos dice: "Todo es un fraude, un terrible fraude. Detrás de la inmensa cortina del arte no hay nada. Las ideas son falsas. Los sentimientos no existen. Las imágenes convencionales y el lenguaje tropológico, un logogrifo. El dibujo y el color no han enmudecido del todo, porque no pueden enmudecer, pero hablan tan bajo o tan desaforadamente, que no se entiende lo que dicen. Las notas musicales han perdido su conexión entre sí, y no sólo son ininteligibles al sentimiento, sino al análisis. Y la materia apenas si denota su enfrentamiento con el cincel y el martillo, pues la masa amorfa casi ha reemplazado a la geometría. El arte ya no es un lenguaje, sino un muro. Algo sin comunicabilidad posible. ¿Os imagináis un auditorio congregado para oir a un conferenciante cuyo idioma es absolutamente desconocido de todos los oyentes? Pues bien, cambiad a éstos; sacrificad el número a la calidad; que la asamblea esté constituida por una selecta minoría, y seguirán sin entender al orador. Y si os dais maña a descubrir la tremenda verdad, veréis que el conferenciante habla un lenguaje que tampoco él entiende. Todo ha quedado, pues, reducido a una ficción, a un tremendo fraude.

No se os ocurra nunca dirigiros a un autor para que os dé la clave de su trabajo: poesía, pintura, escultura, música. "¡El tampoco la tiene!"

¡Qué tristeza se apodera de uno cuando el esfuerzo feroz del alma creadora por conseguir la plenitud estética se convierte en una vejiga que, a la menor presión de la crítica, se queda sin aire!

Nadie debe dudar, lo reitero, de mi disciplina de lector. Jamás abandoné un libro, por oscuro o mediocre que fuese. No sé si esta incondicionalidad mía habrá sido beneficiosa para mí. Quizá, no, pues quien no selecciona acaba perdiendo mucho tiempo en la búsqueda de la verdad y en la satisfacción del gusto. Pero así es. Mi provisión de paciencia no ha tenido nunca límite alguno. Llegué a acostumbrarme de tal modo a la esterilidad del esfuerzo, que conseguí encontrar cierto placer morboso en leer sin aprovechamiento de ninguna clase. ¡Qué forcejeo con la oscuridad por penetrarla! ¡Qué abrir los ojos de todos los sentidos por descubrir la intención! Y, como es lógico, qué decepcionante situación de sí mismo al reconocer la impotencia de mis facultades aprehensivas. Me entraron muchas veces ganas de dedicarme a otro quehacer cualquiera. ¡Dudé de mis conocimientos léxicos y atribuí los efectos de tal incomprensión a que no conocía bien el sentido de algunas palabras, las reglas de la sintaxis, los secretos del lenguaje tropológico y la significación de las imágenes. Superé la desgana de tal complejo, y seguí leyendo, sin que me temblaran las manos, ni se me enturbiaran los ojos, ni se me desmadejase la conciencia. Un día topé con la famosa confesión de Mallarmé, de que él tampoco entendía sus versos, y me quedé tranquilo.

¡Señores poetas! ¿Hay algo más serio que la gravedad? Imaginaos lo que sería el Universo si tal ley fallase. ¡Qué situaciones dramáticas o cómicas no se darían! ¡Qué conflictos físicos no se le plantearían al hombre! ¿No creéis que sería conveniente extender esa impecable responsabilidad del mundo físico a la poesía, a la música, a las artes plásticas? Las épocas de mayor seriedad creadora —Grecia y el Renacimiento— han sido las más fecundas y valiosas.

El sistema métrico decimal, por ejemplo, tiene más que ver con la belleza que cualesquiera creaciones del surrealismo. El que pesa con el gramo y mide con el metro y el litro realiza una función más bella que el que entenebrece intencionadamente una idea, invierte o tuerce la significación de una metáfora y suprime puntos y comas. Porque la verdad es uno de los elementos integrantes del arte, y quien utiliza el gramo, el metro o el litro, por ser verdades universalmente aceptadas, está más cerca de la belleza que los que sustituyen lo verdadero por lo ficticio. La mentira nunca fue bella. Detrás de toda mentira está el vacío, con sus terribles fauces.

Reiteremos, pues, que la poesía y el arte actuales son los testimonios ígneos de nuestra impotencia, como el alarido del alma que intenta crear y que se retuerce estéril, infecunda. Inútil forcejeo por alcanzar la meta o ápice. Un desmoronarse la conciencia, un agrietamiento de la sensibilidad, cuyo eje no lleva en torno, apretado, indisoluble, el universo entero de las sensaciones. Andar asmático, con terribles fracasos respecto del fin propuesto. Una patética disgregación del espíritu, que incapaz de concebir y plasmar la plenitud de la idea y del sentimiento, de darse a sí mismo, mediante la proyección creadora, forma esférica y nítida, se descompone en una multitud de haces, sin conexión alguna, en una letanía de modos descargados de toda significación. Como el mar, que quisiera subir por los acantilados, pero que en la más tremenda derrota sigue al pie y se desmelena sin conseguirlo.

¡Ah, al subconsciente le pedís más de lo que puede daros, y de la conciencia, de la propia conciencia, con su luz y sus cánones, nada esperáis ya!

XXV

DECLARACION DE PRINCIPIOS

Todos los movimientos literarios suelen provocar una declaración de principios. La *Pléyade* tuvo a Du Bellay que, en *La defensa e ilustración de la lengua francesa,* expuso las nuevas doctrinas literarias. Víctor Hugo hizo lo mismo en el famoso prefacio del *Cromwell;* don Antonio Alcalá Galiano en el prólogo de *El Moro Expósito,* y André Breton en sus *Tres manifiestos surrealistas.*

Es decir, que siempre que se produce un movimiento estético suele darse el legislador o legisladores que señalan doctrinalmente el camino a seguir a quienes se enrolan en las nuevas filas. Ya hemos advertido en estas páginas el número tan elevado de exégetas y teorizantes que tuvo y continúa teniendo la poesía actual.

Pero pueden ocurrir dos cosas: que las nuevas y flamantes doctrinas sean sueños irrealizables, o bien que postulen principios asequibles al ingenio humano, pero que falten por ahora las aptitudes que se necesitan para verificarlos.

En esta encrucijada estamos. Impracticabilidad de la doctrina o deficiencia de nuestra capacidad creadora.

El temor de habernos dilatado más de la cuenta en este ensayo, nos mueve a plantear la cuestión sin decidirnos a tomar partido.

XXVI

LOS CARACTERES

El arte se nutre principalmente de los caracteres. Cuantas más hondas raíces tenga éste, mejor. Un carácter hecho a hachazos tiene asegurada continuidad en el pensamiento y en el corazón del hombre. El tipo que más nos atrae es el que carece de vaguedades e indecisiones. Línea recta que va derecha a nuestra sensibilidad, como la chispa al pararrayos y los cuerpos al centro de gravedad. Que haya que levantar los ojos para abarcarlo bien. Cuando la mirada se escapa a través de la diafanidad de un personaje o no llega incluso a determinarlo, el arte se ha quedado a mitad de camino o ni siquiera ha arrancado a andar. En nuestras letras tenemos a Don Quijote, Sancho, Pedro Crespo y, más próximos a nosotros, a Muergo, Batiste, Angel Guerra, Marcos Villari. Estos son los que se nos meten en la retina y se incrustan en ella. Figuras de cuerpo entero; talladas a martillazos; pletóricas de humanidad, pues aún las idealizaciones se nos hacen tangibles cuando no les falta el tuétano de lo real. Son seres que piensan, que

respiran, que hablan, que se mueven, que nos rozan al pasar, que nos envuelven en su propia atmósfera, que nos iluminan y hasta nos ciegan con su propia luz. No se desvanecen los trazos de que están hechos; ni pierden elemento alguno de su vitalidad. Cuando andan, si parece alguna vez que se hunden, es que buscan el suelo firme, seguro, en que asentarse. No abundan, desgraciadamente. Son apariciones esporádicas, pero que como verdaderos hitos van formando la historia literaria de un pueblo. Cuando damos con ellos nos descubrimos. Hoy día, en la literatura foránea surgen más fácilmente que en la española.

Nuestra novelística actual carece de nervio, de contenido, de bizarría. Pocas veces sentimos sojuzgada la atención. Como en los poemas, son frecuentes los altibajos, las ondulaciones, los desvanecimientos. A menudo la narración se hace reporteril e informativa, sin entrañas, ni sangre, ni huesos, ni músculos. Las figuras, por falta de vigor del dibujo y de los colores, son confusas, desvaídas, inciertas. Si hablan no se las oye, si cruzan no se las ve, o al menos, se las siente. La cálida respiración de la vida les falta. Dicen naderías, bagatelas, frivolidades. Sería interesante establecer un registro de ideas y conocer lo más exactamente posible el número de ellas que corresponde, no ya a los personajes secundarios, sino a los capitales. Como las reacciones psíquicas no proceden del contraste bien estudiado de los caracteres, sino de circunstancias fortuitas, apenas impresionan, ni seducen. El diálogo es palabrero, el paisaje está visto con desgana, la prosopografía de los personajes poco cuidada y la etopeya o retrato moral intrascendente.

Cuando leemos parece que nos falta el suelo, la tierra firme. Pasamos de un episodio a otro sin sentir el fiero aletazo de la emoción estética, el estremecimiento de la conciencia, la contracción del músculo. Novelar es traducir en el más vivo y plástico lenguaje una acción humana que primero se proyectó en la mente del autor, pero si tal acción humana carece de empaque, de resonancia, de bríos, su trasplante de la propia conciencia a la de los demás será un esfuerzo inútil.

Esta superficialidad del impacto proviene de la ausencia

de los caracteres. Por muy bien tramado que esté un asunto, si los que se encargan de desenvolverlo carecen de bizarría, porque no se les inyecta a chorro lo humano, porque no se les cargó de una ideología y de una afectividad estimables, la lectura se tornará onerosa.

Fórjense, pues, figuras que no se desmoronen al primer apretón de los dedos, que aguanten impávidas su fricción con nuestro sentido crítico, que conserven la misma temperatura a lo largo de la obra, y veremos cómo se establece una corriente de simpatía estética entre ésta y el lector. De lo contrario, el libro se nos caerá de las manos, por la enorme diferencia que existe entre nuestra apetencia y curiosidad y los elementos que la lectura nos brinda para satisfacerlas.

En resumen, nos encontramos, en la mayoría de los casos, con una novelística deficitaria.

A veces el carácter consiste en no tenerlo, como en *Poquita cosa,* de Daudet, pero no importa. El hechizo de un libro puede estar en el reverso, no en el anverso. Una persona tímida, apocada, irresoluta, puede llenar, como en este caso, de contenido una obra. Enfrentad al héroe de Daudet con el Julián Sorel de *Rojo y negro,* de Stendhal, y observaréis que si el uno nos atrae por la arrogancia de su carácter, el otro nos seduce por su poquedad. Lo malo son esos personajes que se montan a horcajadas en nuestro espíritu, y a la menor sacudida de éste son despedidos de él. Y esta clase de héroes, desvaídos y ñoños, sin prestancia alguna, gravitan como libélulas sobre nuestra atención, sin dejar en ella impronta alguna.

Mientras no nos cuidemos de mejorar la especie, en un contraste de nuestros libros de imaginación con los de fuera —*Invasión,* de Maxence van der Meersch, *La montaña mágica,* de Tomás Mann, *L'etranger,* de Alberto Camús—, resultaremos empequeñecidos, porque nuestra sociedad novelística está formada de tipos sin empaque ni trascendencia, contraviniendo así la ley de los caracteres: base o fundamento de toda emoción estética.

¿De dónde proviene este fallo? De la crítica que no adoctrina, que encubre o pasa por alto los defectos de estructura y

de forma, en vez de señalarlos y corregirlos, ya que en eso consiste, en gran parte, su magisterio. De la poca solvencia intelectual de algunos cultivadores del género, impotentes para sobrepasar los límites de lo mediocre y ramplón; y de la falta de contacto con los modelos ejemplares.

Sería curioso determinar las lecturas, las preferencias literarias de nuestros novelistas. Conocer a fondo no sólo lo nativo y consubstancial de cada uno, su propia fisonomía moral, sino lo adquirido e incorporado a su bagaje autóctono mediante el estudio y la lectura.

No volvamos la espalda a los estantes de las bibliotecas. ¡Cuántos libros han caído en mis manos sin que nadie hasta entonces hubiera abierto sus páginas!

En distintas partes de mi modesta producción literaria he reiterado esta queja o lamentación con el solo objeto de estimular la curiosidad de los demás.

Pero no se crea que propugnamos una saturación libresca con la proclividad inevitable a la pedantería, sino equilibrada y bien digerida, sin empacho ni torzón.

Mientras el teatro y la novela sean como espejos a donde van a mirarse las ideas y los sentimientos del hombre, o dicho de otro modo, de las sociedades humanas, nada hay que temer respecto de la desaparición de ambos géneros. Las ideas y los sentimientos del hombre son los dos motores poderosos de sus variadas actividades. En tanto estemos sobre el suelo y nos movamos de acuerdo con nuestros propios impulsos, se habrán creado mil situaciones que poder representar o narrar. Toda la vida es novela o escena: manantial inagotable, filón sin fin. Seguid al hombre, a la familia, a la ciudad, en su múltiple tejer y destejer, y veréis que sobran elementos con que construir una narración o un asunto dramático. Lo difícil está en la elección de temas que nos brinda la sociedad a cada paso; en el juego de los factores a manejar; en la maestría de la elaboración; en la pintura de los caracteres; en la soltura y precisión del diálogo; en la perspectiva o paisaje; en la ropa que colgamos de los hombros de cada personaje; en sus reacciones, desde las que quedan sepultadas allá en los abismos de la

conciencia, a las que flotan en torno y son como la atmósfera vital de cada uno, su exterioridad más elocuente.

Cuando en una generación literaria se dan novelistas y autores dramáticos que saben utilizar todos estos recursos, la narración y la escena alcanzan su más alto nivel. El mal está en la ausencia de tales escritores, que en medio de ese mundo que les rodea no aciertan a distinguir el oro del cobre, el brillante del cristal. Y captan en sus búsquedas lo menos valioso, lo más frágil y escurridizo, sin que tales condiciones vengan de una deliberada elaboración y sean el principal atractivo o hechizo de la fábula y de sus personajes, sino torpeza, insuficiencia creadora. Los filones siguen ahí, pero intactos. ¡Ah, la noria y sus cangilones vacíos! El prurito de originalidad —lazarillo ciego— nos arrastra al fracaso. ¡Cuando la reiteración de un módulo, si hay reaños en el alma del artista, en nada restringe la propia solvencia! Naturalmente que sin caer en calcos, en imitaciones mejor o peor hechas, sino sabiendo aprovecharse del mismo o semejante material para lograr iguales cumbres e incluso para superarlas. El almacén está lleno siempre, lo que hace falta es manejar bien sus provisiones. La vida está ahí, con los cambios impuestos por la evolución, lo que necesitamos son arrestos y habilidad para servirnos de ella. No es el camino, sino el espejo, si tornamos a la conocida definición stendhaliana.

Un novelista ha de saber mirar ya todo cuanto hay en torno suyo, bien su propia vida interior. Nuestra atención está siempre solicitada por numerosos hechos cotidianos o excepcionales, y por entidades imaginarias que pueden realizarse. El secreto consiste en elegir con acierto, pues no todos los elementos de la vida objetiva o de la conciencia son estéticos, es decir, susceptibles de trocarse en arte. De tal elección depende el éxito literario, la consecución de la belleza.

Zola pensó que con el vientre de París, con cuanto en la madrugada afluye a un mercado y con cuanto hay bajo su techo, podía escribirse un libro, y lo escribió. ¡Pero comparad *El vientre de París* con *Fromont y Risler,* de Daudet, o *La ciudad y la sierra,* de Eça de Queiroz! Y no es que Zola no supie-

ra mirar. ¡Menudos mirones fueron los novelistas del naturalismo! Pero sólo vio las vísceras, la sangre, las tripas, los huesos, las mondajas, las cáscaras, las escamas, las moscas, los sumideros... Hay lodazales y ciénegas, pero también hay lagos de bruñida superficie que invitan al ensueño. La tendencia actual a encenagarse, esto es, a preferir la sordidez a la pulcritud, o dicho de otra manera, la sardina al caviar, revela una deficiente educación estética y un prurito de imitación que sería fácilmente soslayable de frecuentar otros climas literarios. Mas nos subyuga toda esta mercancía agria e incluso nauseabunda, este trasudor de lo foráneo, que como ya hicimos notar ni siquiera es nuevo, original. La dictadura de lo bajuno y plebeyo es también terrible y despótica. La perversión del gusto no es más que la claudicación de ciertos principios indeclinables, que al ser inobservados, proclaman el triunfo de la carroña y de la podre, del pus y de la fetidez del aliento.

Desde los antiguos cuentos egipcios, de remotísimo abolengo, y las desaparecidas narraciones sibaríticas y milesias, que son los muy lejanos antecedentes de la novela, hasta *Pim, pim, pim,* de Samuel Becket, este género ha cambiado muchas veces su fisonomía, lo cual quiere decir que es vastísimo ámbito en que moverse; que no hay estrechez alguna que impida el libre juego de nuestras facultades creadoras, y que en cualquiera de los géneros adoptados: picaresco, histórico, romántico, realista, naturalista, psicológico, etc., tuvimos sitio de sobra para asentar los pies.

No comparto el pesimismo de Ortega y Gasset respecto de la novela. ¿Por qué considerarla como finiquitada? ¿Pero es que porque no haya buenos filósofos en un determinado período de tiempo tenemos que pensar que ha desaparecido la filosofía? ¿Que porque no haya sabios durante igual o análogo lapso, no hay ciencia posible? ¿Que porque los hombres emigren de las regiones inhóspitas del planeta se ha terminado en ellas el aire?

La literatura de imaginación no tiene orillas hasta ahora, como no las tiene la poesía, ni la música, ni las artes plásticas. Se suceden los días y en este discurrir se elevan o bajan los ni-

veles de creación. Cambian los cánones, las teorías estéticas, y según la excelencia y primor de su contenido, triunfa el arte o decae e incluso se prostituye. El espíritu humano es un terrible aventurero, que en medio de tremendas encrucijadas elige bien o mal la ruta a seguir. Pero si sus grandes aciertos proclaman la plenitud de su capacidad creadora, los fracasos no atestiguan la caducidad del arte. El mundo sigue ahí ofreciéndose al espíritu observador. La vida no se agota; la naturaleza se prodiga en sus múltiples hechizos; el paisaje muestra alguna faz nueva, algún fulgor o matiz no explotado aún por el hombre, y el complejo mecanismo social brinda diversas oportunidades al artista.

El peligro está en la adopción de principios, de doctrinas mal concebidas y elaboradas. En la renuncia a módulos que no prescriben nunca, porque son consubstanciales al arte. Si de una silla queremos hacer un par de zapatos o de un par de zapatos una silla, por ingeniosos y hábiles que seamos y por cansados que estemos de tales útiles, desembocaremos en la impropiedad más absoluta. La originalidad que apadrina estas experiencias a nada bueno conduce. Llegamos a sentirnos deslumbrados con la flamante audacia de unos y otros, ¡pero qué poco tardó en restablecerse el equilibrio de la razón, pese a todo el proxenitismo que se le atribuye, y en declinar hasta su total acabamiento el *ismo* que temporalmente nos sojuzgara. Y si a la proclamación de ideas inestables y mal conformadas se une la ineptitud y mediocridad de quienes las practican, el fenómeno será altamente descorazonador.

Quién iba a suponer, dados los suntuosos textos de la *Ilíada,* de la *Divina comedia,* de *La Celestina,* del *Quijote,* del *Fausto,* que seguirían escribiéndose otros dentro de tales géneros. ¡Y, sin embargo, así fue! Porque en el sistema orográfico —si se me permite la metáfora— de la creación literaria ha de haber grandes altitudes y otras medianas. De igual modo, en los géneros, junto a cultivadores de talla gigante, como un Tolstoy, un Dostojewski, un Dikens, un Galdós, hay muchos Alejandros, como el de Zunzunegui, sin que estas desigualdades deban lle-

varnos a la conclusión de que la novela es un cadáver insepulto.

Dese la imaginativa, el sentido de observación, el conocimiento del corazón humano, la inventiva, el estilo, la técnica literaria, el pulso para delinear bien los caracteres, el acierto en tachar lo que sometido a nuevo examen no nos satisfizo, en suprimir todas las dilaciones de los personajes respecto del fin cardinal que se les señaló en la fábula, y no habrá que temer la desaparición de un género de tanto abolengo y resonancia como la novela.

¿Poseen nuestros novelistas actuales todas estas aptitudes y aciertan a obtener de ellas los resultados más felices? ¡Ah, eso es ya harina de otro costal!

XXVII

LOS PREMIOS LITERARIOS

Discurramos ahora sobre cuestión tan debatida como los premios literarios.

La simpatía que nos han inspirado siempre los mecenas del arte y de la ciencia, es algo que debe estar fuera de toda duda. Augusto, León X, Cosme y Lorenzo de Médicis, Luis XIV, Luis de Baviera, por no citar sino a los que primero acuden a mi memoria, ocupan un lugar preferente entre mis dilecciones. Cooperar al desarrollo del saber, estimular a los artistas y a los hombres de ciencia que se lo merezcan para facilitarles el camino, ya que sus grandes triunfos han de repercutir de modo beneficioso, según su alcance y trascendencia, en los pueblos e incluso en la totalidad del género humano, es virtud encomiable y ejemplarísima. Pero mezclar este bien común de la especie con intereses particulares y privados, es empañar el honesto ejercicio del premio o recompensa gloriosa de toda eminente actividad del espíritu.

Admirable sería que tanto el arte como la ciencia sólo ob-

tuviesen distinciones honoríficas. Que el cultivar tales quehaceres no correspondiera al logro de ninguna utilidad pecuniaria, ya que el desinterés, que es norma preciadísima en la elaboración de la belleza, da un valor sin parigual al acto creador.

He tenido siempre en grande estima a los autores anónimos. Cuando pienso que aún no está resuelto de manera indubitable quién es el autor de la *Iliada,* de *Dafnis y Cloe,* de *La Celestina,* de *El lazarillo de Tormes,* de *La tía fingida,* de *La epístola moral a Fabio,* del soneto "No me mueve mi Dios para quererte", etc., se me llena el alma del más hondo gozo estético.

Esa falta de vínculo dominical entre una obra y quien la hizo, es el ejemplo más hermoso de desinterés que puede darse en el mundo, en este mundo donde todo es toma y daca, fiebre, que no remite nunca, de posesión. Poderoso caballero es Don Dinero.

Quejábase en cierta ocasión don Juan Valera de que *Pepita Jiménez* no le había producido lo necesario para comprarle un traje de noche a su esposa doña Dolores Delavat. ¡Maravillosa circunstancia si miramos la celebrada novela del ilustre egabrense, tan sólo con los ojos del espíritu, sin la menor bastarda idea crematística!

De Blasco Ibáñez se ha dicho, en cambio, que sus últimas novelas —que en nada aventajan a *La Barraca* y *Cañas y barro*—, como *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* y *Mare Nostrum,* estaban escritas con la misma pluma con que el autor extendía los cheques.

Comparad *La Pródiga, Pequeñeces, La Puchera, Fortunata y Jacinta, La Regenta, La tierra de Campos, Insolación, La comedia sentimental* con *No era de los nuestros,* pensad en el galardón pecuniario de ésta y tendréis que llegar por fuerza a la conclusión de que hay distinciones honorífico-económicas que no añaden nada al mérito de una obra, pobre intrínsecamente.

El Estado, las Corporaciones provinciales y municipales, los círculos de recreo, los Ateneos, las asociaciones, la radio, la prensa, los particulares, los editores y hasta los cafés, instituyen premios de cuantía bastante elevada, algunos de ellos, para

estimular y recompensar monetariamente a poetas, novelistas, cuentistas, autores dramáticos, ensayistas, críticos y periodistas. Jamás hubo tanta liberalidad como ahora; se preocupó la sociedad del ingenio creador; y por la cuenta que les tiene a las editoriales instituidoras de premios, se aireó tan inusitadamente su concesión.

¡Qué contraste con los tiempos pasados! España ha sido siempre un país sobrio. Aquí no ha habido ni grandes mecenas, ni Heliogábalos, Trimalciones y Pantagrueles. El dómine Cabra y el hidalgo de la picareseca, que guardaba en una alacena un hueso casi desprovisto de carne, pero que de vez en cuando chupaba con fruición, y ya en los dominios de la ascética, Santa Teresa de Jesús que, como San Francisco de Asís, se alimentaba de raíces de árboles, y San Pedro de Alcántara, que se pasaba hasta trece días sin comer, testifican nuestro comedimiento gastronómico.

Pueblo tan recoleto, tan morigerado y sobrio había de ser poco generoso con los artistas. Así el librero Francisco de Robles paga a Cervantes 1.600 reales y 24 ejemplares por sus *Novelas;* don José Zorrilla tenía asignados 1.500 reales al mes por escribir para el teatro del Príncipe; Larra percibía 1.500 por el derecho de la empresa a poner las obras del mismo, y 1.300 Bretón de los Herreros por las representaciones de un mes de *A Madrid me vuelvo.* Gustavo Adolfo Bécquer recibe del editor Gaspar tres duros por el artículo *Las hojas secas.* El actor Isidoro Máiquez, unas décadas antes, 60 reales por día; la actriz María Maqueda, 26, y el comediante José Guzmán, 10. *El Artista* (papel vitela, 12 páginas) se vende a 10 reales; *No me olvides,* cuadernillo que salía los domingos, a cuatro en Madrid y a cinco en provincias; *El Cínife,* que aparecía los martes, jueves y sábados, 11 cuartos, y la *Crónica científica y literaria,* seis.

¡Qué tacañería! ¡Qué sordidez!

Tennyson, según cuenta Hipólito Taine en sus *Notas sobre Inglaterra,* cobraba 125.000 francos anuales, y Thackeray, 4.000 en veinticuatro horas por dos lecturas, una en Brigthon y otra en Londres, y 2.000 libras esterlinas al año, además de

10 libras por página como colaborador de una revista inglesa. Shadwell percibía 130 por una sola representación de *El caballero de Alsacia.*

¡Qué lejos estaba ya aquel tiempo en que, según refiere Juvenal en sus sátiras, Estacio, para subvenir a sus necesidades más apremiantes, tenía que vender su tragedia *Agave* al histrión Parides, y Rubreno Lappa, con idéntico fin, había de dar en prenda su *Atreo.*

¿Cómo hemos avanzado tanto? ¡Qué despilfarro el de hoy si comparásemos las precedentes cifras —relativas a nuestros escritores, cómicos y revistas del siglo XIX— con las cuantiosísimas de ahora, sin que el mérito de las presentes actividades literarias justifique plenamente tan desmedida elevación! Se escribe mucho más y no se escribe mucho mejor. Se trata de un fenómeno patológico, de una epidemia en que el morbo de las compensaciones económicas, o si se quiere el prurito de imitación propio del servilismo de las grandes colectividades, que no siempre aciertan a desprenderse de estas propensiones, ha atacado a todos con furia sin par.

Tal sangría abierta en el bolsillo español ha planteado el problema de las valoraciones, pues bien por razón de abundancia, que pasa el rasero y suprime altitudes, o por deficiente desenvolvimiento de la acción crítica, el discernir premios no ha sido quehacer coronado por el éxito.

Más de una vez se defraudó a los lectores con tales adjudicaciones. No correspondía la espectacularidad de que generalmente se rodea la concesión a los méritos de la obra premiada.

Si los que las leen no son nada más que someros ojeadores de páginas, sin sentido crítico alguno, que buscan ávidos el diálogo, las exclamaciones, las preguntas, los puntos suspensivos, el final; que se saltan párrafos enteros porque prefieren el grano a la paja, aunque de ambas cosas hayan de menester, de grano y de paja, como el héroe de cierta anécdota o chascarrillo gracioso, pase; pero si el lector no carece de fina perspicacia y de buen gusto y se detiene a considerar las cosas: el

(1) Puede verse a este respecto mi obra *Siete ensayos sobre el Romanticismo español* (Cáceres, 1963), t. I, págs. 24, 215 y 389.

argumento, los caracteres, las descripciones, el estilo, el lenguaje, la técnica literaria; y pesa y mide, y subraya y anota; y no sólo le pone los puntos a las íes, sino a las jotas y a las ues, si es necesario, ¡ah!, entonces el libro acaba por caérsenos de las manos.

¿A quién echarle la culpa? ¿A la abundancia de premios? ¿Al imperativo de adjudicarlo por estar prescrito que no puede dejarse desierto? ¿A la incompetencia o parcialidad del jurado? ¿A la intervención, en las deliberaciones previas, de los editores o representantes suyos, que sugieran la conveniencia de elegir obras de fácil venta, aunque haya que posponer verdaderos méritos literarios, pero menos apetecidos del público, del lector vulgar y contentadizo? ¿A que los miembros calificadores deben ser críticos, mas no novelistas, pues los casos de Valera y *Clarín*, por ejemplo, de excelentes novelistas y de no menos relevantes juzgadores, no son frecuentes? ¿Al compadrazgo de las tertulias o cenáculos literarios, que enturbian el agua en lugar de quitarle toda impureza o contaminación? ¿A la falta de sanos y firmes criterios estéticos por parte de los que resuelven el concurso? ¿A la desgana psicológica que se apodera habitualmente de toda práctica reiterada, a granel, pues todo premio de auténtico valor y trascendencia debe ser lo excepcional y único?

Ahí quedan cuantas interrogantes se nos ocurren. Que el lector medite y decida. Pero lo que a mi juicio está fuera de duda es lo improcedente del pavoroso espectáculo publicitario. La falta de ecuación entre los méritos de la obra laureada y la enorme resonancia del premio concedido. En contadas ocasiones, por no decir en ninguna, se establece una perfecta equivalencia entre una cosa y otra. La realidad se encarga, poco después de cancelar el amplio crédito abierto al autor galardonado. Las personalidades de la política, de la literatura y del arte; el elemento femenino, ataviado con sus mejores galas; la prensa y la radio; la circunstancia de que las laboriosas deliberaciones del jurado trasciendan a los reunidos o a los oyentes que siguen desde lejos las incidencias del fallo; la súbita aparición del autor premiado, que hubo de abandonar

urgentemente la intimidad del propio hogar para enfrentarse con la fama y todo el aparato que la rodea, constituyen un espectáculo sin igual, insólito, desproporcionado. Aquí comienza ya a dibujarse la hábil batuta del director de esta grande orquesta de elementos tan heterogéneos. Todos se han tragado el anzuelo; hasta el propio autor elegido, que más tarde o más temprano habrá de luchar —¡Oh, heroico esfuerzo frustrado!— con la adversa fortuna.

Que nadie lo dude. ¡Ogros, ogros, muchos ogros son los que nos hacen falta en la crítica, en la prensa, en la radio! Nuevos *Clarines* bien pertrechados, que juzguen con certera visión la realidad estética. Que penetren como Lince y gobiernen como Tifis. Que descorran velos y conduzcan seguros la nave. Dotados de templadas armas dialécticas; con el bagaje necesario de sabias lecturas, y que acaben llamando al pan, pan, y al vino, vino.

Pocos escritores de hoy, solicitados de todo lo coetáneo, por mediocre que sea, y sin tiempo, ni ganas para volver los ojos a lo pasado, habrán abierto libro alguno de Arteaga, de Juan Andrés, de Eximeno, que sin ser valores señeros de la literatura, por pertenecer a una época —siglo XVIII— de menos brillantez literaria, tampoco carecen de méritos suficientes que promuevan a la lectura y consideración ulterior.

De frecuentar estos textos; de ojearlos siquiera, movidos de esa fiebre de curiosidad que tanto nos conviene padecer, habrían dado en las páginas que Juan Andrés dedicó a estudiar el origen, progresos y estado en aquellos días de toda la literatura, con el pasaje atinente a la severidad con que los griegos sancionaban a los autores temerarios, que horros de méritos y autoridad irrumpían en los certámenes.

No me resisto a la tentación de reproducir las palabras de Juan Andrés, no obstante lo largo del párrafo, pero es que la cita no tiene desperdicio alguno, en estos días en que tanto se prodigan premios y honores.

"Quando la Grecia no hubiera hecho más que proporcionar a los sublimes ingenios un teatro donde pudiesen hacer ostentación de su superioridad, habría dado un grande estímulo

para cultivar las buenas letras; pero los sabios Griegos tomaron también otras medidas a fin de hacer aquellos juegos mas utiles (1) al adelantamiento de las buenas artes, que deseaban promover. Al principio para despertar los animos todavía adormecidos, propusieron premios de trípodes, de copas de oro y otros semejantes, muy propios para excitar y satisfacer los deseos de los concurrentes; pero haciéndose cada día más cultas las costumbres de la nación, la gloria de quedar vencedor constituía el premio, y simples coronas de olivo, pino, laurel y otras materias despreciables movieron la noble emulación de los Griegos, mas que los preciosos dones de ricos metales; y despues para que las coronas se repartiesen entre los mas dignos, y decidirse solo el merito de las obras presentadas en aquellas juntas, y no las secretas negociaciones, la voz del pueblo ni las parcialidades, se escogían de todas las tribus, jueces inteligentes y censores imparciales que, baxo juramento, adjudicasen el prémio a quien les pareciese que mas le merecía. La afición del pueblo a los espectáculos, el respeto a los jueces superiores sentados para proferir la esperada sentencia, el deseo de la corona, el anhelo de la gloria, todo servía de estimulo para que los escritores no desmayasen en la carrera de sus composiciones, ni jamás dexasen de la mano la lima para reducirlas a mayor perfección. Pero a mas de esto los jueces, según puede inferirse de un pasaje de Luciano *(Adv indoct)*, no solo tenían facultad para coronar a los autores de mayor mérito, sino que podian tambien castigar con pena de azotes a aquellos temerarios que se atrevian a entrar en tan respetable concurso sin los precisos requsitos. Providencia a la verdad muy util para el adelantamiento de las buenas artes, puesto que muchas veces vemos que callan los doctos, por no poder sufrir las voces de los ignorantes que les acompañan, y que los canoros cisnes quieran mas bien enmudecer, que ver confundido su canto con el graznido de las cornejas. Sé muy bien que a pesar de todas estas precauciones, se veian alguna vez preferidos los Filemones a los Menandros, y honrados con la corona los que mas justamente hubieran merecido el castigo.

(1) Se ha respetado la acentuación y ortografía del texto.

Pero los defectos de algunos particulares en la adjudicación de los premios, no pueden perjudicar a la prudencia del establecimiento nacional y el deseo del prémio, el respeto a los jueces y el anhelo de obtener favorable sentencia ha estimulado mas a los ingenios superiores a perficionar sus trabajos, que les ha retraido de hacerlo el temor de una injusta sentencia" (1).

¡Cuántos azotes habría que dar hoy, aunque no fueran más que nominativos para no causar mal físico alguno, no a los osados concurrentes, que sin "los precisos requisitos" optan al lauro, sino a más de uno de los premiados, cuyas obras no merecen tal galardón!

(1) *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura* (Madrid, MDCCLXXXIV), t. I, págs. 62-65.

XXVIII

LA CRITICA

¿Puede la crítica torcerle el camino al arte? Siempre que empleemos ahora esta palabra, designaremos con ella todos los modos en que se descompone la actividad creadora: la literatura, la música, la pintura, etc.

¡Qué duda cabe que sí! El principal cometido de la crítica es adoctrinar. Pero para esto es necesario que exista la doctrina y que sea buena.

Nunca han faltado las ideas estéticas, ya procedan de una elaboración *a priori* o de realizaciones que por su ejemplaridad se hayan convertido en regla. El primer procedimiento es filosófico, especulativo. Proviene del estudio, de la reflexión o bien de un golpe certero de la intuición y requiere su desdoblamiento posterior, a través de la experiencia. Es el plano que precede a la casa, el proyecto anterior a toda obra. El segundo procedimiento sigue igual camino que la costumbre, cuya expresa continuidad se convierte en ley. La reiteración del fenómeno asegura su bondad, lo que hay de verdadero en él o de aproximación a la verdad.

Ambos orígenes del arte se han disputado encarnizadamente la hegemonía. Cánones nacidos del propio ejemplo, proclamando con la realidad sus derechos, su imperativo, y teorías compuestas mediante la especulación y practicadas más tarde.

En un caso o en otro, sería natural que si la doctrina o el ejemplo son buenos, su vigencia se prolongase indefinidamente, como toda verdad matemática, que en tanto no cambie la organización de nuestro cerebro, será idónea y estará siempre vigente. Pero la teoría estética tiene portillos abiertos; es algo poroso y permeable por donde penetra lo que existe y está fuera de ella, y así se forma el proceso estético, lleno de cambios, de variantes, de transformaciones. Es un tejer y destejer, una ambiciosa tentativa, un reptar de la conciencia del hombre hacia su ápice.

En esta actividad del espíritu no todo es innovación. Hay cánones que por ser buenos, por estar suficientemente contrastados —por ejemplo: la unidad de acción— se perpetúan y dan lugar a lo que se llama lo clásico.

¿Conoce la crítica española moderna este proceso? Ni lo afirmo, ni lo niego; lo dudo. Lo que es innegable, si lo conoce, es que no practica las múltiples enseñanzas que de él se desprenden.

Si aceptamos el sentido magistral de la crítica, su misión de adoctrinar, de señalarle al arte el camino más seguro para la realización de la belleza, los críticos han de poseer un caudal de conocimientos que afiance el éxito de su cometido. Un catedrático que no conoce bien la asignatura que viene obligado a enseñar, no puede tener excelentes alumnos. Todo magisterio requiere una preparación concienzuda, profunda, juntamente con esas cualidades nativas: el talento, el espíritu de observación, y el buen gusto, que si en parte procede de la cultura adquirida, también es algo ingénito y connatural.

Los grandes críticos: Valera, Menéndez y Pelayo, *Clarín,* fueron impenitentes lectores. De Menéndez y Pelayo se ha dicho que leía a dos columnas. No sé qué gozo estético puede producir esta práctica sin conexión, ni hilación. Admito el

sistema, de ser auténtico el hecho, en cuanto se refiere a un propósito puramente informativo, pero lo rechazo de plano si se aspira con él al disfrute íntegro de la lectura.

Aparte de estos conocimientos de aluvión, cuya eficacia será mayor o menor según nuestro espíritu asimilativo, necesítase una formación académica o autodidáctica, proveniente del estudio. Conocimientos bien asentados en la conciencia. Luz copiosa y cernida. Y ya en posesión de tales elementos: los adquiridos por el estudio y los logrados por la lectura, se estará en condiciones de adoctrinar a los demás. ¿Cómo?

¡Ah; aquí está el busilis! Si nos diéramos cuenta de la enorme responsabilidad que contrae la crítica cuando apadrina con el aplauso o con la indiferencia, el movimiento artístico de los pueblos, nuestra conducta de comentadores del ingenio humano, sería más juiciosa y trascendente. Movilizaría todos los elementos que el propio discurso, el estudio y la lectura habían puesto a nuestra disposición. Y en vez de ingrávidos comentarios o breves gacetillas, expondría discretos juicios y atinadas observaciones, llenos de sabia doctrina estética.

¡Cuántas demasías, extravagancias y desbarros se evitarían! ¡Lo que ganaría el arte en madurez y plenitud! Sería algo sólido y esférico, como un universo de mentirijilla, pero de ancha y profunda resonancia en cada uno de nosotros; hechizo magistral, solemne, definitivo, llenándonos de inquietud, de tremendo desasosiego. Eso es el arte. Un terrible aldabonazo en la conciencia y en la sensibilidad; un sol que se rompe en infinitas pequeñas ascuas que nos calientan e iluminan hasta cegarnos y consumirnos. Y la crítica es el sacerdocio que sugiere, o encauza, o gobierna con la luz de la razón y del saber. Que imprime una dirección o norte a la capacidad creadora, que dice "Sigue", porque se ha elegido bien la ruta proyectada hacia la cumbre o consumación de la belleza, o "Detente", porque el camino está muy lejos de la verdad estética.

Para erigirse en guía de tamaña aventura, para ser el hierofante o mistagogo de esta humana religión de lo bello, ¡cuánta doctrina no habrá que atesorar! Aparte de lo nativo: el talento, la agudeza, el golpe de vista rápido y certero, la

observación, el equilibrio, la sutileza, la sensibilidad, qué caudal copiosísimo de saber; qué acción locomotiva del espíritu a través de todos los derroteros abiertos, de todas las ideologías; qué firmeza al andar y qué resolución al decidir; qué exactitud al contrastar los valores; qué insumisión o rebeldía en lo que atañe a las modas, a los *ismos* irresponsables; qué pulso para trazar la línea recta, como una ruta de luz cuyo término es la posesión del arte.

¡Bah! Todo eso no es más que ardimiento o desahogo lírico. Apéese usted de Pegaso y llévelo de la brida, se me dirá. Pero yo responderé, tras de meterle las espuelas en los ijares: ¡No, no; ni me apeo, ni me paro! (1).

Cuando el arte desemboca en una situación como la presente, hay que pensar que la crítica está muy lejos de reunir las condiciones que acabamos de enumerar. Una crítica juiciosa y docta habría esgrimido ya sus armas dialécticas contra la anarquía actual del arte, que no es más, como ya dijimos en páginas precedentes, que testimonio de impotencia.

Si la crítica es portadora de falsos ideales estéticos, su acción es dolosa y vituperable. Su apostolado doctrinal rebaja los quilates del arte e incluso lo prostituye. Este suele ser el proceso de tanta temporalidad como advertimos en determinados movimientos o escuelas, cuya corta vigencia proclama lo inconsistente y efímero de sus principios. Son turbonadas, galernas del espíritu, de gran aparato, pero que pasan prontamente, sin que un solo carácter de ellas se trasvase de lo fugaz a lo imperecedero, que es lo clásico.

Los movimientos que se consolidan y perpetúan; que no prescriben en lo esencial, porque sus caracteres más específicos están como fuera del tiempo, han tenido siempre buenos exégetas y escoliastas. Todo el humanismo es un trenzado de doctrinas ejemplares, tomadas a griegos y latinos. ¡Qué admirable lección recibe Goethe de su viaje a Italia! Y si nos remontamos a lo pasado, cómo fluye lo clásico inmortal por las páginas de Erasmo, Leonardo de Vinci, Valla y Vives.

(1),Ya sé que los mitólogos no embridaron a Pegaso. No vaya algún Areitarco de hoy a reprocharme esta licencia.

El romanticismo, que fue la repulsa, no de lo clásico, sino de lo neoclásico, que no es igual, también tuvo excelentes propugnadores como Lessing, Guillermo Schlegel, Carlyle y Juan Pablo Richter. Y cuando pasó el tremendo escalofrío de la nueva doctrina y se buscó en la propia naturaleza de las cosas la razón de ser del arte, sin la exaltación del *yo*, ni las demasías del sentimiento hiperestesiado, ni el estol de cirios, ataúdes, tumbas, esqueletos, subterráneos, fantasmas, etc., y tornó la luz cenital, la sensatez y el sosiego, advino un Hipólito Taine y un Sainte-Beuve, con una nueva exégesis del arte.

La crítica no es ya solamente un rico caudal de doctrina estética. Un saber encerrado en los límites del arte; que tiene como único objeto el estudio de los diferentes factores que lo integran; el juicio aislado y objetivo, impersonal. Más allá de estas fronteras hay un mundo que gravita sobre la conciencia del artista: su propio carácter; su temperamento o idiosincrasia; sus ideas religiosas; sus costumbres; la atmósfera social que le envuelve; el clima; la fisonomía física del país o región en que vive; la carga de conocimientos adquiridos; sus reacciones ante el espectáculo de la vida, considerado como héroe de su propia acción creadora.

El marco del examen crítico se ha agrandado enormemente. El sistema tiene muchos puntos de contacto con el sentido clasificador de la ciencia. El artista es como otro cualquier individuo de tal o cual especie; con sus caracteres específicos, y sus hábitos; es decir, con su estilo vital derivado de su propia organización y del ambiente que le circunda.

El crítico es un naturalista, o poco menos. No sólo conoce la doctrina, sino el ejemplar que la encarna, y al dispararle como una ahilada saeta el espíritu observador, considera además todos los elementos físicos y morales que le rodean, el escenario en que se mueve.

Ahora sí que rebosa la crítica de contenido humano; que se llena de transcendencia, de finalidad. No hay compartimientos estancos en que no penetre; no hay ángulo alguno hacia donde no mire. ¡Buen peso ha echado el crítico sobre

sus hombros! ¡Qué responsabilidad tan tremenda contrae, pero qué sublime elevación ha alcanzado su magisterio! Cómo volveremos los ojos ilusionados hacia estos magnates del juicio y de la cultura, que cuando hincan la garra en el arte, allí queda clavada. "Esto es así porque es así".

¿Cuántas veces hoy y con relación a la crítica española podría decirse lo mismo? ¿Qué magisterio es el suyo que ha dado lugar a la presente situación? ¿Qué parte de culpa le corresponde? Una crítica consciente de su deber, si aceptamos los razonamientos anteriores, viene llamada a impedir que el arte se comporte de un modo tan poco ejemplar. ¿Cómo? Señalando con mano inflexible los defectos de construcción o estructura, la maleabilidad de la doctrina estética, la falta de caracteres o su deficiente proyección en cualquiera de las modalidades o géneros adoptados, las incorrecciones de estilo, la ausencia de originalidad e inventiva, y por el contrario la imitación de modelos no señeros, las citas mal atribuidas y los latinajos mal empleados, e incluso esa defectuosa acentuación y puntuación de los poemas, que son máculas que afean su nitidez expresiva y que deben evitarse. Ya lo hemos dicho y lo reiteramos ahora. Y todo este programa a ejecutar, realizado desde el castillo roquero de la imparcialidad más absoluta, con una visión objetiva de lo juzgado —que todo punto de vista subjetivo interesará a quien lo emite, pero no al autor ni a los lectores o perceptores de la obra de arte— y sin que la simpatía nos estimule al elogio o la antipatía lo restrinja. Juez sin encrucijadas, con una viva conciencia estética y un pulso seguro al traducirla.

Con estos rasgos ideales que acabamos de trazar respecto de la crítica, el arte rescataría su prestigio. En una ancha avenida, profusamente iluminada, no es de suponer, por ciegos que estemos, que nos vayamos dando encontronazos con las personas y las cosas. Siempre habrá un pequeño intersticio en la pupila, por donde penetre la luz y nos facilite la andadura. Pero si en esa gran avenida que es el arte impera la oscuridad y el desorden, no habrá apoteosis de la belleza, que es el máximo anhelo de todo espíritu creador.

¿No hay crítica buena porque no hay obras buenas o no hay obras buenas porque no hay crítica buena?

Cuando un movimiento estético no carece de valioso contenido, tendrán al lado de sus representantes más notables, otros ingenios que cultivarán la preceptiva o la filosofía de lo bello. El pseudoclasicismo francés contó, juntamente con Corneille, Boileau, Blair y Bateux, y pensadores como Diderot, Voltaire, Montaigne y Pascal, que de un modo más o menos extenso, profundo y acertado especularon sobre la belleza. En cambio, nuestra literatura del siglo XVIII, influida considerablemente por la francesa de fines del XVII, y que sólo cuenta con autores de secundario relieve, ¿de qué preceptistas y pensadores dispone, y de tenerlos —Luzán y Hermosilla, por ejemplo, y don Pedro de Estala, Forner y los jesuítas Lampillas, Andrés y Eximeno—, cuál es su talla y consiguentemente su repercusión en las letras?

En nuestra literatura del XVIII no hay eminencias que descuellen, como esas cordilleras ricas en altitudes o picachos independientes entre sí. Porque la ramplonería es siempre niveladora. Lo genial y distintivo ha dejado el paso a lo mediocre y uniforme. En ningún género o modalidad brilla cegadoramente el ingenio. Los talentos se llaman de tú y van como cogidos de la mano, sin que tiren unos de otros en razón del vigor que los distingue.

¿Qué ecuación podría establecerse hoy entre nuestros críticos y la capacidad creadora de cuantos cultivan el arte, esto es, la literatura, la música, la pintura, etc? ¿Qué valores estéticos de positiva calidad ofrece la crítica y sirven de base a sus juicios y aleccionamientos y cuáles contienen las obras de hoy en la diversidad de sus modalidades? ¿Qué diferencia cabría fijar entre unos y otros? ¿A favor de quiénes? ¿El actual panorama del arte, tan manifiestamente desconsolador respecto de los eternos principios de que se nutre la belleza, proviene de un deficiente magisterio crítico?

¡Ah!

XXIX

LA ELEGANCIA DEL VERSO

NADA debe ser tan ejemplar por su contenido y su continente como el verso. Al yunque horaciano corresponde tal menester: forjarlo y volver sobre él, si alguna imperfección lo afea.

Et male tornatos incudi reddare versus.

Cuanto más lleno esté de sentido, mejor; pero no consiste en esto su mérito. Las ideas más hondas y los afectos más puros no bastan a embellecerlo y valorizarlo. De ser así, los pensadores más profundos, los moralistas de más alta estirpe y los corazones más ahítos de bondad y de ternura, serían los mejores poetas. Todo este bagaje interno es admirable; pero así como la joya vale más que el escriño o joyel que la guarda, aquí, en cambio, el continente debe ser tan bello, por lo menos, como el contenido.

El arte es forma principalmente. Su hermosura radica en la exterioridad de su proyección. Mirad a una mujer en la que se den superabundantemente las cualidades más valiosas:

la bondad, la caridad, la honestidad, etc., pero cuyo físico no es sólo vulgar, sino contrahecho y defectuosísimo, y nunca podréis decir de ella que es hermosa. Encerrad en un poema los pensamientos y sentimientos más ejemplares, pero si la forma carece de nítida elegancia, de hechizada elocución, diréis que tal composición está muy lejos de ser una verdadera poesía.

Toda la literatura de imaginación: la poesía, la novela, el cuento y el teatro, es muy exigente, porque su objetivo capital debe ser la consecución de la belleza, y fin tan supremo y altísimo no puede estar al alcance de cualquiera.

Aumentará la dificultad si afirmamos que los fueros de la poesía son más adustos y estrechos que los que rigen las otras modalidades o géneros enumerados.

Admitida sin repugnancia alguna la validez de cuanto antecede y a la vista el panorama que ofrece la poesía actual, habrá de reconocerse, aun por los más benévolos y contentadizos, lo distantes que estamos de tal imperativo.

No nos han faltado verdaderos cinceladores del verso, artífices de la palabra rítmica: Horacio, Malherbe, Leopardi, Carducci, de cuyas manos prodigiosas salía impecable el poema. Son camafeos maravillosos que nos atraen y deslumbran. Ideas y sentimientos rivalizan. Una gama de matices, de claroscuros se descoge a lo largo del proceso lírico. Un ritmo interior, como soterrada melodía, se desenvuelve a través de las palabras, que no son éstas o aquéllas sino las exactas, las que más convienen al pensamiento y al corazón del poeta. El lenguaje tropológico cumple a maravilla su cometido. El acento prosódico en donde debe estar. Matemática la medida. Ni una sílaba más, ni una sílaba menos, que las licencias poéticas son como aparatos ortopédicos de una inspiración defectuosa. Vocales y consonantes están sabiamente situadas en el verso, y los fonemas son, pues, armoniosos, musicales, que como ha dicho D'Alembert, nuestro idioma, debido al acertado enlace de sus vocales y consonantes, es el más suave y vigoroso a la vez de los modernos. Las voces empleadas al exteriorizar las ideas y los afectos, nos seducen no solamente por su propiedad, sino por su abolengo

literario. La metáfora y la imagen coadyuvan al prodigio, y la comparación o símil. No hay estrofas oscuras porque el alma del poeta es el día mismo, y su pretensión más legítima, que le entiendan. Las vaguedades son desviaciones respecto de la verdad y no se olvidó que la verdad es una parte integrante del arte, trinidad que completan el Bien y la Belleza.

Esta mecánica de la poesía, observada con religiosa exactitud, da a cada poema, a cada estrofa, a cada verso, un valor estatuario. Nada falta, ni nada sobra. El ropaje se ciñe como finísimo cendal al pensamiento y al corazón del poeta, y éstos se convierten en carne viva del poema, que por virtud de nuestra propia magia o hechizo acaba siendo como un dardo de luz, como aguda saeta, disparada contra los demás.

He aquí el verso con toda su soberanía. En las cimas del Pindo las Musas están satisfechas. Pero volved los ojos al reverso de esta medalla. La nebulosa del pensamiento es convencional. Faltan los afectos verdaderos. La melodía interna carece de lirismo. Un proceso oscuro, subterráneo, ha desprovisto al poema de toda la belleza del mediodía. Las comparaciones, en vez de contribuir a identificar la verdad, la entenebrecen. La imagen cumple de modo muy deficiente su cometido. La metáfora se aplebeya, y en vez de abrillantar el sentido de las cosas, lo desluce. El lenguaje, ramplón y bajuno, está empedrado de neologismos y barbarismos. No falta el dislate gramatical, que denota una descuidada preparación académica o autodidáctica. Se acentúa *ti, esto, eso* y *aquello* y, en cambio, se omite el acento en *solo* cuando es adverbio. Se le pone una *s* al final de la segunda persona del pretérito indefinido. Se escribe *enseguida,* en vez de en seguida, *deprisa* en lugar de de prisa, etc. Falta la acentuación prosódica y la medida. Sinalefas, diéresis, y sinéresis pueblan el verso, que se achica o agranda indebidamente. Como se desconoce la técnica literaria, en cuanto falta el oído —no siempre lo suficientemente diestro para medir las sílabas o considerar los acentos— se comete la pifia, que se repite una, dos, numerosas veces, a lo largo de las poesías.

Fonemas idénticos inmediatos o mediatos, frustran en ab-

soluto la musicalidad del verso. La rima imperfecta aparece donde no debe, esto es: en los versos pares del romance, y entre los libres o blancos se intercalan asonancias finales que facilitan la elaboración del poema, pero lo llenan de máculas. Un error mitológico acaba por deslucir más el cuadro. ¿Y para esto se piden lectores minoristas?

La orfandad de ideas y de sentimientos verdaderamente líricos y la falta o escasez de lícitos recursos literarios, originan la situación actual de la poesía. ¿Quién no se cree hoy investido de la facultad de comunicarse con los demás por medio del verso? Nos hemos democratizado tanto que el simple autor de aleluyas se estima descendiente de Apolo, y así los libros, las revistas, los pliegos, las hojas, prodíganse de tal manera que quizá pudiesen contarse con los dedos de la mano —hiperbolizando— los que hoy en el mundo renuncian al ejercicio de la poesía.

En el siglo pasado un tributario de las Musas se distinguía visualmente por el sombrero bohemio, la chalina y la cachimba o pipa. Ahora se caracteriza por la ingravidez, exceptuados, naturalmente, los que comparten la poesía con la enseñanza, que aunque no siempre son los más inspirados, sí, en cambio, como es lógico, los que poseen una educación intelectual más esmerada.

La elegancia del verso, esa nítida distinción que nativamente le corresponde, no admite la patochada, ni la ordinariez, ni la nadería o puerilidad, ni el exabrupto, ni la ñoñez, ni tantas otras lacras como aparecen hoy tan frecuentemente en la poesía. El mundo de la palabra rítmica tiene unas fronteras muy altas y si las franqueamos, nuestro propio hacer será el testimonio irrecusable de nuestro arbitrario comportamiento.

Generalmente las extravagancias y la ingravidez intelectual, la deficitaria "formación", como se dice ahora, son paralelas y aumentan o disminuyen en sentido directamente proporcional. A mayor desnutrición cultural, mayor número de extravagancias o genialidades. ¿Cuántas podrían señalársele a un Goethe, a un Heine, a un Byron, a un Leopardi? En cambio, aquel

Víctor Hugo de la famosa anécdota del "Wallenstein", ¡qué descarríos no cabría imputarle!

El saber no nos cohibe. Es el plomo en las alas, la sumisión juiciosa, el paso firme y seguro, sin vahídos ni precipitaciones. La mano sabia que tira o afloja; que mide; que separa o aparta; que rompe todo ligamen improcedente; que empuja hacia las cimas o nos retiene ante el abismo del fracaso.

No nos cansaremos de repetirlo, aunque se nos tilde de excesivamente reiterativos. Las bibliotecas siempre tienen algún sitio para el que llega. La letra de molde es el mejor alimento del alma. Un asiento cómodo y un buen libro en la mano. He aquí un lema ejemplar. Como dijo el poeta anónimo, probablemente Fenández de Andrada: "Un ángulo me basta entre mis lares, un libro..."

Hemos sido toda la vida demasiado andariegos. Admirable es andar y pensar. Pero el considerar despacio las cosas tiene más que ver con lo sedentario que con lo locomotivo. En el camino del mundo, casi sin fin, hay márgenes felicísimas, rincones deliciosos, en donde la vida se muestra como extracto o esencia de todo lo demás: el libro. Vasija de oro obrizo que el hombre pone en manos del hombre. No lo desdeñemos.

Ese libro nos enseña que una simple virgulilla, como en el famoso "inconsútil" de tantos poetas de hoy, está la clave del uso correcto de tal voz, erróneamente empleada por los cultivadores del verso. Y la elegancia de éste, su nívea pulcritud, su nitidez asombrosa, desaparecen de un modo irremediable.

Piénsese que la poesía requiere un comportamiento ejemplar, una entrega absoluta. Cualquier fallo de la técnica literaria, de la minuciosa integración creadora, originaría un descenso de nivel, con repercusiones tremendas en la estimación de la crítica y del público docto. No es la copiosidad, sino la ejemplaridad lo que conviene al arte. Un solo *Quijote,* una sola *Divina Comedia,* un solo *Fausto,* el de Goethe, bastan para dar resonancia a sus pueblos respectivos.

XXX

LA EXTRAVAGANCIA

Todo acto creador tiene un módulo o patrón ideal a que atenerse. El hombre no se limita a reproducir las cosas exactamente, sino que tiende a idealizarlas, esto es, a embellecerlas. De aquí que toda realización, si es bella, cumpla un fin educativo respecto de la sensibilidad, que es centro de gravedad del arte. Según la medida de nuestra idealización nos apartaremos más o menos de lo real. El sobrexceso nos llevaría a una tan tremenda conculcación de la verdad, parte integrante del arte, como ya hemos observado reiteradamente en estas páginas, que entorpecería la consecución de la belleza: objetivo indeclinable, pero un débil impulso idealizador, nos conduciría a una especie de reproducción fotográfica de las cosas, con el natural desmerecer de éstas respecto de su fin.

Los cánones que han surgido como consecuencia de una visión de la realidad más o menos exacta, han dado origen a las distintas escuelas o movimientos.

El artista no tiene, pues, que ajustarse a una monótona regu-

laridad creadora, sino que puede desenvolverse de modo diverso, ya copiando la realidad con minuciosa exactitud —Zola, Flaubert, Huysmans—, ya superándola en un aguzamiento ideal —Selma Lagerlöf, Spitteler—, ora deformándola y contraviniéndola merced a un subjetivismo morboso y anárquico. Y aquí entra el *modus operandi* del vanguardismo, con sus múltiples comportamientos.

El prurito de originalidad acucia al artista a romper los moldes viejos, que la reiteración hizo prescribibles. Hay que renovar los cánones, cambiar la técnica y, sobre todo, reemplazar el equipo de ideas y sentimientos que nos permita mostrarnos a los demás con una original, autóctona fisonomía.

Freud abrió al arte un nuevo crédito. Se erigió en el banquero ideal de todos los cultivadores del verso, de la prosa, de las artes plásticas. Un continente sin explorar, puesto al alcance de la mano del hombre. Un incitante mundo tenebroso sobre el que proyectar nuestra propia luz.

La visión era tentadora, pero nos faltó el pulso y caímos o fuimos, al menos, dando traspiés.

Sin embargo, las extravagancias en que se incurrió no eran privativas de nuestro tiempo, como vamos a ver de modo sucinto.

No será necesario remontarse a Licofrón, el Góngora griego. Ni traer a examen las singularidades de un Lyly o de un Marini, cuando bastará referirse al culteranismo español del siglo XVII, con su pontífice don Luis de Góngora y Argote y sus seguidores o partidarios: Bocángel, Villamediana, Jáuregui, Soto de Rojas y Paravicino.

Un antecedente no muy lejano, de esta tremenda derivación a lo barroco, fue la obra poética del cordobés Carrillo de Sotomayor.

No hay más que mirar el retrato de Góngora, atribuido a Velázquez, como es sabido: aquella faz afilada, zahereña o, al menos, burlona; los ojos vivos, expresivos, también mordaces, y la frente ancha y señoril, para que pueda quedar justificada su señera espiritualidad creadora.

Esa distinción y agudeza del semblante nos lleva, como de

la mano, al dédalo o laberinto del cultismo. No se trata de una expresión vulgar o incluso depurada intelectualmnete, sino aquilina, incisiva, dilacerante.

Ni será necesario decir, dados los elementos de juicio de que, a lo largo de este trabajo, dispone el lector, que prefiero los romances, romancillos y letrillas, al *Polifemo* y las *Soledades*. Como me agrada más oir el *Concierto,* número 2, para piano y orquesta, de Rachmaninov, y *En las estepas del Asia Central,* de Borodin, que *El pájaro de fuego,* de Strawinsky, y el *Don Juan,* de Strauss. En arte me seduce más el sentimiento que la idea. Y es natural que sea así, porque lo afectivo nos conmueve, porque la belleza se dirige a la sensibilidad. La contemplación de las ideas puras es un gozo intelectivo, de ninguna o escasa resonancia sentimental, y el arte llega más pronto a las cimas de su propia exaltación, de la mano temblorosa de los afectos, que de la mano fría, inflexible, del pensamiento especulativo. Y los romances moriscos, de cautivos, amorosos, burlescos, y las letrillas satíricas, por su candor o su malicia, por lo suelto y felicísimo de la inspiración, por la ternura y la agudeza y el entusiasmo lírico, que es como una plétora que se rompe y todo lo salpica, nos atraen de un modo irresistible. Estamos junto a un corazón que ama o que se burla. Nos basta para que las fibras del nuestro se pongan tensas, y por la espina dorsal corra el escalofrío de la emoción, o bien sonriamos o se nos desborde la risa.

La exaltación de Góngora en un momento en que el vanguardismo había disparado ya todas sus flechas contra el blanco del nuevo ideal estético, fue un fenómeno sencillísimo, como en un proceso revolucionario destacar la importancia de un motín. Pero ciego estará quien no vea que entre el surrealismo, por ejemplo, y el culteranismo no existen lazos de identidad alguna, como no sea —por caminos distintos— lo oscuro, difícil o inaccesible de tales poesías.

Las oscuridades del surrealismo provienen, principalmente, de la superchería o de la confusa versión de las especies del subconsciente. En cambio, lo difícil e incluso inaccesible de la poesía culterana procede de la estructura léxica, es decir, del

ebrio uso dionisíaco del hipérbaton, con la multitud de distorsiones oracionales, de abjetivos distanciados del substantivo; de voces cultas; de la posición del verbo, tan dinámicamente expresivo; de los giros latinos y de la tendencia neológica que el autor de las *Soledades* y el *Polifemo* administra sabia y pulcramente.

Es innegable que Góngora fue un poderoso artífice del verso. Si reloj en mano se hubiera ido midiendo el tiempo que invirtió en construirlos, habríamos llegado a la conclusión de que fue un poeta premioso, ya que tan audacísimas metáforas, tan violentas transposiciones y tan elegante elección de voces, por inspirado y diestro que se sea, requiere una pacientísima elaboración. Pero la poesía —aunque el arte es forma principalmente, como venimos afirmando en estas páginas— no estriba tan sólo en su estructura externa: imágenes, comparaciones, tropos, elegancia elocutiva, ritmo, cadencia, medida, etc., sino en su contenido emocional, en la rica trabazón de ideas y sentimientos, en el temblor lírico del alma enamorada de su propio acto creador: Heine, Leopardi, Musset, Bécquer.

Los versos de Góngora tienen la frialdad del mármol. ¡Mármol de Paros o del Pentélico! Sí; pero frío; sin el tibio aliento de la emoción, de la ternura, de lo íntimo y perdurable del corazón humano.

Reivindicar a este poeta, que había sido tan discutido en su tiempo —Jáuregui, más tarde seguidor, Lope y Quevedo—, y ya en nuestro siglo —Valera, Menéndez y Pelayo, Cejador—, era deber indeclinable del vanguardismo. La exacerbación técnica literaria de Góngora tenía que ser por fuerza del agrado de nuestros poetas actuales, cuya rebelde actitud respecto de lo tradicional habría de convertirse en viva simpatía, en cuanto toca a este gran lírico extravagante del XVII.

La extravagancia es un impulso ciego o deliberado que nos lleva a una visión anormal e incluso insólita de las cosas. En la imitación servil el artista se circunscribe a representar la realidad como es, sin mejorarla y embellecerla. Hay otra imitación ideal, pero de un arquetipo tan exacerbado, que las cosas aparecen muy distintas de como son y repugnan a nuestra

conciencia estética, que no puede llegar a tales concesiones, y equidistante de una y otra imitación está "lo clásico", esto es, el sabio equilibrio de lo real y de lo ideal, que al mezclarse constituyen un verdadero hechizo.

Detesto la imitación servil y todo idealismo exacerbado que caiga dentro de lo extravagante, y me quedo con esa deliciosa zona templada del arte, en que la mesura, la ponderación, la estabilidad de sus elementos integrantes, proclaman su más alto valor estético.

La extravagancia es una tiranía ante la cual claudican los espíritus débiles. Un alma fuerte por la razón y el gusto, esto es, la educación de la sensibilidad, no cae en la trampa de lo extravagante, como no cae el hombre de sólidos principios morales en los excesos del vicio o corrupción. El mecanismo de la moral es el mismo que el del arte. Varían tan sólo los objetivos. El uno se refiere al bien y el otro a la belleza.

Es copiosísima la muchedumbre de los extravagantes. Lo fue el Greco: ya por una enfermedad de los ojos —astigmatismo—, o por su deliberada voluntad de ver afiladas y angulosas las figuras. Aristófanes, con su

Epopí, popí, popí, popí,
Ió, ió, ití, ití,
Tió, tió, tió, tió, tió,

tratando de reproducir el canto de los pájaros, y Rousseau el de las ranas:

Breke, breke, coax, coax (1),

y los poetas románticos alemanes, según ya observó Brandés, que "amontonaban los ritmos de tal modo, los esparcían tan espesamente, que en esta superabundancia de rimas se perdía el sentido" (2); y Tieck, con su romanza en *u*, y Federico Schlegel, en el *Alarkos*, con sus asonancias y aliteraciones, y

(1) *Investigaciones filosóficas sobre la Belleza ideal...* del jesuita Esteban de Arteaga (Madrid, MDCCLXXXIX), pág. 60.

(2) *Las grandes corrientes de la literatura en el siglo XIX.*

Hoffman, al parodiar en *El gato Murr* las quejas y la música gatunas, y Rimbaud, con su soneto de las vocales, y Renato Ghil, en su *Traité du verbe* (París, 1886), al atribuir a éstas un determinado color y significación, y no digamos Víctor Hugo, al llamar a la nodriza "el lugarteniente del pezón materno" y al cielo estrellado "un esputo de Dios".

Todas las extravagancias de hoy tienen su antecedente literario más próximo o remoto. Cuando algún poeta de las últimas hornadas cree haber descubierto una novedad tropológica, una imagen, un símil, una coyuntura de adjetivo y nombre, un ritmo, una onomatopeya, una hipotíposis, y se ufana de tal aportación, habría que decirle: "Si leyeses más observarías que tus extravagancias no son originales. Idénticas o semejantes a ellas las hallarías también en las obras en que se cometieron o en los libros de aquellos críticos, historiadores o ensayistas que las censuraron. No hay nada nuevo. Pero tienes que considerar despacio que, si hay que volver a prácticas, usos y modos ya cultivados, deberás optar siempre por lo mejor" (1).

(1) Pueden verse tales extravagancias más por extenso en mi obra *Siete ensayos sobre el Romanticismo español* (Cáceres, 1963), t. I, págs. 72, 73, 90 y 91.

XXXI

LOS PLAGIOS, LAS IMITACIONES, LA REITERACION DE LOS TEMAS Y ALGUNAS DIVAGACIONES SOBRE LA CIENCIA Y EL ARTE

Testimonios irrecusables de nuestra limitada potencialidad creadora son los plagios. El escritor se encuentra ante una empinada pendiente que ha de coronar con su propio esfuerzo, ya que en el extremo superior de ella está la realización de un ideal estético. Pero sólo iniciada la ascensión, siente que los músculos se le relajan, que falta el aire en sus pulmones y que el corazón le martillea el pecho.

En tal estado no cabe más que una de estas dos soluciones: renunciar a subir la cuesta y paralizar toda actividad creadora, o bien simular el ascenso que otro realizó, y adoptar como cosa propia sus ideas y sentimientos.

La literatura está llena de estas falsas paternidades. Existe el hurto punible, con su sanción correspondiente y el disimulado o dignificado: la imitación.

¡Ah, la originalidad es una meta más soñada que conseguida!

Ideas, afectos, situaciones, caracteres, tropos, estilo, símiles,

fisonomías, estructuras, particularidades más o menos específicas, constituyen algo así como un acervo común que todos o casi todos benefician, ya mejorando el modelo —*rara avis*—, ya desluciéndolo y aplebeyándolo.

Cuando descubrimos un mundo desemejante de otros hollados en sus cuatro puntos cardinales, llenos de asombro y de júbilo nos disponemos a recorrerlo y disfrutarlo, tras de pensar que ha ocurrido un milagro.

Vamos a enumerar todo lo sucintamente que nos sea posible algunos plagios, imitaciones y coincidencias, más o menos fortuitas, hallados a lo largo de nuestras lecturas, y que nos llevan desgraciada e irremisiblemente a una visión pesimista respecto del humano acto creador.

Los libros sagrados y la mitología griega ofrecen más de un testimonio de semejanza e incluso de identidad respecto de algunos pasajes y episodios suyos. El pecado de nuestros primeros padres está referido en forma parecida al Génesis, en el *Boundehesch* de los iranios. El diluvio universal lo reproduce la mitología griega en el trance análogo de Deucalión y Pirra. Los titanes, al poner el monte Pelión sobre el Osa para escalar el Olimpo, recuerdan nuestra torre de Babel en la llanura de Senaar; y la serpiente de bronce de la Historia Sagrada, alzándose ante el pueblo de Israel cuando más hostigábanle los terribles males físicos, se repite en la leyenda o mito de Esculapio. El Tártaro de los helenos y el Kerneter de los egipcios no difieren gran cosa de nuestro Infierno. La historia de Moisés, confiado en un cesto a las aguas del Nilo, se parece mucho a la de Attis, escondido entre los juncos del río Gallos. Júpiter es amamantado por la cabra Amaltea; Rómulo y Remo, por una loba, y Ciro y Neleo, por una perra. La fábula de Edipo muestra semejanza con la de Perseo.

La figura de Don Juan, que tiene su antecedente en Zeus, conquistador de Europa, Dánae, Io y Leda, hasta caer, ya valetudinario y reumático, en manos de *Azorín*, ha franqueado todas las fronteras, y Fausto es afín a San Cipriano, mártir, al monje Teófilo, de Berceo, y la monja Roswitha, de Gandershein, y a fray Gil de Santarem, de fray Luis de Sousa.

Marlowe, Goethe y Byron son los padres adoptantes de tal personaje fabuloso que, pese a todas las variantes que cabría señalar respecto de él, es unívoco en lo capital de su hechura.

Imitadores de Luciano de Samosata fueron Erasmo, Juan de Valdés, Cervantes, Quevedo, Fontenelle y Diderot. El *Calila y Dymna* y el *Barlaam* han sido saqueados por cuantos escribieron después sobre temas análogos. No hay colección de cuentos licenciosos o moralizantes de la Edad Media que no corriesen la misma suerte. Vicente de Beauvais y Jacobo de Vitry plagiaron a Pedro Alfonso.

La Celestina no puede ocultar que en su árbol genealógico tiene un ascendiente: la famosa Trotaconventos del poeta Juan Ruiz.

El *Conde de Lucanor* proporcionó a Cervantes, Lope de Vega, Calderón, Lesage y Andersen asunto para sus obras. Cristóbal de Castillejo se inspiró en Diego de San Pedro, Garcilaso en Boccaccio, Fletcher benefició́se de Juan de Flores y Bernardino de Saint Pierre de *Dáfnis y Cloe,* de Longo o de quien fuese. Entre Lyly y nuestro fray Antonio de Guevara no será difícil establecer ciertas afinidades (1).

El tema literario del incesto, en su doble vertiente espiritual o física, como el de las hijas de Lot, Edipo y Yocasta, Fedra y su hijastro Hipólito, Antíoco Sóter y su suegra Estratonice, *La novia de Mesina,* de Schiller, Amnón y su hermana Tamar, *La Ralea,* de Zola, *El demonio de la vida,* de Edmundo Jaloux, *La malquerida,* de Benavente, y *El ama de la casa,* de Martínez Sierra, es otra prueba evidente de la falta de originalidad y la reiteración, en cambio, con que se manifiesta el ingenio del hombre.

No ha sido difícil para la crítica sabia hacer notar los hurtos a cara descubierta, las imitaciones y las coincidencias, si queremos ser algo eufemistas, de los escritores más celebrados por la posteridad.

(1) Quien quiera conocer más por extenso estos terribles fallos de la originalidad literaria puede acudir a *Orígenes de la novela,* por don Marcelino Menéndez y Pelayo, y a las obras citadas en este capítulo del abate don Juan Andrés y de Valera.

Berceo copió o imitó a otros como él, recopiladores de los milagros de la Virgen María.

Fray Luis de León imitó a Horacio, Horacio a Virgilio, Virgilio a Homero y Homero a Dareto. Terencio tomó de Menandro cuanto le convino. Según ya observó el abate don Juan Andrés, Boccaccio trasladó a su *Decameron* "muchas riquezas de los pequeños poemas, de los romances y de las novelas de los provenzales, de los catalanes y de los franceses" (1). De Guillermo, conde de Potiers, tomó el asunto para la segunda novela de la segunda jornada y la primera de la tercera.

Petrarca también tomó cuanto le vino en gana de los provenzales, y Ariosto, según afirmó Salvini, y del poeta valenciano mosén Jordi, benefició se asimismo el primero de los autores citados. La *Aminta,* del Tasso, se inspiró en el *Sacrificio* de Beccari.

Góngora, tan en candelero estos días, reprodujo casi en las *Soledades* y el *Polifemo,* como ha demostrado la crítica del siglo XIX, versos de Virgilio y de Marini.

Quevedo imitó en sus epístolas a Séneca y a Du Bellay en sus sonetos, y Garcilaso en sus églogas dispersó ideas tomadas a Virgilio, Ovidio, Horacio, Catulo y Tibulo, por sólo citar a los clásicos latinos.

Las obras de Shakespeare están llenas de versos hurtados a poetas anteriores a él. Racine quizá no hubiera escrito su comedia *Los litigantes,* sin el precedente de *Las avispas,* de Aristófanes.

Corneille podría decirse que trasplantó a la escena francesa a Guillén de Castro *(Las mocedades del Cid)* y a Ruiz de Alarcón *(La verdad sospechosa),* en *Le Cid* y en *Le Menteur,* respectivamente. *El Gil Blas de Santillana,* de Lesage, es la imitación de todo un género literario: nuestra novela picaresca de los siglos XVI y XVII. Molière aprovechóse del *Don Juan* de Tirso. Voltaire se guió de Sófocles, y Crebillon, al componer su *Orestes* y el *Catilina* y los *Pelopidas,* tuvieron por modelos, respectivamente, el *Catilina* y el *Atreo,* de Crebillón.

(2) *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura* (Madrid, MDCCLXXXIV), t. II, pág. 109.

Chaucer y La Fontaine deben tanto a la musa popular como a su propia inspiración, y pocos cuentistas hay que carezcan de una ascendencia remota o próxima y de los que podría decirse lo que se afirma de los seres vivos: *omne vivum e vivo.*

El desengaño en un sueño, del duque de Rivas, tiene sus antecedentes en la comedia de Cañizares, *Don Juan de Espina en Milán,* en la denominada *Sueños hay que lecciones son,* vertida del italiano por D. M. A. Igual, y en *La prueba de las promesas,* de Ruiz de Alarcón, las cuales provienen, a su vez, de la narración que del mágico de Toledo, don Illán, hace el infante don Juan Manuel en *El Conde de Lucanor*; que tampoco fue original, por cuanto todos los cuentos contenidos bajo este título son de procedencia oriental (1).

Boileau tomó muchas ideas de Horacio, Juvenal y Persio.

El pecado del abate Mouret, de Zola; *El crimen del padre Amaro,* de Eça de Queiroz; *Doña Luz,* de Valera, y *La Fe,* de Palacio Valdés, tienen cierto aire de familia en lo capital, si no en lo episódico. Y *Pepita Jiménez,* del ilustre egabrense, con *Volupté,* de Sainte Beuve, como ya se ha hecho notar por el señor Cejador (2). Entre *Madame Bovary,* de Flaubert, y *El primo Basilio,* de Eça de Queiroz, no sería imposible establecer ciertos vínculos de consanguinidad literaria.

Campoamor plagió a Víctor Hugo, y tal circunstancia provocó un trabajo de Valera: *La originalidad y el plagio,* en el que se acumulan hurtos e imitaciones copiosísimos con que disculpar de su liviano comportamiento al autor de las *Doloras.*

En la filosofía las ideas originales pueden contarse fácilmente. Las de Platón están en los neoplatónicos Plotino, Proclo, Porfirio y Jámblico. Santo Tomás y los escolásticos rehabilitaron las doctrinas de Aristóteles. Pedro Abelardo, con el *sic et non,* influyó en la Escolástica, y más concretamente en el *Doctor Angélico*; Abenarabi, en el mallorquín Raimundo Lulio, San Anselmo en San Buenaventura, el maestro Ecke-

(1) Véase *Origen de la novela.* de don Marcelino Menéndez y Pelayo (Madrid, 1905), pág. XCII, de la Introducción.

(2) *Historia de la lengua y literatura castellanas* (Madrid, 1918), t. VIII, página 233.

hart en Nicolás de Cusa, y éste y Giordano Bruno en Leibnitz. No es menos notorio el ascendiente de San Agustín sobre Malebranche. Bacón de Verulam se apropió de algunas ideas del Estagirita; Descartes y Gassendi tornaron a Leucipo y Demócrito, Leibnitz a Heráclito y Cantoni y Chapielli a Kant. Rousseau se inspiró en Grocio. La filosofía irracionalista tiene su antecedente en Tertuliano y Bergson, además en Heráclito también.

En el orden científico, donde el encadenamiento es más natural y los saltos menos frecuentes, la originalidad de las ideas dista mucho de ser un fenómeno habitual. Como ya ha observado Pierantoni —por sólo citar un ejemplo—, la teoría de la evolución del mundo y de los seres vivos, desde Linneo a Darwin, tuvo sus antecedentes en la filosofía griega, en Lucrecio y, más tarde, en San Agustín, Santo Tomás, Vanini, Pagano, Erasmo Darwin, Buffon y Geofroy Saint-Hilaire.

No insistamos ni se considere cuanto queda escrito como un alarde de erudición. Cualquier espíritu curioso o impenitente lector habrá encontrado tales hurtos, imitaciones, semejanzas, influencias, etc., en los "originales", en la crítica literaria o en la historia de la filosofía. Y que tal fenómeno nos ha impresionado profundamente, lo atestigua la reiteración con que aparece en mis obras publicadas o inéditas.

Nada hay bajo el sol que no haya sido ya manoseado. Y en el orden especulativo cada sistema ofrece alguna resonancia o reminiscencia de otros pensadores. La verdad es como un "aliguí", como una promesa que hace que se distiendan todos los músculos del ser, en un anhelo o ansia de poseerla; pero que, esquiva, se nos escapa para convertirse de nuevo en una poderosa incitación.

El tiempo inexorable va agotando las posibilidades creadoras del hombre, mientras la naturaleza, hoy o mañana, le entrega sus secretos. Tremenda situación del artista, cuyas reservas de la mente y del corazón, y cuyo crédito imaginativo no bastan ya para subvenir a las exigencias del acto creador.

La ciencia continúa su andadura triunfal. Busca la verdad y no hace concesiones a la ficción, al artificio. Sus victorias, si

son auténticas, subsisten o sirven de apoyo para otras conquistas. Hegel y Renán han puesto el dedo en la llaga. Mientras el hombre de ciencia tiene por delante una tierra promisoria que alcanzar, el escritor y el artista, asmáticos y cansinos, o caen en la extravagancia y el desvarío, o restituyen viejos cánones. Volver a prácticas agotadas en todas sus dimensiones o hundirse en el descrédito de su potencia creadora. La imaginativa, ni tirando ya de ese nuevo continente psíquico de la subconsciencia descubierto no hace mucho, tiene andados todos los caminos, sin que se le ofrezcan nuevas posibilidades. Soñar despierto no es poseer las cosas y disfrutarlas. Los sueños son hábiles subterfugios que nos vuelven de espaldas a la verdad, y sacian con el artificio, la ficción, el embuste, la sed del alma. Pronto nos damos cuenta del engaño y sentimos una terrible indignación interior.

El objeto del entendimiento es la verdad. Los hombres de ciencia no pactaron, como el artista, con lo verosímil. Su misión es satisfacer el apetito de la mente y no suplantando la verdad, sino descubriéndola y aprisionándola. Aquella famosa frase de Lessing, de que una vez poseída la verdad y aprisionada en nuestra mano, abriríamos ésta para que se escapara y tuviésemos de nuevo que buscarla, no es más que una frase. ¿Quién que tuviese entre los dedos un billete de mil pesetas separaría éstos para que se cayera y se perdiese, y experimentásemos después la reprensible voluptuosidad de buscarlo? Y la verdad vale más que un billete de mil pesetas.

El rigor científico y su proceso de demostrabilidad proporcionan al hombre garantías y seguridades en las que abroquelarse. El arte, en cambio, con sus tremendas concesiones, respecto del tamaño, por ejemplo, en la pintura y de la representación en el teatro —un padre de familia numerosa interpretando el Don Juan de Tirso o de Molière— impone al contemplador o espectador determinadas condiciones sin las cuales no se produciría el hechizo estético.

Todo el que se acerca al arte ha de aniñar su espíritu. Si disparaseis contra el arte todas vuestras armas discursivas, dialécticas, y vieseis que el alcalde de Zalamea era Enrique Bo-

rrás o Francisco Morano, y el Oswaldo, de *Espectros,* de Ibsen, José Tallaví, y la estatua del Comendador en el *Tenorio,* cartón o madera torpemente pintados, y la Torre de Londres un trozo de lienzo, y la concha del escenario la memoria del actor, no la suya propia, quebradiza e insegura, ¡qué decepción sufriríais! Y si corriésemos la vista hacia las artes plásticas, cuántos otorgamientos, convencionalismos, proclamarían a cada paso. El mundo orgánico y el inorgánico se nos muestran con una patética inmovilidad expresiva, en un éxtasis irracional y defraudante. La vida no es la negación del movimiento, sino el movimiento mismo que nos dispara hacia metas groseras o ideales. Pero en el lienzo y en la escultura, por muy dinámicos que sean los temas tratados, las figuras representadas, ¿quién arroja de la mente la idea de lo muerto, de la impasibilidad de las cosas, de nuestra obligada estipulación con el artificio y la superchería, por muy trascendentales que sean?

Frente al paso firme y seguro de la ciencia, si no hemos de aceptar su bancarrota, según Brunetière, el andar vacilante e incluso tortuoso del espíritu creador. Mientras las verdades logradas y su íntegro disfrute dan al hombre el señorío del mundo, la desgana que respecto del arte se apodera de nosotros, nos sume en una situación de manifiesta inferioridad.

Y sin embargo...

La locomotora, el aeroplano, la televisión, el cerebro electrónico, los antibióticos, son verdades científicas o, al menos, grados de verdad en su proceso de captación definitiva; pero ni Marinetti, ni Dessy, ni Mazza lograron convertir algunos de estos testimonios de nuestra civilización en elementos estéticos. Y no se puede pensar en que difieran de modo muy notable los postulados de la ciencia y del arte, pues si éste es el resultado de esa trinidad sustancial del bien, la verdad y la belleza, según el concepto clásico, de todo acto creador, la ciencia no anda muy distante de tal enunciado. La verdad es el objeto del entendimiento y, consiguientemente, de la ciencia. La voluntad sólo apetece el bien, como todo avance o progreso humano, ya que el hombre aspira a beneficiarse honestamente de cualquier conquista científica. Y no hay verdad, ni bien, lo

mismo en el mundo del arte como en el de la ciencia,, que no sean bellos fundamentalmente.

¡Qué situación más tremebunda! ¡Cómo las negras alas del pesimismo —esa simbólica lechuza cargada de saber e imponiendo silencio a los demás— se baten sobre nosotros, sin que el sol del mediodía llene de luz todos los rincones del alma!

Este paralelismo contradictorio de la ciencia y del arte, que acabamos de trazar en las precedentes líneas, habrá que considerarlo algún día, dada la tiránica atracción que ejerce sobre nosotros, con más profundidad y extensión.

La inventiva humana no es tan grande como se cree. El hombre, profundamente vanidoso, considera con excesiva liberalidad sus méritos y posibilidades. Pero lo cierto es que se ha pasado la vida girando en torno de las mismas cosas. Las ideas originales, sin antecedente alguno inmediato ni remoto, quizá pudieran contarse con los dedos de la mano, si se nos permite la hipérbole. El ingenio del hombre ha seguido siempre la línea del menor esfuerzo. La literatura está llena de reiteraciones, de influencias, de plagios. Un mismo autor: Homero, se repite hasta la saciedad. Hay fábulas que emigran de unos países a otros. Temas andariegos, héroes sin patria conocida, cuyo origen se pierde en la nebulosa del tiempo. Voces, tropos e imágenes comunes a varios autores o de uno solo y que denotan, por lo frecuentes, la tiranía que sobre el mismo ejercen. Todo esto es la consecuencia de una imaginación más débil que poderosa o que, agotada, pocas veces acierta con algo original. No en balde han pasado muchos siglos de experiencia artística y es, hasta cierto punto, lógico que estemos abocados a una esterilidad de nuestro esfuerzo, y que siendo imposible o muy difícil cualquier hallazgo de la conciencia estética, nos repitamos de un modo decepcionante. Tal situación de nuestro genio literario o artístico nos impulsa a lo extravagante e inusitado. Huimos de las viejas formas, del pensamiento tradicional, de la técnica anacrónica, y vamos a caer de bruces en el mal gusto y la afectación. Porque no es nada fácil la aventura. Sustituir unos factores por otros es cosa que está al alcance de cualquier ingenio por mediocre que sea, pero man-

tener un alto nivel en la nueva integración de valores estéticos, no ganar, pero tampoco perder en el cambio, es acción menos hacedera de lo que parece. Los ejemplos con que hoy cabría demostrar la firmeza de nuestro juicio no pueden ser más abundantes. Bastaría considerar de manera objetiva, desapasionada, la actual situación del arte y de la literatura contemporáneos. Ahí están la pintura, la música, la poesía, esos tres grandes escaparates del espíritu creador, sin que la mayor parte de cuanto contienen nos deslumbre y esclavice.

Estas crisis del ingenio del hombre no son nuevas. El salto atrás —Renacimiento— o adelante —romanticismo, naturalismo, ultraismo, etc.— prueba el instinto de reposición o de modernidad. El espíritu es un péndulo y su oscilante actividad de un lado a otro, de retroceso o de avance, es en él habitual, ya que su reposo o estacionismo suele durar poco. Los cambios proclaman la vitalidad de la especie, el instinto de vivir, pues la quietud y la muerte se parecen mucho. No es censurable el mudar, si tal cambio supone un avance positivo. Pero todo trastrueque es aborrecible si representa una pérdida de temperatura, de vigor. Si el pulso nos falla, será mejor estarse quietos. Yo prefiero volver los ojos a Heine, Leopardi o Byron, a Bécquer, a Espronceda, que perderme en las sombras de la actual jungla lírica.

Pensar que con la subconsciencia se puede hacer frente a nuestro *déficit* estético es como creer que con varias monedas de cobre se puede evitar una quiebra. Lo que está debajo de la conciencia carece de estirpe. Son unos elementos bajunos que aplebeyan cuanto tocan. Del espíritu, como un taller de los materiales e instrumentos de trabajo más puros, cabe esperar las cosas bellas e incluso sublimes. Es un crisol en el que se funden el amor y el odio, la alegría y la tristeza, el sosiego y la inquietud, la generosidad y el egoísmo, y de cuyos choques surge la emoción estética, como la chispa del golpe del martillo en la piedra. Pero el subconsciente está hecho de espectros de las cosas, de materia oscura e informe, de infrahumanidad, de teratología psíquica y cuando se proyecta en las creaciones del

hombre, como un traspaso de lo irracional e inorgánico a la conciencia, el arte se ha embrutecido y avillanado.

Si hay otros caminos, habrá que seguirlos cuanto antes. Pero me temo que no vayan a ningún lado. El hombre, hambriento y sediento de ideales, cruza una desértica llanura sin árboles que alivien la quema del sol, ni un manantial que sacie la sed o la mitigue al menos. Bajo los pies, la tierra calcinada y en la cabeza, la lumbre derretida. Ha descubierto en el horizonte una ciudad, y a ella se dirige con la esperanza de que allí habrá todo lo que desea. Pero ha sido un espejismo, y el alma se le llena de dolor y de angustia. ¿Qué hacer? ¿Pararse? ¿Volver atrás? ¿Seguir andando sin ilusión alguna?

Así las cosas, el hombre sólo puede volver los ojos a Dios y cegar con su luz o caer en el pesimismo, y que los grajos de la desesperación le devoren.

XXXII

EL MISTERIO Y EL ARTE

Otro desvarío del pensamiento actual es decretar el engreimiento del arte como consecuencia obligada de una sobrestimación de su ser específico. El arte debe tener algo o mucho de misterioso, de enigmático, de apoteósico, de tal manera que claudiquen ante él todas las posibilidades perquisitivas del hombre, todo su poder de interpretación y valoración. Es decir, que la obra de arte, principalmente de artes plásticas, sólo promueva a la unción, al recogimiento, a la sumisión, a una admiración muda inexpresable.

¿Pero la admiración no es un acto expansivo del alma, tocada en su raíz por algo, por algo valioso, naturalmente?

El arte convertido en un misterio casi religioso. Depónganse ante él todas nuestras armas dialécticas, proclámese la impropiedad abusiva de todo juicio humano. Lo que necesita el arte es una admiración muda; un asombro inefable; un absoluto sometimiento a su mecánica de proyección, a su contaminadora influencia afectiva. Pretender, pues, desentrañar cual-

quier acto estético, sobre todo en el mundo de las formas plásticas; escudriñar su significación y valorarla, tras una sucesión de juicios, de especulaciones, de profunda actividad analítica, es una audacia reprensible. Ni el *Moisés* de Miguel Angel, ni la *Gioconda* de Leonardo de Vinci, ni *Los borrachos* de Velázquez necesitan admiradores escoliastas, sino mudos.

¿Por qué el talento creador no puede ser juzgado por el talento crítico? Es lo único que se nos ocurre decir ante esta visión tan anacrónica del arte.

La comprensibilidad es condición *sine qua non*. Gozamos plenamente de una cosa cuando la hemos entendido, cuando hemos traspuesto todos sus umbrales, cuando poseemos los secretos más íntimos de su naturaleza. No es necesario descubrir la cosa en sí, el *noumeno* trascendental kantiano, porque el arte, cualquiera que sea su trascendentalismo, es forma; la belleza realizada no es un misterio inaccesible, sino una manifestación formal, objetiva, con sus tentáculos dirigidos a nuestra sensibilidad, más que a nuestra intelección.

No hay en el mundo de la creación artística frontera alguna que no haya podido traspasar el hombre con su inteligencia y su corazón.

Sólo se ama lo que se conoce —*ignoti nulla cupido*—, y sólo se admira lo que se ama. La admiración es una exaltada disposición del ánimo, mediante la cual el objeto contemplado o considerado recibe el homenaje de nuestro entusiasmo, y no hay entusiasmo posible si el acto de conocer y entender queda por realizar. En otro caso no hacemos sino transferir la admiración consciente o irresponsable de los demás; esto es, suscribir una actitud ajena.

Un ciego no puede admirar el paisaje que tiene delante de sus ojos, ni un sordo las bellezas de una sinfonía, cuyas notas no percibe, a no ser que una cosa y otra estén previamente en su cerebro por cualquier procedimiento indirecto. Sin conocimiento no hay gozo, como sin luz no hay sombra y sin espacio no hay cuerpo geométrico. Sólo en el orden religioso se nos impone el entregar nuestras armas dialécticas a la fe, el rendir culto a lo fundamentalmente impenetrable. Pero es que los

misterios sagrados nada tienen que ver con el arte. El acto creador es un acto humano, cualquiera que sea su trascendentalidad. No hay misterio alguno, pues, en el arte, cuya realización está dentro de nuestras posibilidades. Ante el misterio sagrado, la razón, impotente por sí sola, claudica, mas no ante cualquier realización estética, cuyos senos más recónditos pueden ser penetrados por el hombre. Lo hermético, lo mágico, lo esotérico, lo cabalístico, son máscaras, caretas de nuestra intencionalidad fracasada, o bien supercherías que ponen a prueba el humano papanatismo.

Ese empeño nuestro de rodear el arte de un misterio délfico, insólito, es un testimonio elocuentísimo de ensoberbecimiento, de un "yoísmo" irresponsable.

El acto creador es un acto sencillo, de una desnudez apolínea. Consiste en saber exteriorizar bien, en plasmar, en dar forma sensible a una idea o a un sentimiento, cuando no a ambas cosas a la vez. Operación que, dentro de los límites en que nos movemos, nos es asequible, y cuya plasmación o concreción estética no debe constituir enigma alguno para nuestra conciencia o sentido íntimo.

Cervantes escribió el *Quijote,* según cuentan sus biógrafos, en la prisión de Sevilla (1). El autor del poema *Granada* compuso la mayor parte de sus versos en una angosta habitación de la calle de Matute, sin otros horizontes que las encaladas paredes de su cuarto, y *Sthendal* escribía sus novelas tras de haber leído algunos artículos del Código civil.

Ni embaucadores, ni mistagogos. Ningún bien recibe de éstos el arte.

(1) No se me ha brindado aún la oportunidad de leer el magnífico estudio sobre Cervantes del señor Astrana Marín.

XXXIII

LOS "ISMOS"

Los *ismos* son una exacerbación del sentido estético. El artista, cualquiera que sea la modalidad de su trabajo, considera que la tradición es una carga onerosa gravitando sobre nuestro espíritu, y decide lanzarla por la borda cuando inicia el periplo de su creación.

¿Por qué hemos de seguir pensando y sintiendo como pensaron y sintieron nuestros predecesores? ¿Por qué hemos de mirar las cosas circundantes o los senos de nuestra propia conciencia, con los mismos ojos que los demás, que los que nos antecedieron? Si la vida es un río caudaloso cuyas aguas no vuelven a discurrir por el mismo cauce, ¿a qué conduce vincularnos eternamente a iguales formas estéticas? Y si la vida no cambia en lo fundamental, sino en lo episódico, y disponemos de una especie de talismán, la libertad creadora, que no faltando a la verosimilitud puede desentenderse lo mismo de los fundamentos que de los episodios, y forjar a su arbitrio seres y cosas, ¿qué hacemos inmóviles, petrificados, insepultos?

No hay nada en el mundo que no caduque. La prescripción está en las leyes y en las cosas. Mudar es vivir, porque cada instante que pasa supone un cambio, una variación, que por leve que sea nos configura distintamente respecto de nuestro estado anterior. Pararse, conformarse, reiterarse, es tanto como morir. Y la muerte es un fin, no un medio. En cambio, toda mudanza equivale a un esfuerzo en el continuo discurrir de nuestra actividad hacia la meta o ápice.

Y no estaría mal pensado todo esto si al dictado de tal doctrina alcanzásemos el más alto nivel, si cada operación o quehacer del hombre llevase como un sello de magnitud y de calidad. Andar lo no andado; ver lo no visto; sentir nuevas sensaciones; pensar originalmente y descoger el sutilísimo velo interior de nuestra espiritualidad para izarlo y tremolarlo como una bandera, es acción admirable.

Pero veamos sucintamente qué resultó de tal disposición del ánimo, y sin la pretensión de agotar el tema, que es imposible , dados los modestos límites de espacio y de tiempo en que nos movemos.

Dos grandes figuras de las letras francesas, Ronsard, primero, y Malherbe, después, intentan restaurar la poesía. ¿Cómo? Volviendo la vista amorosamente a griegos y latinos, de cuyo asombroso quehacer creador había tanto que aprender. Adoptando el soneto, como hiciesen Boscán y Garcilaso, entre nosotros, como valiosísimo instrumento al que confiar las ideas más nobles de la mente y los puros afectos del corazón. Ensanchando con juiciosas aportaciones léxicas, en un momento de pobreza y vulgaridad de la expresión, los límites del lenguaje, y procurando conciliar, ¡difícil pretensión!, lo erudito y lo lírico.

A este patrón ideal se acomodan las *Odas*, los *Amores* y la *Franciada*; las odas a María de Médicis y a Luis XIII, las *Estancias*, las *Canciones* y los *Sonetos*. Hay aquí, en estas poesías, todo el refinamiento intelectual que se iniciara con Commynes, y un divorcio manifiesto en cuanto toca al arte de Rabelais. La voluptuosidad de vivir, la exaltación de la libertad humana, un poco o un mucho vuelta de espaldas a toda moral

dogmática; el triunfo del instinto, de la pasión, sobre cualquier fórmula de convivencia; la alegría, el impulso incoercible desbaratando el equilibrio y la compostura.

Ronsard, o más aún la "pléyade", y tras ésta Malherbe, muestran ya un espíritu señoril, aristocrático, que intenta sobreponerse a las licencias, tanto de fondo como de forma, de sus antecesores. Y esta exterioridad del estilo puesta a disposición de un lirismo sin la resonancia interior de los poetas del XIX, que habrán de entregarse a todas las audacias posibles. sino dentro de una fría corrección erudita, contaminada de Píndaro y Horacio, más enfriará que enardecerá a las generaciones siguientes. El esfuerzo hasta cierto punto gigante de estos dos grandes reformadores no se perpetuó en las letras francesas, y el olvido e incluso la alusión desdeñosa proclaman lo efímero y circunstancial de las glorias humanas, que llevan en su propia exacerbación el germen de su transitoriedad.

Viciosa agudización del sentido estético fue el culteranismo o gongorismo, pues el famoso poeta de Córdoba es, sin duda alguna, su representante más notable. La oscuridad, lo inaccesible de esta poesía, no procede de los conceptos, sino de la construcción léxica, principalmente. Aunque entre el conceptismo, que vino después, y el culteranismo existan puntos de contacto, cierta semejanza intrínseca, difieren bastante sus caracteres específicos. Aquí predomina lo formal sobre el pensamiento. No son agudezas y abstracciones que se encadenan y entorpecen o retrasan la comprensión, sino una grande osadía del lenguaje metafórico, transposiciones violentas, adopción de voces cultas, tendencia incontenible al neologismo, sintaxis más latina que castellana y cierto derroche de alusiones mitológicas, que por su rareza requieren del lector una formación o educación humanística.

Coetáneamente a esta manifestación literaria se desarrolló en Italia otra parecida, de igual o semejante propensión a lo raro e insólito: el marinismo, es decir, el poema *Adonis,* de Juan Bautista Marini, y seguidores de tal modelo.

Toda aparente originalidad, pues no sería difícil y menos imposible buscar a estas tendencias sus antecedentes latinos,

capta rápidamente la voluntad de los indecisos e ingrávidos, que se incorporan al movimiento porque carecen de hondas raíces a que responder en el quehacer estético.

Valera, tras de señalar las imitaciones o plagios de Góngora, respecto de Virgilio (la *Eneida,* libro VII y la égloga II), que a su vez se inspiró en Homero y Teócrito, afirma que las *Soledades* "son un poema pedantesco y detestable". Otro tanto podría decirse del *Polifemo* y del *Panegírico,* y que nos perdonen los poetas minoristas de hoy, y Verlaine y Moreas, que, como ya se ha notado, sintieron grande estimación por Góngora.

Si la prioridad remota de Virgilio y la más cercana de Ariosto, e incluso de Marini, restan originalidad al poeta cordobés, y la construcción premiosa, pues tal género de composiciones no puede ser espontáneo, sino trabajoso y asmático, nunca fue virtud, sino defecto, y el amaneramiento y la afectación son bien notorios, ¿a qué viene encarecer y poner en los cuernos de la luna tal poesía, máxime si se la compara con el hechizo de aquella otra: romances, romancillos y letrillas, que tan justa fama le dieron? ¡Ah! La novedad, la arrogancia, el petulante derroche de metáforas desusadas, si no inéditas, de voces cultas, de desmedido empleo del hipérbaton, son congraciables notas para todo espíritu ávido de originalidad. No puede ser otra la causa de tanto elogio irresponsable, de tanta incondicionalidad admirativa.

Molière se burló del preciosismo. Su robusta inspiración creadora no cabía en los melindres y pulimentos adoptados por la sociedad francesa. Y en *Las preciosas ridículas* y en *Las mujeres sabias* satirizó ingeniosamente tales costumbres. ¡Cómo contrastaba la gallardía de su lenguaje humano, tomado de la vida más que de los libros, con la actitud académica y aseñorada de sus rivales! Quizá uno de los mayores alicientes de este autor proceda de tal contraste, respecto de aquellos trágicos franceses, que no sólo cuidaban la expresión, desnaturalizándola a veces, sino que ponían en labios de sus héroes —Horacio y Cinna, Andrómaca y Británico— las ideas y los sentimientos de la sociedad contemporánea.

El conceptismo, como un pulpo, aprisionó entre sus ten-

táculos a nuestros autores más famosos del XVII. Prurito de entrañar oscura o torcidamente las cosas, y lanzar conceptos, como saetas, contra la curiosidad de los demás. Práctica recusable mientras exista una luz cenital que ilumine y guíe a quien la apetezca. Comportamiento tortuoso que suscitó diatribas y sátiras, y ningún relevante provecho para las letras.

Torcer deliberadamente nuestro camino es una acción nada ejemplar. Preferiré siempre la línea recta a la curva, la desnuda horizontalidad del Partenón al estilo blando, mórbido y sinuoso del barroco; la esbelta individualidad de Sirio, a la *California del cielo,* como llamó Flammarión a Orión. ¿Hay algo más hermoso que el uno y la línea recta?

El agua clara y fría de los ventisqueros nos atrae más que la laguna de flora tropical y mareante, y el dulce fulgor de una estrella hiere más deliciosamente nuestros ojos que el sol. Esto quiere decir que la confusa suntuosidad de los conceptos fatiga y deleita menos que la sencilla verdad, pulcramente expuesta. El *Criticón* y el *Héroe,* de Gracián, convirtieron siempre nuestra atención en una especie de acerico asaeteado por todas partes. ¿Cómo negar el mérito extraordinario de estas obras, cuyas concadenadas y sutiles agudezas nos imponen una alta tensión espiritual permanente? Pero no compartimos la predeterminación conceptual, la falta de espontaneidad creadora, con sus negativos caracteres identificativos. Nos agrada la exaltación lírica, la subjetividad de los románticos, pero detestamos las tumbas, los ataúdes, los cirios, los espectros, las cadenas, los subterráneos y la tisis galopante de las heroínas de tales páginas. O, lo que es lo mismo, rechazamos todos aquellos elementos y recursos preestablecidos que tuercen la original y espontánea proyección del espíritu creador. El agua que nace del suelo y discurre libre por su cauce es más bella que la que corre por acequias o azarbes, o está aprisionada en una vasija, cualquiera que sea el tamaño de ésta, y cumple, por último, un fin interesado y útil.

Cuando el pensamiento del hombre, y su imaginativa, y su afectividad se ponen al servicio de determinados principios de escuela —que eso son los *ismos*— en vez de proclamar a cada

paso la salvaje independencia del acto estético, el libérrimo, connatural y consubstancial despliegue del alma, pierden todo su señorío y se convierten en vehículos y portadores, esto es, en un medio en lugar de en un fin.

Las sutilezas más alambicadas, lo oscuro y confuso erigido en norma, los equívocos, los retruécanos, las relaciones extravagantes de las cosas, las antítesis más audaces, las abstracciones, los juegos de ingenio, la tendencia a entenebrecer los juicios para por tan extraño modo hacerlos más apetecibles al cándido lector, constituyen el bagaje principal de los *Conceptos espirituales,* de Alfonso de Ledesma, de la *Minerva sacra,* de Miguel Toledano, del *Nuevo jardín de flores divinas,* de Alonso de Bonilla, y de la *Agudeza y arte de ingenio,* de Gracián. Quevedo, Lope, Calderón y Melo, en mayor o menor grado, también cayeron en práctica tan detestable.

Los descarríos y exageraciones del culteranismo y del conceptismo provocaron el retorno a lo clásico, pero servido, en lo que a nosotros se refiere, por ingenios más mediocres que extraordinarios. Se contrajo la imaginativa, aumentaron el sentido crítico y la erudición y se encadenó, excesivamente, la libertad creadora al gusto francés.

Este fenómeno suele darse siempre cuando falta el propio bagaje de las ideas y de los afectos, cuando el venero interior es poco abundante. Jovellanos, Cienfuegos, García de la Huerta, Moratín, padre e hijo, Iriarte, Samaniego y Cadalso, y los estudios literarios, más enumerativos que psicológicos, dan a este período un sentido de poquedad y frigidez que hallará en los románticos subsiguientes la más encendida repulsa.

Y ya estamos sobre el volcán. Lo subjetivo, lo íntimo, lo entrañable, lo lírico sobreponiéndose a todas las cosas que nos rodean. El triunfo del "yo" sobre el "no-yo". La indómita tiranía de la conciencia que, habiendo estado sometida largo tiempo a un inflexible código literario, rompe todo atadero y ejerce la más omnímoda libertad. Por encima de la imitación de la naturaleza, que es una sumisión al mundo objetivo, la exaltación de nuestra afectividad, el idealismo, la fantasía entregada a sus propios antojos, el dolor y la desesperación, el

ansia de un infinito inaccesible, lo enfermizo y deletéreo convertidos en voluptuosidad de las almas, la tristeza como una atmósfera moral en la que nos sumimos espontánea y hasta jubilosamente.

Abajo las unidades dramáticas, y las barreras entre lo trágico y lo cómico, y el cetro y la miseria, el coturno y la zapatilla no serán mundos opuestos porque estarán abiertas todas las puertas para pasar de un lado a otro. Y se enriquecerá la métrica con versos de una sílaba natural hasta dieciséis, y se prodigarán de nuevo los romances, y aumentará la interna musicalidad del lenguaje rítmico, y la más espantosa necromanía: la tumba, el ataúd, los cirios, juntamente con los fantasmas, el lúgubre tañido del esquilón, el veneno, la palidez del semblante, la tuberculosis y la hipocondría, harán del mundo entero un cementerio de cadáveres insepultos.

Esto fue el romanticismo. La vida vestida de negro. Un alma enlutada, un sol destronado, la cuerda y el pozo.

Pero...

Ni la cuerda, ni el pozo son decisiones bellas.
¡Un hombre que se burla de su propio dolor!
Que con la lengua fuera y el corazón parado
ha creído !Dios Santo¡, que todo terminó (1).

Pasar del romanticismo al realismo no era cosa difícil. El romanticismo había sido algo así como una elefantiasis del espíritu creador, y abandonar tales modos expresivos e ideas y sentimientos propios de tal escuela, ya agotados, era tan fácil como dejar un hueso que no tiene nada que roer o una alcancía rota que no contiene moneda alguna.

Los afectos se desnaturalizaron y las ideas mostraban ahora su cuño reciente, esto es, su contemporaneidad. Las exageraciones y demasías restringen, más tarde, la capacidad del artista, cuya zona visual se llena de lo coetáneo. Tipos que trajina-

(1) Quien desee conocer más por extenso este movimiento literario, puede acudir, si gusta, a mi obra *Siete ensayos sobre el Romanticismo español* (Cáceres, 1963).

ban por las calles y consiguientemente de fácil identificación para el espectador y el lector, invadieron la escena, la novela y la poesía. Sus ideas y sentimientos eran los mismos que andaban de continuo en labios de la gente, sin que se perdieran en un pasado casi fabuloso o mítico. El jubón, la golilla, el guardainfante han cancelado sus compromisos con las letras. Se humaniza el ademán y la voz, que ya no tiene la fastuosidad sonora de antes. Los severos sillones frailunos y los paños renacentistas son sustituidos por el acogedor sofá y las cortinas de tafetán. En torno al brasero se charla, se hace labores o se juega a los naipes. La enfermiza melancolía y el hastío desdeñoso se han replegado, porque la luz cenital que baña e ilumina las cosas no consiente tales excesos. El paisaje se muestra ahora plácido o sombrío, pero sin que haya nada falso, ni convencional, en la plasticidad de sus elementos. La sencillez del vestido, la naturalidad de los gestos, el ritmo de un andar más presuroso que aseñorado, seducen de tal manera a la voluntad, que cualquiera impensada presunción será del todo inadmitida. El campo brinda sus tesoros naturales a los ojos. El agua discurre con una seráfica serenidad y los frutos alcanzan su plenitud dorada. Ni el torrente, ni la lechuza, ni el foso. La acequia que riega los bancales, la codorniz que canta entre la mies, la siega, la montanera y la esquila. Toda la naturaleza está aquí desnuda, y en medio de ella labrantines, rapazas y zagales, de una rusticidad sin artificio alguno. El estilo se contrae, desaparecen las expoliaciones, y los objetos, que antes deformara la hipérbole, se enrolan ahora en la literatura con su faz auténtica. Los aperos de labranza, el hórreo, la corraliza con su pozo y abrevadero, la cuadra, el tinado y la zahurda, y el gañán, las yuntas y el perro se alinean en una perspectiva lejana o con presencia inmediata. Y del campo se pasa a la ciudad, sin que sus templos más hermosos, su industria, sus barrios típicos, sus costumbres, sus fiestas, es decir, su entera fisonomía quede a trasmano.

Pero de esta visión tan circunspecta de la realidad, se saltó a una tremenda exacerbación naturalista. Retorno, hasta cierto punto, a las páginas de *Nuestra Señora de París* y de *Los traba-*

jadores del mar, pues el naturalismo se nutrió de tal modo de hacer.

El detalle desmedido, el encadenamiento de las cosas en un proceso inacabable, el determinismo frente a la libertad, la sociología con sus dramáticos problemas, o, lo que es igual, el dolor humano en su forma más cruda —¡oh, infinita tristeza del hombre!— como fuente del gozo estético. El Infierno de la *Divina comedia* atraerá más vigorosamente que el Purgatorio y el Paraíso, y el Satán, de Milton, más que su Adán y su Eva. ¡Pobre naturaleza humana que tiembla de patética voluptuosidad ante la eterna llaga de la conciencia del hombre!

Se van agotando nuestras posibilidades creadoras. Son muchos *ismos* gravitando sobre nosotros. El artista, con la lengua fuera, vacilante y presuroso, otea su horizonte en busca de una luz cualquiera a la que dirigirse. Todo menos retroceder hacia normas o teorías incluso convalidadas por el contraste y la experiencia.

Los *ismos* se dan ahora como los hongos. Simbolistas, modernistas, futuristas, ultraístas, creacionistas, dadaístas y surrealistas. En todas estas escuelas o tendencias late un ansia de novedad, de originalidad, de desvío respecto de todo lo pretérito. Pero el divorcio es más aparente que real, pues no hay saltos en el arte como no los hay en la naturaleza. El espíritu tiene el mismo horror al vacío que las cosas. No cruza de un extremo a otro si no hay una pasarela en medio.

La supremacía de lo psicológico sobre lo material, de la conciencia sobre su contorno físico; el sentido panteista de la naturaleza, ese soplo de misterio que hay en toda exteriorización lírica; la vaguedad e imprecisión utilizadas a cada paso en una liberalidad del pensamiento, que prefiere prodigarse en mil efugios a concretarse en imágenes de una perfecta plenitud; el escriño o joyel de la metáfora, fabricada con tal maestría que sólo puede ser la obra sutilísima de un verdadero artífice; la música interna del verso, como una melodía casi soñada: elementos son bien avecindados en las letras, y no fruto de la improvisación y de la novedad.

Hay en el simbolismo —Verlaine, Mallarmé, Verhaeren,

Regnier, Moréas— vagas influencias románticas que proclaman, sin escándalo alguno, calladamente, la continuidad de las ideas. Y el encararse con la vida urbana y el trabajo —*Les villes tentaculaires* y *Les campagnes hallucinées*— es, cualquiera que fuese el punto de vista del autor y la forma de tratar el tema, un retroceso al naturalismo tan enamorado de la urbe —*París* y *Roma*— y de la actividad obrera: *Germinal* y *El Trabajo*.

El simbolismo se caracteriza por la fragilidad de su estructura lírica, por su inconsistente realidad, pues no son las cosas las que se muestran, sino su trasfondo o su apariencia. Vinculado el espíritu durante tanto tiempo, primero a lo real, sin la menor exacerbación de sus formas expresivas, y después a la servil reproducción fotográfica —*El vientre de París* y *La Ralea*—, rompe ahora todo atadero y se alimenta del aire de las cosas, de los reflejos, de los matices, de las débiles resonancias de la vida interior. Es el perpetuo equívoco, la imagen del espejo sin azogue, que atraviesa el cristal y se escapa de él.

Saltar de estas alambicadas sutilezas, teñidas de sentimentalidad, o escuetamente intelectuales, como en el caso de Valéry, a la poesía sugeridora de Mallarmé, precursor del simbolismo, no era tampoco difícil. Extremar las ideas, los afectos y las sensaciones no es imposible. El espíritu, como un elástico, da mucho de sí, pero hay un instante en que se rompe su equilibrio y todas sus manifestaciones son efímeras. Cuanto más se cae en la extravagancia y el desvarío, más transitorias e interinas son tales ideas, sentimientos y formas.

La literatura es la historia de las reacciones del espíritu respecto de sus propias actividades. El neoclasicismo o pseudoclasicismo francés fue la repulsa del culteranismo y del conceptismo. Los románticos se rebelaron contra la preceptiva clásica. El *Parnaso* —Baudelaire, Leconte de Lisle, Sully-Prudhomme— rehabilitó la objetividad y puso todo esmero en la elegancia y primor de la forma. Los simbolistas reaccionaron contra el *Parnaso*, como éste contra el romanticismo. Y todas las escuelas siguientes son réplicas graduales del genio creador respecto de sus posiciones anteriores. No basta una conquista o posesión para que nos aquietemos. Todo quehacer supone

un anhelo no cumplido, un portillo abierto por el que pasar a otros mundos al parecer inexplorados, y las generaciones posteriores, cuando no retroceden asustadas, dan un paso más hacia ese abismo, posiblemente la nada, que se abre a sus pies.

Nuestro modernismo fue otra nueva tensión espiritual, y Rubén Darío su adalid. El poeta nicaragüense es el Víctor Hugo de la poesía moderna. Como él, escandaloso y espectacular. Víctor Hugo había escrito el famoso prefacio del *Cromwell*, y Darío su libro *Azul*, que es una especie de manifiesto literario en que las doctrinas aparecen ejemplarizadas. Ambos poetas adoptaron el verso alejandrino, pero mejorado en su flexibilidad y musicalidad. Y rivalizan, salvadas las distancias naturales, en su entusiasmo lírico, en su pasión creadora, tan incoercible en el uno como en el otro, y en la vistosidad y pompa del lenguaje rítmico.

No se crea que todos los que figuraron en las filas del modernismo ofrecen una semejanza muy notable en sus caracteres específicos. ¿Qué diferencias no cabría señalar entre Salvador Rueda y Ramón Pérez de Ayala, entre Emilio Carrere o Francisco Villaespesa y Miguel de Unamuno, entre Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez? Aparte de que ahora se clasifica por generaciones, como si dentro de cierta común analogía se intentase singularizar los estilos o modos de hacer, los *ismos* no dejan de ser convenciones establecidas por la crítica e historia literarias para facilitar su tarea. ¿Cómo incluir si no a un Gabriel y Galán y a un Ricardo León en tales clasificaciones? Todos los hombres nos parecemos en algo, y ese algo se erige en elemento identificativo, pero en cuanto nos enfrentamos con uno advertimos los abismos que le separan de los demás.

La poesía tiende, de día en día, a desvincularse de la tradición. La tradición, ya lo hemos hecho notar, es una carga onerosa que priva al espíritu de una parte de su dinamismo creador. Prohijemos tan sólo aquellas ideas y sentimientos que más que adopciones son inherencias, rasgos substanciales de nuestra persona. Pero todo lo mutativo, lo que puede fun-

dirse y recibir nueva forma, despréndase de sus antecedentes y eríjase en flamante aportación.

Tales ideas estéticas requieren mucho pulso, pues su denominador común es la extravagancia, la excentricidad, sin que, dicho sea de paso, lo simbólico, alegórico, misterioso y oscuro constituya novedad alguna en la historia universal de las letras, pues los chinos, según afirma Du Halde en su *Descripción* de aquel país, propendían muy notoriamente a estas experiencias.

Fijémonos en un factor tan expresivo como el verso libre, entendiendo por tal no el endecasílabo llamado también blanco o suelto, sino de cualquiera longitud, con pausas y cesuras al arbitrio del poeta y con rima o sin ella. Este verso que resplandece como un ascua, en manos de Verlaine y en las de Whitmann alcanza su completa manumisión, sin que las leyes de la medida, de la rima, del acento, de la cesura, tengan ya nada que ver con él, se despeña, por último, en la roca Tarpeya del capricho individual, como un espectro lírico cargado de cascadas resonancias.

El futurismo —Marinetti, Dessy, Mazza, Lucini, Buzzi— fue otro fallo del genio creador, que propendiendo a lo objetivo en su forma más material y adelantada, postergó el sentido humano de la vida, que es el verdadero origen de la emoción estética. Porque no son los avances, los inventos, los artefactos maravillosos de la ciencia los que producen esta emoción, sino el hombre con toda la flora tropical de sus ideas, sentimientos y sensaciones. Ni el bólido, ni la locomotora, ni el reactor, ni el satélite son ricos hontanares del gozo estético. En cambio, puede serlo una vieja carreta cargada de fragante heno, tirada por una pareja de bueyes, con un hombre delante, de aguijada sobre el hombro, vestido con paño de Béjar y una colilla colgada de la comisura de los labios. Ni la fuerza, ni la máquina —insisto— son dirimentes de la belleza. La jerarquía de tales valores, dentro del arte, es más bien secundaria. De aquí que romper todo compromiso con el pasado, con la tradición, e instaurar la vigencia de dichos elementos, fue un fallo o un fracaso del alma creadora.

Los *ismos* que vinieron después: el ultraísmo, el creacio-

nismo, el dadaísmo (1), el surrealismo son afines en lo intrínseco de su naturaleza, aunque difieran en lo adjetivo o episódico. A todos sus cultivadores les mueve el ansia de novedad, de originalidad. Les desespera la andadura por los mismos caminos. Les ahoga el mismo aire, cargado con las mismas esencias, sin una pizca siquiera de desemejanza. Y como quieren disponer de la máxima libertad, pues sólo así son posibles todas las audacias imaginables, el verso carecerá de norma alguna y su elaboración se regirá por la voluntad del artífice, que se ha concedido a sí mismo un crédito ilimitado, y las imágenes, los tropos, la música, el tamaño, la rima —salpicaduras arbitrarias del poema—, el acento, la cesura, la elocución, bella o grosera, la ortografía y la puntuación, serán libérrimas y anárquicas, sin el centro de gravedad de la razón, del *nous* y del buen gusto. Las mayores extravagancias, la irracionalidad más peregrina, el misterio, que ya había dado lugar al misticismo literario, las incoherencias, los desatinos, la incomprensión, la desfachatez desembocando en algo así como una jungla lírica.

Se habían olvidado de que un buen poeta es

el que exprime el corazón
como si fuera un limón.

Versos ramploncillos, pero que contienen un juicio plástico e insobornable. Y todos sus ensayos y experiencias estaban condenados al fracaso.

La versatilidad del genio literario y lo efímero de sus doctrinas son dos argumentos concluyentes contra su bondad. ¿Qué testimonios más expresivos que éstos podrían aducirse? Todo lo que pasa se estabiliza y perpetúa en lo clásico, fundiéndose con sus caracteres genuinos, o se desvanece irremisiblemente, tras una cancelación de sus postulados. Si se nos permite el ejemplo, más propio de un tenedor de libros que de un ensayista, en la contabilidad de las letras y del arte, tales valo-

(1) Tristán Tzara fue quien primero cultivó esta modalidad literaria.

res van a engrosar el activo o hay que considerarlos como partidas fallidas. No caben las situaciones intermedias.

Pues bien, ¿qué sumandos fundamentales, positivos, han pasado al libro mayor? ¿Qué obras provenientes de tales ideas estéticas, y en cuanto atañe a sus rasgos más identificativos, están ahí, como señeros ejemplares de belleza? Lo que nos queda es lo consubstancial a lo perfecto, esto es, a lo clásico, lo que nada tenía que ver con lo singular de su realización, lo menos vinculado a la razón de escuela, es decir, a lo objetivo y episódico.

¡Cuánto vano empeño! ¡Cuánto tiempo malgastado! ¡Qué ceguera y desvío respecto de la ejemplaridad literaria!

El arte, cualquiera que sea su proyección, es como el suelo, que ofrece condiciones más o menos beneficiables. Hay tierras ricas y tierras pobres, como hay, dentro de lo artístico, zonas buenas y malas, es decir, elementos más o menos valiosos, fecundos y decisivos. El secreto está en elegirlos bien y en sacarles incluso las entrañas. ¿Están exploradas ya todas las zonas del arte, su subsuelo y su viento? ¿Puede el espíritu en su actividad creadora obtener nuevos y flamantes aprovechamientos de esos filones estéticos con los que se enfronta? ¿El fracaso de los *ismos* —inmenso drama del artista— proviene de la inutilidad del esfuerzo realizado, respecto del arte, como filón, y del espíritu, como mente operante y ordenadora de tales elementos? ¿Estamos en un callejón sin salida? ¿Se nos ha perdido la famosa llave de Mallarmé o no ha existido nunca?

A nadie impongo mi pesimismo. Formulo tan sólo unas consideraciones que brindo a la curiosidad del lector.

XXXIV

POESIA Y SOBERBIA CREADORA. OTRAS REFLEXIONES

Poesía y soberbia creadora son las dos caras de una misma moneda o, más aún, los dos términos de una ecuación. El poeta se diviniza, pero sin corporeizarse y personalizarse, como nuestro Dios, sino de un modo panteísta, a través de su propia conciencia y de su contorno físico, que constituyen una especie de todo universal. La intuición sobrepasa la ciencia o conocimiento racional, y el simbolismo y el misterio engendran algo así como un misticismo estético o exaltación del propio "yo" y de las cosas que nos rodean.

Quizás esta significación de la poesía, a la que se llega fácilmente tras de considerar a muchos de nuestros poetas actuales, de acá y de allá las fronteras, esté en desacuerdo con las ideas religiosas, que junto a la sublimidad de Dios pone lo sublime de la humildad, como oro y cobre, pues cobre es sin duda alguna nuestra deficiente naturaleza respecto del ascua cegadora de la Divinidad, si bien valiosísimo por cuanto entraña una idea de sumisión.

Pero lo cierto es que el poeta se inviste de una sobrenaturalidad pagana y se engríe y vocifera, como quien, estando en posesión de la verdad o intuyéndola a lo largo y hondo de un proceso lírico, se cree obligado a comunicársela a los demás. El poeta es un sacerdote que transmite todo el saber délfico de Apolo o la ebria sabiduría de Dionisos. Que canta una civilización, como la *Iliada* y el *Ramayana,* o que estrujando el corazón con el borde de la copa, como hiciera Musset, brinda al mundo este rico, deliciosísimo mosto de las ideas y de los sentimientos.

Esto es lo que pudiéramos llamar el poeta —energúmeno, que dotado de ciencia infusa o semidivina: mago, alquimista, hechicero; filósofo sin filosofía y sabio sin cultura, lanza su "mensaje", no siempre inteligible, por lo oscuro del fondo y lo inusitado de la forma.

El poeta no envidia al teólogo, ni al metafísico, ni al hombre de ciencia. Va a cuesta con su maravilloso talismán. Ha dejado sin una gota la fuente Hipocrene, y se sube la cuesta del Parnaso entre relámpagos de inspiración y suspiros de afectividad.

Poetas hay, como Homero y Shakespeare, por ejemplo, que, asombrados de sí mismos, ni siquiera intentan establecer un vínculo dominical entre sí y sus versos. ¡Para qué! ¿Habría dinero en el mundo con qué pagarlos? ¿No han dicho los ingleses que preferirían perder la India a perder a Shakespeare? Y así fue.

Ninguna barrera les impide considerar esas dos inquietantes dimensiones que se llaman tiempo y espacio, sino que se colocarán más allá de uno y otro ámbitos, superando a la ciencia, la cual difícilmente puede salirse de ellos. Tampoco les desasosiega la interrogante de la "cosa en sí", ¿pues hay algo más hacedero para un imaginativo puro que llenar el mundo de "verdades"? Y si en el orden físico y en el metafísico el poeta se mueve con tal desembarazo en el conocimiento de Dios —la más alta meta de toda investigación especulativa—, no se muestra ni apocado ni inseguro. Ya crea un Dios personal, visible y tangible, si no con nuestros sentidos con nuestra conciencia,

bien lo diluye en todo lo creado: panteísmo, o afirma, resueltamente, que no dio con El, y renuncia a su búsqueda.

Juntad todas las aguas de los ríos y no calmaréis la sed de los demás, como la poesía la ha satisfecho. Quien baja a las profundidades submarinas y sube a los astros, y con sentido profano o religioso interpreta figuras y pasajes de la Biblia, como Rilke, o incluso la pone en verso, como José María Carulla, ningún competidor puede tener que le atemorice y sojuzgue. El poeta es un dios de mentirijillas, pero un dios. Apolo compone versos, y Adán; y es posible que si la humanidad fuese destruida con las tremendas armas de que hoy dispone y sólo quedase vivo un hombre, éste compondría, al menos, un dístico como epitafio.

Dedúzcase de cuanto va dicho, que no es broma, como habrá pensado más de un lector tras de arrugar varias veces el entrecejo, cuál no será el poder omnímodo de la poesía, el alcance de su naturaleza, el ápice de su proyección humana.

Una fuerza tan incontrastable como ésta, debería exigir de los usuarios un equilibrio, ponderación, compostura, serenidad; una educación espiritual; un dominio de la forma; un tacto casi religioso que permitiese realizar todos los ideales estéticos. La viabilidad de estos postulados dependerá de la posesión o carencia de los elementos positivos que acabamos de enumerar, pues la ignorancia, la falta de formación intelectual y el bagaje ingrávido, y no por lo sutil, precisamente, de las ideas y de los sentimientos, frustrarán cualquier pretensión.

Después de estas consideraciones en que podemos llegar a la conclusión de que poesía y soberbia creadora constituyen casi, casi, una sola entidad, vamos a ver en qué queda todo esto.

"El espejo de los ojos
con su finísima piel
superpone
*máscaras limpias lumino*sas
*corrige la ubicación de los sent*idos
*que se aprietan en rac*imos

*y se arr*ojan
a la lluvia frutal de las campanas"
Saúl Ibargoyen Silas.

"De la incorporación se nutre uno
presente en cada hueco respirable
con su historia de pan alrededor
del cuerpo que metálico se cuece"
Mario Angel Marrodán.

No los entiendo. Cualquier interpretación que me propusiera darles resultaría tan extremadamente subjetiva que sería milagroso que coincidiese con la intencionalidad de cada uno. Por otra parte, la palabra "ubicación" frustra, destruye todo hechizo lírico, y las asonancias del cuarto y séptimo y del quinto y sexto versos de la primera transcripción son como un acorde incompleto que resta más que da musicalidad al poema.

¡Ah! Pero es que cita usted a dos autores que no han logrado aún fama universal o nacional evidente, y que ponerlos como paradigma de impenetrabilidad o de oscuridad, al menos, poco o nada significa.

¿Y es que Saint-Jhon Perse o Alexis Léger, por otro nombre, en su *Anabase, Pluies, Neiges, Vents, Amers,* no sume al lector numerosas veces en un océano de dudas, más aún, en un Cosmos sibilino y cerrado, en el que no bastan los aldabonazos de nuestra atención para penetrar en él y descubrir todos sus secretos?

No creo en la sinceridad de esta poesía premiosamente elaborada o plasmación de un mundo incoercible del pensamiento, de una vena irrestañable desentendida de todo patrón lógico, de toda racionalidad.

En el curso de estas páginas se ha planteado reiteradamente esta cuestión. Según nos movamos en una esfera u otra, tal problema tiene solución o no, aunque la solución en última instancia, de estar a horcajadas sobre la línea divisoria que separa lo racional de lo irracional, sea a nuestro juicio arbitraria. Y como nunca cabalgué sobre corcel alguno sin bridas, pues has-

ta al mismo Pegaso hay quien se las pone, no digamos a Bucéfalo, Incitato y Babieca, celebrados brutos de la Historia, me inclinaré siempre del lado de la razón, mucho más después de las experiencias de Lautréamont a Cocteau.

Ninguno de tales ensayos ha satisfecho las apetencias de un cerebro bien organizado, de una sensibilidad bien despierta y dirigida. No negaré que el impulso ciego del hombre en su terrible búsqueda de nuevas fuentes de inspiración; que el pretender liberarse del pasado, por no acertar a ver en él más que lo caduco o prescrito, sea un estimable anhelo, un ansia legítima de andar nuevos caminos iluminados por la gracia de la belleza. Pero ¿qué conquistas verdaderamente valiosas se han logrado? Se invoca el misterio, el símbolo, la magia, las fuerzas ocultas e indeterminables del subconsciente, el sobrenatural despliegue de cuanto pueda haber en el otro hemisferio oscuro del alma; las encabritadas esencias cósmicas o telúricas que nos disparan hacia otros mundos ni soñados siquiera. De acuerdo. Toda esa riqueza de elementos estéticos no usados aún con pleno dominio de sus potencias, pero sí presentidos, puede reclamar nuestra atención casi religiosa, incitar nuestra curiosidad, sojuzgarnos como una hipnosis que se nos metiera en los sentidos e incluso en la conciencia. Pero contabilicemos los resultados; hagamos un balance todo lo ideal que se quiera. Llenemos de cifras los casilleros de la memoria. ¿Qué realidad es ésta que tan pronto la miramos con ojos profundos descubre lo inconsistente y efímero de su naturaleza? ¿Qué amianto es éste que no aguanta el fuego? ¿Dónde está la magia, el símbolo, el hechizo? Un vacío lleno de sombras, una insigne superchería. Rociadas de incoherencias van llenando de curvas ininteligibles el poema. Se ha metido la mano en el diccionario y, a capricho, sin columna vertebral alguna, se han colocado las palabras a lo largo del poema. Es posible ¡sería gracioso, peregrino! que aun el subconsciente ofreciera una vaga y confusa línea discursiva, una especie de vía láctea en la que los mundos infinitos de las ideas tuviesen cierto orden o disciplina, pero nuestros poetas nada quieren saber de ellos, y crispada la mano y adusto el ceño, espolvorean imágenes, metáforas, símiles, rit-

mos, sonidos... ¡Ya veremos qué sale de ahí! La blasfemia, la herejía, el sarcasmo, el exabrupto, en una eclosión sádica y torrencial. Buscan a Dios y no lo encuentran. ¡Cómo van a encontrarlo así!; tendidas las manos no a impulso del amor y de la sumisión, sino de la ingratitud y de la ira. Y si lo encuentran, sin estar muy seguros de ello, es para decirle un Padre Nuestro al estilo de Vicente Gaos.

Se han roto todas las amarras. No hay golfos, ni ensenadas. Los vientos soplan de todas partes y no es posible burlarlos. Se ha perdido el centro de gravedad y vamos dando traspiés. La angustia, como un torcedor del alma, como un ascua que nos llena de interiores quemaduras, signa todas las cosas. Pensamos y sentimos a través de ella. El escepticismo, que tuvo formas más templadas y ungió a algunos hombres de cierta elegancia espiritual, es ahora el carcinoma tremendo e inoperable, que todo lo estigmatiza. No hay más que protestas, quejas, lamentaciones. El alma se echa en el surco del dolor y allá queda como en un éxtasis pagano. Se ha perdido la fe en todo y consiguientemente el pesimismo neutraliza las últimas reacciones del espíritu en su afán de zafarse de él. Como la idea de un mundo mejor nos parece impracticable, el ritmo de nuestra vida está lleno de fallos. La sombra ha podido más que la luz. En torno o dentro de cada uno no hay más que tinieblas y todos los caminos son iguales. No van a ninguna parte.

Este desmoronamiento de la conciencia tiene una fatal repercusión en el arte, porque si bien es cierto que éste debe dirigirse desinteresadamente a su fin o sea a la realización de la belleza, no hay arte posible si falta uno de sus tres elementos capitales: el bien, y todo bien es la culminación o remate de un acto de conciencia, surgido de su integridad y no de su desplome. ¡Pero invoque usted estas doctrinas a buena parte de los artistas de hoy, que apenas se ha asomado al amplio ventanal de la filosofía estética, que va desde el discípulo predilecto de Sócrates a los pensadores actuales!

Este romanticismo de hoy es mucho más ponzoñoso que el de 1830. El crepúsculo tiene ahora ese tono rojizo propio de las grandes crisis de la naturaleza. Aunque quisiéramos des-

prendernos de tal carga, alucinados, la conservamos sobre los hombros, sin que esguince alguno de nuestro cuerpo sirva para desentenderse de ella. Son muchos años aquejados de este mal, desde Verlaine hasta Eluard, y la sanidad de nuestra alma no es cosa recuperable. Nos hemos hecho a la oscuridad, como Trofonio, y aunque a tientas preferimos recorrer este túnel tenebroso, que encararnos con el Mediodía. Dryden, como ya se ha observado, encerraba "en pomposas palabras" conceptos sin sentido. Los poetas ingleses caen frecuentemente en oscuras lucubraciones, y los escaldros, más remotamente, también propendían a enrevesar sus versos. Como se ve tal inclinación, muy preponderante hoy, es de mucho abolengo en la literatura. ¡Qué poco caso se ha hecho de aquel "¡Luz, más luz!" goethiano, del que cabría obtener tan buenos frutos! La gran patraña estética, la enorme ficción de nuestras ideas y sentimientos, la propia burla de nosotros mismos, se ha erigido en credo insobornable, y seguimos el camino de la superchería dándonos golpes de pecho y bisbisando oraciones como creyentes de un dogma, que no brotó de la inteligencia y del corazón, sino del convencionalismo de una moda literaria. ¡Pobre alma nuestra que se va hiriendo con todas las zarzas que salen al paso! Pero sus reacciones unas veces son heréticas, otras blasfemas o bien sarcasmos y burlas, que denotan un desamorado andar por el mundo, sin fe en Dios y mucho menos en el hombre, el *homo homini lupus,* del poeta latino.

Pocas veces he leído poemas de hoy que me hayan colocado espiritualmente en el umbral del misterio. Hay no sé qué de pacotilla, de quincallería, de similor en los contenidos de tales composiciones que frustran todo intento de compenetración o intimidad líricas. La falta de tacto en la elaboración del verso libre o libérrimo; la insoportable coyunda de un hondo pensar o sentir y una patochada que pretende, sin conseguirlo sino raras veces, ser una ingeniosa y desgarrada pirueta. El uso de un vocabulario a todas luces antipoético, nacido de la ignorancia y del desenfado: *albúminas, gas, bolígrafo, itinerario, ubicación, oficina, alquitrán, el Mayor, el Diario, cigarro, fogón, útiles de escritorio, lactantes, competencias, abdomen, cerdos,*

notarios, estornudos, asfalto, cemento, comisión, global, prefabricada, reactor, leucocitos, ascensor, circunstanciales, adscritos, andamios, paracaída, programa, maletas, nuclear. Qué levedad o brío —los dos antípodas del lenguaje poético— hay en estas voces? ¿Qué musicalidad o ritmo, cualquiera que sea su engarce, en el verso? ¿Qué hechizo transfieren al poema al ser trasplantadas de la disciplina a que pertenecen al mundo de la poesía, en el que cuanto más altas sean las fronteras, mayor será el atractivo que se nos brinde? ¿Qué oído espiritual y físico es éste que prohija tales palabras y las va soltando en el poema como si fueran brillantes de Golconda? Ningún encanto prestan a la poesía tales adopciones. Si me dijesen que Minerva, la de los ojos azules, según Homero o verdes, como los de Circe, según Bécquer, había nacido de la cabeza de Júpiter, tras el martillazo de Vulcano, en enaguas y con un pay-pay en la mano derecha, me echaría a reir como me río ahora si considero el error de nuestros poetas al elegir su vocabulario. No hay democratización que valga con el lenguaje. La belleza elocutiva es tan necesaria al verso como el aroma a la flor y la luz al día, y todo decaimiento del pulso del poeta al elegir sus palabras, toda disminución del gusto, llenará de máculas el poema.

¡Pero si fuese esto sólo! Lo malo es que hay también muchas frases líricas, cuyo contexto o significado denotan su falta de rango. El disparate, la incongruencia, la irracionalidad, son, a cambio de una pretendida originalidad, bien manifiestos, como vamos a ver ahora.

"Canto al paraguas, ese viejo buey olvidado"
Luis Araya.

"En sus sobres nutridos de nuestros fantasmas"

"Escondemos nuestras miradas bajo las alas de las piedras"

"Los rostros se alejan entre los pinos de la memoria"

"La noche llega a paso de montaña
sobre el piano donde el árbol brota
con sus mercancías y sus signos amargos"
Vicente Huidobro.

"con niñas pensativas casadas con notarios"
Pablo Neruda.

"En una costumbre de respiración y noche"
Gustavo Ossorio.

'del campo de batalla, y sollozo como un pabellón antiguo"
Pablo de Rokha

"Allá abajo en la cabaña de mi alma
ha nacido, como un queso blanco,
un niño"
Antonio M. Pelayo Bombín.

"Posadas en jardines esquemáticos, las madres
presiden competencias entre lactantes
mientras se cumple
una labor eléctrica y lejana"
Manuel Casanova

Oscuros, sibilinos, unos; disparatados otros; provenientes los más de una eyaculación del subconsciente, y todos ellos como trazados de acuerdo con cierto patrón burlesco, pantomímico respecto de sí mismo.

Hay que insistir sobre este aspecto o singularidad de las letras y del arte: la tendencia a ver personas y cosas a través de un sentido burlón o caricaturesco. La burla y la caricatura son efugios de la conciencia, que así manifiesta su descontento. Disconformidad del espíritu con cuanto nos rodea y carencia de estímulo para superar el trance mediante una idealización que ponga en todo, lo que le falta. Pero la burla y la caricatura,

además de la consuetudinaria significación satírica o humorística que las cualifica, pueden ser también un signo de impotencia, una disimulación, más o menos hábil, de nuestra carencia de idoneidad respecto del logro que apetezcamos, del fin que nos hayamos propuesto alcanzar. La poesía y el arte en su meta más alta, son una plenitud, una esfera sin detrimento alguno de su superficie, y privar a la una o al otro de tan perfecta configuración es fracasar en el intento. Ahora la burla y la caricatura son inequívocos testimonios de impotencia. Y lo mismo cabría decir de los conceptos, tanto ideológicos como afectivos, cuando son incapaces de alcanzar su cabal significación. La burla y la caricatura no son en estos casos sino antifaces con que una deficiente idoneidad o posibilidad creadora oculta, disimula, al menos, su insuficiencia.

Algún día desenvolveremos más extensamente estas ideas.

¿Se pretende con tales argucias literarias excitar el poder interpretativo del lector? ¿Poner a prueba su coraje? ¿Se trata, simplemente, de un desahogo, que va colocando hitos de freudiana ascendencia a lo largo de una producción lírica?

En cualquier caso y en lo que a mí, como lector, se refiere, confieso que mi sensibilidad queda intacta y que como entiendo que la poesía no debe ser un rompecabezas, pues aun los chinos que fueron simpre tan dados a estas oscuridades y extravagancias, no dejan de ofrecer cierta continuidad lógica en sus poemas, paso por alto tales experiencias líricas sin detenerme a descifrarlas, si son oscuras, ni a disentir de ellas si son ejemplos de novedad constructiva.

¿De qué procede esta situación? La filosofía nada ha resuelto, de aquí nuestro andar vacilante y desesperado. La religión supone una fe prestablecida y no todos la tienen, ni hacen por tenerla. Las sociedades humanas no se distinguen, precisamente, por lo recíproco de sus afectos y lo limpio de sus acciones. Bastará leer la prensa u oír la radio para que nos convenzamos de que estamos muy lejos del Paraíso. Toda la filosofía de Hobbes, por ejemplo, giró sobre el famoso verso de Plauto. Carlos Marx hizo de cada uno de nosotros una especie de tenedor de libros, un guarismo: el *homo eaconomicus,* y Petronio

había exclamado ya: *Mundus universus exercet histrioniam.* ¡Admirable panorama que llena de alegría, de optimismo nuestro corazón! El hombre es un resentido del hombre y lo que es peor aún, de Dios. Su deficiente educación religiosa y los desmayos de su voluntad, le hacen propicio a todas las bravuconadas. Ansía la felicidad y encuentra el dolor y la tristeza. Apetece el bien y halla el mal. Quiere la paz y está en guerra constante con los demás y consigo mismo. Se siente efusivo, acogedor, entrañable y se le hostiliza con la sátira o la ironía, al menos. ¿Qué repercusiones no habían de tener tales hechos en la mente y el corazón del artista, cualquiera que sea la modalidad que cultive, y cómo no habían de trascender estas situaciones del ánimo, a sus obras? Pero ¿no se habrá rebasado la medida? ¿No convendría robustecer nuestros frenos, aquilatar nuestros valores morales y devolver la paz a la conciencia con nuestra sumisión a Dios?

La cultura, fuera de cierto contingente de "verdades" consideradas universalmente como tales, pregona, con sus apariencias y su inestabilidad, que tiene más de crédito que de hecho consumado. El estimar que la tradición es imprescriptible, no parece ser una idea generalmente aceptada. Privar a los hombres del derecho a moverse con libertad e incluso con autonomía de grupos humanos —los movimientos o escuelas— con subordinación a determinados principios, sería dictatorial y hasta tiránico. En cambio, muy en su punto aconsejar una depurada preparación intelectual, es decir, una maceración de las ideas y de los sentimientos y buen acopio de doctrina estética, que por su estirpe y solidez, sea insustituible.

Todo menos seguir así indefinidamente, o lo que sería peor aún, dando más pasos hacia adelante en la actual estructura del arte y de las letras.

No quisiéramos terminar este capítulo sin insistir una vez más sobre la oscuridad y la extravagancia, esas dos tremendas máculas de la poesía. ¿Hay algo más bello que la luz, y consiguientemente que la claridad? ¿Por qué ese temor de que la inteligibilidad del pensamiento y del corazón merme la belleza, el hechizo de un poema, y que la maravillosa naturalidad de

la expresión lírica más le dañe que beneficie? Crasísimo error de los que vienen a las letras con un parvo caudal de conocimientos literarios. Lo oscuro y lo extraño son dos experiencias que no han faltado nunca en la poesía. La crítica sabia ha señalado y combatido tales propensiones. Los poemas de Ossian son oscuros e incluso impenetrables. Ovidio y Lucano fueron amanerados, y el segundo ininteligible también. Está fuera de toda duda la afectación de Marini, Delille y del holandés Ansloo. Confusos y extravagantes han sido Milton, Pope, Rhynirs Feith y Watelet, que compuso un poema didascálico. Klopstoch y Young no están exentos de tales vicios, y Le Mierre, autor *De los fastos,* tampoco anduvo muy amigablemente con la sencillez y la naturalidad.

Pero estos poetas, de vario mérito, que no alcanzaron el mismo nivel en la estimación de los críticos y del público, si lograron fama no fue por tales defectos, como es lógico, sino a pesar de ellos. Lo oscuro, lo extraño, lo inconexo, lo extravagante son degeneraciones del gusto, fallos del entendimiento, deméritos y no virtudes. Ninguna ventaja, en la jerarquía de los valores, reportan a las letras. ¡Oh, admirable luz, que disipas las dudas, hermoseas las cosas y triunfas, por último, en el pensamiento y en el corazón del hombre! El *Lumen gloriae* de los teólogos; la luz maravillosa que había fuera de la caverna de Platón e incluso la que añoraba el gran poeta alemán en el trance de la muerte y aun vivo el recuerdo de aquella luminosidad mediterránea de su viaje a Italia.

Los septentrionales se sienten irresistiblemente atraídos por la luz de nuestras tierras. La atmósfera luminosa que envuelve las figuras de Velázquez es uno de los principales encantos de este pintor. Y no es menos grande el hechizo del Ticiano y de Botticelli, que en vez de esquivar el sol, ungieron en él los pinceles. Aprisionarlo en la paleta; convertirlo en óleo y derramarlo en el lienzo. He aquí un quehacer ejemplar.

La falta de tacto en la elaboración de las ideas y del lenguaje tropológico; los sentimientos extraños y desusados; la elección poco afortunada de las palabras, pues no todas sirven para el verso, que requiere que se le mime, más rebaja el oro del poema

que lo acrecienta. Y este cometido no debe confiarse a manos toscas y descuidadas. No todo lo que nos rodea es transferible al arte, a la poesía. No todos los afectos y las sensaciones entran por derecho propio en el verso. Derribar fronteras es más peligroso que levantarlas, si lo que se pretende es hacer un mundo aparte, donde lo intelectual y lo emotivo alcancen su más alto grado de fusión estética. No es de los mal dotados la palma, sino de los atletas del pensamiento y del corazón, que contraen los músculos y se disparan contra el blanco. Todos se creen hoy con alientos para componer poemas, pero el plectro se les cae de las manos tan pronto lo manean. No basta un hatillo con cuatro prendas, mal contadas, para emprender un viaje como éste. Una gran parte de nuestra poesía actual denota, en cuanto se la mira, su mísero bagaje. Llenar de fieles un templo y que sólo unos pocos se sientan profundamente ligados al lugar en que se hallan y a la pretensión que se persigue, es un mal negocio para el cielo. Y en este templo profano de la poesía hay muchos ocupantes sin devoción a la belleza.

¿Por qué imitar los malos modelos? Si una gran parte de nuestros poetas de hoy desconoce los versos de Ovidio, Lucano, Milton o Young que contienen tales oscuridades y extravagancias, y se trata, por consiguiente, de una reproducción espontánea y original del fenómeno, ¿cómo la crítica no ha reprochado estos defectos?

La repulsa del lector medio nada supone dado que los poemas que hoy se escriben son de minorías. ¡Buenas minorías nos dé Dios, que disfrutan, por lo visto, con tales composiciones! ¡Manes de Virgilio, de Horacio, incluso de Boileau, cuyo *Facístol* es un poema burlesco de primorosa hechura! Pero vaya usted con estas admoniciones a la terca hinchazón literaria de nuestros días, a los que hacen de la metáfora y de la imagen un trampolín del mal gusto, y del lenguaje una almácija de voces vulgares y desusadas en la más pintoresca mezcolanza.

¿Qué poemas hay hoy que provoquen en el alma del lector una felicísima actitud o disposición expectante, de convidado al más delicioso festín lírico? Sin reacciones defensivas de

nuestra conciencia y de nuestra sensibilidad respecto de una idea oscura o extravagante, de un sentimiento morboso, de una voz inadecuada o de una comparación insólita.

Nada tan nocivo al arte que tal desenfado o frívolo comportamiento. La belleza surge de la verticalidad de las ideas y de los sentimientos, de la lumbre del corazón y de los fulgores de la mente enardecida. No son los juegos de palabras, las antítesis extrañas, la afectación del estilo, las tenebrosas eyaculaciones del subconsciente, la libérrima actividad de la imaginación, los sumandos generadores del gozo estético, sino todo lo contrario. Entiédasenos. La palabra exacta, la antítesis forjada de tal modo que nos ilumine el camino hacia la comprensión y la sensibilidad, la naturalidad y la sencillez, sin caer en lo prosaico, del estilo, las brillantes aportaciones del hemisferio iluminado del alma y el juicioso ejercicio de la imaginación. Bien ensamblados estos elementos forman un todo lleno de euritmia y de gracia, cuyo disfrute proclama la consecución de lo bello. El hombre ideal es un ser profundamente equilibrado. No vive de la exaltación de sus facultades anímicas, sino de su ponderada integridad. Ni intuitivo a secas, ni racional a ultranza. De una parte la fantasía enseñoreadora de las cosas, y de otra la razón vigilante, esa policía espiritual que cuida del orden y fin de nuestros actos, y pone en marcha a la voluntad, de la que es antorcha y guía.

A este hombre ejemplarísimo —nuestro espectador o contemplador— usuario de la belleza, es al que debemos dirigirnos. Cuanto más nos ciñamos al patrón que acabo de dibujar, sin concesiones al mal gusto, a la afectación, a la extravagancia, a la irracionalidad, mejor compartirá con nosotros, ese gozo pasivo para él, que le brinda nuestra acción creadora.

¿Qué espectáculo tiene ante sus ojos este hombre ideal que nos hemos imaginado? ¿Son ojos de espanto o de ese íntimo gozo, ya de placidez, ya de asombro, que nos produce la contemplación de lo bello o de lo sublime? En arte, la pintura abstracta, con la frígida realización de todo lo inconcreto y desnaturalizado; la escultura sin desbastar, poco menos que amorfa, no liberada aún de la continuidad masiva de la natu-

raleza o bien proyección onírica de arbitrario sentido; la música, llevada al máximo extremo de sus combinacions sonoras, llena de abismos, de fronteras infranqueables para el oído; y la poesía pura, adelgazada y sutil, del todo inaccesible para nuestra conciencia o insípida por lo anodina, o lo barroca, como una especie de matorral de la inspiración y de la forma.

¡Pobre hombre ideal que sólo puede hacer una de estas dos cosas: morirse de dolor y de tristeza o apretarse los ijares con los puños, como Sancho, y lanzar una estrepitosa risotada!

XXXV

EL DOLOR Y LA TRISTEZA

MUCHOS escritores y artistas de hoy no tendrían el menor inconveniente en escribir esta estrofa:

Mi vida es árbol desnudo
que azotan todos los vientos.
Aunque sueñe primaveras
soy un cadáver por dentro.

El inmenso problema del Mundo gravita sobre nosotros con un peso ideal que ninguna pesantez física supera. La filosofía nada ha resuelto. Son caminos, hasta ahora al menos, que no van a parte alguna. Las ideas religiosas exigen una entrega total, absoluta: la fe, que no siempre se alcanza, y el drama, en pie, atosiga primero y desespera por último. La consecuencia de todo esto es el dolor, y más tarde la tristeza, que es el dolor resignado.

Kierkegaard de la angustia tornaba a Dios. Caía en un

abismo para alzarse después en una ascensión rectilínea y triunfal. Pero este heroísmo de la mente y del corazón como todo lo que es decisivo y supremo, no es cosa fácil y la tenaza cruenta sigue apretándonos y sojuzgándonos. La idea terrible, pánica, de lo irremediable se hace luz en la conciencia, pero es una claridad crepuscular, agónica. He aquí el proceso de tantas almas autocrucificadas. Todo invita a esta sumisión al dolor. No hay una sola flecha que no vaya a dar en el blanco. La alegría, más o menos remota, se convierte en un recuerdo. El optimismo se ha desinflado como vejiga rota. La seguridad personal se torna vacilante, y vamos tropezando y cayendo. Si en tal instante nos mirásemos por dentro veríamos cómo todos los andamiajes levantados en el espíritu por el instinto filosófico más que por la razón, se habían venido abajo. No hay tregua alguna en este forcejeo por recuperarse. Pero todas nuestras armas dialécticas son ineficaces. Y vueltos los ojos hacia las simas de la conciencia, con la retina cargada de imágenes dolorosas, sólo somos idóneos para la angustia y la desesperación. Es el dolor resentido que inútilmente lucha por reivindicarnos. De esta impotencia sabemos todos. ¿Quién no ha caído en este estado de ánimo? ¿Quién no fue el héroe de este drama? La literatura y el arte están llenos de tales testimonios.

Nos tienta la soledad, pero es una soledad cargada de entes, de ideas y sentimientos. No estamos solos, porque el hombre no está solo nunca. Cuando no tiene nadie al lado es cuando está más lleno de los demás. ¡Oh hechizo de hechizos, que lo mismo forja mundos que los hunde en la nada!

El dolor ha sido el gran proveedor del alma creadora. Sin él, hiperbolizando, no habría arte posible. Si nos detuviéramos a considerar todas las palabras del lenguaje humano que tienen relación significativa con el dolor y la tristeza, observaríamos la superioridad numérica de tales voces respecto de aquellas otras que expresan cualesquiera otros sentimientos. Y es que el dolor fecundiza cuanto toca, como la tristeza, su consecuencia inmediata. Las grandes creaciones se tiñen de estos dos elementos poderosos, y ya provenga el acto estético de un dolor verdadero o imaginario, esto es, ya sea el escritor o el artista un alma do-

liente o simuladora del dolor: a éste, falso o real, habrá que atribuir la consumación de lo bello o de lo sublime.

La tragedia griega tiene en el dolor su aliado más valioso, y *Los fusilamientos* (Escenas del 3 de mayo de 1808), de Goya y *Jack,* de Daudet y *Marianela,* de Galdós, por sólo citar los primeros ejemplos que acuden a mi memoria. Y ante todos los dolores humanos y las humanas tristezas no dudaré un instante en pensar en Don Quijote, cuyo drama moral, suavizado por la burla, que quizá pudiera reputarse como un incitante y no como un paliativo, nos acarrea el más hondo sufrimiento y la tristeza más sobrecogedora. ¡Qué dolor en esa serie casi infinita de fracasos, en esa casi divina locura que pone siempre el blanco a donde nunca llega la flecha, como en todo idealismo en que la antorcha del pensamiento ilumina aquella parte del camino que no podemos recorrer!

Decaída el alma como consecuencia del pecado original, el dolor, que es privación o merma del bien, nos atrae irresistiblemente. Ya hemos hecho notar en estas páginas que el Infierno de Dante nos impresiona más vivamente que el Purgatorio y que el Paraíso, y porque el mal nos tienta de modo irremediable, nos seduce más el Satán de Milton, que su Adán y su Eva. En esta línea quebrada del corazón humano están los valores estéticos, que nacen más de una mezcla de luz y de sombra, que de la sola luz.

Cuando el hombre, mediante una regeneración profunda y total, reconquiste el perdido bien, no dudaré de la íntima repugnancia con que se acercará a lo que hoy estimamos que son verdaderas ejemplaridades artísticas. Pero mientras dure su decaimiento moral en el mismo grado que hoy, y las trazas del mundo presente no pueden ser más desalentadoras, buscará en el dolor y su correlato la tristeza, el apaciguamiento o satisfacción de todos sus anhelos estéticos.

En esta profunda zanja del corazón humano salta de pronto lo bello o lo sublime, y allá van nuestros encadenados ojos. Es un mirar repleto de sorpresas. Una hidrópica e insaciable sed de gozo. Nos tiemblan las carnes e incluso el propio espíritu se

siente desasosegado, como esos objetos que pierden el equilibrio y vacilan en tanto la gravedad no les impone sus fueros.

Dentro de los distintos medios de expresión con que cuenta el hombre: la música, el gesto, la palabra, la interjección, que es una verdadera oración elíptica, ninguno es tan paradójicamente exacto en su imprecisión, como la música. A él corresponde exteriorizar ciertas ideas y sentimientos inefables, de difícil o imposible aprehensión para la palabra o el gesto. No sabemos de un modo apodíctico lo que quieren decir tales expresiones sonoras. No dicen nada y dicen mucho. Cada uno las interpreta de una forma subjetiva, personal, intransferible, y en esa variabilidad del entender está todo el mérito y transcendencia de la música. Mundo aparte, con sus ideas y afectos propios; inmensa metáfora cuyo ascendiente mágico está fuera de toda duda. Basta cerrar los ojos y se llenará la mente de ideas y el corazón de sentimientos. ¡Infelices almas cuando pasáis indiferentes ante este hechizo casi sobrenatural!

En la música rusa hay temas fácilmente identificables como expresión del dolor humano. Las Sinfonías en mi y en si menor de Tchaikovski; *Una noche en el Monte Pelado,* de Mussorgshy; *El Príncipe Igor* y *En las estepas del Asia Central,* de Borodin y el Concierto número dos para piano y orquesta, de Rachmaninow contienen pasajes líricos que parece que están hechos con el agua salada de las lágrimas. El músico ha sido siempre un traductor notable de los estados emotivos del corazón. No le va en esto a la zaga a los poetas, entre otras razones porque el sonido bien gobernado es precioso y sutilísimo instrumento con que comunicar a los demás todas las ternuras y secretos del corazón. La melodía y la armonía se llevan la palma respecto de los recursos léxicos de que dispone el poeta. Hay en las notas del pentagrama, cuando están bien combinadas, una transparencia y señorío que no proporciona el lenguaje tropológico por bien que se le maneje. Y la idoneidad de la música para adaptarse a los estados de conciencia ajenos hasta constituir como una versión de cada uno, no tiene semejanza con ninguna de las otras formas expresivas de la belleza. Es su inconcreción, su vaguedad respecto de los conte-

nidos psíquicos, el explicarlo todo y no explicar nada, lo que instituye su superioridad. Ni las artes plásticas, ni la poesía pueden competir con la música porque las ideas y los sentimientos que ésta imparte nada pierden en la versión, siempre que la misma se produzca en las zonas más altas de la belleza; en cambio los más groseros instrumentos con que se realizan las otras artes, por depurados y legítimos que sean, rebajan los quilates incluso de las más hondas reconditeces del alma humana.

La palabra es lo concreto, pese a todas sus audacias, de las que la semántica es su más vivo testimonio. Pero el sonido, fuera de la música imitativa o descriptiva, es lo indeterminado. De aquí la anchura en que nos movemos con relación a él. El lenguaje delimita el contorno de las cosas. La música se sale de su propio ámbito, porque no hay valladar alguno que la contenga. Su proyección es desinteresada respecto de todo; algo indistinto, vacío, incluso, de significación propia; de aquí su estructura ideal acomodable a las exigencias de cada uno. Materia fusible, que fácilmente penetra en el molde y adopta su forma. Por eso y porque el dolor y la melancolía ofrecen expresiones tan cambiantes dentro de su específica naturaleza, el lenguaje de las notas es el más idóneo para comunicar estados de conciencia. Mientras el poeta, aun en posesión de las ideas más luminosas y de los sentimientos más hondos, va cargado con su impedimenta literaria: la imagen ,la metáfora, las comparaciones, y ha de juntar esencia y forma, el músico, sin previa imposición de las cosas descoge la túnica sutilísima del sonido, donde idea, sentimiento y forma integran un solo cuerpo indivisible.

Es la música el lenguaje ideal que nos va vaciando de nuestros pensamientos y afectos más íntimos e inaprehensibles, y que, a falta de otros medios de exteriorización adecuados, quedaríanse sumidos en el piélago de la conciencia y de la sensibilidad. Nobilísimo y altísimo quehacer, que nos depara no sólo el disfrute objetivo de tales efluvios del alma, sino su fusión con nuestras ideas y sentimientos hasta formar un todo esférico en el que es imposible determinar aisladamente sus ele-

mentos constitutivos. ¡Maravillosa trasmutación de valores con la más perfecta identificación del "yo" y del "ello".

¿Qué posibilidades tenemos para alcanzar nuevas metas del espíritu? ¿Hay mundos no explorados aún? ¿Puede la palabra, y el color, y el dibujo, y mucho más el sonido, rebasar todos los límites logrados hasta ahora? ¿Estamos en una jornada de la andadura y nos falta gran trecho por recorrer, o las fronteras de toda posibilidad humana están tan cerca que basta estirar la mano para tocarlas?

El tremendo fracaso del arte actual parece una respuesta concluyente. La sucesión de *ismos,* casi vertiginosa, en estas últimas décadas, y sus resultados desfavorables, ¿a quién no sobrecoge? El imperio de la extravagancia y de la excentricidad, indudables síntomas de impotencia, proclaman que todo está consumido, agotado. Seguir andando en las direcciones propuestas hasta ahora sería redoblar la aventura con un corolario más o menos inminente: el fracaso. Que se han sobrepasado todas las fronteras; que no hay una sola puerta cerrada, ni un solo rincón del alma humana por explorar, lo pregona el hecho del subconsciente como factor estético. Tal aportación no ha enjugado del todo el *déficit.* Nuestro hemisferio oscuro no siempre facilita elementos utilizables, y en muchos casos es también evidente la torpeza de quienes los manejan. Una buena parte de lo extravagante y lo excéntrico tiene su origen en la subconsciencia, cuya bandera, desplegada a todos los vientos, intenta cubrir y salvaguardar cualquier mercancía averiada. Estamos en los días de los grandes fraudes, en que el circense trata de justificar con una sola pirueta su trabajo.

La historia de las letras y del arte actuales, pues ya existe le perspectiva necesaria para emitir un juicio objetivo, no testifica, sin lugar a dudas, sobre el mérito de tales consecuciones. Una desgana evidente se va apoderando de nosotros, sin que el argumento de esa minoría idónea que para absorber tales actividades se preconiza por los propios héroes de la situación, sea un recurso eficaz. Ideas y formas nuevas sin entronque alguno con el pasado, con la tradición, no es empeño hacedero. Ya hemos visto en páginas precedentes el reiterado mundo de

los plagios, de las influencias, de las imitaciones. La originalidad es casi un mito. El arte un ir y volver, sin arrestos para superar lo viejo, ni para intentar nuevas realizaciones. Si el dolor y la tristeza, verdaderos móviles de nuestra actividad espiritual, han agotado el ingenio del hombre, el amor, la ambición, la libertad, la justicia, el altruísmo, el ensueño, la rebeldía, como temas de la literatura y del arte, presentan en sus ciclos respectivos las mismas señales de declinación o agotamiento. Las mieses están segadas, los graneros vacíos y el poco pan que nos queda, que no es candeal, precisamente, anda, sobado y correoso, de unas manos en otras. Han pasado los días de los grandes alumbramientos. Ya no hay navegantes exploradores porque no existen continentes que descubrir. Hemos perdido la fe en el pasado, como almáciga deparadora respecto del futuro, y el presente, sin prosapia alguna, está a punto de arriar los penachos de su inspiración, más fraudulenta que legítima.

Se nos dirá, tal vez, que tenemos una visión del mundo demasiado pesimista. Que las reservas del espíritu son inagotables. Que, junto a un hontanar exhausto, puede haber otro de abundante linfa, y que las crisis del pensamiento, del arte, de la voluntad han existido siempre a lo largo del tiempo, pero de un modo esporádico o transitorio, pues tras un siglo más mediocre que relevante, como nuestro XVIII, sobrevino el XIX, tan fecundo y ejemplar. Los estados de conciencia están sujetos a grandes cambios. La inestabilidad del ingenio del hombre, como consecuencia de sus vacilaciones, conquistas y fracasos, denota una vitalidad no interrumpida, con su cenit y su nadir, que son las dos posiciones contrarias de la especie.

¡Oh, insigne doctor Pangloss, qué elevado es el número de tus descendientes!

XXXVI

NUESTRA DEFICIENTE EDUCACION INTELECTUAL

La mayor parte de la gente ni lee, ni mira, ni oye. Pasan por la vida sin que la incitante curiosidad que las cosas promueven les sobrecoja y cautive. Son ojos cerrados y oídos sordos, ajenos al llamamiento de los seres vivos o muertos que nos rodean. ¿No será todo esto como un instintivo escepticismo, como un descorazonamiento respecto de la posesión de la verdad? ¿No se ha dicho, hace más de un siglo, que la cultura es un cambio de ignorancia? ¿Para qué disparar la flecha de nuestra atención, de nuestro espíritu observador, sobre esto y aquello, si debajo del sobrehaz hay algo —lo más fundamental y permanente— que nos es inasequible?

Sea ésta la causa de tal indiferencia o dese al fenómeno observado, y así parece lo más natural, como lo correlativo a una mentalidad inapetente y desasida de todo lo singular y extraordinario, lo cierto es que el libro se les cae de las manos y las demás cosas siguen intactas respecto de la atención de cada uno. Pero siendo verdaderamente dramática esta situa-

ción, que tanto rebaja el nivel intelectual de un pueblo, resulta mucho más patética la manifiesta imposibilidad de absorberlo todo, porque ni nuestra capacidad, solicitada constantemente por mil motivos, ni el tiempo inexorable, nos permiten triunfar en el empeño.

Cada día que pasa aumentan de modo inusitado las solicitaciones, los incentivos, sin que podamos multiplicar nuestra atención al subvenir a ellos. Tremendo problema que ha dado lugar a la división o especialización del trabajo. Arma de dos filos, pues si por un lado facilita la labor de cada uno al empequeñecer su ámbito, por otro restringe la universalidad de nuestros conocimientos, con merma del poder de penetración y de la validez del juicio. La superioridad de Goethe, Heine, *lord* Byron y Leopardi respecto de los románticos españoles, nada tiene que ver con la inspiración, ni incluso con la imaginativa, sino con la cultura, pues mientras aquéllos poseían los más variados conocimientos o, al menos, los más allegados al arte que cultivaban, nuestros poetas de 1830 a 1850 eran unos ignorantones de siete suelas.

Nuestra situación, que hoy es la de todos, de aquende y allende, empeora con las grietas y hasta portillos que el sonido, desde su más alta esfera —el arte— a la más baja —el ruido— ha abierto en nuestra atención. Creo que fue el autor de *Fausto* y el *Werther* quien iba al lado de las bandas militares alemanas, bastante ruidosas por la abundancia del metal, para acostumbrarse a la sonoridad, sin merma alguna de la mente, cuyo mecanismo no denotaría el menor entorpecimiento.

La verdad es que hoy, con las detonaciones del tráfico y la radioaudición inserta en nuestra vida habitual, no hay cerebro, por bien preparado que esté respecto del sonido, que no experimente una disminución considerable de su capacidad receptiva y creadora. Contra toda esta clase de vibraciones, estéticas o bajunas, no hay, hoy por hoy, defensa de ninguna clase. Bastará considerar la importancia que se da al poder penetrativo y difusivo de la onda sonora, por industriales y comerciantes, para que nos demos cuenta de la terrible batalla que hay que sostener, y no siempre con resultado favorable, si pre-

tendemos aislarnos del sonido. Porque no está en nuestra mano el interruptor que corte toda emisión y nos proporcione el sosiego o paz del aislamiento. Es el vecino, con su buen o mal gusto y su insaciabilidad auditiva, el que nos perfora y tunde sin compasión. ¡Váyale usted a un asiduo perceptor de "olés" y "jipíos" con la pretensión de que cierre el aparato o disminuya cuando menos su potencia, en tanto encuentra usted un consonante, metáfora o símil, o la probable resolución de un problema filosófico o científico! La comunidad del tiempo y del espacio es la conquista más dañosa que puede existir para el individuo. ¡Se acabaron las fronteras y la discontinuidad o escisión que mi tiempo y el tuyo, tu espacio y el mío representan! Todo es ya alienable y fusible, sin que el concepto de propiedad delimite la proyección de la voluntad ajena.

¿Dónde está el dedo índice sobre los labios, imponiendo silencio y la leve pisada del suelo, que cantó el poeta? ¿Dónde la paz, que como un pórtico suntuoso, da paso a las lucubraciones más sutiles y a las afectividades más hondas?

Cuando, con motivo de la muerte de Norbert Wiener, se habló de la superioridad del cerebro electrónico, de la máquina pensante sobre la inteligencia del hombre, no habría que atribuir burlonamente tal supremacía a que la máquina no ha cometido el pecado original, o, ya en serio, a lo perfecto de su mecanismo, sino a que las circunstancias que acabamos de exponer como duros gravámenes de nuestra potencialidad discursiva, ninguna mella hacen en tales inventos.

Es el hombre el que tiene que ir cargado con el fardo de estos inconvenientes. Restringida enormemente su originalidad; caducos sus recursos dialécticos; poco o nada prometedor el horizonte; manoseadas las ideas y las reacciones sentimentales y no menos las formas de expresión, con todo su atuendo tropológico.

La superchería del arte actual, en sus diversas modalidades; el excentricismo y la extravagancia; el invertebrado lírico; la abstracción; la deshumanización; el subconsciente, son los testimonios más sólidos de nuestra impotencia. He aquí el drama. El hombre no puede renunciar a su actividad porque

es dinámico por naturaleza. Pero en su incesante ajetreo no da un paso firme. Le devora la angustia de su limitación. Ha establecido unas premisas que no van a parte alguna o que exigen de él más de lo que puede dar de sí. Y rotos muchos patrones tradicionales sin comprobar previamente la bondad de las nuevas doctrinas. No tiene fe en el pasado, pero su presente es una aventura frustrada, y su porvenir una quimera irrealizable. Estamos como estábamos antes de Mallarmé, de Rimbaud y de Valéry. Sobre terreno movedizo y escasamente fértil. ¿Qué hallazgos podemos esgrimir contra estas ideas tan desoladoras? ¿Qué obras hay hoy que superen las exigencias de un examen profundo y detenido? ¿Qué temblor de emoción, de gozo, se apodera de nosotros cuando leemos un libro o contemplamos un cuadro o una escultura?

Bien quisiera pensar que la poca o ninguna estimación que siento por la mayor parte de las obras actuales no proviene de la mediocridad de éstas, sino de mi falta de comprensión o ausencia de sensibilidad al considerarlas. ¡No fuera malo! Aunque hubiese que reconocer mi ineptitud y con ello sufriera bastante el amor propio, sería preferible con tal de que nuestros valores estéticos y su natural resonancia, dentro y fuera de España, quedasen bien patentizados. Pero, desgraciadamente, no es así, y habrá que reiterar consideraciones y juicios adversos o abandonar la pluma.

¡Qué tristeza de ver la incesante movilidad de los artistas que, como los nómadas, levantan sus tiendas en cualquier paraje del camino, pero para quitarlas al poco tiempo! Sin que una raíz profunda bien soterrada en la conciencia de los demás, proclame las excelencias de un principio o fórmula de arte. Todo es movedizo, cambiante, inseguro. Como si la *mimesis,* la unidad de acción, lo rectilíneo y permanente del carácter de un personaje, la medida, el ritmo, la armonía, el acento prosódico, el canon de las siete cabezas, el *sfumato,* fuesen testimonios tan breves dentro de la literatura o del arte, como puede serlo un guiño o un relámpago.

Esta interinidad de las fórmulas o cánones, propia de todos los *ismos,* es una prueba irrebatible de nuestra transitoriedad

estética. Nos pasamos la vida ensayando principios, tentando en lo oscuro de nuestra conciencia. ¡Qué incansable brega, pero qué infecundo desasosiego! Un afán irreprimible de novedad sacude nuestras fibras, como un viento que hiciera tremolar todas las banderas y gallardetes del espíritu. Tal tornadiza proyección de la actividad, del impulso hacedor, da un carácter huidizo, fugitivo, a nuestras obras, cuando no es lo temporal, sino lo perenne y continuo, lo que garantiza la calidad y resonancia del arte. ¿Qué es lo clásico, sino lo no prescrito? La verdad o lo que más se le aproxima no cambia sino en su ascensión triunfal. Es lo efímero, lo perecedero o mutativo: retraso incalculable en la consecución de la belleza.

Pero estas ideas, de un natural tan evidente, no son hoy admitidas más que por los menos, los cuales, careciendo, para mayor desgracia, de genial coraje, van con la lengua fuera uncidos al yugo de la tradición.

Sísifo veía cómo, alcanzada la cumbre, se le despeñaba la roca, y a las Danaides no se les llenaba el tonel; pero a los poetas y artistas de hoy se les despeña el poema o la obra de arte a poco de iniciar la ascensión o tienen vacío el tonel. Y, sin embargo, nunca ha habido tantos mecenazgos como ahora, que estimulen, no con corona de laurel, sino con valiosos cheques, la capacidad creadora del hombre.

La dulce coacción que el buen libro ejerce sobre nosotros es un ascendiente indeclinable. Macerar las ideas propias, contrastarlas. Sentir en el alma la ingrávida influencia del saber ajeno. No fiarse excesivamente de nuestras propias fuerzas, de nuestras inclinaciones y gustos, dirimir, por virtud del modelo ejemplar, toda contienda interior, dando a cada cosa el valor que le corresponde según universal consenso. No desdeñar ninguna enseñanza por distante que esté de nuestros quehaceres habituales. En la mente nada sobra si los conocimientos adquiridos son correctos. Y pensar que la vida es una cátedra inmensa, pero en la que hay que estar atento. Y la naturaleza el objeto más noble y tentador de la humana curiosidad, pero sin que nos olvidemos de que hay que saber mirar, pues no todo lo que tenemos delante de los ojos es de la misma jerar-

quía estética. Los fracasos provienen casi siempre de la falta de tino al elegir, de la ingravidez de nuestras decisiones. No consideremos a la intuición como el único poderoso instrumento del conocer, ni el juicioso análisis como el colaborador más eficaz. Las actividades de la mente no admiten tales cuadrículas. Porque Goethe explanó su teoría de los colores y sus observaciones sobre las metamorfosis de las plantas, la construcción del *Fausto* es más perfecta que la de *El Diablo Mundo,* de Espronceda, y porque Leopardi compuso el *Himno a Neptuno,* considerado como de autor griego, sus famosos cantos son de una nítida arquitectura formal e interna, de una hechura impecable. El pensamiento del hombre es como un gran río, que se nutre de todos sus afluentes. La acción constante de las ideas propias y de las adquiridas, merced a un esfuerzo de asimilación, se denota fácilmente con la sola lectura de una página. Las extravagancias de Víctor Hugo no las encontraremos en *lord* Byron, ni en Heine. El equilibrio, la ponderación, la euritmia, esto es, la circunspecta proyección conceptual, procede del juego limpio de nuestros conocimientos. Existe una disciplina de la mente que es insobornable a las demasías. Lo raro, lo excéntrico, lo desusado no siempre entraña una virtud. Hay mucha superchería en todo esto y pronto se cae en la cuenta del engaño o fraude. Ninguna de estas manifestaciones de las letras o del arte aguanta una mirada vertical y profunda. Es como la piel sin pulpa, la cáscara sin la avellana. Pero la educación académica o autodidáctica, la lectura, el ejercicio constante del espíritu observador, la propia censura o refrendo, no son cosas fáciles, que estén a disposición de nuestra voluntad. Requieren un orden, un método, una previsión, una disciplina, y tales gravámenes o cortapisas contrarían a nuestro desenfado. Yo he oído a un poeta que decía haber leído "Los cipreses *mueren de pie*", y a un periodista que, hallándose en una situación difícil, exclamó: "¡Habrá que quemar *las llaves,* como Hernán Cortés!" El anecdotario es copiosísimo, pero basta con estos botones de muestra.

Platón no sólo fue un filósofo, sino que fue también un poeta. Y aunque su maestro Sócrates intentase sustraerle a tan

preciosas inclinaciones, bien se denotan a través del estilo de sus obras filosóficas. Y en Benvenuto Cellini, pero sobre todo en Leonardo de Vinci (1), confluyen las enseñanzas más dispares, sin que tal diversificación de la cultura mermase ni entorpeciera el cometido o quehacer más notable de cada uno. Esto quiere decir que lo múltiple y vario del saber beneficia y no restringe, y que la base específica de cualquier actividad es un deber insoslayable previo o simultáneo. Sin embargo, qué contados ejemplos podrían aducirse como comprobación de la bondad de estas ideas. Advenimos al campo de batalla de las letras y del arte con sólo las armas de nuestras aptitudes innatas, sin haber pasado por el tamiz de una educación amplia y profunda. ¡Qué pronto se advierte la orfandad o lo precario de los conocimientos adquiridos! En la crítica falta el contraste, la alusión, las relaciones entre las cosas. En la novela, el denso contenido de los caracteres, la propiedad léxica, la íntima trabazón de la fábula, cuyo cabal desarrollo debe responder a un objeto preestablecido. En la poesía la coherencia de sus elementos líricos; ese patrón ideal, todo lo sutil que se quiera, que hace del poema una unidad indestructible, y especialmente la gracia, el hechizo distributivo de la imagen, de la metáfora y de la comparación. En la pintura, el sentido humano —que el arte es del hombre y para el hombre—, la elegancia geométrica del dibujo y el color absorbible, sin desgana y ahitamiento, por la pupila. En la escultura, la voluptuosidad y mórbida delimitación de la materia frente al imperativo de la masa, pues el arte es una recreación y no recrea quien se somete a lo masivo y amorfo. Y en la música, la intelección del sonido, que nace de determinadas leyes matemáticas, como acertaron a ver los pitagóricos, y no del arbitrio del compositor.

¿Qué puede oponerse a cuanto va escrito? Larra decía que nunca nacerá un poeta del estudio de los preceptos. De acuerdo, pero hasta cierto punto. Y que Boileau intentó pulsar la lira y "Apolo la rompió en sus débiles manos". ¿Y el *Facistol*?, arguyo y reitero contra tal afirmación. Es un poema burlesco, lleno de gracia y de arte. Es verdad que la inspiración, la fan-

(1) Lo mismo cabría decir de Miguel Angel, escultor y sonetista.

tasía, el entusiasmo lírico, las ideas y los afectos no proceden de las reglas, como el respeto a las leyes no proviene del artículo 2 del Código Civil: "la ignorancia de la ley no excusa de su cumplimiento", aunque bien considerada la redacción de tal precepto habría que decir: ¿Y cómo puede cumplirse lo que se ignora? De lo que no nos librará será de la sanción que corresponda a la transgresión cometida. Pero bien provisto el poeta de las cualidades que acabamos de enumerar, ningún daño recibe con la fiel observancia de determinados preceptos o cánones, que no nacen del arbitrio personal de un legislador literario, sino de la propia naturaleza de las cosas.

Yo conocí un morador del Parnaso que, dotado de deficientísimo oído, poníale una sílaba más de las necesarias a los versos que concluían en voz aguda y una menos a los que terminaban en esdrújula. Y es que el socorrido contar con los dedos de nada sirve si se desconocen reglas tan elementales como éstas, o también se ignora lo que es una sinalefa, una diéresis.

Muchas deficiencias de la poesía y del arte contemporáneo proceden de la ignorancia o *tabula rasa* de la conciencia estética y de la insumisión del espíritu activo a lo ejemplar y edificante.

Siempre he propugnado la cultura, el saber, por considerarlo como una tierra de promisión, donde habrá fallos e incluso mentiras caprichosamente elevadas a la categoría de lo trascendental e indubitable, pero donde, a pesar de todo, no faltará la luz copiosa y el viento estará cargado de dulces sonoridades humanas. Que ríos de tinta inunden el ámbito de nuestras posibilidades, y las cátedras estén bien regentadas, y las vacaciones sean breves y distantes entre sí, y las bibliotecas acogedoras, tanto por la atmósfera y *confort* de sus salas, como por la amable actitud de sus encargados, y la radio más sobria y concentrada, menos palabrera y frívola, y que sus locutores destierren el "dedicado para", y el "tener lugar", y el "desplazarse", y la "envergadura", y otras impropiedades semejantes, y que el libro, el buen libro, esté al alcance de la mano, y la prensa dedique más espacio a la crítica de la lite-

ratura, del arte, de la ciencia, que a la pedestre actividad deportiva o a la llamada fiesta nacional.

No soy enemigo de tales espectáculos, aunque no los frecuento, sino de su primacía respecto de otras prácticas más valiosas. Pero mientras un par de pies sudorosos se coticen mucho mejor que un cerebro bien organizado, me acordaré del tristísimo fin que tuvo don Crispi (1).

Este personaje fabuloso o mítico era hijo de un labrador castellano. En vez de seguir la tradición de la familia: podar una vid, injertar un ciruelo, castrar una colmena, aventar el trigo con la pala, quitarle los mamoncillos a un olivo, rodrigar e incluso binar las tierras si por cualquier circunstancia fortuita faltaban brazos que lo hicieran a su debido tiempo, se dedicó al estudio. ¡Pero qué estudio! ¡Qué beberse la letra de molde! Cursó varias carreras y viajó por el mundo con un ansia irrefragable de saber de todo lo divino y lo humano, de ver y de palpar cuanto hay sobre la faz de la tierra o en sus entrañas.

Don Crispi pensaba que en España abundan poco las ideas. ¿Qué se podía esperar de un país que llamaba filósofo a Balmes, que no era más que un buen lógico y un excelente expositor, y economista a Flórez Estrada, que no sabía más economía que la que puede saber un ama de casa o un padre de familia numerosa? La cultura se había concentrado, por decirlo así, en las grandes poblaciones, pero el nivel intelectual del pueblo no podía ser más bajo. Los españoles eran supersticiosos y fanáticos. En las pequeñas aldeas se creía en el *Cristo*; pero fuera de este Cristo local, que no les hablaran de ningún otro. El hombre de campo abominaba del ingeniero agrónomo y la gente del pueblo prefería un curandero a un doctor. En los libros abundaban los errores y los dislates. "Ponga usted en esa pizarra doce con tres números iguales, pero que no sean el cuatro", o bien, "Escriba usted mil con cinco nueves". ¡Voto a Cribas, esto era para terminar con la paciencia del santo Job! ¡Pásese usted estudiando varios años raíces, logaritmos,

(1) Protagonista de un cuento del autor: *El "Chupao" y otros cuentos* (Madrid, 1963).

ecuaciones, integrales, cálculo infinitesimal, teoremas de Euclides, Euler, Legendre, Newton, etc., para que su suerte dependa de haber resuelto o no uno de estos acertijos!

El gerundio, por ejemplo, se les había atragantado a los legisladores, a los gobernantes, a los jueces y a los funcionarios; *La Gaceta,* primero, el *Boletín Oficial,* después, las colecciones legislativas, ofrecían mil testimonios de tan mal empleo! ¡Ah, el lenguaje se había convertido en la casa de tócame Roque; en un instrumento en el que todo el mundo ponía las manos, pero no para tañerlo como Dios manda, sino para estropearlo! ¡Manes de Cervantes y de los dos Luises!

Los libros bostezaban de hastío y de aburrimiento en los estantes de las bibliotecas. El ingenio medio, alicorto y ramplón, cultivaba, con una voluptuosidad casi morbosa, el chiste, la anécdota y el chascarrillo. Los toros, el vinazo, las moscas y los jipíos dibujaban con trazos vigorosos la fisonomía nacional. Goya tenía en la mano no un pincel, sino un látigo. Era el gran satírico de la pintura, como Quevedo y Larra lo fueron de las letras. La grandeza del pasado nos había empequeñecido, pues ¿qué tensión espiritual podría aguantar este esfuerzo? La novela picaresca, fuera del *Gil Blas de Santillana,* que no es sino una imitación de tal género, nos pertenecía de un modo exclusivo. La calle era el aula de los arrapiezos, la distracción de los ociosos y el sitio donde los pícaros practicaban sus tretas más ingeniosas.

Algo había que admiraba don Crispi: la sobriedad. No teníamos grandes tragones. Ahí estaban Santa Teresa y San Pedro de Alcántara, o el dómine Cabra, en lo imaginativo.

Cuando don Crispi llegaba a este punto de su larga palabrada interior, sudaba por cada pelo un goterón.

¡Pues y los negocios!, proseguía devanando la madeja de sus pensamientos. Tan pronto un hombre de talento comercial, activo y dinámico, emprendedor y valiente, se establecía, aparecía el Fisco con sus poderosos tentáculos. Por otro lado, las Aduanas y los aranceles protegían el marasmo de las industrias, que, no acuciadas por la competencia extranjera, seguían su paso lento y cansino.

¡Y, sin embargo, qué sol, qué paisajes, qué historia, qué arte, qué hondas resonancias del alma colectiva!

Cuando regresó a España y ya en la más precaria situación económica, se le ocurrió establecerse en Madrid. Sobre el dintel de la puerta y con grandes letras doradas puso un letrero que decía así: *El vendedor de ideas.* En medio del escaparate y sobre un delgado soporte de metal colocó una lechuza disecada. Y antes de abrir el singular establecimiento dirigióse a la Delegación de Hacienda para darse de alta en las contribuciones. Cosa que no fue fácil dado lo extraño de la actividad a que iba a dedicarse.

El aspecto interior del establecimiento no podía ser más modesto. Un mostrador de madera de pino, tras el cual y sentado en una silla de esparto, aparecía don Crispi, con su enorme cabeza de pelo lacio y el cuerpo quebradizo y trasijado. Un terno negro, con las bocamangas de la chaqueta un poco raídas y deshilachadas. Cuello almidonado y corbata de lazo. Cabalgando sobre el caballete de la nariz, los lentes, de gruesos cristales y sencilla armadura de níquel. Las paredes de la tienda cubríanla sencillos anaqueles pintados de azul oscuro, y en el centro había una vitrina. Tanto ésta como los estantes de los anaqueles aparecían llenos de multitud de sobres rojos, blancos, azules, verdes, amarillos... Cada uno con un rótulo: Ciencias naturales, Economía, Política, Religión, Artes, Literatura, Etica, Filosofía, Matemáticas, Tributos, Minas, Urbanización, Finanzas, Pedagogía, Historia, Deportes, etc.

Don Crispi, que conocía, como es lógico, la filosofía hegeliana, había clasificado por colores las distintas materias de aquella extraña y singular mercancía que iba a expender. El rojo púrpura representaba la fuerza, el poder, la majestad, la grandeza. Estos sobres contenían ideas para los jefes de Estado, los gobernantes, los conquistadores. El azul, símbolo de la dulzura y de la esperanza, referíase al arte, a la poesía, a la belleza. El amarillo, color propio de ciertas enfermedades, atañía a los tributos, a las leyes fiscales, a las cuestiones hacendísticas. El blanco, "color puro, sereno, impregnado de luz", según Hegel, simbolizaba la religión y la ética.

¡Qué dolor más grande! ¡Qué tristeza! ¡Qué angustia! Fue un fracaso. Nadie entraba en la tienda. El público, sorprendido, se sonreía al pasar o decía alguna cuchufleta. El negocio continuó varios meses en esta inactividad inquietadora. Un día, al abrir don Crispi, se encontró colgado de la puerta un letrero que decía así: "Las ideas, sin son buenas, no hay dinero en todo el mundo con que pagarlas, y si son malas, nada valen." Don Crispi, con aquella estoica compostura de toda su persona, retiró el letrero, abrió la puerta, se sentó tras el mostrador y esperó, como siempre.

Los muchachos de la vecindad le habían sacado coplas.

Don Crispín el vendedor
muriéndose de hambre está;
todo su saber daría
por un pedazo de pan.

Aunque presintiendo el fin trágico de su vida, se le ocurrió dirigir una especie de circular a los Ministerios, al Ateneo, a las Academias y a los periódicos. Una circular en la que ofrecía su establecimiento. Todo fue inútil. Unos tomaron la circular por obra de un loco y otros pensaron que debía de tratarse de algún guasón de tomo y lomo. La tienda siguió vacía, intactos sus sobres y llenos de polvo éstos, los anaqueles, la vitrina, el escaparate y la lechuza.

Y don Crispi decidió poner fin a su vida. ¿Cómo? Quemando los sobres, después de cerrar bien la puerta que daba a la calle, y asfixiándose con el humo. Pero sobrevivió a la incineración un sobre que contenía esta octavilla: "Unas piernas fuertes y ágiles y un par de buenas botas pueden ser la base de una fortuna."

¡Oh, triunfo de los remos inferiores! Cuantos Crispines andan por ahí, con sus ideas y sus conocimientos a cuesta, sin que nadie los comparta, ni siquiera los estime como magnífico exponente de una vida consagrada al estudio y a la lectura.

XXXVII

EL LENGUAJE Y LA MUSICA

El lenguaje, como ha observado Ortega, está lleno de limitaciones, de insuficiencias, de equívocos. No ha bastado el tiempo casi inconmensurable que lleva el hombre sobre la tierra para hacer un instrumento de exteriorización de las ideas y de los afectos al que no se le escape matiz o reflejo alguno por recóndito y sutil que sea. Cuando queremos expresarnos decimos más o menos de lo que deseábamos decir y a veces lo contrario. Porque las palabras son pinzas, con unas finísimas mandíbulas que no siempre aciertan a aprehender las cosas. Los amantes cuando sienten que el corazón les arde, se les convierte en lumbre derretida, renuncian a hablar, enmudecen y confían a los ojos toda la ternura y el fuego que les consume. Ninguna interjección, por delicada y expresiva que sea, les saca del apuro. El poeta se encara con el lenguaje y lo recrimina por su cortedad, por su insuficiencia para traducir cuanto piensa, siente o desea. La metáfora, la imagen, la comparación, son hábiles recursos de que echa mano la lengua o

la pluma para representar más áureamente nuestros sentimientos, aquellos que no están a flor de piel del alma, sino en su penetral más hondo. Los místicos tampoco sacian su sed en el agua viva de la palabra. Cuando alcanzan el punto más alto de fusión: el éxtasis o arrobo, y aspiran a comunicarlo, a plasmarlo en frases de lírica emoción extrahumana, pronto se dan cuenta de que lo que dicen es mucho menos de lo que quisieran decir. Y los filósofos, con los pies ya más asentados sobre el suelo, y la razón perdida, a pesar de todo, en profundas y aéreas especulaciones, también dudan de la idoneidad del lenguaje y lo ensanchan unas veces o lo desvinculan de su sentido habitual, dando a las palabras un nuevo alcance. Pero por mucho que lo enriquezcamos, toda conquista o logro queda muy por debajo del blanco en que pusimos los ojos. No renuncia por eso el hombre a comunicarse con los demás. El poeta sigue elaborando sus metáforas, sus representaciones, sus símiles; y el místico vaciando su corazón, que es como fuego líquido; y el filósofo su mente, pero en el fondo del espíritu, en esa región en que la luz ya no es luz, sino brasa, queda aún algo que no acertamos a expresar.

La música, que es el otro lenguaje del alma, remedia en cierto modo esta situación. Pero no porque sus formas expresivas sean más idóneas en cuanto a manifestar concretamente las cosas, sino porque su propia vaguedad o inconcreción, cuando no se trata, naturalmente, como ya hemos observado, de lo descriptivo o imitativo, facilita la versión de ideas y sentimientos que constituyen como el transfondo de nuestra conciencia. El inmenso secreto y poder de la música es que dice todo y no dice nada, o al menos que lo que dice entra de lleno en las distintas vertientes de nuestra atención, y por ellas nos llega al pensamiento y a la sensibilidad, que tampoco alcanzan el sentido, pero que no les importa, pues en esa misteriosa realización de un ser auténtico, están contenidas todas las cosas que pueden apetecerse.

Cuando al entrar en una sala de conciertos me han ofrecido un programa, he pensado de súbito: "Si lo que intentáis es darme a conocer algún dato biográfico de los autores que va-

mos a oír, que yo ignore, o incluso la crítica de sus obras, bien está, pero si además se pretende ilustrarme respecto de la significación de estos o aquellos pasajes, repruebo tal entremetimiento, pues lo que deseo vehementemente es que se me deje soñar, esto es, interpretar por mí mismo y sólo así, el sentido musical de lo que voy a oír."

Este margen inmenso de interpretación representa el grado de superioridad de las siete notas de la escala respecto del abecedario de cada pueblo.

Y ese lenguaje de la música, tan promisorio y fecundo, nos depara deliciosos goces. Es como un manantial inagotable, que sin calmar la sed del todo, pues la satisfacción absoluta, el aquietamiento o sosiego de nuestras ansias más ultrasutiles, es siempre irrealizable, la alivia hasta hacerla llevadera. En la historia de los pueblos el más rico florón, es éste, sin duda alguna. De Apolo, hermano mayor de las Musas, nada sabemos de seguro, si compuso o no algún bello poema, pero sí, en cambio, que venció con los maravillosos acordes de su lira, al sátiro Marsías, de pies de macho cabrío, cornuda frente y barba de cabra, según nos lo pintan los mitólogos. Y Orfeo, hijo de Apolo y hermano de Lino —a quien se atribuye el invento de los versos líricos— tañía su cítara con tal arte, que puede decirse, sin exageración alguna, que se le rendía la naturaleza: los pájaros, el viento, los árboles, las fuentes e incluso las fieras. ¡Oh, mágico poder de la melodía, ese como hilo de oro del corazón, que teje sueños de los que no quisiéramos despertar nunca!

Cuentan de Beethoven que sorprendido por la lluvia en el campo, se refugió en una casa donde varias personas oían tocar el piano, y como advirtiese que tenían los ojos húmedos de emoción, se acercó a ver el papel que había en el atril, y cuál no sería su gozo al saber que la obra que ejecutaban era su sonata *Claro de Luna.*

Este lenguaje sin palabras —¡para qué éstas, si quedarán siempre muy cortas respecto del sentido de aquél!— había unido a todos en un íntimo espectáculo del alma, en un hechizo sin par. Y cada uno, espoleado por el mismo sentimiento, des-

embocó en una situación análoga o desemejante, pero marcada por la mano ígnea de la belleza.

Ningún lenguaje humano de los que emplea el hombre para transferirse a los demás —reitero con la machacona insistencia de quien cree estar en posesión de la verdad— es tan preciso, dentro de su vaguedad o indeterminación significativa, como la música. Holgadísimo modo de expresión en el que caben todas nuestras ideas, todos nuestros sentimientos, por inconcretos que sean, y que tienen la virtud de trasmutarse en el acto de su percepción por los demás. ¿En qué otro lenguaje humano puede darse este singularísimo fenómeno de transubstanciación? ¿No indica este hecho lo capital y metafísico del sonido organizado, su origen divino o semidivino, al menos?

De aquí las reacciones tan disímiles e incluso contradictorias, como suele suceder con todo lo insólito y sobrehumano, que produce en nosotros. Desde la trascendencia que Flautos (1) le atribuía al considerarla como el lenguaje de la verdad en cualquiera de sus manifestaciones, pasando por la "masturbación del espíritu", de Unamuno, al "es de todos los ruidos el menos desagradable", de Napoleón.

Dícese de Peón que devolvía la salud a los enfermos desahuciados por la ciencia, con alegres tonadas o canciones, y de Asclepiades, que restituía a los sordos tan preciado sentido como el del oído, a fuerza de tropetazos.

Tal terapéutica nos parece más aceptable que el hecho de atribuir al paludismo, como se ha afirmado, la superioridad espiritual de la antigua Grecia.

¿Qué pueblo hay, por primitivo y rústico que sea o subdesarrollado que esté, como se dice ahora, donde Euterpe, la Musa lírica, permanezca callada, como si hubiesen sellado su boca y atado sus manos? La más rudimentaria inspiración expresará siempre el dolor o la alegría por medio de la música. Y el mundo entero se llenará de luminosidad sonora, porque la música es luz inefable.

En la Biblia abundan los cánticos, los himnos, los salmos. Y las cítaras, y los salterios, y los címbalos alaban a Dios y le

(1) Personaje fabuloso de *Viaje al cielo*, del autor, próxima a publicarse.

ponen en el fastigio del amor más puro. Esto quiere decir, que cuando el hombre exalta un misterio, exterioriza ciegamente su creencia, no habla, canta. Y todas las demasías de nuestra afectividad, inexpresables por medio de la palabra, adoptan el sonido disciplinado para hacerse patentes. Y la naturaleza se oye a sí misma en el agua y el viento, y en el murmullo de la selva, y el hombre en la polifonía del trabajo, que va desde el golpe metálico del martillo o el canto de chicharra de la lima a la explosión del motor. Gama de sonidos más prosaicos que brillantes, pero que no desmerecen del todo en la gran sinfonía de la actividad social.

El dolor, esa zarpa insoslayable que Buytendijk estudió tan juiciosamente, es poderoso incentivo de la inspiración, hontanar inagotable del gozo estético, cualquiera que sea su modalidad y forma de expresión. La música le debe sus páginas más alucinantes. ¡Oh, admirable látigo de los Zares —si me permitis el exabrupto— que hizo del alma eslava un lamento o quejido cuya versión más exacta está en las sinfonías a que nos hemos referido en este ensayo! Y aquí sí que se muestra elocuentemente el fenómeno de la transmutación de significados, y merced a la cual queda demostrada la superioridad de la música sobre el lenguaje humano. Mientras éste, por rico que sea, ha de ceñirse a las cosas, acierte o no a puntualizarlas, aprehenda o no sus intimidades más hondas, el sonido organizado teje tales o cuales significaciones que pueden transmutarse al arbitrio del oyente. Para mí la música ha sido siempre un vivero de ideas y sentimientos mágicos, una vena irrestañable de emoción. Le debo los momentos más felices. Por eso he meditado mucho sobre su alcance y he llegado a soñadoras conclusiones.

El hecho de que sean siete las notas de la escala, es de una evidente trascendencia. El número siete, como nadie ignora, aventaja en significación, en pluralidad de empleo, a casi todas las demás cifras simples. Importantísimo es el *Unum,* de Plotino, y el tres por su valor religioso, y el cinco, que aparecía como signo cabalístico en el umbral de magos y hechiceros. Mas el siete deslumbra por el número casi infinito de su aplicación en cualquier esfera de la actividad humana, desde lo

religioso, como, por ejemplo, los siete días de la Creación, las siete palabras de Cristo, las siete Virtudes, etc., a lo punitivo, como *Los Siete Niños de Ecija,* o lo burlesco, como *El siete macho,* de *Cantinflas.*

No es posible enumerar ahora todos sus usos, su ejemplaridad simbólica. Necesitaríamos muchas páginas de este libro, pero es probable que algún día, sin prisa y con más espacio disponible, dediquemos algunas reflexiones a este asunto.

Lotze ha escrito páginas admirables sobre la música y Schopenhauer no le ha ido a la zaga. Y no se crea que sólo se dirige a la sensibilidad, como los cuerpos al centro de la tierra. El intelecto no está ocioso cuando la oímos. Existe un goce, que pudiéramos llamar pitagórico, que proviene no de la realización física de las notas, de la deleitable impresión que causan en nuestro nervio auditivo, sino de su ordenación matemática y de su simbolismo, especies que tienen ya más que ver con nuestro pensamiento analítico que con nuestro corazón.

Cuando Orfeo bajó a los Infiernos en busca de Euridice, nada de extraño tendría que las Danaides se hubieran distraído respecto del tonel que nunca verían lleno; Sísifo hubiera parado la roca e Ixión, la rueda.

Este hechizo que Gluck ha musicalizado tan brillantemente, es parejo al de la musa popular, que canta en las fiestas campesinas, como la vendimia o en las epitalámicas. Sin enrevesadas combinaciones sonoras, pues vendrán luego, cuando el arte se intelectualice y pierda o merme la rústica sencillez de sus orígenes, el ingenio anónimo compondrá deliciosas melodías, y tales artificios rivalizarán con la propia naturaleza. Porque ésta es rectilínea en todas sus manifestaciones estéticas, lo es también el pueblo en sus instrumentos músicos y en sus obras. ¿Hay algo mas sencillo que una flauta, un tambor, unas sonajas? Pero tal venero de poesía, ungido de todas las gracias naturales, es manipulado después por el genio de un Glazunov o de un Balakirev, y la pueril espontaneidad de una tonada se convierte en algo maravilloso y trascendente. Es como el mármol de Paros o del Pentélico, que acrecienta, sobre toda ponderación, bajo el cincel su belleza natural.

De la vena lírica de los pueblos, la música, ya provenga de la musa anónima, tan entrañable siempre, o de la inspiración genial del compositor, es la merced más alta. Por mucho que se empinen sobre la punta de los pies las demás artes, no alcanzarán esa cumbre de majestad, de primacía, de pleno dominio, de la música. Y todo se deriva de la sutil naturaleza del sonido, cuya recóndita e impenetrable significación, que algún día se nos dará de súbito, por regalo divino, autoriza las mayores audacias de interpretación subjetiva, sin que el poeta, ni el pintor, ni el escultor puedan competir con el músico por mucho misterio o sugestión de que estén impregnadas sus obras. Porque los elementos de que se sirven: la palabra, la metáfora, la imagen; el dibujo, el color, el lienzo; el mármol, el bronce, la madera, son de una materialidad más grosera que el sonido, cuya lanzada o espolazo, sin concreto alcance, van derechos al corazón.

Nos hemos detenido algo en estas divagaciones para llegar ahora a la patética decepción de la música moderna.

Es cierto que toda novedad, si es un tanto irresponsable, nos preocupa enormemente. El hombre vive más de la reiteración que del ensayo, y aunque acuda más o menos solícito y bien dispuesto a la llamada que se le hace, instintivamente se repliega en sí mismo, porque toda innovación más le asusta que conforta.

Los grandes innovadores rusos —Glinka, Borodín, Mussorgski, Stravinski— promovieron las naturales actitudes de resistencia y el último un profundo y apasionado debate sin victoria de unos contendientes respecto de otros. No se imponen las teorías estéticas con un solo zarpazo. La tradición es plúmbea y pegadiza. Sobreponerse a ella desde el campo de enfrente, no es cosa fácil. Pero la bondad que pueda entrañar lo nuevo acaba imponiéndose más tarde o más temprano, y la resistencia cede el paso a la innovación. Sin este proceso biológico de las ideas estéticas, el estancamiento del arte sería irremediable, y tal ensimismamiento o éxtasis de sus formas expresivas equivaldría a una anulación del espíritu creador. Pero por otra parte la inestabilidad de los *ismos,* de la que ya queda rastro en estas

páginas, sugiere la presunción de que hay fórmulas o principios que carecen de solidez y de aquí su efímera vigencia.

La elasticidad de la técnica, cualquiera que sea el arte a que se aplique, no es ilimitada. Siempre habrá un muro delante, contra cuya robusted constructiva no caben las habilidades, ni las argucias. El patrón lógico está bien presente en las cosas. Por intuitivos que seamos —que la intuición no es más que un golpe de vista de la razón, una razón vertiginosa— nos acompañará en todo instante la pauta o canon. Si de una caja de componer fuéramos cogiendo a capricho las letras y por modo tan peregrino formásemos las palabras o sentados ante un piano pulsásemos a nuestro arbitrio las teclas, ni tales palabras, ni tales sonidos serían inteligibles y deleitables. No existirá una identidad absoluta entre los dos ejemplos que acabamos de exponer y la situación de las letras y del arte actuales, pero sí una semejanza relativa que nos llevará a la conclusión de que cuando fallan los principios fallan también los resultados.

El tirar demasiado del elástico o lo que es lo mismo, el extremar excesivamente la técnica, desvinculándola de toda práctica ejemplar, nos ha traído, como de la mano, el excentricismo, la extravagancia, la superchería. Nadie que tenga una correcta educación intelectual y afectiva admitirá como fenómenos legítimos de la capacidad creadora, el invertebrado lírico, la novela —reportaje, el pintor— cangrejo y el "chinchin" polifónico, realizado a través de los instrumentos músicos más groseros y dilacerantes.

Vengan en buena hora todas las audacias imaginables —no nos cansaremos de decirlo—; colonícese el ultra-novísimo continente de la subconsciencia descubierto por Freud; arrúmbese la tradición en el desván de los trastos viejos; cámbiese el ritmo a las obras clásicas; transfiérase a la poesía el ramplón vocabulario del periódico o de la calle; repútense las patas del cangrejo como milagroso pincel; adóptense los instrumentos de poca o ninguna prosapia dentro del arte, como flamantes transmisores del sonido, y la materia amorfa o monstruosa, como un bronco baladro del genio de la especie, pero a cambio de que el alma se nos llene de gozo y no de horror o de tristeza, que son las

dos maneras que tiene, violenta la una y pasiva la otra, de proclamar su descontento.

Si los conspicuos propugnadores de las letras y del arte actuales me demostrasen que estoy equivocado, no volvería a escribir una sola línea y me reprocharía profundamente el tiempo que había perdido en mis estudios y en mis lecturas.

Hemos roto todos los nexos que nos unían al pasado. ¿Por que no acabar también con la tiranía de los números? ¿Qué esperamos para sostener que dos y dos no son cuatro y que ocho menos cinco no son tres? ¿Pero es que no vale la pena el formular tales afirmaciones dado el desconcierto que se produciría al hacerlas? ¡Qué resonancia no tendría todo esto en el mundo! El comercio, la industria, representados mitológicamente por el diosecillo más ingrávido del Olimpo: Mercurio, qué equilibrios no realizarían con tal de que siguiera la pingüe práctica de los dividendos. La frívola femineidad intentaría pasar por legítimo el fraude de los años. No habría de seguro más que quinceñas. Y los tributos fiscales estarían a merced del ingenio del Estado o del contribuyente para fijar su cuantía. ¡Abajo el número! ¡Fuera la despótica e incivil dictadura de las Matemáticas!

¡Ah, esto es más serio que cambiar el ritmo de la cabalgata de la *Walkyria*, imitar a Picasso o encerrar al lector en el callejón sin salida de un poema! El arte es una figuración, un artificio. De materia dúctil, es susceptible de todas las manipulaciones. Pues qué, ¿no está demostrado de un modo irrebatible la falta de originalidad de las ideas, de los afectos, de las sensaciones, y, sin embargo, cada día que pasa aumenta el número de los filósofos, de los escritores, de los artistas? Componer un poema arbitrario, embutir unos arpegios en un nocturno de Chopin, hacer de la teratología una exposición de pintura o escultura, es menos peligroso que falsificar la firma en un cheque o en una escritura notarial.

Esta omnímoda irresponsabilidad del arte puede llevarnos, en un genial esfuerzo del hombre, a las cimas más altas o hundirnos sin remedio alguno en el fracaso. Y más aún en estos días en que se cancelan los dogmatismos del pensamiento ló-

gico, se erige la irracionalidad en certidumbre y se vuelve despectivamente la espalda a la tradición.

¿Qué cabe entonces hacer con el arte? El arte es como un niño mimado, lleno de exigencias y caprichos, pero que a pesar de todo es un ser que va camino de su plenitud, y que más tarde o más temprano declinará inexorablemente y sólo nos quedará de él el recuerdo de sus acciones más bellas.

XXXVIII

FALLOS DE LA LITERATURA, DE LA MUSICA Y DE LAS ARTES PLASTICAS

¿Qué cabe entonces hacer con el arte?, decíamos. Al emplear tal substantivo nos referimos a todas las actividades del espíritu creador en el orden estético. No es fácil responder, pero tampoco imposible. Con relación a la moral, una buena enseñanza religiosa puede evitarnos cualquier torcedura en nuestro comportamiento humano. En la esfera jurídica, un conocimiento exacto de nuestros derechos y nuestras obligaciones y una fiel observancia de tal ordenación, en sus dos vertientes, nos facilitará el camino. En el primer ejemplo, como no existe más factor coactivo que la propia conciencia y ésta es soslayable si se quiere —que no debiera—, el hecho queda reducido a la mayor o menor inquietud que nos produzca. En el segundo ejemplo, la cosa varía. Si se trata de cumplir una obligación, el no cumplirla lleva aparejado la sanción correspondiente, y si de un derecho, su inobservancia por quien deba respetarlo, origina algún daño a quien ha de

beneficiarse de tal precepto. Ni lo uno ni lo otro quedan impunes, ya que el carácter coactivo de la ley y el bien común que se persigue a través de todo mandato jurídico, deben llevar siempre a la satisfacción del fin perseguido. Pero en la literatura y en el arte, como en el primer ejemplo puesto, no hay poder coactivo. Es la conciencia estética la que decide, con merma o no de su integridad, según los principios o normas que la rijan. Consiguientemente la educación recibida en el orden moral o en el estético ejercerá una manifiesta presión en nuestros actos humanos respecto de tales encuadramientos de nuestra actividad. Y esto nos lleva a la conclusión de que una esmerada preparación cultural; un acervo de conocimientos valiosos; una depuración, mediante el estudio y la lectura, del gusto; un refinamiento de la sensibilidad, constituyen la clave del éxito, es decir, de la realización de la belleza, que eso es el arte y nada más que eso.

No se puede venir a las letras, a la plástica, a la música, con un modesto hatillo de saber. La ignorancia es de todas las servidumbres, la peor. Y por otra parte, una imaginativa destrabada de la razón o un gusto depravado en la elección de cuantos elementos integran la obra de arte, no pueden conducirnos a ese ápice sublime que es la consecución de lo bello.

Bien patentes están los resultados de nuestra orfandad académica o autodidáctica, de la endeblez y parvedad de estudios y lecturas. Y como hay que concretar los perjuicios que se originan como consecuencia de estas situaciones personales, vamos a enumerarlos.

Deficiente estructura de los caracteres; falta de naturalidad del diálogo; premioso desenvolvimiento de la fábula; desequilibrio entre los factores capitales y mínimos de las descripciones; impropiedades léxicas (barbarismos y neologismos); descuidos sintácticos; poemas desprovistos de columna vertebral, ideológica o afectiva; imágenes excéntricas; oscuridad; inconexión; carencia o poquedad de numen, de entusiasmo lírico; misterio-superchería; falta de delimitación entre la prosa y el verso; multitud de máculas del poema, lingüísticas, prosódicas u ortográficas; ausencia del ritmo, porque no hay medida, rima,

musicalidad; propensión a lo alógico o ilógico, que hace de la poesía un muro infranqueable; torpeza y desgana del lenguaje figurado, de la metáfora y del símil; degeneración del gusto electivo, a causa de la cual los temas adoptados están horros de interés y de gracia; licencias poéticas, de quienes aborrecen la retórica, pero faltos de señorío hacedor la utilizan como ortopedia de sus versos lisiados; vulgaridad, prosaísmo, ñoñez.

Ingravidez del sentido crítico, pero no por modestia, sino por superficialidad; limitación visual, que rara vez traspone el sobrehaz de las cosas; desconocimiento o inapetencia respecto del antecedente erudito; desestimación de la filosofía de lo bello y consiguientemente del contraste de valores; exacerbación de lo subjetivo, cuando es la desapasionada objetividad de nuestras apreciaciones lo que da empaque y permanencia a la crítica; error al atribuir a uno lo que dijo otro; indigencia de conocimientos o tacañería al administrarlos; alusiones frecuentes a lo actual y olvido o menosprecio de la tradición; prisa en vez de ese *tempo lento* propio de los juicios bien construidos y eslabonados; estilo ramplón y lleno de solecismos y dislates impropios de tan grave magisterio.

Imperfección del dibujo y del color: elementos básicos de la pintura; falta de originalidad del asunto o tema o bien desnaturalización del arte por huir excesivamente de lo consuetudinario; deformidad visual que implica un terrible desacuerdo entre la verdad y la imaginativa; ausencia absoluta de sentido humano, cuando por razón de nuestro rango vital y participación activa en la obra de arte, es absurda tal inhibición, que forzosamente ha de ser unilateral; proclividad del espíritu hacia lo grotesco, sin que se descubra el trazo genial que lo dignifique estéticamente; irritada "postura" del espíritu ante las cosas, que no dejarán de ser como son por mucho que las sobrenaturalicemos, y por el contrario vocearán sin remilgos histéricos su verdad sobre la que tan arbitrariamente se les impone; reiteración de fórmulas espectaculares que no aumentan en un solo maravedí el caudal artístico; subversión de valores y falsedad del ímpetu creador.

Desorganización del sonido, que, saltando sobre toda triunfal experiencia pasada, tiende a conjunciones de acordes inarticulables, que no sólo no asimila nuestra sensibilidad, sino que los repudia abiertamente; incorporación de instrumentos músicos de bajuno origen, sin el menor relieve histórico dentro de su cometido, y que más hieren que deleitan; irrespetuosa libertad respecto de las obras consagradas por la crítica y el público, a las que infieren el agravio de un cambio de ritmo o de un embutido de arpegios o mordentes; espantosa crisis de la melodía que al convertirse en *leit-motiv* de una composición sinfónica y traducir un estado de conciencia estética, un sentimiento íntimo del corazón, es siempre anhelantemente esperada y que produce como un relajamiento del ánimo; sustitución de la ternura por la violencia, de la sencillez por la complejidad, que convierte en laboratorio de sonidos lo que debiera ser como un efugio de nuestra afectividad; audacias sin fundamento lírico alguno, desprovistas de unidad esencial expresiva, y que en el mejor de los casos pueden dirigirse al intelecto, pero sin pasar por el corazón. Ramplonería, mediocridad, depravación del sentido músico con toda la cohorte de extravagancias y excentricidades.

En la escultura no hay menos fallos, si bien dado lo costoso y complicado de tal quehacer o actividad, abundan menos sus representantes. Quizá el mayor extravío de este arte consista en su onírica realización deshumanizada y en el retroceso a formas primitivas que no proclaman una plenitud, sino más bien un proceso estético. ¿Quién compondría un *Poema del Cid* con la misma técnica irregular y premiosa del tiempo a que pertenece o un himno en loor de Licidas con iguales recursos líricos que los empleados por Metastasio? Cada época tiene su lengua y desenterrarla después de tantos años es tartajear en vez de hablar de corrido.

La crítica, el público y el Estado son los tres principales dirimentes de la cuestión. La crítica acepta el fenómeno en vez de discutirlo con una visión trascendental del arte. El público, generalmente, muestra su desvío respecto de tales manifestaciones estéticas y el Estado contemporiza con el he-

cho o se decide por la neutralidad en vez de, por los medios que estén en su mano, orientar al arte hacia otras metas más eficientes y luminosas.

Hay que esperar, por lo tanto, a que la desgana o hastío de los propios cultivadores del arte, extingan lo que a éste le quede de vitalidad. Los *ismos* cuanto más se singularizan menos estables son, ya que más lejos están de los caracteres específicos de lo clásico. Y nadie dudará que los movimientos actuales del alma creadora se distinguen por la particularidad de sus factores integrantes.

Que en la historia del arte abundan estos episodios, es una verdad evidente. Los excentricismos, las demasías, las extravagancias, incluso las aberraciones doctrinales aparecen a cada paso hasta en los pueblos de más fina espiritualidad. Como ya ha notado la crítica sabia, Carcino, se distinguió, entre los griegos, por su equívoca oscuridad y Licofrón, como se advirtió en estas páginas más de una vez, por sus extravagancias. El mismo Aristófanes incurrió en más de una torpeza, pues sus burletas e ingeniosidades no siempre fueron de buena ley. Crebillón, en la literatura francesa, no se caracterizó, precisamente, por la pulcritud del lenguaje, la claridad de los conceptos y la buena construcción dramática. Los ingleses muestran más de un ejemplo de desviación respecto de esa línea recta, impecable que nos imaginamos que es la belleza. Y Achilline y Pretti burláronse de la tradición, sin que sus novedades les acreditasen de verdaderos ingenios.

Esta abundancia de paradigmas no justifica la legitimidad del fenómeno, pues éste habrá que presentarlo siempre como un demérito y no como una virtud. Pero lo grave de la situación actual de las letras y del arte, consiste en la imposibilidad del retorno a las formas tradicionales, pues si es cierto que en el orden estético no ocurre lo que en el científico, cuyos avances eslabonados indican siempre una marcha ascensional, ya que no sería juicioso volver del vapor al remo, de la electricidad al candil, no se crea que es cosa fácil darle la vuelta al calcetín y poner lo de fuera para adentro y lo de adentro para fuera.

Si a un lector, a un oyente o a un contemplador de las

artes plásticas, se le dijese que tenía que retroceder hacia otras formas tradicionales de la belleza que se dieron por prescritas y canceladas, por muy descontento que estuviese de las presentes manifestaciones estéticas, se resistiría de seguro, ya que retornar es tanto como admitir el fracaso de nuestra propensión evolutiva, y la aceptación de tal circunstancia decepciona y deprime.

¡Ah, es que cuando avanzamos el pie no debe estar nunca en el aire más que lo necesario, para asentarlo, inmediatamente después, con firmeza en el suelo! Todo lo inestable, interino o provisional supone una pérdida de energía creadora, un movimiento infecundo, una falta de pesantez en nuestras decisiones. Lo que nos tranquiliza es la posesión y disfrute total de las cosas. Lo incierto, lo inseguro, es una llaga abierta en la mente y en el corazón. Cuando vamos hacia un objetivo y a poco de alcanzarlo hemos de volver sobre nuestros pasos, una honda congoja nos sacude interiormente y proclama lo estéril del esfuerzo. Y estas batallas que reñimos y que no están previamente bien planeadas, porque el estado mayor de la razón fue licenciado y sustituido por el arbitrio personal, no nos proporcionan sino efímeros logros y hay que volver de nuevo al ataque si queremos reconquistar lo perdido.

Nuestra situación es lamentable. Hemos arrasado lo tradicional. De nada o de muy poco nos ha servido cuanta audacia e ímpetu pusimos en el quehacer estético. Una indómita soberbia nos desligó del hombre de la calle, al que sustituimos por el minorista: ese homúnculo de la intelectualidad, especializado en audiciones, poemas y artes plásticas de hoy. Olvidamos que en Grecia era el pueblo el que oía leer la *Ilíada* y el que aplaudía a Esquilo y a Sófocles en el teatro. Y que en nuestra Edad Media era el pueblo también el que asistía a las representaciones celebradas en los atrios de los templos. Y que el hombre de la calle estuvo en el estreno de *Hernani* en París y del *Don Alvaro* en el teatro del *Príncipe*. Pero ahora se huye de él, como si fuera un apestado de la incultura y de la insensibilidad. Necesitamos águilas dotados de los cien ojos de Argos para que no les pase "desapercibida" ninguna sutileza o reconditez de

nuestros poemas. Es el hombre-sacacorchos que destapona todos los misterios.

Hasta ahora el arte ha sido una evasión nuestra respecto de la realidad, una ruptura con el cómo son las cosas; pues, aun cuando lo más juicioso es pensar que las cosas sean como las vemos, ninguna estipulación inequívoca, incontrovertible hay entre ellas y nosotros que nos obligue a aceptar tal idea. No nos importa atribuir a la Creación un sentido humorístico o suponer que se trata de una ironía cósmica, en virtud de la cual todo se nos aparece de distinta manera de como es. La falta de irrevocabilidad de lo real, de una parte, y la inseguridad de nuestra visión, de otra, o, simplemente, esto último, si no queremos complicar, con exceso, las cosas, nos autoriza a movernos dentro del arte desembarazadamente e incluso libérrimamente. No han sido hasta ahora, al menos, muy satisfactorios los resultados, pero ¡qué importa!, la reiteración, la persistencia pueden darnos el triunfo.

Desde otro punto de vista y mirando tales evasiones de lo real como otros tantos éxitos, ¿no será éste el camino que mediante sucesivas exacerbaciones de nuestra capacidad estética nos lleve a una inhibición total de las cosas y de nosotros y el arte se sotierre en cada uno, pierda todo significado expresivo y dinámico, se enclaustre en nuestra conciencia y nos convierta en un ilapso o arrrobamiento individual sin posible exteriorización? Yo me inclinaré siempre por la negativa, porque la nada no es nada y lo que debemos postular siempre es el ser, pero ahí queda planteado el problema por si otras mentes más lúcidas y mejor preparadas se deciden por la posición contraria.

Más viable me parece, a pesar de todo, una reorganización de la mente, merced al suministro de aquellas ideas estéticas que, por ser consustanciales a la "aparente" naturaleza de las cosas, nos harían desembocar en el éxito. No hay filosofía sin los primeros principios, ni consecuencia sin antecedente, ni efecto sin causa, ni sombra sin luz. Pues bien, eso es la tradición, lo clásico, unos primeros principios, un precedente, una causalidad, un chorro de luz. Cuanto más queramos romper la conti-

nuidad del espíritu creador, más endebles y pasajeras serán nuestras conquistas, que no proceden de un salto, sino de una cadena de operaciones previas.

¿Y cuáles son esas ideas estéticas consustanciales al ser de las cosas? La unidad de acción es una idea excelente:

Denique sit quod vis simplex dumtaxat, et unum

y las de lugar y de tiempo, aunque sean anacrónicas, ningún daño infieren a la fábula teatral, que cuantas menos concesiones le hagamos más firme y auténtica ha de ser. Imitación del hombre, de la vida y de la naturaleza. Claridad de los conceptos, pues debemos hablar y escribir de modo que se nos entienda, ya que de la inteligibilidad de nuestras ideas y sentimientos proviene el gozo estético. Naturalidad del diálogo. Exacta y vigorosa pintura de los caracteres, sin altibajos, ni vacilaciones, que debiliten la bizarría del personaje. Visión perfecta del escenario, del paisaje y de la prosopografía. Correcta construcción gramatical y depurado estilo, ya que las impropiedades léxicas y los solecismos no añaden, como es lógico, ni un céntimo siquiera a los valores literarios. Mesura de la imaginativa, que no debe tener puesto grillete alguno, pero sí debe estar vigilada por la razón. Uso más restringido del verso libre —el más difícil de todos cuando no carece, como ahora, de verdadera calidad, pues hoy se llama verso libre a la prosa más antipoética. Retorno a la rima; sobre todo a la imperfecta o asonantada, de dulce musicalidad, como ya advirtió Bécquer. Sobria y elegante administración del lenguaje tropológico, sin barrocas voluptuosidades estilísticas, que dan al poema una adiposidad lírica inaguantable. La desnudez pagana es más atrayente que los ricos paños, los vaporosos velos, los pámpanos o el *sub rosae*. Tino en la elección de asunto y comedimiento en los pormenores superfluos que recargan excesivamente el hilo maravilloso de la acción lírica. Melodía soterrada y profunda, pues en todo poema ha de haber una voz que cante en cada estrofa e incluso en cada verso. Cauteloso empleo del inconsciente, que pretende dar como panacea lo que en el fondo no es más que una su-

perchería. Lo mismo cabe decir de lo maravilloso y mágico, rara vez logrados, pues siempre queda algún sutil intersticio para desenmascarar por fraudulenta tal pretensión. Lecturas filosóficas en cuanto atañe a la belleza, ya que si excluimos a los que por su labor docente tienen más o menos contactos con estos estudios, el resto ni siquiera ha leído la *Historia de las ideas estéticas,* de don Marcelino. Clásicos y modernos de aquende y allende, que hieran nuestra sensibilidad, agucen nuestro ingenio, enriquezcan nuestra memoria y nos guíen certeramente por el camino que deseamos recorrer. Ya se ha dicho que no hay libro alguno que no tenga algo bueno de lo que poder beneficiarse. Perfección del dibujo y del color. Contemplación de las obras de arte de cuya ejemplaridad pueda obtenerse algún provecho, y de la naturaleza que nos rodea, tan sugeridora y didáctica. Introspección o maceración de las propias ideas. Biografías de artistas célebres y crítica de sus obras. Firme propósito de superarse o, al menos, de conservar el nivel ya logrado, y destrucción o enmienda de todo trabajo que suponga un descenso de temperatura, de vitalidad del espíritu creador.

Cuanto queda expuesto nos parece más acertado que oir los gritos de una parturienta.

Dicen de Mussorgsky que fue un analfabeto. Lo contrario que Borodin. ¿Qué daño hubiera recibido el primero si hubiese mostrado por el estudio la misma dilección y entusiasmo que el segundo? La cultura ha sido siempre un tesoro inapreciable; algo así como el "¡Abrete sésamo!" de las cosas, que acaban entregándonos sus secretos. Acordaos si no de las plumas de la gacela y de los frecuentes agravios inferidos por Zorrilla a la verdad histórica. Pero el saber supone un esfuerzo, una disciplina, y no todos están dispuestos a tales sacrificios. Se consideran bien dotados de aptitudes nativas, de talento y de imaginación y se echan a andar por la cuesta arriba del triunfo. ¡Pobres almas deslumbradas, ciegas, que creen poseer la chispa de fuego que Prometeo sustrajo de la fragua de Vulcano!

XXXIX

CONSIDERACIONES FINALES

IMPOTENTE el genio creador para superar o mantener, cuando menos y con los mismos medios empleados hasta ese instante, el nivel de la poesía que hemos convenido en llamar tradicional, inicióse la evasión del espíritu de este mundo en que vivimos a otros supuestos, que ofrecían el oro y el moro. Y para evadirse lo primero que hay que hacer es romper la puerta o la reja de la prisión. El barrote más duro era el de la lógica. ¿Cómo someter las actividades del subconsciente: fuerza oscura e incoercible, al imperativo de unas reglas predeterminadas? La gramática constituía otro estorbo. La sintaxis cohibe e incluso impide el libre ejercicio del verbo creador y la puntuación salpica de máculas y feas motas la albura del poema. El pasado, con su plúmbea carga de valores prescritos, y el lenguaje, desprovisto, como todas las cosas que alcanzan sus cimas, mediante una lenta elaboración, de eficacia lírica alguna, frustran cualquier emergencia del preconsciente. Hay que crear, pues, un léxico de estructura, voces y reglas no conocidas,

ni usadas hasta ahora. La belleza, con sus cánones petrificados, rígida como la muerte, es un lastre del que conviene desprenderse. Toda significación real equivale a un volverse de espaldas a la verdadera inspiración, que merced a su poder mirífico concibe lo inconcebible y desata lo indisoluble. Entre el fuego de lo cordial y la frigidez del intelecto debe optarse por esto último, porque el fuego abrasa y destruye, pero el hielo aguza el sentido y lo perpetúa. Lo inusitado y singular desconcierta y deslumbra; en cambio, la uniformidad y reiteración de las cosas obtura el entendimiento y embota la sensibilidad. Seamos absurdos, ilógicos, inconsecuentes; pongamos todas nuestras armas al servicio de esta idea: derrocar a la inteligencia, arrojarla de su trono.

Como vemos, no siempre son coincidentes estas fórmulas estéticas; pero así pensaron, al iniciar el éxodo hacia otros mundos inexplorados, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Valèry, Apollinaire, Saint-John Perse, Cocteau...

Toda esta calología de la lírica actual podemos situarla bajo el rótulo siguiente: anarquía literaria, cuyo carácter o peculiaridad más notable es la falta de lógica. Lo excéntrico y lo insólito provienen, generalmente, de una carencia de ordenación de nuestro pensamiento y de nuestra afectividad, que son los dos elementos capitales del acto creador.

Fijémonos ahora en el primer poeta del Universo: Dios. Poesía, como es sabido, viene de *poiesis*, crear, y el creador por antonomasia es Dios. Toda la creación fue como un poema trascendental y maravilloso, y aquel acto o actos sucesivos, según se opte por una u otra explicación genética, se realizó bajo la pauta de una mente ordenadora. No hubo, pues, nada ilógico, ni siquiera alógico. Del caos se pasó al orden, como de las tinieblas a la luz. No hubo fallos, porque no podía haberlos, y las cosas fueron surgiendo impecablemente, conforme a una rectilínea intencionalidad. ¿Por qué suponer entonces que las obras humanas, el arte, lleno de límites y fronteras, y proveniente del esfuerzo del hombre, puede nacer de un anárquico pensar y sentir?

El dadaísmo fue un síntoma muy expresivo de la dolencia

de irracionalidad que comenzaban a padecer las letras. *Dadá* no quería decir nada, y por eso precisamente la adoptaron como denominación los cultivadores de tal modalidad literaria. Sin embargo, hay que considerar que la palabra es la forma audible y legible de nuestras ideas y de nuestros sentimientos. Así, cuando digo o escribo "quiero", ya se sabe que expreso un afecto o un deseo, y todos me comprenden. Porque el lenguaje es una convención y cada uno estipula con los demás que acepta tal sistema de entenderse. Faltar a este pacto es provocar una serie de compartimientos estancos que impiden o entorpecen la comunicabilidad. Y es descabellado, a mi juicio, tender a tales situaciones anárquicas no justificadas por auténticos valores del espíritu.

No sólo no se frenó a tiempo aquella propensión, sino que se desembocó más tarde en el caos. Divorciarse de la razón, de la lógica, de la verdad, del lenguaje y del corazón, repito, es instituir el desorden y la anormalidad como elementos básicos de toda acción creadora.

Pero lo más curioso del caso es que para llegar a esta situación caótica, para componer deliberadamente poemas ilógicos o simplemente alógicos, ha habido que ser primero lógicos.

Vamos a verlo por medio del siguiente ejemplo: genuflexión quiere decir doblar la rodilla, arrodillarse; de *genuflexión, genuflectere*. Un sacerdote hace genuflexiones cuando dobla la rodilla ante el altar. Pero un cortesano, cuando se inclina ante el rey, no hace una genuflexión, sino una reverencia, porque lo que dobla no es la rodilla, sino la cintura. Luego si deliberadamente, racionalmente, reflexivamente, queremos incurrir en tal torpeza de lenguaje, tendremos antes que discurrir así: "Para cometer este dislate de un modo consciente, debo decir o escribir genuflexión, en vez de reverencia." Razonamientos análogos habrá que hacer cuando demos a las cosas una significación distinta de la que tienen o contraria a la que tienen; cuando digamos lo opuesto o lo diferente a lo que vemos y oímos.

¿Qué pueblo hay, por poco civilizado que esté, que no tenga su Constitución? No existe oficio alguno que no se rija por determinadas reglas. Las relaciones entre los hombres, públicas

y privadas, se configuran en la ley. La paremiología es la ciencia popular que, mediante adagios y refranes, adoctrina y aconseja a los hombres. No hay disciplina alguna que carezca de normas. Toda sistematización es una serie de principios. El instinto de los animales es una predeterminación de la naturaleza, cuya ejemplar sabiduría proviene de Dios, y el Decálogo, con sus imperativos y sus partículas negativas, es un conjunto de trascendentales preceptos.

Si, como acabamos de ver, todas las cosas están sujetas a una ordenación, merced a la cual resultan más viables y eficaces, no iba a ser el arte la excepción.

Circunscribiéndonos a la poesía, notaremos que es un camino muy difícil de andar. Dificultad que nace de las prescripciones que le son impuestas. Si se observan, disminuirá el número de los poetas, que intentarán inútilmente superarlas. Si no se respetan, habrán desaparecido los obstáculos y aumentarán los cultivadores del verso; pero nada bueno cabe esperar de ellos, a no ser que la propia genialidad de cada uno, que no es lo corriente, establezca con el paradigma de sus composiciones nuevas y ejemplares normas a cumplir.

Suprimid en el endecasílabo el acento tónico de la sexta sílaba o de la cuarta y octava, o de la cuarta y séptima, si es de los llamados de gaita gallega, y habréis escrito en prosa, pero no en verso. Observad en los de distinta medida la acentuación aconsejada por los legisladores de la poesía y notaréis que aumenta el ritmo y la musicalidad. Mezclemos consonantes y asonantes y se habrá producido en la poesía el mismo fenómeno que el de la fusca en los sembrados. Colocad una rima asonante en los versos de un romance, que deben ser libres, pues, como es bien sabido, en esta clase de composiciones han de rimar sólo los versos pares, y la elaboración habrá sido más fácil para el autor de la poesía, pero ésta no será tan bella e impecable como Venus cuando salió de las espumas del mar (1).

(1) Esa luz de esas est*rellas*
me está cantando en su cante
que después que yo me m*uera*
subiré a sus soledades.

GERARDO DIEGO

Cometamos las llamadas licencias poéticas: sinalefas, diéresis y sinéresis, y el verso será muy flojo o muy apretado, y nada ganará, por cierto. De aquí que Horacio aconsejara volverlo al yunque. Desentendámonos de la unidad de acción, y la obra, como la pintura cubista, aparecerá fragmentada y dispersa, con quebranto de la propia naturaleza, que siempre tiende a mostrar en conjunto las partes que la integran. Y si cuantas menos concesiones hagamos al arte, más irreprochable será éste, ningún daño le vendrá a una obra dramática, insisto, si respetamos las debatidas unidades de lugar y de tiempo.

El trance creador ha sido y sigue siendo objeto de concienzudo estudio, y no sólo por parte de críticos y ensayistas, sino de hombres de ciencia. Ernesto Kris, en *Psicoanálisis y arte,* y Charles Baudouin, en *Psicoanálisis del arte,* han tratado esta materia, desde un punto de vista más científico que literario. No podemos detenernos ahora a considerar estos libros, aunque el tema es por demás tentador. Desentrañar el acto de la creación artística sería admirable, como admirable hubiese sido también demostrar que la célula piramidal era el habitáculo de la razón. Pero habrá que contentarse, por ahora al menos, con una serie de sutiles lucubraciones que, careciendo de serios fundamentos científicos, tendrán el valor que se les atribuya subjetivamente, del cual podrán ser desposeídas sin grande esfuerzo.

Como cada día que pasa soy menos intelectualista, y aunque no sienta simpatía filosófica alguna por Bacon, ni por Condillac, me atraen mucho los hechos y pienso que no está demás tener un poco de plomo en las alas, ciertas exigencias establecidas como preparatorias del acto creador me han producido regocijada extrañeza. Si a Cervantes, Shakespeare, Lope y Milton les hubiesen dicho que para escribir el *Quijote, Hamlet, Fuenteovejuna* y *El paraíso perdido,* hubiera sido conveniente oir antes los gritos de una parturienta, como aconseja Rilke, entre otras cosas ya más atinadas, la famosa risa homérica, habría sido insuficiente para que tales autores gloriosos exteriorizasen su asombro.

Nos hemos dilatado más de lo debido y es necesario termi-

nar. ¿Qué pronóstico cabe hacer de las presentes actividades creadoras? ¿Volver a lo tradicional? ¿Mantenerse en la actual situación? ¿Extremar más aún las demasías observadas y romper definitivamente con la lógica, la realidad y el lenguaje? No seré yo quien se aventure a hacer vaticinio alguno.

He procurado moverme siempre de cara a la razón, de la que nunca abominé. Pero aplicar la dialéctica racionalista, en el buen sentido de la palabra, a la lírica y al arte actuales, para establecer una predicción, sería una postura muy problemática. Dejemos, pues, que el tiempo, inexorable dirimente de la vida espiritual, fije el valor de las presentes ideas estéticas, ya del lado de lo efímero, ya del de lo perdurable.

No se me oculta que sostener los puntos de vista que quedan expuestos a lo largo de este ensayo es acción llena de peligros. Simpatizar con el subconsciente y el preconsciente, con el arcano, la cábala, el ocultismo, el hermetismo, lo mágico, lo enigmático y lo esotérico, es postura más intelectual, sobre todo hoy, que el tomar tales cosas un poco a fiesta y tararira. Los escasos nobles metales —si hay alguno— de mi modesta personalidad más perderán que ganarán quilates. No importa. Prefiero el ostracismo literario a traicionar mis convicciones más hondas.

BIBLIOGRAFIA

Albérés: *La révolte des écribains d'aujourd'hui* (1949).
Alborg, Juan Luis: *Hora actual de la novela española* (Madrid, 1958).
Alcalá Galiano, Antonio: *Prólogo al Moro expósito (La Lectura,* tomo II de los Romances).
Alomar, Gabriel: *Verba* (Madrid, 1917).
Alonso, Dámaso: *La lengua poética de Góngora* (Madrid, 1935).
— — *Enseyos sobre poesía española* (Madrid, 1944).
— — *Poetas españoles contemporáneos* (Madrid, 1952).
— — *Soledades* (editada por este autor, con prólogo del mismo y versión en prosa).
Andrés, El Padre Juan: *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura* (Madrid, MDCCLXXXIV y MDCCIC).
Aragón, Louis: *Les yeux d'Elsa* (1942).
Andry, J.: *La folie dans l'art* (Lyon, 1924).
Arteaga, Esteban: *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal* (Madrid, MDCCLXXXIX).
Baralt, Rafael María: *Diccionario de galicismos, o sea de las voces, locuciones y frases de la lengua francesa* (Madrid, 1855).
Barre, A.: *Le symbolisme 1883-1900* (París, 1911).
Baudouin, Charles: *Psicoanálisis del arte* (Buenos Aires, 1955).
Bello, Andrés: *Gramática de la lengua castellana* (Madrid, 1883).
— — *Opúsculos gramaticales* (Madrid, 1890 y 1891). Dos tomos.
Bertrán y de Amat, F.: *Del origen y doctrina de la escuela romántica...* (Barcelona, 1908).
Blanco García, El Padre: *La literatura española en el siglo XIX,* parte primera (Madrid, 1909).
Blanco García, Fr. Martín: *Los voceros del modernismo* (Barcelona, 1908).
Bollnow, Otto F.: *Rilke, poeta del hombre.*
Bonilla, A.: *El arte simbólico* (Madrid, 1902).
Bousoño, Carlos: *Teoría de la expresión poética* (Madrid, 1952).
Bouvier, E.: *Iniciación a la literatura de hoy* (1928). Dadaismo.
Brandes, G.: *L'École romantique en France* (París, 1902).
Brandes, Jorge: *Las grandes corrientes de la literatura moderna en el siglo XIX* (Barcelona).
Braunschvig, M.: *Le sentiment du beau et le sentiment poétique* (París, 1904).
Brémond, H.: *La poésie pure* (1926).
Breton, André: *Trois manifestes surrealistes* (1946).
Brunetière, Fernando: *Evolution de la critique* (1890).
— — *Evolution de la poésie lyrique au XIX* (1894).
— — *La reforma de Malherbe.*

— — *Le théatre romantique* (1896).
Cano, José Luis: *Poesía española del siglo XX* (Madrid, 1960).
Cansinos-Assens, R.: *Los Hermes* (Madrid, 1916).
— — *Las escuelas literarias* (1916).
— — *La nueva literatura* (Madrid, 1917).
Copgras, E.: *Ecrit et poésies d'une demente précoce* (1911).
Castro, Américo: *La realidad histórica de España* (Ed. argentina, 1954).
Casares, Julio: *Crítica profana* (Madrid, 1916).
Cavia, Mariano de: *Limpia y fija...* (Madrid, 1922).
Cejador y Frauco, Julio: *Historia de la lengua y literatura castellana* (Madrid, 1915 y 1919). Tomos III, VIII y X.
— — "El simbolismo", en *Helios* (1904).
— — "La lírica española en la época modernista, desde 1918", en *Nuevo Mundo*, mes de enero.
Clouard, H.: *La poésie francerise moderne des romantiques a nos jours* (1930).
Chabaneix, Paul: *Le subconscient chez les artistes, les savants et les écribains* (París, 1897).
Díaz-Plaja, Guillermo: *Introducción al estudio del romanticismo español* (Madrid, 1936).
Diego, Gerardo: *Antología poética en honor de Góngora.*
Díez-Canedo, E., y Fortún, Fernando: *La poesía francesa moderna* (Madrid, 1913).
Eguía Ruiz, C.: *Crisis del simbolismo literario* (1914).
— — *Razón y Fe*, XXXVIII.
Fretet, J.: *L'Alienation poétique, Rimbaud, Mallarmé, Proust* (París, 1946).
Freud, Sigmundo: *Lo inconsciente* (1915).
— — *Introducción al psicoanálisis* (París, 1922).
— — *Nuevas aportaciones al psicoanálisis* (1932).
— — *Esquemas del psicoanálisis* (1938).
Friedrich, Hugo: *Estructura de la lírica moderna* (Barcelona, 1959).
Fry, Roger: *The artist and psychoanalisis* (Londres, 1924).
Gaos, Vicente: *Temas y problemas de literatura española* (Madrid, 1960).
Gautier, Teófilo: *Histoire de romanticisme* (París, 1884).
Ghil, Renato: *Traité du verbe* (París, 1886).
Gillot, H.: *La querelle de anciens et des modernes* (1914).
Gómez Carrillo, E.: *El Modernismo* (Madrid, 1905).
Grammont, M.: *El verso francés* (1904).
Grégh, F.: *Portrait de la poésie moderne, de Rimbaud a Valéry* (1936).
Guyau: *Los problemas de la estética contemporánea* (Madrid, 1902).
Isaza, Emiliano: *Diccionario de la conjugación castellana* (París, 1900).
Kayser, Wolfgang: *Interpretación y análisis de la obra literaria* (Madrid, 1954).
Jung, C. G.: *La structere de l'inconscient* (Ginebra, 1916).
— — *Archives de Psychologie*, t. XVI, núm. 62.
— — *El inconsciente* (Madrid, 1930), Revista de Occidente.
Kierkegaard, Soren: *La angustia humana* (Revista de Occidente).
Kris, Ernst: *Psicoanálisis y arte* (Buenos Aires, 1955).
Lafora, Gonzalo D.: *Estudio psicológico del cubismo y del expresionismo* (Madrid, 1922).
— — *Archivos de Neurología*, t. III, núm. 2.
Lalo, Carlos: *Introducción a la estética* (París, 1912).
— — *Estética* (París, 1924).
Lanson, G., y Tuffrau, P.: *Manual de historia de la literatura francesa* (Barcelona, 1956).
López, Daniel: *Introducción a discursos parlamentarios de Lord Macaulay* (Madrid, 1885).

López Ibor, Juan J.: *La agonía del psicoanálisis* (Madrid, 1961).
Llach, E.: *El modernismo en literatura* (Sevilla, 1914).
Mallarmé, E.: *Vers et prose* (1893).
Manzoni, A.: *Carta acerca del Romanticismo* (1821).
Maritain, J. y R.: *Situation de la poésie* (1938).
— — *Creative Intuition in Art and Poetry* (Nueva York, 1953).
Martínez Amador, Emilio E.: *Diccionario gramatical* (Barcelona, 1954).
Martino, P.: *Le naturalisme français* (1923).
— — *Parnasse et symbolisme* (1925).
Melitón González (Pablo Parellada): *Tenorio modernista* (Madrid, 1906).
Menéndez y Pelayo, Marcelino: *Orígenes de la novela* (Madrid, 1905), t. I.
— — *Historia de las ideas estéticas* (Madrid, 1909-1912). Nueve volúmenes.
Mérimé, E.: *L'école romantique en France* (París, 1902).
Mesquita, C. de: *Romanticismo inglés* (1911).
Minkowska, M.: *Van Gogh. Les relation entre sa vie, sa maladie et son oeuvre* (París, 1937).
Mir y Noguera, El Padre Juan: *Prontuario de hispanismo y barbarismo* (Madrid, 1908). Dos tomos.
Mora, Luis María: *De la decadencia y el simbolismo* (Bogotá, 1903).
Moreas, Jean: *L'essai sur les donnés inmédiates de la consciencie* (1889).. El 18 de septiembre de 1886 publicó en el *Figaro* su manifiesto simbolista, de cuyas doctrinas abjuró después.
Morillot, P.: *Le roman en France después 1610 jusqu'ea nos jours* (1892).
Mottram, V. H.: *Psycho-analysis in life and art* (Canadá, 1915).
Nora, Eugenio G. de: *La novela española contemporánea* (Madrid, 1958).
Ortega y Gasset, José: *Obras de...* (Madrid, 1932).
— — *Meditación del pueblo joven* (Madrid, 1962).
Ospina, E.: *El Romanticismo* (Madrid, 1927).
Pellissier, G.: *Le mouvement littéraire contemporain* (1901).
Pérez Petit, Víctor: *Los modernistas* (Montevideo, 1903).
Piñeyro, Enrique: *El Romanticismo en España* (París, s. a.).
Poizat, A.: *Le Symbolisme* (1924).
Raymond, M.: *Baudelaire au Surréalisme* (1933).
— — *Le sens de la poésie moderne* (1940).
Regis, E.: *Les aliénés peints par eux-mémes* (1882).
Réja, H.: *L'art malade dessins de fous* y *L'art chez les* (París, 1901 y 1907).
Ribot, Theodule: *Essai sur l'imagination créatrice* (París, 1900).
Rigal, E.: *Moliere* (1908). Premio Guerin 1909 de la Academia Francesa.
Rodríguez Marín, Francisco: *Rinconete y Cortadillo*, ed. crítica (Sevilla, 1905).
Romero Mendoza, Pedro: *Siete ensayos sobre el Romanticismo español* (Cáceres, 1963). Primer tomo.
Sainte Beuve: *Tableau de la poésie lyrique au XVI siècle* (1828).
Salcedo Coronel, José García de: *El Polifemo comentado* (Madrid, 1629).
— — *Las obras de Góngora, comentadas* (1636-1648). Cuatro volúmenes.
Salvá, Vicente: *Gramática de la lengua castellana según ahora se habla, ordenada por...* (Valencia, 1835).
Santos González, C.: *Antología de poetas modernistas americanos*, con un ensayo de R. Blanco-Fombona (París, 1913).
Sartre Jean-Paul: *Situations II: Qu'est-ce la litterature?*
Silva Uzcátegui: *Historia crítica del modernismo en la literatura castellana* (Barcelona, 1925).
Souriau: *Préface de Cromwell* (París, 1897).
Taine, Hipólito: *Notas sobre Inglaterra* (Madrid-Barcelona, 1920), t. I.
Torre, Guillermo de: *Manifiesto vertical ultraísta* (Madrid, 1920).
— — *Literaturas europeas de vanguardia* (1927).

— — *Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneo* (Barcelona, 1963).
Valbuena, A.: *La poesía española contemporánea* (Madrid, 1930).
Valbuena, Antonio de: *Ripios académicos* (Madrid, 1912). Dos tomos.
Valera, Juan: *Del romanticismo en España y de Espronceda, O. C.*, t. XIX (Madrid, MCMVIII).
— — *Crítica literaria*, 1873-1878 (Madrid, MCMX), *O. C.*, t. XXIV.
Valéry, Paul: *Introduction a la poétique* (1938).
Vinchon, J.: *L'Art et la folie* (París, 1917).

INDICE ALFABETICO ONOMASTICO

Abarís (Mit.): 138.
Abenarabi: 197.
Achilline: 16, 273.
Alborg, Juan Luis: 71.
Alcalá Galiano, Antonio: 155.
Alcántara, Manuel: 64.
Alcázar, Baltasar de: 75.
Aleixandre, Vicente: 9, 49, 51, 69, 79.
Alfonso *el Sabio:* 49.
Al-Ma'Arri: 43.
Alonso, Dámaso: 16, 49, 125, 133.
Altolaguirre, Manuel: 109.
Alvarez, Lilí: 72.
Alvarez de Cienfuegos y Acero, Nicasio: 214.
Amaltea (Mit.): 194.
Amnón: 195.
Andersen, Juan Cristián: 195.
Andrés, Carlos: 70.
Andrés, Juan: 7, 70, 170, 179, 195, 196.
Ansloó Reniero, van: 234.
Anteo (Mit.): 34.
Antíoco, Sóter: 195.
Aperrivay, Bernardo: 77.
Apolo (Mit.): 95, 118, 184, 224, 225, 253, 261.
Apollinaire, Guillanme (Wilhelm-Apollinaris de Kostrowitzki): 22, 45, 51, 280.
Aragón, Louis: 49, 51.
Araya, Luis: 230.
Arcipreste de Hita (Juan Ruiz): 49.
Argensola (Bartolomé y Lupercio): 34, 133.
Argos (Mit.): 274.
Arguijo, Juan de: 34.
Ariadna (Mit.): 93.
Ariman: 146.
Ariosto, Ludovico: 80, 196, 212.
Aristarco: 176.
Aristófanes: 191, 196, 273.
Aristóteles: 20, 39, 130, 143, 197, 198.
Arteaga, P. Esteban: 170, 191.
Asclepiades: 262.
Atlante (Mit.): 58.
Attis: 194.
Augusto: 165.
Aunós, Eduardo: 59.
Ayala, Adelardo López de: 34.
Azorín (José Martínez Ruiz): 39, 194.
Azpilcueta, Martín de: 74.
Bacón: 198.
Badosa, Enrique: 111.
Balakirev, Mili Alejo: 264.
Balbuena, Antonio: 68.
Balmes, Jaime: 255.
Baralt, Rafael María: 68, 80.
Barba-Azul: 38.
Baroja, Pío: 61, 68.
Barral, Carlos: 50, 113.
Bartok, Béla: 16, 95.
Batteux, Carlos: 39, 179.
Battistini, Matías: 122.
Baudelaire, Carlos: 27, 44, 48, 51, 146, 218, 280.
Baudouin, Charles: 283.
Beaumarchais, Pedro Agustín; Barón de: 48.
Beauvais, Vicente de: 195.
Beccari, Gilberto: 196.
Becket, Samuel: 84, 162.
Bécquer, Gustavo Adolfo: 167, 190, 202, 230, 276.
Beethoven, Ludwig van: 28, 122,
Bellay, Joaquín de: 155, 196.
Bello, Andrés, 68.
Benavente, Jacinto: 125, 195.
Benn, Gottfried: 45, 49.
Berceo, Gonzalo de: 21, 194, 196.
Bergler, E.: 99.
Bergson, Enrique: 88, 198.
Bión de Esmirna: 37.

Blair, Hugo: 179.
Blasco Ibáñez, Vicente: 125, 166.
Bocángel: 39, 188.
Boccaccio, Juan: 195, 196.
Boileau, Nicolás: 39, 179, 197, 235, 253.
Bonilla, Alonso de: 214.
Bormos (Mit.): 39.
Borodín, Alexander Porfirievich: 122, 189, 242, 265, 277.
Borrás, Enrique: 199.
Boscán Almogáver, Juan: 210.
Bosch Barret, Manuel: 79.
Botticelli, Alejandro: 150, 234.
Boulez, Pierre: 19, 88.
Bousoño, Carlos: 49, 74.
Brandes, Jorge: 191.
Bretón, André: 11, 155.
Bretón de los Herreros, Manuel: 167.
Brunetière, Fernando: 200.
Bruno, Giordano: 198.
Buero Vallejo, Antonio: 125.
Buffon, Jorge Luis; conde de: 198.
Burgos, Augusto de: 80.
Buyjtendijk: 263.
Buzzi, Pablo: 220.
Byron, lord, Jorge Noel Gordon: 22,, 184, 195, 202, 252.
C. J. María: 73.
Caballero Bonald, José Manuel: 109, 113.
Cabanyés, Manuel de: 116.
Cadalso, José: 214.
Cage, John: 19, 88.
Cajal, Santiago Ramón y: 20, 66, 69, 75, 78.
Calderón de la Barca, Pedro: 195, 214.
Campoamor y Camposorio, Ramón de: 107, 197.
Camús, Alberto: 159.
Cano, José Luis: 79.
Cansinos Assens, Rafael: 125.
Cantinflas (Mario Moreno): 264.
Cantoni, Carlos: 198.
Cañizares, José de: 197.
Capgrás, E.: 93.
Carcino (El Joven): 273.
Carducci, Josué: 36, 116, 182.
Carlos II, el Hechizado: 71.
Carlyle, Tomás: 177.
Carulla, José María: 225.
Carrere, Emilio: 219.
Carrillo de Sotomayor, Luis: 188.
Casanova, Manel: 231.
Casares, Julio: 68, 74, 75.
Castelar, Emilio: 58, 66, 68.
Castillejo, Cristóbal de: 195.
Castillo Puche, José Luis: 73.
Castro, Américo: 49.
Castro, Guillén de: 196.
Catulo: 196.
Cavia, Mariano de: 68, 71.
Cejador y Frauca, Julio: 190, 197.
Cela, Camilo José: 60, 75, 107.
Celaya, Gabriel: 50, 108, 109.
Cellini, Benvenuto: 253.
Cervantes, M. Teresa: 65.
Cervantes y Saavedra, Miguel de: 49, 74, 78, 79, 167, 195, 207, 256, 283.
Circe (Mit.): 230.
Ciro: 194.
Clarín (Leopoldo Alas): 125, 169, 174.
Claudel, Pablo: 150.
Cocteau, Juan: 49, 227, 280.
Comendador Griego, El: 71.
Commynes, Felipe de: 210.
Concepción, fray Juan de la: 59.
Condillac, Esteban de: 283.
Contijoc Pratdesaba, Josefa: 115.
Corneille, Pedro: 179, 196.
Cortés, Juan Donoso: 58, 61, 68.
Crebillón, Próspero Joliot de: 196, 273.
Crémer, Victoriano: 115.
Crespo, Angel: 112.
Cronos (Mit.): 43.
Cuervo, Fray Manuel: 69.
Cuervo, Rufino: 68.
Cuevas, Jesús y José de las: 77.
Cusa, Nicolás de: 198.
Chabaneix, Paul: 101.
Chapielli: 198.
Chapman, R. W.: 74.
Chaucer, Godofredo: 197.
Chenier, Andre: 36, 116.
Chesterton, G. K.: 72, 79.
Chopín, Federico: 129, 267.
D'Alembert, Juan Le Rond: 182.
Dalí, Salvador: 60.
Dánae (Mit.): 194.
Danaides (Mit.): 251, 264.
Dante Alighieri: 146, 241.
Dareto: 196.
Darío, Rubén: 219.
Darwin, Carlos Roberto: 198.
Darwin, Erasmo: 198.
Daudet, Alfonso: 159, 161, 241.
Debussy, Achille-Claude: 19, 34, 95, 127, 128.
Delavat, Dolores: 166.

Delibes, Miguel: 69, 76, 113.
Delille, Jacobo: 234.
Demócrito: 198.
Descartes, René: 198.
Dessy, Mario: 200, 220.
Deucalión (Mit.): 194.
Dickens, Carlos: 163.
Diderot, Dénis: 179, 195.
Diego, Gerardo: 16, 49, 69, 109, 110, 111, 282.
Díez del Corral, Luis: 75, 78.
Dilthey, Guillermo: 85.
Dionisos (Mit.): 224.
Don Enrique, El Navegante: 48.
Donatello, Donato di Betto Bardi: 150.
Dostoievsky, Teodoro: 94, 163.
Dryden, Juan: 229.
Du Halde, Juan Bautista: 220.
Dvorak, Anton: 23.
Dwelshauvers, G.: 101.
Eça de Queiroz, José María de: 161, 197.
Eckehart, El Maestro: 197.
Edipo (Mit.): 194, 195.
El Solitario (Serafín Estébanez Calderón): 74.
Eliot, T. S.: 44, 45.
Eluard, Paul: 44, 50, 229.
Encina, Juan del: 49.
Erasmo, Desiderio: 74, 176, 195, 198.
Esculapio (Mit.): 194.
Espinosa, Benito: 48.
Espinosa, Juan Antonio: 78.
Espiñeira de Monje, María: 66.
Espronceda, José de: 22, 54, 60, 202, 252.
Esquilo: 130, 274.
Estacio: 168.
Estala, Pedro: 179.
Estébanez Calderón, *El Solitario*: 78.
Estratonice: 195.
Euclides: 256.
Euler, Leonardo: 256.
Eurídice (Mit.): 264.
Europa (Mit.): 194.
Euterpe (Mit.): 262.
Eximeno, El Padre: 170, 179.
Fatone, Vicente: 75.
Fedra (Mit.): 195.
Feijóo, El Padre: 65.
Fenelón, Francisco de Salignac de la Mothe: 26, 87.
Fernández Almagro, Melchor: 70, 72, 125.
Fernández de Andrada, Andrés: 185.
Fernández Flórez, Darío: 78.
Fernández de la Mora, Gonzalo: 71.
Fernández-Yáñez Gimeno, Julio: 75.
Fichte, Juan Gottlier: 26.
Fidias: 118, 119, 130.
Filastro de Brescia: 70.
Filemón: 171.
Flammarión, Camilo: 213.
Flaubert, Gustavo: 48, 188, 197.
Fletcher, Fineas: 195.
Flores, Juan de: 195.
Flórez Estrada, Alvaro: 255.
Fontaine Félix, Annie: 45, 51.
Fontenelle, Bernardo Le Bovier de: 195.
Forner, Juan Pablo: 179.
Forrellad, Luisa: 70.
Foxá: 58.
France Anatole: 38.
Franck, César: 122.
Fretet, J.: 99.
Freud, Sigmundo: 9, 38, 151, 188, 266.
Fry, R.: 99.
Gabriel y Galán, José María: 219.
Gallardo, Bartolomé José: 75.
Ganivet, Angel: 76, 78.
Gaos, Vicente: 50, 228.
García de la Huerta, Vicente: 214.
García Luengo, Eusebio: 59.
García Nieto, José: 110, 111.
García Tassara, Gabriel: 80.
García Velasco, Marcelino: 108.
Garcíasol, Ramón de: 110.
Garcilaso: 20, 195, 196, 210.
Gaspar: 167.
Gassendi, Pedro: 198.
Gener, Pompeyo: 43.
Ghiberti, Lorenzo: 150.
Ghil, Renato: 192.
Giotto, Angel: 150.
Gironella, José María: 59.
Glazunov, Alejandro: 264.
Glinka, Miguel Ivanovich: 265.
Gluck, Cristóbal: 264.
Godoy, Z. de: 78.
Goethe, Juan Volfang: 22, 33, 36, 48, 58, 176, 184, 185, 195, 234, 248, 252.
Goldoni, Carlos: 70.
Gómez de Avellaneda, Gertrudis: 71.
Gómez de Baquero, E. *(Andrenio)*: 125.
Gómez de la Serna, Ramón: 59.
Góngora y Argote, Luis de: 37, 39, 133, 188, 189, 190, 196, 211, 212.
González Alonso, J.: 72.
González Blanco, Pedro: 77.

Goya y Lucientes, Francisco de: 150, 241, 256.
Goytisolo, Juan: 60.
Goytisolo-Gay, Luis: 73, 77.
Gracián, Baltasar: 213, 214.
Granada, Fray Luis de: 68, 133, 256.
Grande, Félix: 64, 107.
Greco, El (Dominico Theotocopuli): 150, 191.
Grocio, Hugo van Groot: 198.
Guevara, Fray Antonio de: 68, 74, 77, 195.
Guillén, Jorge: 50, 107.
Guillermo, Conde de Poitiers: 196.
Guyau: 11, 36.
Guzmán, José: 167.
Haeckel, Ernesto: 78.
Harpócrates (Mit.): 85.
Hartmann, Carlos Roberto Eduardo: 40.
Hartung: 20.
Hartungen, Ch.: 99.
Hécate (Mit.): 141.
Hegel, Jorge Guillermo Federico: 34, 56, 199, 258.
Heidegger, Martín: 141.
Heine, Enrique: 22, 33, 133, 184, 190, 202, 248, 252.
Heliogábalo: 167.
Hera de Samos: 142.
Heracles (Mit.): 58.
Heráclito: 198.
Hermanubis (Mit.): 102.
Hermes Trismegisto: 37.
Hermosilla, José Gómez: 76, 179.
Hipólito (Mit.): 195.
Hobbes, Tomás: 232.
Hoffding, Haraldo: 77.
Hoffmann, Ernesto Teodoro Guillermo: 192.
Homero: 37, 132, 196, 212, 224, 230.
Horacio: 39, 68, 181, 182, 196, 197, 211, 235, 283.
Hugo, Víctor: 155, 185, 192, 197, 219, 252.
Huidobro, Vicente: 231.
Husserl, Edmundo: 77.
Huysmans, Joris Karl: 188.
Hylas (Mit.): 39.
Ibargoyen Silas, Saúl: 226.
Ibsen, Enrique: 200.
Igual, D. M. A.: 197.
Io (Mit.): 194.
Iriarte, Juan de: 214.
Isaza, Emiliano: 60, 68, 79.
Isis (Mit.): 102.
Ixión (Mit.): 264,
Izquierdo, José Luis de: 79.
Jaloux, Edmundo: 195.
Jámblico: 197.
Jano (Mit.): 33.
Jáuregui, Juan de: 34, 188, 190.
Jiménez, Juan Ramón: 219.
Job: 255.
Jordi, Mosen: 196.
Jovellanos, Gaspar Melchor de: 214.
Juan Manuel, Don (El Infante): 55, 197.
Jung, C. G.: 38, 101.
Júpiter (Mit.): 43, 58, 59, 119, 194, 230.
Juvenal: 168, 197.
Kafka, Franz: 146.
Kahn, Gustavo: 54.
Kant, Manuel: 26, 198.
Kaschnitz: 51.
Kierkegaard, Soren: 239.
Klopstoch, Federico Teófilo: 234.
Krauser, Carlos Cristian Federico: 34, 44.
Kris, Ernesto: 283.
Krolow: 51.
Kubie, L. S.: 38.
La Fontaine, Juan de: 35, 197.
Lafora, G. H.: 99.
Laforet, Carmen: 73, 76.
Lagerlöf, Selma: 188.
Lamartine, Alfonso de: 69.
Lampillas (o Llampillas), Javier: 179.
Lange: 9.
Laredo, Bernardino de: 72.
La Rochefoucauld, Duque de: 48, 49.
Lanson, G.: 48.
Larra, Mariano José de: 71, 167, 256.
Lautreamont, Conde de (Isidoro Ducase): 227.
Lázaro e Ibiza, Blas: 143.
Leconte de Lisle, Carlos: 116, 150, 218.
Leda (Mit.): 194.
Ledesma, Alfonso de: 214:
Ledesma Miranda, Ramón: 77.
Legendre, Adriano María: 256.
Leibnitz, Godofredo Guillermo: 198.
Le Mierre, Antonio Marino: 234.
León X: 165.
León, Fray Luis de: 73, 196, 256.
León, Ricardo: 66, 219.
Leopardi, Jacobo: 22, 36, 40, 116, 133, 182, 184, 190, 202, 248, 252.
Lesage, Alain-René: 195, 196.
Lessing, Gotthold Efraim: 177, 199.
Leucipo: 198.

Licidas (Mit.): 272.
Licofrón: 16, 37, 188, 273.
Linares Rivas, Manuel: 125.
Lince: 170.
Linneo, Carlos de: 198.
Lino (Mit.): 261.
Lisipo: 150.
Litrán, Cristóbal: 78.
Longfellow, Enrique: 33.
Longo: 195.
Looten: 51.
López, P. Emiliano: 77.
Lot: 195.
Lotze, Rodolfo Hermann: 264.
Luca de Tena, Cayetano: 76.
Luca de Tena, Torcuato: 65, 74.
Lucano: 234, 235.
Luciano de Samosata: 195.
Lucini, Juan Pedro: 220.
Lucrecio: 198.
Luis XIV: 165.
Luis de Baviera: 165.
Luis, Leopoldo de: 108, 111.
Luis XI: 132.
Luis XIII: 210.
Julio, Raimundo: 197.
Luzán, Ignacio: 179.
Lyly, Juan: 16, 188, 195.
Llorente, Teodoro: 58.
Llovet, Enrique: 76.
Machado, Antonio: 106, 219.
Madeiros, Paulina: 113.
Maestre de San Juan: 75.
Magallanes, Fernando: 137.
Máiquez, Isidoro: 167.
Malebranche, Nicolás: 198.
Malherbe, Francisco de: 116, 182, 210, 211.
Mallarmé, Stéphane: 22, 25, 29, 38, 39, 44, 49, 133, 150, 153, 217, 218, 222, 250, 280.
Manent, M.: 72.
Manet, Eduardo: 142.
Mann, Tomás: 159.
Manrique, Jorge: 33, 130.
Manterola, Vicente: 58.
Maqueda, María: 167.
Marco, Concha de: 76.
Marcos Gallego, Ignacio: 109.
María de Médicis: 210.
Marigó, Guillermo: 70.
Marinetti, Felipe T.: 200, 220.
Marini, Juan Bautista: 16, 37, 188, 196, 211, 212, 234.
Marlowe, Cristóbal: 195.
Marrodán, Mario Angel: 226.
Marshall, Edison: 75.
Marsías (Mit.): 95, 261.
Martínez Sierra, Gregorio: 195.
Martínez Villergas, Juan: 69.
Marx, Carlos: 232.
Massip, José María: 77.
Matute, Ana María: 74, 76.
Maupasant, Guy de: 94.
Maura, Gabriel; Duque de: 71, 77.
Mazza, Armando: 200, 220.
Médicis (Cosme y Lorenzo de): 165.
Meersch, Maxence van der: 70, 159.
Melo, Francisco Manuel de: 214.
Meandro: 171, 196.
Meléndez Pidal, Ramón: 70.
Menéndez y Pelayo, Marcelino: 70, 74, 76, 78, 125, 174, 190, 195, 197, 277.
Mercurio (Mit.): 123.
Metastasio, Pedro Buenaventura Trapassi: 272.
Meung, Jean: 49.
Midas (Mit.): 58, 92.
Miguel Angel: 119, 133, 206, 253.
Milon de Crotona (Mit.): 18.
Milton, Juan: 217, 234, 235, 241, 283.
Minerva (Mit.): 59, 119, 230.
Mir y Noguera, El Padre Juan: 63, 68, 79.
Mira, Juan José: 74.
Mirón: 118.
Moisés: 119, 194.
Molière, Juan Bautista Poquelin: 179, 196, 212.
Molina, Antonio: 122.
Montaigne, Miguel: 179.
Montale: 51.
Montiel, Sara: 122.
Morales, Luis: 150.
Morano, Francisco: 200.
Moratín, Leandro Fernández de: 214.
Moratín, Nicolás Fernández de: 214.
Moreas, Juan: 12, 212, 218.
Morris, West: 66.
Mosco de Siracusa: 37.
Mottram, V. H.: 99.
Mozart, Juan Crisóstomo Wolfgang Amadeus: 130, 133.
Muller Freinfels, Richard: 72.
Musset, Alfredo de: 12, 190, 224.
Mussorgski, Modes Petrovich: 122, 242, 265, 277.
Napoleón: 262.
Neleo: 194.

Nerón: 72.
Neruda, Pablo: 231.
Newton, Isaac: 256.
Nietzsche, Federico: 43, 85, 94.
Núñez de Arce, Gaspar: 107.
Núñez de Balboa, Vasco: 137.
Orfeo (Mit.): 261, 264.
Ormuz: 146.
Ortega y Gasset, José: 34, 38, 49, 58, 59, 61, 62, 71, 113, 162, 259.
Osorio, Guillermo: 108.
Ossian: 234.
Ossorio, Gustavo: 231.
Ovidio: 196, 234, 235.
Pagano: 198.
Palacio Valdés, Armando: 197.
Pandarco (Mit.): 58.
Panero, Leopoldo: 50, 60.
Paravicino y Arteaga, Fray Hortensio Félix: 39, 133, 188.
Pardo Bazán, Emilia (Condesa de): 73, 125.
Parides: 168.
Pascal, Blas: 48, 179.
Pascau, Juan: 72.
Pastor Díaz, Nicomedes: 22.
Pavese: 51.
Paz, Octavio: 114.
Pedro Abelardo: 197.
Pedro Alfonso: 195.
Pegaso (Mit.): 176, 227.
Pelayo Bombín, Antonio M.: 231.
Peón (Mit.): 262.
Pereda, José María: 125.
Pérez de Ayala, Ramón: 58, 125, 219.
Pérez Galdós, Benito: 125, 163, 241.
Pericles: 18.
Perseo (Mit.): 194.
Persio: 197.
Petrarca, Francisco: 196.
Petronio: 232.
Picasso, Pablo: 21, 267.
Picavea: 59.
Pierantoni, Umberto: 198.
Píndaro: 130, 211.
Pirra (Mit.): 194.
Platón: 18, 20, 85, 130, 197, 234, 252.
Plauto: 59, 232.
Plotino: 197, 263.
Plutarco: 43.
Policleto: 118, 149.
Polifemo (Mit.): 102.
Polignoto: 142.
Pope, Alejandro: 234.
Porfirio: 197.
Prados, Emilio: 116.
Praxiteles: 118, 150.
Pretti: 16, 273.
Prieto, Antonio: 65.
Prisciilano: 70.
Proclo: 197.
Prometeo (Mit.): 43, 277.
Quasimodo, Salvatori: 49.
Quevedo y Villegas, Francisco de: 34, 133, 190, 195, 196, 214, 256.
Quintana, Manuel José: 48.
Rabelais, Francisco: 49, 210.
Racine, Juan: 179, 196.
Rachmaninov, Sergio: 189, 242.
Ravel, José Mauricio: 128.
Rawlings, Marjorie: 73.
Rea (Mit): 43, 58.
Regnier, Malhurin: 218.
Reja, H.: 93.
Remo (Mit.): 194.
Renan, Ernesto: 56, 199.
Renouvier, Carlos: 11.
Reymont, Ladislao Estanislao: 133.
Rhynirs Feith: 234.
Richter, Juan Pablo: 177.
Ridruejo, Dionisio: 108.
Rilke, Raniero María: 145, 225, 283.
Rimbaud, J. Arthur: 27, 38, 39, 44, 49, 192, 250, 280.
Rimski-Korsacoff, Nicolai Andreiewich: 27, 122.
Rivadeneira, Pedro: 74.
Rivas, Duque de (D. Angel de Saavedra y Ramírez de Baquedano): 197.
Rivas, Enrique de: 109, 112, 113.
Robles, Francisco de: 167.
Rodin: 143.
Rokha, Pablo de: 231.
Romero, Luis: 76.
Romero Mendoza, Pedro: 168, 192, 215, 255, 262.
Rómulo (Mit.): 194.
Ronsard, Pedro: 20, 210, 211.
Rosa Hita, Leonardo: 108.
Rosales, Luis: 79.
Rossini, Gioacchino Antonio: 122, 129.
Roswitha, La Monja: 194.
Rousseau, Juan Jacobo: 94, 191, 198.
Rubreno Lappa: 168.
Rueda, Lope de: 21.
Rueda, Salvador: 219.
Ruffo, Titta: 122.
Ruiz, Jesús: 70.
Ruiz, Juan (Arcipreste de Hita): 55, 195.

Ruiz de Alarcón, Juan: 196, 197.
Russell, Bertrand: 88.
Safo: 37.
Saint-Hilaire, Geoffroy: 198.
Saint-John, Perse (Alexis Léger): 45, 226, 280.
Saint Pierre, Bernardino de: 195.
Sainte-Beuve, Carlos Agustín de: 177, 197.
Salcedo Coronel, José García de: 133.
Salvá, Vicente: 68.
Salvini, Tomás: 196.
Samaniego, Félix María: 214.
San Agustín: 77, 141, 198.
San Anselmo: 197.
San Buenaventura: 197.
San Cipriano: 194.
San Francisco de Asís: 72, 167.
San Mateo: 69.
San Pedro, Diego de: 195.
San Pedro de Alcántara: 167, 256.
Sánchez Ferlosio, Rafael: 65, 70.
Santa Teresa de Jesús: 167, 256.
Santo Tomás: 26, 69, 197, 198.
Santos Torroella, Rafael: 108.
Sanz y Ruiz de la Peña, N.: 110.
Sartre, Juan Pablo: 45, 133.
Saturno (Mit.): 43, 58.
Sopas: 118.
Schelling, Federico: 34.
Schlegel, Federico: 191.
Schlegel, Guillermo: 177.
Schiller, Federico: 22, 28, 195.
Schönberg, Arnold: 19, 128.
Schopenhauer, Arturo: 34, 40, 264.
Sénder, Ramón: 109, 110, 111, 112.
Séneca: 196.
Shadwell, Tomás: 168.
Shakespeare, Guillermo: 49, 196, 224, 283.
Sísifo (Mit.): 251, 264.
Slaughter, Frank G.: 78.
Sócrates: 80, 228, 252.
Sófocles: 196, 274.
Soler, Bartolomé: 75.
Solís, Antonio: 79.
Soto de Rojas, Pedro: 188.
Sousa, Fray Luis de: 194.
Souvirón, José María: 108, 110.
Spitteler, Carlos: 188.
Stendhal (Henry Beyle): 159, 207.
Stracciari, Ricardo: 122.
Strauss, Ricardo: 127, 128, 189.
Strawinsky, Igor Feodoroviche: 16, 127, 128, 189, 265.
Suárez de Figueroa, Cristóbal: 74.
Sully-Prudhomme, Renato Francisco Armando: 218.
Taine, Hipólito: 167, 177.
Tallavi, José: 200.
Tamar: 195.
Tántalo (Mit.): 58.
Tasso, Torcuato: 196.
Tassoni, Alejandro: 150.
Tchaikovski, Pedro Kjiteh: 242.
Tejado, Gabino: 61.
Temístocles: 18, 58.
Tennyson, Alfredo: 167.
Teócrito: 37, 212.
Terencio: 196.
Tersites: 45.
Tertuliano: 198.
Thackeray, Guillermo: 167.
Thais: 38.
Tibulo: 196.
Tiziano: 234.
Tieck, Luis: 191.
Tifis (Mit.): 48, 170.
Tirso de Molina (Fray Gabriel Téllez): 74, 196.
Toledano, Miguel: 214.
Tolstoy, León: 163.
Toynbee: 75.
Trilling, L.: 99.
Trimalción: 167.
Trofonio (Mit.): 88, 229.
Tuffrau, P.: 48.
Unamuno, Miguel: 219, 262.
Ungaretti: 44.
Valdés, Alfonso de: 74.
Valdés, Juan de: 195.
Valera, Juan: 21, 45, 58, 80, 125, 166, 169, 174, 190, 195, 197, 212.
Valéry, Paul: 36, 49, 133, 150, 218, 250, 280.
Valmiki: 132.
Valverde, José María: 50, 110, 113.
Valla, Lorenzo: 176.
Valldeperes, Manuel: 115.
Vallejo Nájera, Dr. A.: 72.
Van Dyck, Antonio: 130.
Van Eych (Humberto y Juan): 150.
Van Gogh: 94.
Vanini, Lucilio: 198.
Vega y Carpio, Félix Lope: 34, 54, 133, 190, 195, 214, 283.
Velázquez de Silva, Diego: 150, 188, 206, 234.
Venus (Mit.): 60, 272.
Verhaeren, Emilio: 217.

Verlaine, Pablo: 25, 150, 212, 217, 220, 229.
Viasa: 132.
Vicente, Gil: 21.
Vicuña, José Miguel: 108.
Viete, Francisco: 68.
Villaespesa, Francisco: 219.
Villamediana, Juan de Tarsis y Peralta; Conde de: 39, 188.
Vinci, Leonardo de: 176, 206, 253.
Vinchon, J.: 93.
Virgilio: 48, 196, 212, 235.
Vitry, Jacobo de: 195.
Vives, Luis: 73, 176.
Voltaire (François Marie Arouet): 179, 196.
Vossio, Isaac: 53.
Vulcano (Mit.): 230, 277.
Wagner, Ricardo: 27, 121.
Watelet: 234.
Webern, Anton von: 19.
Wiener, Norbert: 249.
Witmann, Waalt: 220.
Wundt, Guillermo: 72.
Yeats: 44.
Yocasta (Mit.): 195.
Young, Eduardo: 234, 235.
Zaragüeta, Juan: 70.
Zardoya, Concha: 109, 112.
Zeus (Mit.): 194.
Zola, Emilio: 45, 106, 161, 188, 195, 197.
Zorrilla, José: 22, 59, 167, 277.
Zubiri, Xavier: 77, 79.
Zunzunegui, Juan Antonio de: 58, 68, 70, 163.

Precio: 100 pesetas.