

# Esteban Salazar Chapela

*RESEÑAS, ARTÍCULOS  
Y NARRACIONES*



LA FUNDACIÓN SANTANDER CENTRAL HISPANO pretende contribuir al ámbito literario redescubriendo y recuperando, a través de la Colección Obra Fundamental, a aquellos escritores contemporáneos en lengua española a los que la desmemoria histórica injustamente ha conducido al anonimato y al olvido, siendo casi imposible por diferentes causas encontrar actualmente su obra publicada.

Se trata de una colección pensada tanto para el lector de hoy como para el estudioso, que persigue encontrar el núcleo principal de la producción de estos escritores, aquello que les caracteriza y distingue frente a los restantes autores de su tiempo. Esta colección no pretende recoger la obra completa de estos autores, sino las obras más destacadas y difíciles de conocer para el lector actual de esta pléyade de escritores que deben formar parte de nuestra historia literaria del siglo XX.

*RESEÑAS, ARTÍCULOS Y NARRACIONES*



ESTEBAN SALAZAR CHAPELA

*RESEÑAS, ARTÍCULOS Y  
NARRACIONES*

[Antología, 1926-1964]

*Introducción y selección de*  
Francisca Montiel Rayo

**COLECCIÓN OBRA FUNDAMENTAL**

**FUNDACION**

 Santander Central Hispano

- © Herederos de Esteban Salazar Chapela
- © Fundación Santander Central Hispano, 2007
- © De la introducción, Francisca Montiel Rayo

*Reservados todos los derechos. De conformidad con lo dispuesto en el artículo 534-bis del Código Penal vigente, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reprodujeren o plagiaran, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica fijada en cualquier tipo de soporte sin la preceptiva autorización.*

ISBN: 978-84-89913-79-0  
Depósito legal: M. 4.028-2007

Diseño de la colección: Gonzalo Armero  
Impresión: Gráficas Jomagar, S. L. Móstoles (Madrid)

# ÍNDICE

<i>Esteban Salazar Chapela: literatura y libertad</i> , por Francisca Montiel Rayo	[ XI ]
<i>Bibliografía</i>	[ LIII ]
<i>Nota sobre esta antología</i>	[ LVIII ]
<i>Procedencia de los textos seleccionados</i>	[ LX ]

## CRÍTICA LITERARIA

### I. VANGUARDIA Y REVOLUCIÓN

#### A. LÍRICA

Luis Cernuda: <i>Perfil del aire</i>	[ 5 ]
Emilio Prados: <i>Vuelta</i>	[ 9 ]
Federico García Lorca: <i>Canciones, 1921-1924</i>	[ 13 ]
Ramón de Basterra: <i>Vírulo</i>	[ 15 ]
Manuel Altolaguirre: <i>Ejemplo</i>	[ 19 ]
Vicente Aleixandre: <i>Ámbito</i>	[ 21 ]
Jorge Guillén: <i>Cántico</i>	[ 23 ]
Rafael Alberti: <i>Sobre los ángeles</i>	[ 25 ]
León Felipe: <i>Versos y oraciones de caminante</i>	[ 27 ]
Vicente Huidobro: <i>Altazor</i>	[ 29 ]

#### B. PROSA NARRATIVA

Literatura plana y literatura del espacio	[ 31 ]
Juan Chabás: <i>Puerto de sombra</i>	[ 37 ]
Antoniorrobes: <i>Novia, partido por 2</i>	[ 39 ]
Luisa Carnés: <i>Natacha</i>	[ 41 ]
Francisco Ayala: <i>Cazador en el alba</i>	[ 43 ]
Samuel Ros: <i>El hombre de los medios abrazos</i>	[ 45 ]
César M. Arconada: <i>Los pobres contra los ricos</i>	[ 47 ]

#### C. ESTUDIOS, ENSAYOS Y REPORTAJES

Luis Bello: <i>Viaje por las escuelas de España</i>	[ 49 ]
Benjamín Jarnés: <i>Ejercicios</i>	[ 53 ]

- Waldo Frank: *España virgen* [ 55 ]  
 Ernesto Giménez Caballero: *Hércules jugando a los dados* [ 57 ]  
 Ilya Ehrenburg: *España, República de trabajadores* [ 59 ]  
 Melchor Fernández Almagro: *Historia del reinado de Alfonso XIII* [ 61 ]

## II. ÉPOCA FRANQUISTA

### A. LA ESPAÑA INTERIOR

- Pío Baroja: *Desde la última vuelta del camino* [ 67 ]  
 Carmen Laforet: *Nada* [ 71 ]  
 Gregorio Marañón: *Españoles fuera de España* [ 73 ]  
*Diccionario de literatura española* [ 75 ]  
 Antonio Espina: *El cuarto poder* [ 81 ]

### B. LA ESPAÑA EXILIADA

- Rafael Altamira: *Manual de Historia de España* [ 83 ]  
 José María Quiroga Pla: *Morir al día* [ 85 ]  
 Rafael Alberti: *Imagen primera de... (1940-1944)* [ 87 ]  
 Ramón J. Sender: *The Dark Wedding* [ 89 ]  
 Américo Castro y *La realidad histórica de España* [ 91 ]

## ARTÍCULOS Y ENSAYOS

### I. LOS AÑOS VEINTE

- José Ortega y Gasset [ 101 ]  
 Juan Ramón Jiménez, poeta. Don Juan Valera. Juan Belmonte [ 105 ]  
 Media vuelta hacia la tristeza [ 109 ]  
 Psicología del jefe de peña [ 113 ]  
 Popularidad y gloria de Unamuno [ 117 ]

### II. LA SEGUNDA REPÚBLICA

#### A. LITERATURA, CULTURA Y PENSAMIENTO

- A buena política, mejor literatura [ 121 ]  
 Novela proletaria y novela burguesa [ 125 ]



Dos años después	[ 129 ]
Hispanoamericanismo nuevo	[ 131 ]
Estética en la calle	[ 135 ]
Dos revistas	[ 139 ]
Baroja, en la Academia	[ 143 ]
Recuerdo de un escritor [Ángel Sánchez Rivero]	[ 147 ]
El año literario y artístico en España. La poesía [1934]	[ 151 ]
La intimidad en la literatura	[ 161 ]
Regionalismo poético	[ 163 ]

## B. IDEOLOGÍA Y POLÍTICA

El Estado, pared maestra	[ 167 ]
La farsa del político	[ 171 ]
Abstencionistas y neutros	[ 175 ]
Fe en el hombre	[ 177 ]
Responsabilidad de las generaciones	[ 181 ]
Propaganda electoral	[ 183 ]

## III. LA GUERRA CIVIL

Los culpables	[ 189 ]
Crueldad	[ 193 ]
De Londres al Tajo	[ 197 ]
Quevedo y nuestra guerra	[ 199 ]
Escocia y la República española	[ 203 ]

## IV. EL EXILIO REPUBLICANO

### A. LA CULTURA ESPAÑOLA EN GRAN BRETAÑA

García Lorca en Londres	[ 209 ]
Clásicos españoles en Inglaterra	[ 213 ]
Revistas españolas en Londres	[ 219 ]
Galdós e Inglaterra	[ 225 ]

## B. VISIÓN DE GRAN BRETAÑA

- El domingo inglés [ 231 ]  
El *dandy* [ 235 ]  
Conformismo intelectual [ 241 ]  
La conversación y el silencio [ 245 ]

## C. ESCRITORES E INTELLECTUALES DESTERRADOS

- Dos novelas ejemplares [ 247 ]  
Juan Ramón Jiménez, premio Nobel [ 251 ]  
El teatro de Max Aub [ 253 ]  
Max Aub, México y la novela [ 257 ]

## D. OBITUARIOS Y EVOCACIONES

- José Moreno Villa [ 259 ]  
Américo Castro [ 265 ]  
Juan Ramón, conversador [ 269 ]  
Mi encuentro con Unamuno [ 271 ]  
Recuerdo de Ramón [ 279 ]

# OBRA NARRATIVA

## I. NOVELAS

- Pero sin hijos* [fragmento] [ 287 ]  
*Perico en Londres* [fragmento] [ 297 ]  
*Desnudo en Piccadilly* [fragmento] [ 315 ]  
*Después de la bomba* [fragmento] [ 321 ]

## II. CUENTOS

- El sueño de África* [ 331 ]  
*Destino y casualidad* [ 337 ]

FRANCISCA MONTIEL RAYO

## ESTEBAN SALAZAR CHAPELA: LITERATURA Y LIBERTAD

POCOS ESCRITORES TAN ACTIVAMENTE implicados en la vida literaria y cultural española de las primeras décadas del siglo XX han sido víctimas de un olvido semejante al que se cierne, todavía hoy, sobre la figura y la obra de Esteban Salazar Chapela. La principal causa de esta injusta preterición —aunque no sea la única— hay que atribuirla a su condición de exiliado republicano, como ya intuyó el también desterrado Max Aub. «¡Ay, Esteban Salazar Chapela!, tan amigo de la libertad, ¿quién se va a acordar de ti?», se preguntó cuando estaban a punto de cumplirse dos años de su fallecimiento en Londres<sup>1</sup>. Pocos días después de recibir aquella inesperada noticia, el autor de *La calle de Valverde* había anotado en sus diarios: «Si no se vuelve a escribir la historia de la literatura española quedará olvidado entre tantos enterrados en su tierra natal. Decididamente, la honradez no sirve para la inmortalidad»<sup>2</sup>. Pero, a diferencia de Aub, a quien llegó a obsesionarle la idea de «dejar constancia», Salazar Chapela no se sintió preocupado por el futuro. Lo verdaderamente apremiante para él fue su presente, un día a día que estuvo marcado durante cuarenta años por su gran pasión —la literatura—, una inclinación que le resultó tan ineludible como lo fueron sus ansias de libertad, porque sin ella —recordó tras leer *Problemática de la literatura*, de Guillermo de Torre— «el escritor pasa a ser un cero a la izquierda y deja de serlo»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Max Aub, «Recuerdo de E. Salazar Chapela», *Ínsula*, Madrid, 242 (enero de 1967), pág. 5.

<sup>2</sup> Max Aub, *Diarios (1939-1972)*, edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler, Barcelona, Alba Editorial (Alba Literaria, 34), 1998, pág. 359.

<sup>3</sup> Carta de Esteban Salazar Chapela a Guillermo de Torre fechada en Londres el 5 de mayo de 1952 (ms. 22830-12 [52]). Este documento, como toda la correspondencia entre ambos escritores que se cita en estas páginas, se conserva en la Biblioteca Nacional (Madrid).

## I. CONTRA VIENTO Y MAREA

Desde muy joven, Salazar Chapela quiso vivir de acuerdo con sus deseos y procuró ser fiel a sus convicciones, porque, en su opinión, si el yo auténtico de todo hombre es su vocación<sup>4</sup>, «la felicidad no consiste más que en ser uno mismo»<sup>5</sup>. Para lograrla, debía desarrollar, del modo en que pensaba que tenía que hacerlo, su trayectoria como escritor, unos comienzos profesionales que se sitúan en la lejana década de los años veinte. Salazar Chapela vivió aquella época de exaltación de lo nuevo, de militancia estética y de aparente desatención a la realidad circundante con sincero entusiasmo, a pesar de las concesiones y de las renunciadas a las que se vio lógicamente sometido. Defensor como pocos de la individualidad del intelectual y del artista —sin olvidar que ambos son siempre hijos de su tiempo—, el joven crítico no pudo imaginar entonces que el gregarismo y el dogmatismo estéticos a los que se plegó circunstancialmente no sólo le harían sentir el íntimo desasosiego del que dio fe en algunas de sus colaboraciones, sino que llegarían a condicionar de forma decisiva su futuro. En apenas dos años —desde bien entrado aquel ya mítico 1927 hasta finales del año siguiente—, quedó estigmatizado para siempre. Su nombre aparece, aún hoy, asociado a una vanguardia que «existió, gozó y murió»<sup>6</sup>, sin reparar en que su producción —contra lo que se pudiera pensar— no sólo no finalizó al término de aquella «época movediza y de encrucijadas»<sup>7</sup>, sino que alcanzó con el paso del tiempo la madurez y la coherencia de las que entonces carecía.

«Cronológicamente pertenecía a la llamada generación del 27», recordó en su exilio mexicano Juan Rejano, pero a su «espíritu lúcido e independiente [...] nunca le agradó

<sup>4</sup> El escritor recordó a menudo la célebre máxima de Píndaro —«llega a ser el que eres»—, recomendación en la que sustentó una parte de su pensamiento el filósofo José Ortega y Gasset.

<sup>5</sup> Esteban Salazar Chapela, *Desnudo en Piccadilly*, Buenos Aires, Editorial Losada (Novelistas de España y América), 1959, pág. 333.

<sup>6</sup> E. Salazar y Chapela, «Una encuesta sensacional. ¿Qué es la vanguardia?», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 85 (1 de julio de 1930), pág. 3.

<sup>7</sup> E. Salazar y Chapela, «Federico García Lorca: *Canciones*», *El Sol*, Madrid (20 de julio de 1927), pág. 2.

encasillarse en grupos, capillas o sectas»<sup>8</sup>. Así lo proclamó públicamente en 1931, cuando estaba a punto de ver la luz *Pero sin hijos*, su primera novela. Con este motivo, concedió una entrevista a uno de sus compañeros en la redacción de *La Gaceta Literaria* en la que no quiso establecer ningún tipo de afinidad entre su trayectoria y la de otros miembros de su promoción, con los que mantenía, por cierto, unas muy buenas relaciones personales y profesionales. «Mi generación, la generación “Saaa”, compuesta por mí, Ayala, Arconada y Alberti», afirmó entre bromas y veras, «es una generación, como debe ser toda generación, muy compleja. Yo no tengo nada que ver con Ayala, afortunadamente para Ayala; ni éste con Arconada, afortunadamente para los dos; ni ninguno de nosotros tres con Alberti, afortunadamente para los cuatro. Cada uno va por su lado, sin deseo alguno de formar falange. Crea usted que constituimos un ejemplo»<sup>9</sup>. Unos años después, cuando se disponía a comentar la producción poética del año 1934, justificó la estructuración de su artículo con esta elocuente pregunta: «¿Quién tan superficial que hable de “generaciones”?»<sup>10</sup>. Salazar Chapela creía, con Eugenio d’Ors, que el escritor debe «ser como el gato, que convive con todos, pero sin familiarizarse con nadie». Esta cualidad, contra todo alarde falso, insulso, de comunicación», advirtió, a sabiendas de que sus palabras no serían bien recibidas entonces, «preside la vida de cualquier artista y es el denominador común a toda labor firme, auténtica de pensamiento»<sup>11</sup>.

En lo político, Salazar Chapela se mostró todavía más consecuente de lo que lo pudo ser, durante los primeros años, en materia artística. Afiliado primero al Partido Radical Socialista —fundado por Marcelino Domingo—, militó después en Acción Republicana —liderada por Manuel Azaña—, partidos de cuya fusión —a la que se unió la Organización Republicana Gallega Autónoma de Santiago Casares Quiroga— na-

<sup>8</sup> Rafael María Lucena [Juan Rejano], «Salazar Chapela, novelista», *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento dominical de *El Nacional*, México DF, 1039 (26 de febrero de 1967), pág. 1; reproducido en Juan Rejano, *Artículos y ensayos*, edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler, Sevilla, Editorial Renacimiento (Biblioteca del Exilio, 1), 2000, págs. 234-236.

<sup>9</sup> Ataúlfo G. Asenjo, «E. Salazar y Chapela, novelista», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 109 (1 de julio de 1931), pág. 3.

<sup>10</sup> E. Salazar y Chapela, «El año literario y artístico en España. La poesía», en *Almanaque Literario 1935*, editado por Guillermo de Torre, Miguel Pérez Ferrero y Esteban Salazar y Chapela, Madrid, Editorial Plutarco, 1935, pág. 73.

<sup>11</sup> E. Salazar y Chapela, «D’Ors, Eugenio: *Cuando ya esté tranquilo*», *El Sol*, Madrid (14 de febrero de 1930), pág. 2.

cería en 1934 Izquierda Republicana. Durante la dictadura de Primo de Rivera expresó su disconformidad con el régimen implantado en 1923 siempre que se lo permitieron la censura gubernamental y la línea editorial de las empresas publicísticas en las que colaboraba. Pero tras el triunfo de la Segunda República, apoyó sin ambages la nueva forma de gobierno y, de acuerdo con sus propias declaraciones, contribuyó «oralmente, por escrito y con su aportación material a cuanto [fue] necesario para mantener en pie la notoria política del Partido»<sup>12</sup>, una organización en la que encontraron perfecto acomodo sus ideas liberales, creencias que divulgó, como periodista, durante los años treinta sin importarle las consecuencias que pudieran derivarse de su actitud. Y es que no ignoraba que, en aquellos históricos momentos, su acendrado liberalismo era considerado algo anacrónico en los dos extremos del espectro político, por lo que no fue ni entendido ni compartido por muchos de sus compañeros y antiguos amigos, la mayoría de los cuales se había situado ya a uno y otro lado de aquel significativo punto medio que el escritor había elegido por convicción y que nada tenía que ver con la creciente radicalización ideológica que vivía la sociedad española. Había llegado la hora de poner la literatura al servicio de la política, postura con la que Salazar Chapela se mostró en desacuerdo por considerarla contraria a la esencia misma del arte. Esta creencia lo alejó durante algún tiempo de la literatura y de las publicaciones periódicas de entonces, y determinó su actividad profesional en los años de la guerra civil, a cuyo término se convirtió, como tantos otros autores de la España leal, en un escritor exiliado, un nuevo heterodoxo por la fuerza de las armas que en realidad lo fue —por naturaleza— toda su vida, una existencia que se inició, como la César M. Arconada, Luis Buñuel, Guillermo de Torre y otros jóvenes de su tiempo, con el siglo.

Esteban Salazar Chapela nació el 24 de octubre de 1900 en la malagueña calle de Ollerías, a pocos metros de donde —ironías del destino— tiene actualmente su sede el Centro Cultural de la Generación del 27. Inteligente e inquieto, pronto descubrió que los libros podían proporcionarle muchos más alicientes que los que le ofrecían la vida familiar y las jornadas escolares, una rutina diaria que logró combatir gracias a

<sup>12</sup> Instancia de Esteban Salazar Chapela dirigida al ministro de Estado y fechada en Madrid el 10 de septiembre de 1936 (Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, Madrid. Sección: Archivo Renovado. Fondo: Ministerio de Estado. Personal, legajo 1031, expediente 21).

la lectura, afición a la que no tardó en unirse aquella precoz inclinación por la escritura a la que Salazar Chapela se refirió en varias ocasiones. «¿Quién no comenzó churrando poemas propios o ajenos, o ajenos y propios a la vez?», se preguntó en 1934<sup>13</sup>, años después de que le fuera imposible determinar los inicios de su temprana vocación. «Yo he escrito siempre», confesó. «Primero, para romper. Después para enseñárselo a los amigos. Por último, para el público. Escribir ha sido para mí tan natural, espontáneo e inevitable como hablar»<sup>14</sup>.

Tras aprobar el bachillerato con muy buenas calificaciones, cursó estudios, como otros muchos hijos de la pequeña burguesía de la ciudad, en la Escuela Normal de Maestros, donde también obtuvo excelentes resultados. Poco dispuesto a dar por finalizada su formación académica a los diecinueve años, se trasladó a Barcelona para matricularse en la universidad, donde su hermano Antonio finalizaba por aquellas fechas sus estudios de Medicina. En los períodos vacacionales y durante los permisos de que disfrutó mientras realizaba el servicio militar en Melilla, Salazar Chapela regresó a su Málaga natal, ciudad en la que seguían viviendo sus mejores amigos. Allí le surgió la oportunidad de publicar su primera colaboración, un breve ensayo titulado «El semblante de algunas prosas» que vio la luz en *Ambos* —revista editada por los jóvenes José María Souvirón, José María Hinojosa y Manuel Altolaguirre, algo menores que Salazar Chapela— en el mes de abril de 1923. Ésta fue su única contribución a la efímera publicación, de la que aparecieron sólo cuatro números. Con ella concluía también su relación editorial con el grupo, pues su firma no apareció en *Litoral*, la nueva revista que fundaron en 1926 los promotores de *Ambos*.

Un año antes viajó a Madrid, adonde llegó «con un paquete de poemas líricos bajo el brazo»<sup>15</sup> en busca del también malagueño Rafael Giménez Siles, matriculado por aquel entonces en la carrera de Farmacia y corresponsal en la capital de la revista

<sup>13</sup> E. Salazar y Chapela, «El año literario y artístico en España. La poesía», cit., pág. 72.

<sup>14</sup> L. de Ferreira, «Los nuevos valores de la literatura. Hablando con E. Salazar y Chapela», *Amanecer*, Málaga (10 de septiembre de 1931); artículo reproducido por Francisca Montiel Rayo en *Esteban Salazar Chapela en su época: obra literaria y periodística (1923-1939)*, tesis doctoral inédita leída en la Universitat Autònoma de Barcelona en 2005 (vol. III, apéndice I, págs. 1464-1466).

<sup>15</sup> José Antonio Balbontín, «En memoria de Esteban Salazar Chapela», *Índice*, Madrid, 198 (junio de 1965), pág. 16.

salmantina *El Estudiante*, publicación que llegaría a agrupar —lo recordó Ramón J. Sender— «a los más jóvenes y más ruidosos enemigos de la dictadura de Primo de Rivera»<sup>16</sup>. En sus páginas vieron la luz dos sonetos en los que Salazar Chapela se mostraba más apegado al lejano modernismo que a las prácticas vanguardistas entonces en auge, por las que no sentía interés alguno. Tal vez por ello decidió alejarse de la lírica —de la «tormenta “ultraísta” con sus tropos indescifrables como jeroglíficos egipcios»— para refugiarse «en la paz de la crítica literaria y del periodismo más o menos poético, pero sin ultraísmos de ninguna clase»<sup>17</sup>.

#### DE LA DICTADURA DE PRIMO DE RIVERA A LA GUERRA CIVIL

A finales de aquel año de 1925, a falta de dos asignaturas para concluir sus estudios de Historia, fijó su residencia en Madrid, donde se preparaba la reaparición de *El Estudiante*, que había suspendido su publicación en el mes de julio a causa de «la presión de la censura militar, presente desde el primer número», y de «la falta de ambiente y de tensión liberal en una ciudad como Salamanca, donde el tradicionalismo y los valores más conservadores eran dominantes»<sup>18</sup>. En esta segunda etapa, Salazar Chapela se responsabilizó de la sección literaria, en la que publicó, en diciembre de 1925 —el mismo mes en el que el directorio militar se convertía en una dictadura civil con la que se consolidaba políticamente el Gobierno impuesto en 1923—, su primera reseña, una nota sobre *Inquietudes*, poemario del que era autor José Antonio Balbontín, estrecho colaborador del nuevo director de la publicación, el ya citado Giménez Siles, a quien continuó asistiendo en la edición de la revista *Post-Guerra* (Madrid, 1927-1928). Tres meses después, Salazar Chapela abandonaba el semanario para pasar a *Revista de Occidente*, adonde fue llamado a colaborar. A sus veinticinco años, lograba hacer realidad el sueño de muchos jóvenes escritores, para los que nada resultó tan decisivo en sus

<sup>16</sup> Ramón Sender, «Valle-Inclán», *Voz de Madrid*, París, 17 (5 de noviembre de 1938), pág. 5.

<sup>17</sup> José Antonio Balbontín, art. cit.

<sup>18</sup> Francisco de Luis, «La juventud rebelde frente a la Dictadura: *El Estudiante* entre Salamanca y Madrid, 1925-1926», en *Cincuenta años de cultura obrera en España, 1890-1940*, Madrid, Editorial Pablo Iglesias, 1994, pág. 290.



carreras como su participación en la prestigiosa empresa de Ortega y Gasset. En la redacción de la revista y en la tertulia que el filósofo mantuvo en el ya célebre piso de la Gran Vía donde aquélla tenía su sede, conoció a lo más selecto de la intelectualidad madrileña y a buena parte de los miembros de la naciente «joven literatura», a la que pertenecían Francisco Ayala y Antonio Espina, algunos de sus mejores amigos de entonces. Con ambos coincidió también en la redacción de *La Gaceta Literaria*, proyecto al que se unió desde el principio. En aquel emblemático 1927 su firma pudo verse asimismo en la «Revista de Libros» del matutino *El Sol*, sección a la que los responsables del periódico fundado en 1917 por Nicolás María de Urgoiti con la entusiasta colaboración de Ortega y Gasset —interesados en que el rotativo procediera «como configurador de la actualidad cultural»<sup>19</sup>—, habían decidido imprimirle un oportuno cambio de rumbo. Con inusitada celeridad, Salazar Chapela se convirtió en colaborador de las tres publicaciones madrileñas más importantes de la hora —como también lo era Ramón Gómez de la Serna, acaso quien mejor encarnaba por aquel entonces la identificación entre arte y vida en la que muchos creían—, donde ejercería la crítica literaria poseído del espíritu *juvenilista* del momento, un tiempo que invitaba a dejarse llevar por «el sentido deportivo y festival de la vida» del que hablara Ortega y Gasset.

En 1928, animado por la buena marcha de su carrera como escritor —la literatura era «para nosotros lo primero y lo principal», reconoció el autor de *Muertes de perro* al recordar aquellos años<sup>20</sup>—, Salazar Chapela dio a conocer su intención de publicar algunas de las narraciones en las que se hallaba trabajando, pero no fue hasta el año siguiente cuando vio la luz *La burladora de Londres*, el primero de los textos anunciados. La empresa responsable de su difusión fue la Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, la conocida CIAP, en la que empezó a trabajar coincidiendo con el lanzamiento definitivo del grupo editor, que pretendía hacerse con el monopolio del mercado del libro español. Convertida en «la meca de los literatos»<sup>21</sup>,

<sup>19</sup> José Domingo Dueñas Lorente, *Ramón J. Sender. Periodismo y compromiso (1924-1939)*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses (Colección de Estudios Altoaragoneses, 40), 1994, pág. 109.

<sup>20</sup> Francisco Ayala, *Recuerdos y olvidos*, Madrid, Alianza Editorial (Alianza Tres, 87), 1982, pág. 119.

<sup>21</sup> Rafael Cansinos-Assens, *La novela de un literato (Hombres-Ideas-Efemérides-Anécdotas...)*. 3. 1923-1936, edición preparada por Rafael M. Cansinos, Madrid, Alianza Editorial (Alianza Tres, 281), 1995, pág. 225.

con los que firmó contratos en exclusiva que resultaron —mientras duraron— sumamente ventajosos para ellos, la CIAP no sólo acaparó «la producción literaria, sino también la crítica»<sup>22</sup>. Salazar Chapela se ocupó de estos menesteres en *El Sol* y en *La Gaceta Literaria*, revista que fue adquirida en 1929 por la firma para la que trabajaba. Por esta razón, el malagueño, que se desvinculó de *Revista de Occidente* por aquellas fechas, no abandonó el «periódico de las letras» que dirigía Giménez Caballero cuando lo hicieron Antonio Espina y otros compañeros de redacción, contrarios como él a la peligrosa deriva ideológica por la que descendía Gecé. Su trabajo en la CIAP le proporcionó la estabilidad económica de la que había carecido durante años, y le ofreció la posibilidad de publicar sus primeras obras narrativas —la ya mencionada novela *Pero sin hijos* vio la luz en Renacimiento, editorial adquirida por el grupo editor—, pero le obligó a promocionar los volúmenes que salían de sus talleres y le impidió participar libremente en proyectos y publicaciones ajenas —e incluso contrarias— a la firma, como le sucedió en el caso de la revista *Nueva España*.

Estas enojosas dependencias y el cansancio que desde hacía tiempo le venía produciendo el ejercicio de la crítica literaria al uso le impulsaron a buscar nuevas formas de expresión más acordes con sus intereses. Abandonado el proyecto de escribir *Dos hombres y una mujer en una isla*, novela que había anunciado en 1931<sup>23</sup>, el nuevo camino de su trayectoria profesional lo inició en *El Sol*, donde siguió publicando reseñas con las que intentó contribuir a la salvación económica de la CIAP, cuya espectacular suspensión de pagos, declarada en el verano de 1931, acabó afectando a un nutrido grupo de escritores, entre los que se encontraban Valle-Inclán, Wenceslao Fernández Flórez o Eugenio d'Ors. Pero de vez en cuando, también vieron la luz en las páginas del prestigioso periódico matutino los artículos de opinión que escribió en apoyo de la recién nacida República. Todo parece indicar que Salazar Chapela aspiraba a disponer de una columna propia que no llegó a consolidarse en su primer intento, una sección denominada «Equívocos» —con la que deseaba contrarrestar

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> Salazar Chapela ofreció un adelanto de esta obra que no llegó a finalizar en la revista barcelonesa *Ágora*, (5, [1 de febrero de 1932], págs. 10 y 16), donde vio la luz el fragmento titulado «Sobrenatural aparición de la prostituta».

rumores y juicios que en nada favorecían ni al régimen ni al Gobierno— en la que vieron la luz, entre junio y agosto de 1932, cuatro colaboraciones, dos de las cuales —«El Estado, pared maestra» y «La farsa del político»— pueden leerse en estas páginas. En febrero del año siguiente, *El Sol* daba a conocer la primera de las «Improntas» que publicaría Salazar Chapela. El resto de los textos que se difundieron con este antetítulo vieron la luz, a partir del mes de marzo de 1934, en *La Voz*, el vespertino fundado en 1920 por Urgoiti para enjugar el déficit de *El Sol*. Desde entonces, el escritor se consagró a la redacción de estas colaboraciones, de las que vivió durante algo más de dos años.

«Escribiendo, machacando en *La Voz*»<sup>24</sup>, permaneció durante meses en el Madrid asediado, de donde salió en enero de 1937 con destino a la capital provisional de la República. Allí, reclamado por Arturo Soria, trabajó en el Servicio Español de Información, tal y como él mismo recordó en su novela *En aquella Valencia*, donde recrea sus vivencias, una experiencia que le resultó ciertamente molesta porque debía escribir uno o varios artículos al día siguiendo las consignas gubernamentales —para que fueran publicados sin firma en la prensa de Valencia, Barcelona y Madrid—, lo que le obligaba, de nuevo por razón de las circunstancias, a contravenir el más firme de sus principios, la libertad.

En Valencia, Salazar Chapela volvió a solicitar, como ya lo había hecho anteriormente en Madrid, el ingreso en el nuevo cuerpo diplomático, al que era posible acceder sin reunir los requisitos exigidos en tiempos de paz para el desempeño de esos puestos. Aceptada finalmente su petición, el 8 de junio de 1937 tomaba posesión de su cargo en el Consulado de la República en Escocia, donde permaneció, acompañado de su esposa —una súbdita británica con la que había contraído matrimonio civil en Madrid en 1933—, hasta febrero de 1939. En ese tiempo ejerció con eficacia pero también con desazón las funciones que tenía encomendadas, porque nada ni nadie podían ayudarle a vencer el desánimo que le producía la evolución de la guerra. A su término se trasladó a Londres, ciudad en la que comenzó, acogido por su familia política, su destierro.

<sup>24</sup> Carta de Esteban Salazar Chapela a Guillermo de Torre fechada en Glasgow el 21 de noviembre de 1937 (ms. 22830-10 [20]).

## EXILIO SIN FIN

Abandonada la idea inicial de marcharse a algún país de Hispanoamérica, donde le había de resultar más fácil abrirse camino, intentó superar cuanto antes la desorientación personal y profesional que supuso para él, como siempre sucede, el exilio. Intuía que éste iba a ser largo, que pasaría mucho tiempo antes de que pudiera reencontrarse con los compañeros que habían quedado dispersos por la ya entonces amplia geografía del destierro, con algunos de los cuales mantuvo a partir de entonces una reparadora correspondencia epistolar que le ayudó a recobrar el que era su mundo —el mundo de la literatura— y a alimentar, aunque fuera en la distancia, viejas y nuevas amistades.

Tras considerar diversos proyectos, empezó a escribir «un mamotreto histórico», «cosa larga»<sup>25</sup> que no lograría concluir del modo previsto porque se lo impidieron el desarrollo de la II Guerra Mundial y las ocupaciones en las que se empleó durante ese tiempo. Cabía la posibilidad —a esa esperanza se aferró la mayoría de los exiliados— de que el conflicto bélico produjera un cambio político en España, por lo que el destierro fue, aquellos primeros años, un expectante compás de espera, un tiempo de duración imprevisible en el que Salazar Chapela trabajó en el Servicio para Hispanoamérica de la BBC. A partir de octubre de 1941, compatibilizó la redacción y la alocución de sus *Diálogos culturales* con la docencia en Cambridge, en cuya universidad fue contratado como lector de español. Allí permaneció durante dos años —el plazo máximo que establecía la legislación educativa—, al cabo de los cuales le sustituyó en el puesto el poeta Luis Cernuda, con quien había coincidido también en los últimos meses de su residencia en Escocia. Desde Cambridge, el escritor malagueño viajó periódicamente a Londres para reunirse con los compatriotas residentes en la ciudad que se habían agrupado en torno al último presidente del Consejo de Ministros republicano. Con ellos colaboró activamente en la creación del Hogar Español, de la asociación Españoles y del Instituto Español, última iniciativa de Negrín en Gran Bretaña con la que se esperaba contribuir al restablecimiento de la República en España.

<sup>25</sup> Carta de Esteban Salazar Chapela a Guillermo de Torre fechada en Londres el 28 de enero de 1940 (ms. 22830-

Oficialmente, el centro, fundado el 20 de enero de 1944, pretendía difundir en la sociedad británica un conocimiento más amplio y más profundo de los diversos aspectos de la vida española presente y pasada, y completar la cultura de los españoles residentes en Inglaterra en materias de carácter nacional, así como facilitar su conocimiento del inglés. Para alcanzar dichos objetivos se programaron cursos y conferencias que fueron muy bien acogidos por los socios, a los que se les ofreció también la posibilidad de participar en otras muchas actividades. Cumpliendo con lo acordado en la asamblea celebrada en 1946, la institución editó una colección destinada a la formación de los alumnos de español de las escuelas y de las universidades anglosajonas en la que vieron la luz *Lecturas clásicas españolas* (1949) y *Advanced Modern Spanish Proses* (1951), dos antologías preparadas por Salazar Chapela, secretario general del Instituto Español durante sus siete años de vida<sup>26</sup>. Pero «su auténtica obra personal»<sup>27</sup> en el citado centro fue la creación y la publicación del *Boletín* cuatrimestral que redactó, prácticamente en su totalidad, desde febrero de 1947 hasta octubre de 1950.

Pese a los buenos resultados obtenidos, el 31 de diciembre de ese mismo año el Instituto Español cerró sus puertas, según se anunció públicamente, por falta de medios. Los verdaderos motivos de su final eran, como los que habían originado su apertura, claramente políticos. Para entonces, hacía tiempo que se había desvanecido la esperanza de devolver la democracia a España; la ilusión del regreso, dilatada artificialmente desde el fin de la guerra mundial, había desaparecido. Entregado en cuerpo y alma al proyecto durante años, Salazar Chapela volvía a empezar de nuevo. Debía buscar el modo de afrontar el largo destierro, un exilio sin fin que el escritor vislumbró con pesimismo. «Yo ando aquí muy mal, pero tendré que aguantar como sea», le confesó a Guillermo de Torre en 1951<sup>28</sup>, cuando sólo contaba con algunas

<sup>26</sup> En Gran Bretaña Salazar Chapela prescindió de la conjunción que había utilizado para unir sus dos apellidos durante la primera etapa de su trayectoria profesional porque, según sus propias palabras, «esa y aquí no se entiende, es como una errata de imprenta» (carta a Guillermo de Torre fechada en Londres el 21 de abril de 1946, ms. 22830-11 [38]).

<sup>27</sup> Pablo de Azcárate, «Salazar Chapela, Cernuda, Martínez Torner y el Instituto Español de Londres», *Ínsula*, Madrid, 298 (septiembre de 1971), pág. 10.

<sup>28</sup> Carta de Esteban Salazar Chapela a Guillermo de Torre fechada en Londres el 28 de septiembre de 1951 (ms. 22830-11 [50]).

colaboraciones esporádicas en la prensa hispanoamericana, en la que acabaría publicando, de manera regular, muy poco tiempo después. Gracias a las solidarias gestiones realizadas por algunos exiliados residentes al otro lado del Atlántico, en esta segunda etapa de su destierro Salazar Chapela pudo vivir modestamente de los artículos que remitió todas las semanas a las redacciones de México, Caracas, La Habana o Santiago de Chile, donde mantuvo una sección propia denominada «Carta de Londres».

Durante sus últimos años, Salazar Chapela convivió con lo que para él fue, acaso por primera vez en su vida, una feliz rutina. Las tardes las consagró al periodismo, su principal y humilde medio de vida entonces, mientras que por la mañanas compuso las narraciones que le dictó su vocación, una producción con la que lograría alcanzar al fin su confirmación como novelista. «Cuando yo pienso que escribo sin más limitaciones que la severa disciplina literaria y estética que se impone todo escritor, me considero el hombre más feliz de la tierra», le confesó a Rafael Martínez Nadal<sup>29</sup>. Sus ideas políticas le habían privado de la libertad más preciada: el derecho a vivir en su propio país. Pero fue entonces, paradójicamente, cuando, solventadas las necesidades más perentorias, se creyó realmente libre. «Es mejor estar exilado en México o en Londres», le escribió a Max Aub en 1961 a su regreso del único viaje que realizó a España, «que estar enterrado en Madrid. Yo partí de aquello con ese consuelo para mi exilio»<sup>30</sup>.

Ese convencimiento le permitió afrontar los últimos años de su destierro, un tiempo de resignación en el que procuró no dejarse vencer por la nostalgia y por el desánimo. Parece que lo consiguió, pero no pudo superar una septicemia sin diagnosticar que acabó afectándole al corazón meses después de que hubiera sido intervenido quirúrgicamente en un hospital de Londres. Salazar Chapela, que había sobrevivido a los bombardeos de nuestra contienda civil y de la II Guerra Mundial, murió, «víctima de la medicina socializada»<sup>31</sup>, el 19 de febrero de 1965.

<sup>29</sup> Rafael Martínez Nadal, «Perfil de Salazar Chapela», *Ínsula*, Madrid, 221 (abril de 1965), pág. 6.

<sup>30</sup> Carta de Esteban Salazar Chapela a Max Aub fechada en Londres el 26 de octubre de 1961. Este documento, como toda la correspondencia entre ambos escritores que se cita en estas páginas, se conserva en el Archivo-Biblioteca Max Aub (Segorbe, Castellón).

<sup>31</sup> Aquilino Duque, «Esteban Salazar Chapela», *Nuevo Índice*, Madrid-México DF, 1 (1982), pág. 29.

«Nunca había sido un escritor con suerte»<sup>32</sup>, aunque luchó contra viento y marea para no dejar de serlo y para conciliar la defensa de su individualidad con los signos de los tiempos y con las decisivas circunstancias por las que transcurrió la vida de su país. Pero ya se sabe: «El arte es libertad. Las circunstancias son otra cosa»<sup>33</sup>.

## II. ENTRE LO UNO Y LO DIVERSO

«Nuestros escritores jóvenes», afirmó en 1936 Juan Chabás al referirse a la labor desarrollada por los prosistas de la nueva literatura, «a veces por falta de una imperiosa vocación que les mantuviese en la preferencia de un género determinado, otras por la dificultad que las condiciones de nuestra vida literaria imponen desde el periódico y la editorial a la libre actividad del escritor, no se han especializado en ningún género. La novela, el ensayo, la crítica literaria han sido por los nuevos escritores cultivados simultáneamente»<sup>34</sup>. Así describía el que fuera crítico literario del periódico *La Libertad* su propia trayectoria y la que habían seguido hasta entonces otros miembros de su promoción, como César M. Arconada, Joaquín Arderús, Ernesto Giménez Caballero, Francisco Ayala o Esteban Salazar Chapela. Para este último, a quien le parecía que al «escritor que realmente lo es, si le gusta hacer algo, aparte no hacer nada, es escribir»<sup>35</sup>, todo era entonces uno y lo mismo. Sólo la filosofía —«cometiendo» el «sacrilegio» de «denominarla género literario»— «hay que sacarla del propio cuerpo», declaró en 1931. «Lo demás es, en mayor o menor grado, copiar», por cuanto «una novela, un poema, un artículo, se consiguen paseando por

<sup>32</sup> José-Carlos Mainer, *Años de vísperas. La vida de la cultura en España (1931-1939)*, Madrid, Espasa-Calpe (Colección Austral, 568), 2006, pág. 154.

<sup>33</sup> Respuesta de Max Aub a la encuesta realizada por Sergio Vilar (*Manifiesto sobre arte y libertad. Encuesta entre los intelectuales y artistas españoles*, Nueva York, Las Americas Publishing Company, 1963, pág. 76).

<sup>34</sup> Juan Chabás, *Breve historia de la literatura española*, Barcelona, Joaquín Gil Editor, 1936, 2.ª ed. revisada y ampliada, pág. 308.

<sup>35</sup> E. Salazar y Chapela, «Nueva oratoria», *La Voz*, Madrid (8 de noviembre de 1935), pág. 2.

el mundo el celeberrimo espejo»<sup>36</sup> al que aludió, sólo en relación con la novela, Stendhal.

Como crítico literario, como articulista y como narrador, Salazar Chapela paseó ese espejo imaginario por la España de los últimos lustros de nuestra Edad de Plata. Acabada la guerra civil, su visión de desterrado se desdobló para siempre. Vivió, como todos los escritores exiliados, en «un continuo zigzag mental y sentimental, de cabeza y de corazón, entre su ayer y su hoy»<sup>37</sup>. En estas difíciles circunstancias, se vio obligado a continuar cultivando los tres géneros a los que se había consagrado en sus años iniciales, pero hacía tiempo que éstos habían dejado de ser equiparables para él. En Gran Bretaña, como ha sido dicho, Salazar Chapela compuso la mayor parte de su producción narrativa. Allí sintió la necesidad de contar que experimenta siempre y de manera inequívoca todo narrador verdadero. Allí pudo crear historias que le permitieran saborear a solas —en libertad— su pasión por la literatura, una inclinación que se decantó al cabo por lo uno frente a lo diverso.

#### LA MIRADA CRÍTICA

Aunque publicó cientos de reseñas a lo largo de su vida, actualmente apenas se recuerdan unas pocas, las que fueron exhumadas en su día por quienes deseaban arrojar algo de luz sobre algunas tendencias y ciertos autores de la literatura de preguerra. Así sucede con dos de los trabajos que redactó en 1927, textos frecuentemente citados que han sido incluidos en la presente antología. El primero, titulado «Literatura plana y literatura del espacio», se difundió en *Revista de Occidente* con motivo de la aparición de *El profesor inútil*, de Benjamín Jarnés, y de *Pájaro Pinto*, de Antonio Espina, segunda y tercera entregas de la colección «Nova Novorum», donde se dieron a conocer las principales muestras de la narrativa española más actual. Al comentario que le dictó la lectura de *Perfil del aire*, primer poemario de Luis Cernuda —en el que señaló, como ya lo habían hecho previamente Francisco Ayala y Juan Chabás, los ecos

<sup>36</sup> Ataúlfo G. Asenjo, art. cit.

<sup>37</sup> E. Salazar Chapela, «José Moreno Villa», *Caracola*, Málaga, 48 (10 de octubre de 1956).



de la poesía de Jorge Guillén que se perciben en sus versos—, se alude cuando se rememora la dolorosa impronta que dejó en el ánimo del poeta sevillano, quien nunca conseguiría olvidar «la desilusión amarga que experimentó ante la incompreensión de los críticos»<sup>38</sup>.

Pero, contra lo que pudiera parecer, Salazar Chapela no había confundido —como no debe hacerse nunca, lo recordó Antonio Machado por boca de Juan de Mairena— «la crítica con las malas tripas»<sup>39</sup>. Simplemente creía que, en aquel caso, era su deber establecer influencias y parecidos<sup>40</sup>, huellas que, como advirtió cuando adquirió la experiencia de la que entonces carecía, no era necesario iluminar con la precisión con la que lo había hecho para cumplir eficazmente con su labor. La crítica literaria, afirmó un año después, «debe tener un valor educativo, una trascendencia cultural»<sup>41</sup>. Para lograr dichos objetivos convenía tener presente que «procede orientar la crítica en un sentido afirmativo y dirigirla, más que a corregir al autor, a dotar al lector de un órgano visual más perfecto»<sup>42</sup>. Así lo venía haciendo desde hacía algunos años Enrique Díez-Canedo —«cartógrafo literario» de su generación<sup>43</sup>—, a quien se refirió Salazar Chapela con el respeto que se debe al maestro en sus primeras reseñas, donde pudo demostrar que se hallaba perfectamente preparado para el ejercicio de la profesión. El joven escritor era un comentarista serio que leía las obras a conciencia, las ponía en relación con la producción de su autor y de su tiempo y

<sup>38</sup> Nigel Dennis, «Epílogo prologal», en José Bergamín, *Prólogos epilogales*, edición a cargo de Nigel Dennis, Valencia, Editorial Pre-Textos (Hispánicas, 62), 1985, pág. 144.

<sup>39</sup> Antonio Machado, *Poesía y prosa*, tomo iv. *Prosas completas (1936-1939)*, edición crítica de Oreste Macrí, Madrid, Espasa-Calpe/Fundación Antonio Machado (Clásicos Castellanos: Nueva serie, 14), 1988, pág. 1926.

<sup>40</sup> Salazar Chapela no sólo no se retractó de los juicios emitidos en la reseña de *Perfil del aire* sino que los justificó, aunque sin nombrar a Luis Cernuda, en su siguiente nota —consagrada al comentario de *Vuelta*, de Emilio Prados—, texto que también se incluye en esta antología.

<sup>41</sup> E. Salazar y Chapela, «Armando Donoso: *Sarmiento en el destierro*», *El Sol*, Madrid (8 de abril de 1928), pág. 2.

<sup>42</sup> José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial (Obras de José Ortega y Gasset, 17), 1997, 4.ª ed., pág. 29.

<sup>43</sup> Max Aub, «Enrique Díez-Canedo», *Pequeña y vieja historia marroquí*, Palma de Mallorca, Las Ediciones de Papeles de Son Armadans (Azanca, 3), 1971, pág. 81.

formulaba, finalmente, fundados juicios de valor con los que, lógicamente, no siempre es posible estar de acuerdo. Pero lo que resulta incuestionable es el esmero con el que examinó los libros que tuvo que comentar, un desvelo que puede observarse asimismo en la composición de sus reseñas. Salazar Chapela escribió sus notas con la convicción de que la crítica literaria es, como pensaban Guillermo de Torre, Benjamín Jarnés y la práctica totalidad de los escritores de la época, una labor creativa — un arte— que, si bien no debe ensombrecer la obra objeto de análisis, tampoco tiene por qué situarse en un plano estéticamente inferior a ésta. En sus reseñas no se mostró más atento «a su propia prosa que a la obra criticada», como lo hicieron quienes se dejaron llevar por una tendencia del momento que mereció en 1928 la desaprobación de Eduardo Gómez de Baquero<sup>44</sup>, de cuya reconocida autoridad se había hecho merecedor en los tiempos en los que ejerció la crítica literaria en *La España Moderna* y en *El Imparcial*. Pero, pese a reconocer que «el fenómeno artístico [...] siempre es superior a su teoría»<sup>45</sup>, no pudo evitar que se deslizaran en sus comentarios constantes reflexiones sobre el hecho literario, consideraciones a las que era especialmente proclive.

Como era de esperar, Salazar Chapela tuvo que ajustar sus convicciones y su modo de proceder a la línea editorial de las publicaciones en las que colaboró. En *Revista de Occidente*, empresa que siempre se mantuvo alejada de cualquier atisbo de polémica, se mostró mucho más comedido en sus valoraciones de lo que lo había sido en *El Estudiante*, donde su vehemencia juvenil se había permitido ciertos comentarios que no debieron de agradar demasiado a los editores del semanario y a los autores afectados. Como colaborador de *La Gaceta Literaria*, revista en la que primó la intención informativa en detrimento de la verdadera crítica literaria, procuró describir, en un tono que nada tenía que ver con la actitud combativa de la que hizo gala cuando participó en encuestas, debates y otras iniciativas colectivas promovidas por la publicación, las principales señas de identidad de los libros que reseñó, aunque no se privó, como era su obligación, de valorarlos, de apuntar, llegado el caso, sus

<sup>44</sup> E. Gómez de Baquero, *Nacionalismo e hispanismo y otros ensayos*, Madrid, Historia Nueva, 1928, pág. 118.

<sup>45</sup> E. Salazar y Chapela, «Alberto Zum Felde: *Estética del Novecientos*», *El Sol*, Madrid (15 de marzo de 1928), pág. 2.

deficiencias y de confesar incluso la decepción que experimentó al leerlos. Pero cuando la revista fundada por Ernesto Giménez Caballero fue adquirida por la CIAP, compañía en la que, como ha sido dicho, ya trabajaba Salazar Chapela, el joven escritor tuvo que renunciar al rigor con el que había intentado ejercer su profesión hasta entonces para poner su buen hacer al servicio de la citada empresa. En estas nuevas circunstancias le debió de resultar ciertamente incómodo redactar sus habituales comentarios porque éstos ya no podían ser reseñas críticas propiamente dichas. Para informar de la aparición de algunas de las principales novedades bibliográficas del grupo editor sin contravenir los que para él eran los principios fundamentales de la crítica literaria, se sirvió en ciertas ocasiones de la entrevista, género por el que acabaría apostando definitivamente cuando tuvo que realizar la misma misión que venía desarrollando en *La Gaceta Literaria* en *La Raza* y *Cosmópolis*, revistas pertenecientes a la poderosa Compañía Ibero-Americana de Publicaciones que iniciaron en 1930 una nueva etapa ideada para la promoción de su producción editorial.

A través de las reseñas que publicó en *El Sol* puede componerse un interesante mosaico de la producción española desde 1927 hasta bien entrada la década de los treinta. En los primeros años, Salazar Chapela fue el colaborador de la sección «Revista de libros» que se mostró más atento a la nueva literatura, a algunas de cuyas manifestaciones se refirió, como lo hizo con la gran mayoría de las obras que tuvo que enjuiciar entonces, utilizando el criterio de valoración de moda: la disyuntiva entre lo viejo y lo nuevo. Esta perspectiva le llevó a incurrir en evidentes contradicciones y le obligó a justificarse en no pocos casos, pero, ya se sabe, «en un joven, ir a contrapelo, no vivir su época, es estulticia», mientras que «vivir el momento, aprovechar su venero fecundo y producirse de acuerdo con él, señorilmente, es talento»<sup>46</sup>.

Su mirada crítica se detuvo con singular motivación en los poemarios que vieron la luz en aquel tiempo, algunos de los cuales fueron publicados por «los amigos beneméritos de *Litoral*, Prados y Altolaguirre, dos poetas»<sup>47</sup> de cuyos versos también se ocupó. En esta antología el lector podrá comprobar asimismo la alta consideración en que tuvo a Federico García Lorca, a quien le pareció que Salazar Chapela había

<sup>46</sup> E. Salazar y Chapela, «Serafín Delmar: *Radiogramas del Pacífico*», *El Sol*, Madrid (23 de julio de 1927), pág. 2.

<sup>47</sup> E. Salazar y Chapela, «Federico García Lorca: *Canciones*», cit.

estado algo excesivo al valorar, recién aparecido, su libro *Canciones*<sup>48</sup>, y la buena impresión que le causó la lectura de *Ambito*, de Vicente Aleixandre. Sin embargo, la publicación de *Cántico*, de Jorge Guillén, no fue acogida por el crítico como, al parecer de una gran mayoría, merecía. Salazar Chapela prefería los versos de Pedro Salinas —a los que aprovechó para referirse en la reseña que escribió con motivo de la aparición de *Altazor*, de Vicente Huidobro— y de Rafael Alberti, aunque los poemas de este último dejaron de interesarle a partir de 1931, cuando el autor de *Marinero en tierra* empezó a aceptar «el sambenito de “escritor proletario”»<sup>49</sup>.

Pero más que en la lírica, fue en el género narrativo donde Salazar Chapela tuvo ocasión de constatar que un buen número de autores habían adoptado «una postura social o socializante», apuesta que, en el caso de Arconada, le había llevado a colocar «en el corazón de una novela, *Los pobres contra los ricos*, un dogma o un credo, al servicio de los cuales lo literario, aun excelente como en este caso, queda en segundo lugar». Si la novela social de los años treinta no pudo contar con su beneplácito, tampoco lo obtuvo, aunque por distintas razones, la prosa de vanguardia, cuyos autores dieron muestras, durante años, de una irremediable desorientación, una confusión a la que habían llegado al intentar aplicar los criterios estéticos del momento a un género que, según había asegurado Ortega y Gasset en *Ideas sobre la novela* (1925), se hallaba sumido en una profunda crisis. Tal vez por ello, Salazar Chapela evitó extenderse en el comentario de *Cazador en el alba*, de su buen amigo Francisco Ayala, y no pudo dejar de señalar la influencia que había ejercido la obra de Gabriel Miró en las creaciones de Juan Chabás, del mismo modo en que apreció, tiempo después, las huellas del quehacer novelístico de Ramón Gómez de la Serna en la prosa de Samuel Ros. Resultaba difícil encontrar buenas novelas que lo fueran realmente, por lo que sólo muy de vez en cuando pudo celebrar —lo hizo en el comentario que escribió tras la aparición de *Natasha*, de la joven Luisa Carnés— esa vuelta a la tradición que tanto deseaba.

<sup>48</sup> «¿Has leído la crítica del [*sic*] *Sol*?», le preguntó Federico García Lorca a su hermano Francisco en la carta que le remitió desde Cadaqués. «Demasiado elogiosa y de un entusiasmo grande», añadió (Federico García Lorca, *Epistolario completo*, libro I [1910-1926] al cuidado de Christopher Maurer, libro II [1927-1936] al cuidado de Andrew A. Anderson, Madrid, Ediciones Cátedra [Crítica y Estudios Literarios], 1997, pág. 496).

<sup>49</sup> E. Salazar y Chapela, «Escritores españoles a Rusia», *La Voz*, Madrid (6 de julio de 1934), pág. 1.

Aquellos años resultaron, en cambio, ciertamente buenos para el ensayo, género del que se ocupó Salazar Chapela siempre que tuvo ocasión. El comentario de este tipo de libros, especialmente gratos para él, le permitió olvidarse de los criterios estéticos que debía aplicar a diario, salvo en los casos, claro está, en los que, como sucede cuando informa de la aparición de *Ejercicios*, de Benjamín Jarnés, la reflexión gira en torno a ese tema. También le dio ocasión de exponer, mucho más claramente de lo que podía hacerlo en otras reseñas, su propio pensamiento y su ideología política. Así se observa en la nota que escribió sobre *Hércules jugando a los dados*, donde resulta evidente que Salazar Chapela comprendió a la perfección —por eso la censuró sin reparo— la dirección en la que caminaba Giménez Caballero, aunque éste afirmara años después que en el momento de su aparición sólo Ramiro Ledesma Ramos —futuro fundador de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista, las JONS— «vio lo que otros ni sospecharon en aquellas páginas deportivas, heraclidas y vanguardistas: la idea cesárea»<sup>50</sup>.

Para su país, el crítico prefería un futuro bien distinto, un horizonte en el que quedarán atrás realidades como las que describió Luis Bello en *Viaje por las escuelas de España*, serie de cuatro volúmenes en los que se recogen los artículos de la campaña llevada a cabo por Bello que habían sido difundidos previamente en *El Sol*. La visión que ofrecieron de la España de los años veinte y treinta los escritores Waldo Frank e Ilya Ehrenburg, cuyas miradas son radicalmente distintas, también fue comentada por Salazar Chapela, quien se mostró mucho más comprensivo con el primero que con el segundo, autor, en su opinión, de «un reportaje arbitrario, imaginario en muchos de sus capítulos, sobre nuestro país». Dos años después de la publicación de esta nota sobre *España, República de trabajadores*, el crítico celebraba sin reservas la aparición de *Historia del reinado de Alfonso XIII*, de Melchor Fernández Almagro<sup>51</sup>, libro en el que apreció no sólo su contenido, sino la habitual calidad literaria del «meritísimo escritor», director en otro tiempo de la colección «Vidas Españolas del Siglo

<sup>50</sup> Ernesto Giménez Caballero, *Retratos españoles (Bastante parecidos)*, prólogo de Pere Gimferrer, Barcelona, Editorial Planeta (Espejo de España, 104), 1985, pág. 180.

<sup>51</sup> La reseña fue reproducida en *Índice literario. Archivos de Literatura Contemporánea*, Madrid, año II, x (diciembre de 1934), pág. 276.

xix» —luego llamada «Vidas Españolas e Hispanoamericanas del Siglo xix»—, que editó, en pleno auge de la biografía, Espasa-Calpe.

Como suele suceder siempre que el escritor hace de la crítica literaria su principal ocupación, durante años Salazar Chapela se vio obligado a redactar notas sobre libros que, a su entender, no merecían ni una sola línea. Por ello, cuando las circunstancias se lo permitieron, regresó a esos menesteres para valorar, única y exclusivamente los títulos que tenían algún interés para él. Ésta es una de las razones por las que apenas publicó reseñas propiamente dichas durante los años de su exilio, en los que prefirió referirse a sus lecturas en los artículos periodísticos que escribía regularmente. Pero de vez en cuando aprovechó la oportunidad que le brindaron la parisina *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura* y otras revistas a las que estaba vinculado para escribir comentarios como los que vieron la luz a propósito de la publicación de *La realidad histórica de España*, de Américo Castro, o de *El cuarto poder*, de Antonio Espina, cuya lectura le proporcionó una de las mayores satisfacciones que había podido sentir en años.

En 1946, cuando se preparaba el lanzamiento del *Boletín del Instituto Español*, Salazar Chapela se propuso incluir en la citada publicación «reseñas de los libros buenos en español (españoles e hispanoamericanos) y de los ingleses con temas hispanoamericanos y españoles» de los que tuviera noticia, para impedir así que sucediera como venía ocurriendo hasta entonces, «que los buenos libros que se publican por ahí, si por acaso llega aquí algún ejemplar, duermen en las librerías el sueño de los justos»<sup>52</sup>. Tal como estaba previsto, a partir del primer número, aparecido en febrero de 1947, la revista contó con dos secciones de crítica literaria, en las que se incluyeron notas sobre «Libros españoles e hispanoamericanos» y «Libros en inglés» que, a excepción de las que escribieron esporádicamente Luis Cernuda, Eduardo Martínez Torner y Rafael Dieste, entre otros colaboradores del Instituto Español, fueron redactadas siempre por Salazar Chapela.

Aunque con cierto retraso, el escritor procuró dar cuenta de las novedades bibliográficas que se editaban en España, a pesar de que «la producción nacional» no era entonces «muy lucida». Dos años había tardado en ser conocida en Inglaterra *Desde*

<sup>52</sup> Carta de Esteban Salazar Chapela a Guillermo de Torre fechada en Londres el 17 de junio de 1946 (ms. 22823-

*la última vuelta del camino*, trilogía que, lamentablemente, había sido escrita por Baroja en aquellas circunstancias, «cuando por un lado se le quiere presentar como el más ortodoxo de los adheridos, mientras por otro la censura tiene prohibido un crecido número de sus libros». Con casi un lustro de retraso llegó a sus manos *Nada*, de Carmen Laforet, una primera novela, y de una escritora muy joven, que Salazar Chapela juzgó con la indulgencia debida, porque le parecía una «mezquindad» en este caso «entrar en el examen de varios titubeos, sobre todo si se piensa que algunos de éstos fueron quizá impuestos por las circunstancias».

Peor opinión le mereció *Españoles fuera de España*, de Gregorio Marañón, no tanto por las inexactitudes históricas que halló en sus páginas cuanto por el elocuente lapsus que descubrió en las palabras preliminares, donde el ilustre endocrinólogo, «arrastrado sin duda por su deseo de congraciarse con los de fuera [...], saluda no sólo al emigrado de ahora sino también “al de dentro de cien años” (*sic*)». Por aquel entonces, Salazar Chapela todavía esperaba un fin no demasiado lejano para el exilio republicano, cuya producción intelectual tampoco podía regresar, por el momento, a la península. Así lo denunció cuando informó de la aparición del *Diccionario de Literatura Española* que había editado Revista de Occidente, volumen en el que detectó numerosas omisiones, «varias de ellas de mucho bulto», sobre todo por lo que se refiere a los intelectuales y artistas exiliados. Al revisar su contenido, Salazar Chapela recordó sin duda el proyecto en el que empezó a trabajar a su llegada a Londres en 1939, un libro del que le habló a Pablo de Azcárate, ex embajador de la República en la capital británica, en la carta que le remitió el 3 de febrero de 1940. Se trataba de un *Diccionario de personalidades desterradas de España* en el que pensaba incluir las biografías de «escritores y hombres de ciencia, artistas y periodistas, políticos y profesores y diplomáticos eminentes». El libro, compilado por el escritor, «daría», en su opinión, «la medida exacta del número increíble y [de] la calidad de las personas desterradas y sería [...], por el solo agrupamiento de aquellos nombres en un volumen, el empequeñecimiento hasta el ridículo de la España “eminente” que no sufre el destierro»<sup>53</sup>. La iniciativa no llegó a materializarse, tal vez porque el escritor no pudo

<sup>53</sup> Carta de E. Salazar Chapela a Pablo de Azcárate fechada en Londres el 3 de febrero de 1940 (Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, Madrid. Fondo Pablo de Azcárate: Serie Correspondencia, caja 49).

contar con el apoyo financiero de «aquellos organismos de París que perviven de la República» a los que Azcárate debía dirigirse a petición de Salazar Chapela.

En el citado diccionario —cuya redacción, según los cálculos realizados por el escritor, habría concluido a finales de 1940 o a principios de 1941— no habría sido posible informar de la publicación de las obras que los exiliados republicanos iban dando a la luz fuera de España, donde algunos de ellos habían hallado las condiciones idóneas para desarrollar su labor artística e intelectual. Al historiador Rafael Altamira —del que comentó la edición revisada de su *Manual de Historia de España*, publicado en Buenos Aires—, su residencia en México le había permitido «mantener su independencia de criterio, esto es, su posición reconocida liberal e imparcial». En el caso de José María Quiroga Plá, la experiencia vivida en Francia le había llevado a escribir, «con profunda sentimentalidad de extrañado», un libro de poemas, *Morir al día*, «cuyos sonetos tienen el sello de sinceridad inconfundible de un diario seguido a lo largo de emociones, imaginaciones y recuerdos». Rafael Alberti era, para Salazar Chapela, «de los escritores que han enriquecido más su bibliografía en el destierro», según afirmó al término del comentario que publicó con motivo de la aparición de *Imagen primera de... (1940-1944)*, donde el poeta ofrece «con estas semblanzas de figuras contemporáneas una parte interesante de su biografía personal y espiritual». Tampoco le había ido nada mal a Ramón J. Sender, una de cuyas novelas más logradas, «más coherentes en su desarrollo» —*Epitalamio del prieto Trinidad, The Dark Wedding*—, acababa de ver la luz en inglés por segunda vez, en esta ocasión con prólogo de Arturo Barea.

#### LITERATURA Y PERIODISMO

Desde el inicio de su trayectoria profesional, constreñida la expresión de su pensamiento por las limitaciones que le impuso el ejercicio de la crítica literaria, Salazar Chapela halló en el artículo y en el ensayo breve el espacio que necesitaba para la reflexión y para la exposición de sus ideas estéticas. Así pudo mostrar con mayor libertad, a su modo y más por extenso de lo que lo hacía habitualmente, sus verdaderas convicciones, principios que en no pocas ocasiones señalan las diferencias que lo



separaban de los grupos y tendencias que, como asiduo colaborador de relevantes publicaciones periódicas y como miembro de la última promoción literaria, se daba por hecho que representaba. En aquel tiempo de predominio de lo colectivo, Salazar Chapela no dudó en realizar, cuando le fue posible, la afirmación de un yo que, como probablemente intuía, podía no ser percibido adecuadamente en las reseñas que escribía a diario.

Algunos de estos textos le sirvieron para expresar la opinión que le merecían entonces las figuras más sobresalientes del pensamiento y de la literatura de la época. De Ortega y Gasset se ocupó en un artículo que publicó *El Estudiante* en enero de 1926. A sólo un mes de iniciada la nueva andadura del semanario, Salazar Chapela se desmarcaba del ideario de la publicación al proclamar públicamente la admiración que sentía por la obra del filósofo, contra el que es más que probable que fuera dirigido un encendido editorial difundido anteriormente en el que los promotores de la revista denunciaron la actitud que habían adoptado frente a la dictadura de Primo de Rivera algunos intelectuales españoles de la hora presente. Salazar Chapela salió en su defensa, como lo hizo meses después Benjamín Jarnés, quien utilizó aquellas mismas páginas para responder a las acusaciones que había vertido contra *La deshumanización del arte* en las revistas bonaerenses *Nosotros* y *Variaciones* el mexicano Jaime Torres Bodet. Pero no era este decisivo ensayo, en el que Ortega desarrolló los principios estéticos expuestos previamente en *El tema de nuestro tiempo*, el que le producía mayor complacencia a Salazar Chapela entonces. El joven escritor seguía prefiriendo sus *Meditaciones del Quijote* y la primera entrega de *El espectador*, cuya lectura, realizada inmediatamente después de su publicación, cuando era todavía un adolescente, había dejado en su espíritu una huella indeleble, perceptible posteriormente incluso en algunos rasgos de su estilo. Desde entonces siguió con sumo interés el pensamiento de Ortega y Gasset, con cuyos planteamientos se identificó a menudo. Pero también rechazó algunas de las polémicas ideas del autor de *La rebelión de las masas*, de quien acabaría distanciándose definitivamente por motivos políticos tras la proclamación de la Segunda República.

De sus años juveniles procedía asimismo su devoción por la poesía de Juan Ramón Jiménez, cuyo *Diario de un poeta recién casado* le siguió pareciendo, casi veinte años después de su publicación, «la verdadera Biblia poética moderna, el libro genial

de la poesía española contemporánea»<sup>54</sup>. Aunque ya había hallado ocasión de señalar el lugar indiscutible que el autor de *Eternidades* ocupaba en la lírica del momento, en 1927 —cuando sus «desavenencias [...] con la “joven literatura” son síntoma de que sus relaciones con ellos han comenzado a algo más que enfriarse tras el apoyo inicial»<sup>55</sup>— quiso reafirmar su posición en «Juan Ramón Jiménez, poeta. Don Juan Valera. Juan Belmonte», artículo que vio la luz en *La Gaceta Literaria*. En él, como se anuncia en su título, Salazar Chapela se refirió asimismo al creador de *Pepita Jiménez*, en aquellos años «el predilecto entre los novelistas españoles del siglo XIX»<sup>56</sup>, cuya obra no se hallaba, al parecer del joven crítico, a la altura del reconocimiento del que venía siendo objeto. Tampoco alcanzaba a comprender el fervor que había despertado entre los intelectuales y artistas coetáneos el torero Juan Belmonte, nombrado colaborador honorario de *Revista de Occidente* en reconocimiento «a la espléndida tipografía gótica de sus pases de pecho»<sup>57</sup>. Salazar Chapela no veía arte alguno en el «rabioso y salvaje modo de torear» del diestro, como no lo apreció jamás en ningún otro matador, porque, a decir verdad, y aunque no se atrevió a confesarlo en años, la denominada fiesta nacional le parecía, según aseguró bastante tiempo después, un espectáculo tan anacrónico como el boxeo<sup>58</sup>.

En sus ratos de ocio, el escritor solía acudir a La Granja del Henar o al café Regina, donde tenían su acomodo algunas de las más conocidas tertulias de Madrid, reuniones sobre las que reflexionó en «Psicología del jefe de peña». En este artículo, publicado en septiembre de 1929, censuró, sin nombrarlo, a Ramón Gómez de la Serna, cuyo comportamiento como anfitrión de los célebres encuentros sabatinos en el café

<sup>54</sup> E. Salazar y Chapela, «Homenaje a Bastera», *La Voz*, Madrid (27 de febrero de 1935), pág. 1.

<sup>55</sup> Miguel Ángel García, *El veintisiete en vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*, Valencia, Editorial Pre-Textos (Hispanicas, 548), 2001, pág. 91.

<sup>56</sup> Luis Fernández Cifuentes, *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, Madrid, Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica: Estudios y Ensayos, 321), 1982, pág. 277.

<sup>57</sup> Francisco Ayala, «Las tertulias literarias. *Revista de Occidente*», en *Almanaque de las artes y las letras para 1928*, ordenado por Gabriel García Maroto, Madrid, Biblioteca Acción, 1928, pág. 27.

<sup>58</sup> Esteban Salazar Chapela, «Las corridas de toros», *Boletín del Instituto Español*, Londres, 10 (febrero de 1950), pág. 22.

Pombo le parecía reprobable. Salazar Chapela recaló pocas veces por el local de la calle de Carretas, adonde tampoco solían acudir, por las mismas razones que el joven crítico, Ramón J. Sender o Antoniorrobes, entre otros compañeros de profesión a quienes les incomodaba observar la conducta que solía adoptar con los asistentes el creador de las greguerías, según rememoró al conocer la noticia de su fallecimiento en «Recuerdo de Ramón», texto que también se incluye en este volumen.

Por aquel entonces ya había comprendido que «conviene no confundir la literatura con la vida literaria»<sup>59</sup>, como tampoco resulta oportuno igualar la gloria y la popularidad, conceptos sobre los que meditó, a propósito del regreso a España de Unamuno —cuyo exilio lo había erigido en símbolo de la oposición intelectual a la dictadura de Primo de Rivera—, en el texto que preparó para el número monográfico que le dedicó, en marzo de 1930, *La Gaceta Literaria*. Dos meses después, Salazar Chapela tuvo ocasión de conocerlo personalmente y de comentar con él su contenido, tal y como recordó en «Mi encuentro con Unamuno», donde el escritor se mostró tan crítico consigo mismo como lo fue con el filósofo, a quien, aunque no se sintiera identificado con sus principales preocupaciones, siempre le reconoció la valía como pensador que sin duda merece.

Pero el que habría de ser el ensayo más importante de cuantos publicó en la década de los años veinte no vio la luz en las publicaciones a las que nos hemos referido hasta ahora en estas páginas, sino en *Atlántico. Revista Mensual de la Vida Hispano-Americana*, un magacín hoy casi olvidado que, en opinión de José-Carlos Mainer, «parece tener derecho a un lugar significativo, aunque modesto, en el cambio de sensibilidad, ya tan manido, que había de registrar la vida de la cultura en torno a 1930»<sup>60</sup>. La contribución de Salazar Chapela en ese sentido no pudo ser más significativa. Cansado de ver cómo el espíritu de vanguardia seguía invitando a sus seguidores a no tomarse la vida demasiado en serio, advirtió a los escritores que había llegado la hora de dar «media vuelta hacia la tristeza» a fin de evitar que la literatura

<sup>59</sup> E. Salazar y Chapela, «Vida literaria en 1930», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 97 (1 de enero de 1931), pág. 12.

<sup>60</sup> José-Carlos Mainer, «Presagios de tormenta: La revista *Atlántico* (1929-1933)», en Fidel López Criado (ed.), *Voces de vanguardia*, La Coruña, Servicio de Publicacións, Universidade da Coruña (Cursos, Congresos e Simposios, 18), 1995, pág. 132.

continuara, como lo había estado durante los últimos años, aislada del mundo. La posición estética de Salazar Chapela resultaba inequívoca. También lo era la de José Díaz Fernández, con quien el escritor malagueño coincidió en los principales presupuestos teóricos de los que partió para la redacción de *El nuevo romanticismo* (1930), donde apostó por una literatura verdaderamente nueva, la «literatura de avanzada». Desaparecía, como movimiento, la controvertida vanguardia, de cuya defunción dio fe Salazar Chapela en la encuesta, a la que ya nos hemos referido, que publicó *La Gaceta Literaria* ese mismo año.

En abril de 1931, días después del triunfo republicano, el escritor auguró para las letras españolas un horizonte tan fecundo y plural como el que habría de tener España a partir de entonces en «A buena política, mejor literatura», artículo en el que, llevado por el fervoroso entusiasmo con el que acogió el nuevo régimen, sustentó una tesis —lo señaló hace algunos años Juan Cano Ballesta— «evidentemente arbitraria y poco convincente»<sup>61</sup>, como el tiempo se encargaría de demostrar. Por ello, al cumplirse el segundo aniversario de aquel histórico 14 de abril, no pudo dejar de reconocer que la producción literaria del país se había visto afectada por los acontecimientos —lo había denunciado ya, también desde las páginas de *El Sol*, en «Novela proletaria y novela burguesa»—. En realidad, rectificó el escritor, «es mucho después de un enérgico cambio político, al pisar terreno firme, cuando vuelven a cosecharse frutos...». Pero el espíritu artístico que, según aseguró en «Dos años después», se percibía de nuevo en el ambiente español no produjo los resultados que Salazar Chapela deseaba.

La República había ahogado «con sus problemas políticos y sociales inmediatos el espíritu contemplativo, las letras y las artes», admitió en 1934 al saludar la aparición de *Diablo mundo* y *Leviatán*, dos revistas muy dispares que veían la luz en momentos ciertamente difíciles. Porque «en España no hay campo adecuado para otras publicaciones periódicas que no sean los diarios», aseguró Salazar Chapela, «lo cual quiere decir, entre otras cosas enojosas, que los españoles vivimos —en el peor sentido de la expresión— al día». Para el escritor, no había duda de que la crisis en la que

<sup>61</sup> Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución*, Madrid, Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica: Estudios y Ensayos, 168), 1972, pág. 105.

estaba sumida la creación literaria desde el inicio de la década de los treinta había beneficiado al periódico. Por ello, no cabía «otro recurso que desesperarse esperando»<sup>62</sup>, confesó en junio de 1934, meses antes de que editara, junto a Guillermo de Torre y Miguel Pérez Ferrero el *Almanaque literario 1935*, «un libro de afirmación literaria» que nacía con el deseo de convertirse en «una publicación permanente»<sup>63</sup>. La realidad no permitió que viera la luz la segunda entrega, en la que parece ser que se estaba trabajando, en 1936.

Salazar Chapela se integraba así en el nutrido grupo de «escritores en periódico, no de periodistas que hicieron algo de literatura», del que también formaron parte —lo recordó César González Ruano, entonces colaborador de *ABC*— muchos otros miembros de su promoción<sup>64</sup>. Todos ellos contribuyeron, como lo venían haciendo los autores consagrados desde hacía lustros, a mantener la altura intelectual y la brillantez que fueron, desde la I Guerra Mundial hasta el estallido de nuestra contienda civil, las principales señas de identidad del periodismo español y, sobre todo, de la prensa madrileña, acaso, aventuró Salazar Chapela desde el exilio, «una de las [...] más espirituales de Europa»<sup>65</sup>.

Cuando llegó a *La Voz*, colaboraban regularmente en el periódico vespertino, entre otros escritores, Alberto Insúa, Enrique Díez-Canedo, Valentín Andrés Álvarez, Joaquín Arderús y Antoniorrobes. La firma de Gerardo Rivera, seudónimo del poeta Juan José Domenchina, apareció por primera vez en el diario una semana después de que lo hiciera la de Salazar Chapela. Desde entonces, sus «Crónicas» y las «Improntas» del escritor malagueño se alternaron, siempre que no lo impidieron las noticias del día, en «aquella primera página que», según el testimonio de la periodista Josefina Carabias, «a la gente le gustaba tanto»<sup>66</sup>. Domenchina se ocupó de la crítica

<sup>62</sup> E. Salazar y Chapela, «El tema del teatro», *La Voz*, Madrid (7 de junio de 1934), pág. 1.

<sup>63</sup> «Un libro de afirmación literaria», *Almanaque literario 1935*, cit., pág. 8.

<sup>64</sup> César González Ruano, *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias*, Madrid, Tebas (Recuerdos y Memorias), 1979, pág. 337.

<sup>65</sup> E. Salazar Chapela, «Ortega en Albión», *Asomante*, Puerto Rico, 4 (1959), pág. 66.

<sup>66</sup> Josefina Carabias, *Azaña: los que le llamábamos don Manuel*, Barcelona, Plaza & Janés Editores (La Vida es Río), 1980, pág. 172.

literaria, mientras que Salazar Chapela, amparado en la vaguedad del nombre de su sección, trató en sus «Improntas» una gran variedad de temas, incluidos los culturales y literarios, porque «son éstas», confesó, «las faenas que nos gustan» y «a ellas nos entregamos siempre, no sé si con escuela o sin ella, pero, desde luego, con algo entusiasta, no del común de los mortales, que los aficionados llaman “corazón”»<sup>67</sup>. Los éxitos teatrales cosechados por Federico García Lorca en Buenos Aires («Hispanoamericanismo nuevo») o la lectura de novedades bibliográficas como las *Meditaciones políticas*, de Ángel Sánchez Rivero («Recuerdo de un escritor»); *El libro de Esther*, de Benjamín Jarnés («La intimidad en la literatura»), o la *Antología de poetas andaluces*, preparada por Álvaro Arauz («Regionalismo poético»), fueron algunos de los pretextos de los que se sirvió para reflexionar sobre la España del momento, pues ése era, en definitiva, su cometido en el periódico, del mismo modo en que lo había hecho, cien años antes, Mariano José de Larra, en opinión de nuestro escritor, «la figura más amable de la literatura española»<sup>68</sup>. Persuadido de que «el crítico político influye en la historia política de un país», cosa que no ha sucedido jamás con «el crítico estético, [que] no ha podido influir nunca, al menos que sepamos, en la historia estética»<sup>69</sup>, Salazar Chapela analizó, desde una perspectiva amplísima, como podemos observar en «Estética en la calle», la situación política, y realizó, de acuerdo con sus convicciones liberales y según su propio resumen, una «encendida campaña por la cultura del país y por los ideales de libertad y de justicia [...], cuyos tonos más agudos, siempre a favor de la enseñanza, el Régimen y la esencia popular del mismo, coincidieron precisamente, a raíz del 6 de octubre [de 1934], con los gobiernos de radicales y cedistas»<sup>70</sup>. A pesar de las prohibiciones impuestas por la censura —implantada de nuevo—, el escritor condenó, en efecto, la regresión social y política que se vivió durante el Bienio Negro, y, mientras llegaba la hora de que se convocaran nuevas elecciones

<sup>67</sup> E. Salazar y Chapela, «Poesías completas», *La Voz*, Madrid (28 de abril de 1936), pág. 2.

<sup>68</sup> E. Salazar y Chapela, «Literatura plana y literatura del espacio», *Revista de Occidente*, Madrid, XLIV (febrero de 1927), pág. 285.

<sup>69</sup> E. Salazar y Chapela, «Crítica, estética y política», *La Voz*, Madrid (8 de marzo de 1935), pág. 1.

<sup>70</sup> Instancia de Esteban Salazar Chapela dirigida al ministro de Estado y fechada en Madrid el 10 de septiembre de 1936 (cit.).

generales, procuró inclinar la intención de voto de los lectores hacia la izquierda («Fe en el hombre»), denunciando la actitud de quienes decían no sentir interés alguno por los asuntos públicos («Abstencionistas y neutros») y la de los intelectuales mayores («Responsabilidad de las generaciones»). Tras los comicios que tuvieron lugar en febrero de 1936 —a las jornadas previas se refirió en «Propaganda electoral»—, Salazar Chapela celebró, con la prudencia que exigía la crispación que se observaba ya en la calle, el triunfo del Frente Popular. A partir de 18 de julio, sus artículos versaron, lógicamente, sobre un único tema: la guerra civil. Convencido de que su pluma podía ser también un arma para la lucha, denunció el comportamiento inductor de la prensa conservadora («Los culpables») y analizó los horrores que estaban cometiendo los sublevados («Crueldad»). Sabía que sus «Improntas» debían dejar en sus lectores una valiosa huella moral, por lo que los animó a sobreponerse a aquellos trágicos momentos con todos los argumentos posibles, incluso cuando le parecía evidente que no todo discurría como la España leal merecía («De Londres al Tajo»).

Ya en Glasgow, vio la luz la primera y única colaboración que Salazar Chapela publicó en *El Mono Azul*, la «hoja semanal de la Alianza de Intelectuales Antifascistas por la Defensa de la Cultura» cuyo principal promotor fue Rafael Alberti. Para esta ocasión, verdaderamente excepcional si tenemos en cuenta que Salazar Chapela se mantuvo —o lo mantuvieron— al margen de las numerosas publicaciones periódicas que vieron la luz, impulsadas por intelectuales y artistas republicanos, durante la contienda, el escritor se propuso dar a conocer a los lectores las autorizadas opiniones de un clásico de las letras españolas sobre la organización de los ejércitos y el comportamiento de los soldados, recomendaciones que resultaban muy necesarias para la buena marcha de la lucha. Los aforismos seleccionados en «Quevedo y nuestra guerra» «parecen consignas de ahora», advirtió Salazar Chapela a los lectores. Más de un año después se difundía en *Voz de Madrid*, «Semanao de información y orientación de la ayuda a la democracia española» que se editaba en París, «Escocia y la República española», artículo que, como las otras dos colaboraciones que envió a la citada revista, se publicó sin firma, aunque Salazar Chapela reconoció su autoría en una de las cartas que le remitió a Guillermo de Torre.

Transcurridos los primeros años de exilio, cuando comprendió que debía regresar a la práctica del periodismo de opinión, Salazar Chapela tuvo muy presente el

trabajo que había realizado en *La Voz*, aunque las circunstancias habían cambiado sustancialmente. Separado de su entorno, del que, como todo columnista, se nutría a diario, había perdido también a sus lectores naturales, el público español. Pero desde Gran Bretaña podía actuar como corresponsal para la prensa de Hispanoamérica, a la que envió regularmente su visión de un país que conocía muy bien y del que valoraba, ante todo, la estabilidad política que le había proporcionado su parlamentarismo y su tradición liberal. *Excélsior* y *El Nacional*, de México; *El Nacional*, de Caracas; *Información*, de La Habana, y *La Nación*, de Santiago de Chile, fueron algunos de los principales rotativos que publicaron en sus páginas las «Cartas de Londres» que Salazar Chapela escribió durante años. A España sólo llegaron algunas de las que desarrollaban asuntos literarios a la madrileña revista *Ínsula*, en cuyas páginas vieron la luz con el seudónimo de Antonio Mejía entre 1951 y 1954. En sus «Cartas de Londres», Salazar Chapela se sirvió de la actualidad para reflexionar, como ya lo había hecho anteriormente aquí, sobre los temas más diversos, siempre que éstos pudieran tener algún interés para los lectores de habla española que residían al otro lado del Atlántico, sus iniciales destinatarios.

A quienes deseaban conocer el día a día de la política británica, el escritor les ofreció información sobre la monarquía, la celebración de elecciones generales, las visitas de altos mandatarios internacionales a la nación o la situación en la que se encontraban las relaciones entre Gran Bretaña y los países europeos. Pero, más que a las grandes cuestiones de Estado —de las que ya se ocupaban los periodistas de la sección de internacional—, Salazar Chapela se refirió a las iniciativas gubernamentales de carácter social o económico que permitían comprender cómo era la vida cotidiana en las islas. Para ello, nada mejor que seleccionar algunas de las noticias aparecidas en la prensa londinense —que revisaba a diario—, de la que tomó la práctica totalidad de los datos que utilizó como punto de partida en sus comentarios. Leídos en su conjunto, como lo hicieron los muchos seguidores con los que contó su columna, puede obtenerse una caleidoscópica imagen de la Gran Bretaña de los años cincuenta y de la primera mitad de los sesenta, la visión de un español que vivía y trabajaba en aquel país desde hacía décadas.

Salazar Chapela conocía perfectamente sus costumbres, hábitos a los que se refirió a menudo por considerarlos la mejor tarjeta de presentación del pueblo británico



que les podía ofrecer a sus lectores. A éstos seguramente les sorprendió saber que, desde hacía siglos y por motivos religiosos, el día de descanso en aquel país era una jornada de inactividad total que sólo se vería modificada si prosperaba un proyecto de ley presentado recientemente en la Cámara de los Comunes («El domingo inglés»). El escritor aguardaba expectante la respuesta del parlamento, una resolución que tal vez le permitiera presenciar un asombroso milagro: «la resurrección de un cadáver». Estaba seguro, en cambio, del fracaso al que resultaba abocada, desde su fundación, una asociación pensada para fomentar la comunicación entre los usuarios de los transportes públicos británicos («La conversación y el silencio»). Todo parecía indicar que Gran Bretaña seguiría gozando de esa tranquilidad que tanto le complacía al escritor, quien ya se había acostumbrado también a cruzarse por las calles de Londres con sus característicos tipos («El *dandy*»). Hacían falta muchos años, y hasta decisivos hechos históricos, para que la población de las islas variara alguna de sus prácticas más arraigadas, como la visión crítica de su propio país que habían ofrecido siempre los intelectuales ingleses, desaparecida de raíz a partir del estallido de la II Guerra Mundial. Desde entonces los escritores, cuya función en la sociedad inglesa analizó en «Conformismo intelectual», habían resuelto reconciliarse con su entorno.

De vez en cuando, su atención se centró en la actualidad literaria y cultural de Gran Bretaña, de la que dio cuenta cuando escribió sobre las exposiciones, los montajes teatrales o los estrenos cinematográficos que podían verse en sus principales ciudades. También se hizo eco de la publicación de algunas de las más relevantes creaciones de la literatura anglosajona de aquellos años, de la aparición de traducciones de obras españolas —como había procedido años atrás en «García Lorca en Londres», artículo que vio la luz en la revista *Romance*— y de la llegada a las librerías de los últimos libros ingleses sobre España o Hispanoamérica, novedades que le permitieron abordar, desde distintos puntos de vista, sus temas predilectos. Al recibir noticias de los escritores republicanos que, a pesar de las adversidades a las que se habían visto condenados por razón de su exilio, continuaban desarrollando su labor intelectual y literaria en el Nuevo Continente, les dio su apoyo del único modo en que podía hacerlo: escribiendo sobre ellos, como lo haría también, a partir de 1952, en el *Pen Bulletin of Selected Books*, publicación que patrocinaba la Unesco. Desde sus «Cartas de Londres» Salazar Chapela aplaudió la concesión del Premio Nobel de

Literatura a Juan Ramón Jiménez, y felicitó a Luis Amado Blanco —afincado en La Habana—, con quien había coincidido en un reciente viaje a París, por el acierto con el que había compuesto las narraciones contenidas en el volumen *Un pueblo y dos agonías* («Dos novelas»). Pero, de todos los escritores de la diáspora, fue Max Aub el que le sorprendió más gratamente. Tras muchos años sin saber de él, cuando por fin pudo leer los libros que había publicado fuera de España, descubrió con enorme satisfacción que era uno de los mejores, si no el mejor —también el más fecundo— de su generación. Así lo expuso en «El teatro de Max Aub», texto que el autor de la tragedia *San Juan*, algo frustrado por no poder ver representadas sus obras dramáticas, le agradeció sinceramente. Sus últimas narraciones las reseñó en «Max Aub, México y la novela», «artículo» —así lo denominó él mismo cuando le informó de su preparación<sup>71</sup>— en el que apuntó las razones por las que no era posible que la literatura escrita en España alcanzara la calidad a la que ya había llegado la del destierro. Como León Felipe, Salazar Chapela creía —siempre estuvo convencido de ello— que, al ser expulsados de su tierra, los exiliados se habían llevado consigo «la canción»<sup>72</sup>.

Cuando Max Aub viajó a Inglaterra, lo recibió en Londres, en su «centro»<sup>73</sup>, para charlar con él y mostrarle la ciudad, como lo hizo también con Francisco Ayala, Ramón J. Sender y otros muchos «escritores de fama y jóvenes escritores de América y de España» que se hallaban de paso en la capital de Gran Bretaña<sup>74</sup>. Con ellos comió en su restaurante preferido, y juntos recorrieron la sala española de la National Gallery, donde se sentía algo más próximo a la patria perdida. Los días que compartió con Américo Castro, al que no veía desde hacía muchos años, los evocó en una de sus habituales colaboraciones, porque, con el paso del tiempo, sus «Cartas de Londres» también se fueron nutriendo de recuerdos. De este modo revivía en su mente

<sup>71</sup> Carta de Esteban Salazar Chapela a Max Aub fechada en Londres el 15 de agosto de 1960.

<sup>72</sup> León Felipe, «Hay dos Españas», *Ganarás la luz*, México, Cuadernos Americanos, 1943; Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 163), 1982; *El poeta canta en el viento. Antología poética (1920-1969)*, seleccionada y prologada por José Paulino Ayuso, Barcelona, Círculo de Lectores, 1998, pág. 117.

<sup>73</sup> Carta de Esteban Salazar Chapela a Max Aub fechada en Dublín el 26 de noviembre de 1956.

<sup>74</sup> Rafael Martínez Nadal, art cit.

un pasado en el que se habían quedado prendidas las imágenes y las voces de Unamuno, de Ramón Gómez de la Serna, de Juan Ramón Jiménez y de tantos otros españoles a los que había conocido.

«Cuando desaparece un literato amigo», escribió con motivo del fallecimiento de José Moreno Villa, «nos viene a la cabeza con la pena de la desgracia un montón de recuerdos». Así comienza el extenso artículo que Salazar Chapela publicó en el número que la revista malagueña *Caracola* le dedicó al escritor. En él, a diferencia de la opinión que sustentaría años más tarde Francisco Ayala<sup>75</sup>, Salazar Chapela afirmó la existencia de una literatura española del destierro. «Ello es indudable», aseguró, y no sólo porque «esta literatura esté escrita fuera de España», sino porque nace de la contradicción que preside en todo momento la vida del exiliado.

Este texto no fue escrito con la brevedad y el desenfado con los que Salazar Chapela redactó unas «Cartas de Londres» que fueron, por lo general y en palabras de Rafael Martínez Nadal, «crónica veraz, visión personal y galanura»<sup>76</sup>. Conviene no olvidar que vivía de estas colaboraciones y que para incrementar sus parvos ingresos se vio obligado durante años a enviar los mismos textos a periódicos de distintos países. Pero siempre que pudo intentó sobrepasar el estrecho marco de su columna en rotativos como *El Nacional*, en cuya *Revista Mexicana de Cultura* —suplemento literario dominical que dirigió el también exiliado Juan Rejano— vieron la luz algunos de sus artículos más extensos. Para estas ocasiones, y para las que le surgieron en revistas como *Asomante* y *La Torre*, de Puerto Rico; *Cuadernos Americanos*, de México; *Revista Nacional de Cultura*, de Caracas, o los ya citados *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, el escritor se reservó los datos que le fueron proporcionando sus lecturas y las investigaciones que realizó en las bibliotecas londinenses, donde solía consultar textos y documentos que le permitieran analizar, al compás de la historia, los reflejos de la literatura española que podían observarse en las letras inglesas y la influencia que éstas habían ejercido en los autores de aquí. Con esos materiales elaboró estudios y ensayos como «Clásicos españoles en Inglaterra», «Revistas españolas

<sup>75</sup> Francisco Ayala, «La cuestionable literatura del exilio», *Los Cuadernos del Norte*, Oviedo, 8 (julio-agosto de 1981), págs. 62-67; artículo reproducido en *Palabras y letras*, Barcelona, EDHASA, 1983, págs. 200-213.

<sup>76</sup> Rafael Martínez Nadal, art. cit.

en Londres» y «Galdós e Inglaterra», trabajos que acaso podrían aspirar a la trascendencia y a la perdurabilidad que les estaban negadas, sólo por ser colaboraciones periodísticas, a sus «Cartas de Londres». Para salvar del olvido algunas de estas últimas, Salazar Chapela preparó un volumen con «lo más inmarcesible y de más atractivo para la mayoría de los lectores»<sup>77</sup>, pero el libro no interesó a los editores españoles a los que fue enviado, probablemente no tanto por su contenido o por su estilo cuanto porque el nombre de su autor —imprescindible igual que lo es una coyuntura adecuada para la venta de este tipo de obras— nada les decía ya a sus compatriotas. Como Salazar Chapela imaginó, la labor periodística que realizó en el exilio —de la que aquí ofrecemos sólo una mínima muestra— permanece sepultada y dispersa en las hemerotecas de la amplia geografía hispanoamericana —desde México hasta Chile— en la que en su día vio la luz.

#### VIVIR Y ESCRIBIR

Aunque se reveló como narrador en España, Salazar Chapela es, en rigor, un novelista del exilio. Así lo reconoció implícitamente en la carta que le remitió desde Londres a José Ramón Marra-López el 31 de octubre de 1960, cuando ya se habían publicado sus dos primeras novelas desterradas, las únicas que alcanzó a ver en letra impresa<sup>78</sup>. Para el escritor, *La burladora de Londres* (1929) y *Pero sin hijos* (1931) no eran entonces sino lejanos vestigios de su *prehistoria literaria*, unos comienzos por los que —ignoramos la razón— no sentía aprecio alguno. Tal vez pensaba que ambas obras habían sido compuestas demasiado pronto, sin reparar, como lo había hecho en el ejercicio de su labor crítica, en que el escritor debe, «primero, vivir», y «después, escribir»: «acaso sea ésta la norma única, propicia, de riguroso [*sic*] sentido práctico, de positivo sentido estético, para tomar la pluma serenamente, la

<sup>77</sup> Carta de Esteban Salazar Chapela a Guillermo de Torre fechada en Londres el 10 de mayo de 1959 (ms. 22830-13 [65]).

<sup>78</sup> Marra-López refiere el contenido de la citada carta en su libro *Narrativa española fuera de España (1931-1961)*, Madrid, Ediciones Guadarrama (Guadarrama de Crítica y Ensayo, 39), 1963, pág. 152.

cabeza prieta de “cosas” —vivas, gozadas, padecidas—<sup>79</sup>. *Perico en Londres* (1947) y *Desnudo en Piccadilly* (1959) —como *El milagro del Támesis*, *En aquella Valencia*, *Después de la bomba* y los cuentos que compuso en Gran Bretaña, donde «todo lo veía», incluidos sus propios recuerdos, «como materia novelable»<sup>80</sup>— fueron creadas, en cambio, en plena madurez. En aquella época Salazar Chapela contaba con la experiencia vital que le habían proporcionado los gozos y las sombras de los años pasados y los determinantes acontecimientos históricos que le había tocado vivir. Era, pues, el momento de regresar a la novela, «el género literario más en comunicación constante con la vida», género «obligado a tener en cuenta con fidelidad fotográfica el mundo que nos circuye»<sup>81</sup>. La novela, pensaba también Salazar Chapela, «da cabida siempre, como ninguna otra forma artística, a la anécdota personal», siendo que «muchas veces lo mejor de una narración no se halla tanto en la parte imaginada como en aquella porción extraída de una realidad vivida, íntima, del novelista»<sup>82</sup>.

En *La burladora de Londres*, relato que apareció publicado en «La Novela de Hoy» —la colección de novela corta más exitosa de los años veinte—, se adivinan algunas de las preocupaciones que el escritor desarrollará posteriormente en su primera «novela grande»<sup>83</sup>, pero no es sino una modesta tentativa de incursión en el género por parte de un crítico literario que parece resistirse a dejar de serlo. Sin embargo, en 1931, cuando todavía «era de temer» que Salazar Chapela ofreciera a los lectores «un experimento de prosa entrecortada, laberíntica y abrumada de formalismo», vio la luz

<sup>79</sup> E. Salazar y Chapela, «Ángel Menoyo Portales: *El tesoro de los monjes*», *El Sol*, Madrid (12 de noviembre de 1927), pág. 2.

<sup>80</sup> Rafael Martínez Nadal, art. cit.

<sup>81</sup> E. Salazar y Chapela, «Dostoiewski: *Humillados y ofendidos*», *El Sol*, Madrid (5 de abril de 1933), pág. 2.

<sup>82</sup> *Ibid.*

<sup>83</sup> Éste es el subtítulo que utilizó Ramón Gómez de la Serna para identificar las narraciones que no eran «cortas, breves o pequeñas» en un tiempo en el que «la novela corta se independiza [...] a fines de edición, lo que comporta una especificidad genérica y unos marcados fines sociológicos» (Manuel Martínez Arnaldos, «El género novela corta en las revistas literarias. [Notas para una sociología de la novela corta] [1907-1936]», en *Estudios literarios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes*, Murcia, Universidad de Murcia, 1974, págs. 236 y 249).

*Pero sin hijos*, «un relato mesuradamente realista, de considerable interés e incluso relativamente fluido y ameno como narración»<sup>84</sup> que fue muy bien acogido por la crítica y por el público. Salazar Chapela demostraba así que era posible componer una novela que lo fuera verdaderamente sin renunciar a los principales signos de la modernidad —aunque ésta se hallara ya en franco declive— y al «encanto de la prosa», al que, según reconoció al concluir su redacción, había acabado sucumbiendo<sup>85</sup>. Con todo, lo más importante, en su opinión, era que su novela, a diferencia de lo que venía sucediendo con las obras narrativas creadas por sus compañeros de promoción, había saltado «de la metáfora a la vida»<sup>86</sup>. En ella se describe el clima previo a la proclamación de la Segunda República, cuya jubilosa llegada quedó retratada asimismo en sus páginas. Podía considerarse, en consecuencia, «una novela de la revolución»; en rigor, la primera narración que daba cuenta del triunfo del nuevo régimen, carácter pionero al que se refirió en varias ocasiones su autor, quien, pensando tal vez en esos capítulos finales en los que, «sin dejar de hacer novela, hace historia»<sup>87</sup>, le propuso a Guillermo de Torre, en enero de 1939, su reedición en la colección «La Pajarita de Papel», de la bonaerense editorial Losada. Pero, como señalaron algunos críticos en su día y como se advierte en su título —«feo», lo reconoció su creador, a menudo poco afortunado en estas lides—, la revolución no es el tema principal del libro. *Pero sin hijos* contiene una compleja reflexión sobre la denominada «cuestión de la mujer» que finaliza con una «Carta del autor a uno de los personajes de su novela», cierre unamuniano en el que Salazar Chapela expone su teoría acerca de la maternidad. «Sólo por este apéndice epistolar en bastardilla», escribió Aquilino Duque, «se comprende que el autor repudiara con el tiempo una novela tan bien escrita y construida, tan bien concebida y ejecutada»<sup>88</sup>. Para componerla, Salazar Chapela se había servido de sus vivencias, de los caracteres y de las vicisitudes vitales de algunas de las personas a

<sup>84</sup> Eugenio G. de Nora, *La novela española contemporánea. Tomo II (1927-1939)*, Madrid, Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica: Estudios y Ensayos, 41), 1979, 2.ª ed. corregida, pág. 421.

<sup>85</sup> Ataúlfo G. Asenjo, art. cit.

<sup>86</sup> L. de Ferreira, art. cit.

<sup>87</sup> Alberto Insúa, «Una novela de la Revolución», *La Voz*, Madrid (21 de agosto de 1931), pág. 1.

<sup>88</sup> Aquilino Duque, art. cit., pág. 28.

las que conocía y de los principales rasgos de su propia personalidad, peculiaridades que utilizó, aunque no en idénticas proporciones, para dar vida a los protagonistas de la historia, Luis Salis y Benjamín Medina, cara y cruz de una generación —la de Salazar Chapela— que entonces tenía treinta años.

El exilio condicionó su producción de la misma manera en que había determinado su existencia: le obligó a vivir en una permanente fluctuación entre Gran Bretaña —su presente— y su pasado en España, país del que sólo habían logrado apartarlo físicamente. Como no podía ser de otro modo, Salazar Chapela llevó ese vaivén vital a sus novelas, donde se entremezclan ambas realidades, del mismo modo que se alternaron en los pensamientos de Sebastián Escobedo, su *alter ego*, el personaje español que el escritor incluyó en la práctica totalidad de sus narraciones exiliadas, en cuyas páginas medita, amparado en su condición de extranjero y en el distanciamiento que le han proporcionado los años de residencia en un país extraño, tanto en las obras en las que Salazar Chapela abordó el tema de España como en las que versan sobre el mundo inglés.

En *Perico en Londres*, Escobedo —ex cónsul de la República en Glasgow— es, como lo fue Salazar Chapela, lector de español en la Universidad de Cambridge, ocupación que no le impide viajar a la capital para participar en los preparativos del futuro Instituto Español. Su caracterización se nutre de la trayectoria del autor, aunque no profundiza en este personaje porque el portavoz de su pensamiento es, en esta ocasión, Perico, hilo conductor de esta crónica del exilio republicano en Gran Bretaña en la que quiso retratar la realidad vivida por los refugiados sin caer en la amargura y el desgarró que el tema propicia. *Perico en Londres* es, por tanto, una novela coral por la que transitan más de un centenar de personajes —cuyas identidades reales se ocultan a veces detrás de seudónimos más o menos transparentes—, entre los que se cuentan los amigos de España, ciudadanos británicos que prestan su solidaria ayuda a los exiliados, y una abundante representación de este colectivo, grupo bien avenido que, como se observa en el capítulo que puede leerse en este volumen, procura mantenerse unido mientras sigue su curso la II Guerra Mundial, a la que consideran vinculado el futuro de España y el suyo propio.

La idea original la concibió en 1939, cuando localizó en la biblioteca del Museo Británico numerosas publicaciones de los emigrados españoles que se habían refugiado

en aquel país durante otras épocas. Con estos materiales empezó a escribir *Españoles en Inglaterra*<sup>89</sup>, libro que acabó convirtiéndose finalmente en *Perico en Londres*, narración morosa —casi un híbrido entre la novela y el ensayo— que fue —a pesar de estos inconvenientes, bien conocidos por Salazar Chapela— su obra predilecta. A ella le dedicó y en ella incluyó los primeros años de su destierro; en *Perico en Londres* vertió también la experiencia vivida por sus compatriotas, de los que realizó una deliberada exaltación que —ficción al fin— no siempre se ajusta a la realidad. La visión del exilio republicano en Gran Bretaña que Salazar Chapela ofreció en la novela es, en efecto, una amable idealización, una visión muy personal de aquellos años, perspectiva que no resulta incompatible con el valor testimonial de una obra que fue considerada, poco después de su aparición en 1947, «la primera novela seria de esta lucha de adaptación o inadaptación»<sup>90</sup> que hubieron de librar los exiliados republicanos.

Algunos episodios de las biografías de varios españoles residentes en Gran Bretaña le ayudaron a dar vida a Benjamín Palencia, el profesor universitario que protagoniza *El milagro del Támesis*, novela todavía inédita en la que abordó temas tan comprometidos como la conversión espiritual e ideológica a la que condujo —en ciertos casos— la resolución de la guerra civil, las dificultades que entrañaba el regreso de los exiliados y la situación que se vivía en la España de Franco. En el mismo volumen, preparado en 1960, el escritor pensaba publicar un relato cuya primera versión había aparecido, a principios de la década de los cincuenta, en la revista habanera *Bohemia*. *La escopetita de Pepín* es un cuento excepcional en la producción narrativa de Salazar Chapela porque, a diferencia del resto de sus relatos, se desarrolla íntegramente en la España de posguerra, donde se desencadenan las tribulaciones de un vencedor de la guerra civil, un vencedor vencido. El autor realiza así una reflexión sobre la contienda desde una perspectiva moral, lejos del análisis político, de la «afirmación liberal» que efectuó en su novela *En aquella Valencia*.

Ésta es la creación más deliberadamente autobiográfica de Salazar Chapela, por lo que la consideró una suerte de memorias, unas memorias noveladas —cabe recordar—

<sup>89</sup> Véase la carta de E. Salazar Chapela a Pablo de Azcárate fechada en Londres el 3 de febrero de 1940 (cit.).

<sup>90</sup> E. G. L., «Esteban Salazar Chapela, *Perico en Londres*», *Revista Hispánica Moderna*, Nueva York, XIII, 1-2 (enero-abril de 1947), pág. 62.



que vieron la luz por primera vez en 1995, más de treinta años después de que el escritor diera por finalizada su redacción. En *En aquella Valencia*, Sebastián Escobedo rememora, en un extenso *flash-back*, sus vivencias en la capital provisional de la República durante los primeros meses de 1937. El lector se aproxima de este modo a una España en guerra que Salazar Chapela describe al recordar los artículos que escribió para el Ministerio de Propaganda, aunque también se detiene en recrear el clima de ocio y de despreocupación que descubrió al llegar, procedente del Madrid asediado, a la ciudad, donde residían numerosos intelectuales y artistas evacuados de la capital, a los que era posible ver a diario paseando por la céntrica calle de la Paz o departiendo en sus concurridos cafés.

Con *En aquella Valencia*, Salazar Chapela dio por concluido un ciclo novelesco sobre España que tal vez compuso sin atender a un plan previamente establecido, pero que consideró cerrado al fin. Era, le confesó a Max Aub en 1963, su «último desahogo sobre nuestra guerra, sobre nuestras tristes cosas». «No pienso escribir nada más sobre la madre patria. Esto es todo cuanto tenía que decir», añadió<sup>91</sup>. Para entonces ya había dado a conocer *Desnudo en Piccadilly*, a juicio de José Ramón Marra-López, «la más lograda novela de un español contemporáneo sobre un medio y unos seres que no le son naturales, sino incorporados»<sup>92</sup>, hallazgo por el que lo consideró «el escritor emigrado que más y mejor ha comprendido y asimilado la sociedad que le rodea»<sup>93</sup>, y el único, podríamos agregar, que describió la realidad británica. El éxito alcanzado por la novela, tanto en su versión original como en la traducción inglesa, de la que se hicieron dos ediciones —la primera, en 1961, dos años después de su aparición; la segunda, en 1966—, resulta elocuente. También lo es que los derechos de la obra fueran adquiridos por dos productoras cinematográficas norteamericanas para filmar una adaptación de la historia, aunque ésta no llegó a realizarse.

En *Desnudo en Piccadilly*, Charles Pim cambia radicalmente de aspecto en un quirófano tras haber sido víctima de un bombardeo durante la II Guerra Mundial. Convertido en George Tilbury, regresa a Londres para comprobar los efectos que pueden

<sup>91</sup> Carta de Esteban Salazar Chapela a Max Aub fechada en Londres el 27 de agosto de 1963.

<sup>92</sup> José Ramón Marra-López, *op. cit.*, pág. 170.

<sup>93</sup> *Ibid.*, pág. 169.

derivarse de la adopción de una nueva identidad. En poco tiempo, reconquista a su esposa, que había contraído matrimonio de nuevo durante su ausencia, y convive otra vez con su familia política, según se nos cuenta en unos episodios en los que Salazar Chapela muestra a los lectores el mundo laboral y vecinal de Londres, las costumbres y los paisajes ingleses. Pero estos cuadros nunca adquieren mayor relevancia que los personajes, entre los que destacan Diana, su mujer; Suzanne, una muchacha francesa a la que el protagonista conoce en el viaje de vuelta a Inglaterra, y la joven Alice. Las relaciones que el protagonista establece con ellas le permitirán resolver los problemas que le habían llevado a idear un experimento a través del cual el escritor se plantea el tema de la autenticidad humana, tema que convierte *Desnudo en Piccadilly* en la novela más universal de Salazar Chapela.

Inmerso en el clima de preocupación que invadió el mundo durante la guerra fría, el escritor imaginó los efectos de la explosión de una bomba antimateria —una bomba de cobalto lanzada por americanos o soviéticos— en *Después de la bomba*, narración que concluyó en 1963. Contra lo que pudiera parecer, no se trata de una novela de ciencia ficción, sino de un relato realista que Salazar Chapela situó en un lugar conocido, una pequeña isla del canal de la Mancha inspirada en Guernesey, donde había pasado unas semanas de vacaciones durante el verano de 1960. De aquella visita proceden los espacios en los que se sitúa la acción, aunque el verdadero interés de Salazar Chapela se centra en los nueve personajes de la historia, seres que viven una situación límite que servirá para que el escritor analice sus caracteres y ahonde en sus psicologías, como ya lo había hecho en *Desnudo en Piccadilly*. Esos personajes son náufragos del barco que les conducía de Inglaterra a Estados Unidos, nuevos robinsones que arriban a una isla donde todo, salvo las personas —volatilizadas a consecuencia de la detonación atómica—, permanece intacto y a su entera disposición. Sebastián Escobedo, que había decidido establecerse en México, es el único español de los supervivientes. A través de él conocemos las grandezas y las miserias de sus compañeros, y las suyas propias. Sus reflexiones invaden las páginas de la novela, a cuyo término, cuando todos han iniciado ya prometedoras relaciones de pareja, se quedará solo, convertido, como Salazar Chapela en su exilio, en un periodista con vocación de filósofo y espíritu dieciochesco que desea que el mundo se universalice y que sueña con la supresión de las fronteras para que todos puedan ser lo único que verdaderamente importa: seres humanos.

A pesar de las «escenas de tono erótico» que, según el lector que redactó el preceptivo informe, contiene la novela, la censura franquista autorizó su circulación en España en 1966, meses después de su aparición<sup>94</sup>. Por primera vez, los lectores españoles pudieron adquirir aquí, como no había sucedido con *Perico en Londres* y con *Desnudo en Piccadilly* —libro del que sólo se permitió la importación de cien ejemplares<sup>95</sup>— una novela de Salazar Chapela, a quien hasta entonces le había sido negada la posibilidad de acceder al que había sido, antes de la guerra civil, su público. Sólo a la pequeña minoría que leía con regularidad las revistas literarias y culturales que se editaban en España le fue posible conocer previamente algunos de sus cuentos, breves muestras de su narrativa exiliada que vieron la luz en dos de las principales publicaciones periódicas del momento: *Ínsula*, donde, como ha sido dicho, se divulgaron también algunas de sus «Cartas de Londres», y *Revista de Occidente*, a la que, iniciada la segunda etapa de su trayectoria, fue invitado de nuevo a colaborar. En la primera se publicó *El sueño de África*, narración ambientada en Dublín, donde residió el escritor entre 1956 y 1958. En *La radio portátil*, relato más extenso que el anterior, Salazar Chapela abordó el tema de la integración de los exiliados republicanos en Gran Bretaña. Este último texto apareció en la revista fundada por Ortega y Gasset el mismo año en el que la parisina *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura* incluía en sus páginas *Destino y casualidad*, donde Sebastián Escobedo refiere la atribulada vida sentimental de un emigrado español. Permanecen inéditas dos narraciones breves que Salazar Chapela escribió también al final de su vida y que proceden, como fue habitual en el escritor, de sendas experiencias personales: sus estancias en Ginebra y en Viena como traductor temporal de Naciones Unidas (*El dinero*) y sus vivencias en un hospital londinense, de las que nacería *Sala colectiva*, su último cuento.

Con este texto concluye una producción narrativa en la que Salazar Chapela mostró —además de la relevancia que tuvo para él el peso de la memoria y el poder de la imaginación— su tendencia al intelectualismo, su interés por desarrollar asuntos sentimentales, su predilección por analizar la psicología femenina y las señas de identidad de

<sup>94</sup> Expediente 3277-66, Archivo General de la Administración. Sección de Cultura (Alcalá de Henares, Madrid).

<sup>95</sup> Expediente 4041-59, Archivo General de la Administración. Sección de Cultura (Alcalá de Henares, Madrid).

su estilo. Pero el rasgo más personal de su obra lo hallamos en su visión esencialmente distante, humorística, de la vida, una perspectiva singular tanto en la tradición literaria de nuestro país como en la literatura española del último exilio. Esteban Salazar Chapela, «*el más novelista* de los colaboradores de *Revista de Occidente*» durante los lejanos años veinte<sup>96</sup>, acaso estaba entonces en lo cierto: «Cada artista es una isla o un espíritu aislado, aislado, un alma rodeada de luz propia por todas partes, menos por una, perceptible a distancia, que le une a su generación»<sup>97</sup>.

F. M. R.

<sup>96</sup> Federico Carlos Sainz de Robles, *El espíritu y la letra (Cien años de literatura española: 1860-1960)*, Madrid, Aguilar (Evocaciones y Memorias), 1966, págs. 165-166.

<sup>97</sup> E. Salazar y Chapela, «Jean Royère: *Baudelaire. Mystique de l'amour*», *El Sol*, Madrid (23 de noviembre de 1927), pág. 2.

## BIBLIOGRAFÍA

I. DE ESTEBAN SALAZAR CHAPELA

### Narrativa

*La burladora de Londres*, Madrid, Editorial Atlántida, «La Novela de Hoy», 380 (23 de agosto de 1929).

*Pero sin hijos*, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones-Editorial Renacimiento, 1931.

*Perico en Londres*, Buenos Aires, Editorial Losada (Novelistas de España y América), 1947.

«La escopetita. Un cuento español», *Bohemia*, La Habana, año 45, 14 (5 de abril de 1953), págs. 8-11 y 108; «La escopetita de Pepín», edición y presentación de Francisca Montiel Rayo, suplemento de *El Maquinista de la Generación. Revista de Cultura*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, Diputación Provincial de Málaga, 5 y 6 (diciembre de 2002), págs. 1-15.

*Desnudo en Piccadilly*, Buenos Aires, Editorial Losada (Novelistas de España y América), 1959; traducción inglesa: *Naked in Piccadilly*, Londres, Abelard-Schuman Limited, 1961, y Londres, Abelard-Schuman Limited (Four Square Book, 1559), 1966, 2.<sup>a</sup> ed.

«El sueño de África», *Ínsula*, Madrid, 181 (diciembre de 1961), pág. 24; cuento reproducido en Rafael Conte (ed.), *Narraciones de la España desterrada*, Barcelona, EDHASA (El Puente Literario), 1970, págs. 145-150.

«La radio portátil», *Revista de Occidente*, Madrid, 2.<sup>a</sup> época, 10 (enero de 1964), págs. 71-92.

«Destino y casualidad», *Cuadernos [del Congreso por la Libertad de la Cultura]*, París, 85 (15 de junio de 1964), págs. 57-66.

*Después de la bomba*, Barcelona, EDHASA (El Puente), 1966.

*En aquella Valencia*, edición, introducción y notas de Francisca Montiel Rayo, Sant Cugat del Vallès, Cop d'Idees-Gexel (Ipanema, 1), 1995; edición, introducción y notas de Francisca Montiel Rayo, Sevilla, Editorial Renacimiento (Biblioteca del Exilio, 4), 2001, 2.ª ed.

### Ediciones

*Almanaque Literario 1935*, editado por Guillermo de Torre, Miguel Pérez Ferrero y Esteban Salazar y Chapela, Madrid, Editorial Plutarco, 1935.

*Lecturas clásicas españolas*, ordenadas y anotadas por Esteban Salazar Chapela, secretario general del Instituto Español de Londres, Londres, George G. Harrap & Co. Ltd. (Publicaciones dirigidas por el Instituto Español de Londres), 1949.

*Advanced Modern Spanish Proses*, selected by E. Salazar Chapela, Londres, George G. Harrap & Co. Ltd., 1951.

### Versiones y traducciones

KYNE, Peter B., *Con el rey ganado (The gringo privateer)*, versión española de Esteban Salazar y Chapela, Barcelona, Editorial Juventud, 1935.

HAPPOLD, F. Crossfield, *La aventura del hombre. Sinopsis de la historia del mundo*, traducción del inglés de Esteban Salazar y Chapela, Barcelona, Editorial Juventud, 1936.

## II. SOBRE ESTEBAN SALAZAR CHAPELA Y SU OBRA

ADELL, Alberto, «Esteban en Londres», *Ínsula*, Madrid, 221 (abril de 1965), pág. 6.

ASENJO, Ataúlfo G., «E. Salazar y Chapela, novelista», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 109 (1 de julio de 1931), pág. 3.

AUB, Max, «Recuerdo de E. Salazar Chapela», *Ínsula*, Madrid, 242 (enero de 1967), pág. 5; reproducido en Max Aub, *Cuerpos presentes*, edición, introducción y notas de José-Carlos Mainer, Segorbe, Fundación Max Aub (Biblioteca «Max Aub», 9), 2001, págs. 119-121.

AZCÁRATE, Pablo de, «Salazar Chapela, Cernuda, Martínez Torner y el Instituto Español de Londres», *Ínsula*, Madrid, 298 (septiembre de 1971), pág. 10.

BALBONTÍN, José Antonio, «En memoria de Esteban Salazar Chapela», *Índice*, Madrid, 198 (junio de 1965), pág. 16.

CANO, José Luis, «Una novela y un libro de relatos. Salazar Chapela: *Desnudo en Piccadilly*. Serrano Poncela: *La raya oscura*», *Ínsula*, Madrid, 158 (enero de 1960), págs. 10 y 11.

CONTE, Rafael, «El (buen) humor de un vencido», *Babelia*, suplemento cultural de *El País*, Madrid (28 de julio de 2001), pág. 11.

DUQUE, Aquilino, «Esteban Salazar Chapela», *Nuevo Índice*, Madrid-México DF, 1 (1982), págs. 28-29.

GODOY GALLARDO, Eduardo, «La búsqueda de una identidad perdida y de una nueva morada en la novela del exilio republicano», en *Hora actual de la novela hispánica*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso de la Universidad Católica de Valparaíso (Universidad: Cátedra), 1994, págs. 143-160.

INSÚA, Alberto, «Una novela de la Revolución», *La Voz*, Madrid (21 de agosto de 1931), pág. 1.

LÓPEZ MANCEBO, Ana María, «El humor en la obra narrativa de Esteban Salazar Chapela», en Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939*, Sant Cugat del Vallès, Cop d'Idees-Gexel (Serpa Pinto, 1), 1998, vol. II, págs. 143-149.

LÓPEZ MOLINA, Luis, «Una novela póstuma de Salazar Chapela», *Ínsula*, Madrid, 242 (enero de 1967), pág. 7.

MARRA-LÓPEZ, José Ramón, «Esteban Salazar Chapela. Ironía en dos vertientes», *Narrativa española fuera de España*, Madrid, Guadarrama (Guadarrama de Crítica y Ensayo, 39), 1963, págs. 149-176.

MARTÍNEZ NADAL, Rafael, «Perfil de Salazar Chapela», *Ínsula*, Madrid, 221 (abril de 1965), pág. 6.

MONTIEL RAYO, Francisca, «Una visión del exilio republicano en Gran Bretaña: *Perico en Londres*, de Esteban Salazar Chapela», *Exils et migrations ibériques. 60 ans d'exil républicain: des écrivains espagnols entre mémoire et oubli*, París, Publications Université Paris 7 Denis Diderot-CERMI-AEMIC, 6 (1999), págs. 209-226.

—, «Una revista del exilio republicano en Gran Bretaña: El *Boletín del Instituto Español*», en Manuel Aznar Soler (ed.), *Las literaturas del exilio republicano de 1939. Actas del Congreso Plural «Sesenta años después»*, Sant Cugat del Vallès, Associació d'Idees-Gexel (Serpa Pinto, 3), 2000, vol. VI-I, págs. 243-269.

—, «El Instituto Español de Londres, un centro cultural republicano en el exilio», en María Fernanda Mancebo, Marc Baldó y Cecilio Alonso (eds.), *L'exili cultural de 1939. Seixanta anys després. Actas del I Congreso Internacional*, vol. IX, integrado en el *Congreso Plural Sesenta años después*, Valencia, Universitat de València/Biblioteca Valenciana, 2001, vol. I, págs. 343-362.

—, «Impresiones de destierro: la voz epistolar de Esteban Salazar Chapela», *El Maquinista de la Generación. Revista de Cultura*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, Diputación Provincial de Málaga, 3-4 (diciembre de 2001), págs. 36-43.

—, *Esteban Salazar Chapela en su época: obra literaria y periodística (1923-1939)*, tesis doctoral inédita, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

—, «La narrativa exiliada de Esteban Salazar Chapela», en Manuel Fuentes y Paco Tovar (eds.), *L'exili literari republicà*, Tarragona, Publicacions URV (Recerca, 2), 2006, págs. 97-114.

—, «“Mérimée frente a Victor Hugo”: la correspondencia entre Esteban Salazar Chapela y Max Aub», en Manuel Aznar Soler (ed.), *Escritores, editoriales y revistas del*



*exilio republicano de 1939*, actas del III Congreso Internacional celebrado en la Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 17 a 21 de noviembre de 2003, Sevilla, Editorial Renacimiento (Biblioteca del Exilio-Anejos, IX), 2006, págs. 245-272.

NORA, Eugenio G. de, *La novela española contemporánea (1927-1939)*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica: Estudios y Ensayos, 41), 1968, 2.ª ed. corregida, págs. 420-423.

REJANO, Juan, «Salazar Chapela, novelista», *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento dominical de *El Nacional*, México DF, 1039 (26 de febrero de 1967), pág. 1; reproducido en Juan Rejano, *Artículos y ensayos*, edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler, Sevilla, Editorial Renacimiento (Biblioteca del Exilio, 1), 2000, págs. 234-236.

ROMERO PORRAS, Luis, «Esteban Salazar Chapela. Nota biográfica», *Caracola*, Málaga, 155 (septiembre de 1965), págs. 28-31.

ROZAS, Juan Manuel, «Greguería y poema en prosa en tres novelas sociales de la generación del 27», *Anuario de Estudios Filológicos*, Cáceres, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Extremadura, II (1979), págs. 251-269.

RUIZ COPETE, Juan de Dios, *La otra generación del 27. Los narradores*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27 (Colección Estudios del 27, 4), 2002, págs. 129-137.

SOLDEVILA DURANTE, Ignacio, *Historia de la novela española (1936-2000). Volumen I*, Madrid, Ediciones Cátedra (Crítica y Estudios Literarios), 2001, págs. 333-335.

## NOTA SOBRE ESTA ANTOLOGÍA

En el presente volumen se reúne por primera vez una selección de la obra literaria y periodística publicada por Esteban Salazar Chapela entre 1926 y 1964, toda una vida profesional que el escritor consagró al ejercicio de la crítica literaria, a la redacción de artículos y ensayos y al cultivo de los géneros narrativos. Estas actividades aparecen claramente diferenciadas en el libro, que ha sido estructurado, como se anuncia en su título, en tres grandes secciones.

En «Crítica literaria» hemos incluido, agrupadas en dos apartados, algunas de las reseñas sobre las principales novedades bibliográficas de su tiempo que publicó durante décadas. En el primero, organizadas por géneros y ordenadas cronológicamente, se disponen las notas que aparecieron en España en los años veinte y treinta, mientras que las que vieron la luz en la posguerra han sido distribuidas en dos epígrafes que permiten distinguir, como lo hizo el escritor en sus comentarios, la producción llevada a cabo en «La España interior» y la que se desarrolló en «La España exiliada».

La ordenación inicial de los «Artículos y ensayos» que hemos seleccionado se ha realizado también de modo diacrónico, razón por la que se han establecido cuatro grupos de textos: los correspondientes a «Los años veinte», los que se escribieron durante «La Segunda República», aquéllos que se difundieron en el transcurso de «La guerra civil» y, finalmente, los que el escritor dio a conocer en la última etapa de su andadura profesional, en los años de «El exilio republicano». El segundo y el cuarto de estos capítulos —más extensos que los restantes— se han subdividido en apartados temáticos en los que se unen, por un lado, los artículos en los que Salazar Chapela expresa su opinión sobre «Literatura, cultura y pensamiento» e «Ideología y política» de los años treinta, y, por otro, los que nos ofrecen información acerca de «La cultura española en Gran Bretaña», su «Visión de Gran Bretaña» y de los «Escritores e intelectuales desterrados» y, por último, algunos de los «Obituarios y evocaciones» que publicó en el destierro.

La última sección, dedicada a la «Obra narrativa» de Salazar Chapela, contiene un primer apartado en el que se incluyen sendos fragmentos de cuatro de las cinco novelas del escritor que nunca han sido reeditadas, por lo que resulta extremadamente

difícil localizarlas. En el segundo hemos reproducido dos de sus cuentos, actualmente tan inaccesibles para el lector interesado como lo es la práctica totalidad de las reseñas y de los artículos que presentamos aquí, textos cuyas referencias bibliográficas se consignan en las páginas que siguen.

Por lo que se refiere a la edición realizada, debemos advertir que se han suprimido las tildes de los monosílabos que actualmente no la precisan y que han sido corregidas las erratas y los errores que la lectura recomienda. Salvo en esos casos, la edición sigue la de los textos publicados, respetando en todo momento las peculiaridades ortográficas y estilísticas del autor, entre las que se encuentran, por citar sólo algunas de ellas, la grafía de *Méjico* —habitual durante décadas entre los hispanohablantes residentes fuera de ese país—, la ausencia de preposiciones y de conjunciones en algunas construcciones sintácticas, la incorporación de neologismos propios, el personal uso de las mayúsculas o la utilización de los dos puntos en períodos en los que no se suele emplear este signo de puntuación.

F. M. R.

## PROCEDENCIA DE LOS TEXTOS SELECCIONADOS

«Luis Cernuda: *Perfil del aire*», *El Sol*, Madrid (18 de mayo de 1927), pág. 2.

«Prado[s], Emilio: *Vuelta*», *El Sol*, Madrid (3 de junio de 1927), pág. 2.

«Federico García Lorca: *Canciones, 1921-1924*», *El Sol*, Madrid (20 de julio de 1927), pág. 2.

«Virulo», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 27 (1 de febrero de 1928), pág. 5.

«Altolaguirre, Manuel: *Ejemplo*», *El Sol*, Madrid (25 de marzo de 1928), pág. 2.

«Aleixandre, Vicente: *Ámbito*», *El Sol*, Madrid (24 de junio de 1928), pág. 2.

«Guillén, Jorge: *Cántico*», *El Sol*, Madrid (24 de febrero de 1929), pág. 2.

«Alberti, Rafael: *Sobre los ángeles*», *El Sol*, Madrid (7 de julio de 1929), pág. 2.

«León Felipe: *Versos y oraciones de caminante*», *La Gaceta Literaria*, 79 (1 de abril de 1930), pág. 15.

«Huidobro, Vicente: *Altazor*, poema», *El Sol*, Madrid (10 de junio de 1931), pág. 2.

•

«Literatura plana y literatura del espacio», *Revista de Occidente*, Madrid, año v, XLIV (febrero de 1927), págs. 280-286.

«Chabás, Juan: *Puerto de sombra*», *El Sol*, Madrid (12 de julio de 1928), pág. 2.

«Antoniorrobes: *Novia, partido por 2*», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 72 (15 de diciembre de 1929), pág. 6.

«Carnés, Luisa: *Natacha*», *El Sol*, Madrid (13 de mayo de 1930), pág. 2.

«Ayala, Francisco: *Cazador en el alba*», *El Sol*, Madrid (14 de marzo de 1931), pág. 2.

«Ros, Samuel: *El hombre de los medios abrazos*», *El Sol*, Madrid (31 de enero de 1933), pág. 2.

«César M. Arconada: *Los pobres contra los ricos*», *El Sol*, Madrid (3 de marzo de 1933), pág. 2.

•

«Luis Bello: *Viaje por las escuelas de España*», *El Sol*, Madrid (31 de mayo de 1927), pág. 2.

«Benjamín Jarnés: *Ejercicios*», *El Sol*, Madrid (3 de agosto de 1927), pág. 2.

«Waldo Frank: *España virgen*», *El Sol*, Madrid (10 de diciembre de 1927), pág. 2.

«Giménez Caballero (E.): *Hércules jugando a los dados*», *El Sol*, Madrid (15 de junio de 1929), pág. 2.

«Eremburg, E. [sic]: *España, República de trabajadores*», *El Sol*, Madrid (27 de abril de 1932), pág. 2.

«Fernández Almagro, Melchor: *Historia del reinado de Alfonso XIII*», *El Sol*, Madrid (13 de febrero de 1934), pág. 10.

•

«Baroja, Pío: *Desde la última vuelta del camino. Memorias*», *Boletín del Instituto Español*, Londres, 2 (junio de 1947), pág. 23.

«Laforet, Carmen: *Nada*», *Boletín del Instituto Español*, Londres, 5 (junio de 1948), págs. 18-19.

«Marañón, Gregorio: *Españoles fuera de España*», *Boletín del Instituto Español*, Londres, 6 (octubre de 1948), pág. 21.

«*Diccionario de Literatura Española*», *Boletín del Instituto Español*, Londres, 9 (octubre de 1949), pág. 26.

«Antonio Espina: *El cuarto poder*», *Cuadernos [del Congreso por la Libertad de la Cultura]*, París, 54 (noviembre de 1961), págs. 90-91.

•

«Altamira, Rafael: *Manual de Historia de España*», *Boletín del Instituto Español*, Londres, 1 (febrero de 1947), pág. 19.

«Quiroga Pla, José María: *Morir al día*», *Boletín del Instituto Español*, Londres, 1 (febrero de 1947), pág. 21.

«Alberti, Rafael: *Imagen primera de... (1940-1944)*», *Boletín del Instituto Español*, Londres, 4 (febrero de 1948), pág. 18.

«Sender, Ramón J.: *The Dark Weddings*», *Boletín del Instituto Español*, Londres, 6 (octubre de 1948), págs. 23-24.

«Américo Castro y *La realidad histórica de España*», *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, París, 10 (enero-febrero de 1955), págs. 59-62.

•

«Lecturas. José Ortega y Gasset», *El Estudiante*, Madrid, segunda época, 7 (17 de enero de 1926), págs. 8-9.

«Soliloquios. Juan Ramón Jiménez, poeta. Don Juan Valera. Juan Belmonte», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 16 (15 de agosto de 1927), pág. 2.

«Ensayos. Media vuelta hacia la tristeza», *Atlántico. Revista Mensual de la Vida Hispanoamericana*, Madrid, 4 (5 de septiembre de 1929), págs. 23-24.

«Psicología del jefe de peña», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 66 (15 de septiembre de 1929), pág. 1.

«Popularidad y gloria de Unamuno», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 78 (15 de marzo de 1930), pág. 9.

•

«Apuntes. A buena política, mejor literatura», *El Sol*, Madrid (26 de abril de 1931), pág. 2.

«Novela proletaria y novela burguesa», *El Sol*, Madrid (29 de julio de 1932), pág. 2.

«Obras. Dos años después», *El Sol*, Madrid (23 de abril de 1933), pág. 2.

«Improntas. Hispanoamericanismo nuevo», *La Voz*, Madrid (18 de abril de 1934), pág. 1.

«Improntas. Estética en la calle», *La Voz*, Madrid (18 de mayo de 1934), pág. 1.

«Improntas. Dos revistas», *La Voz*, Madrid (23 de mayo de 1934), pág. 1.

«Varia. Baroja, en la Academia», *El Sol*, Madrid (19 de junio de 1934), pág. 5.

«Improntas. Recuerdo de un escritor», *La Voz*, Madrid (2 de noviembre de 1934), pág. 1.

«El año literario y artístico en España. La poesía», *Almanaque literario 1935*, editado por Guillermo de Torre, Miguel Pérez Ferrero y Esteban Salazar y Chapela, Madrid, Editorial Plutarco, 1935, págs. 71-81.

«Improntas. La intimidad en la literatura», *La Voz*, Madrid (25 de mayo de 1935), pág. 1.

«Improntas. Regionalismo poético», *La Voz*, Madrid (18 de marzo de 1936), pág. 2.

•

«Equívocos. El Estado, pared maestra», *El Sol*, Madrid (26 de junio de 1932), pág. 3.

«Equívocos. La farsa del político», *El Sol*, Madrid (10 de julio de 1932), pág. 3.

«Improntas. Abstencionistas y neutros», *La Voz*, Madrid (18 de abril de 1935), pág. 1.

«Improntas. Fe en el hombre», *La Voz*, Madrid (6 de julio de 1935), pág. 2.

«Improntas. Responsabilidad de las generaciones», *La Voz*, Madrid (27 de julio de 1935), pág. 2.

«Improntas. Propaganda electoral», *La Voz*, Madrid (16 de enero de 1936), pág. 2.

•

«Improntas. Los culpables», *La Voz*, Madrid (31 de julio de 1936), pág. 3.

«Improntas. Crueldad», *La Voz*, Madrid (25 de agosto de 1936), pág. 3.

«Improntas. De Londres al Tajo», *La Voz*, Madrid (30 de octubre de 1936), pág. 1.

«Quevedo y nuestra guerra», *El Mono Azul*, Madrid, año II, 30 (jueves, 26 de agosto de 1937), pág. 1.

«Escocia y la República española», *Voz de Madrid*, París, año 1, 18 (12 de noviembre de 1938), pág. 3.

•

«García Lorca en Londres», *Romance*, México DF, VII (1 de mayo de 1940), pág. 18.

«Clásicos españoles en Inglaterra», *Cuadernos Americanos*, México DF, 1 (enero-febrero de 1952), págs. 256-261.

«Revistas españolas en Londres», *Asomante*, San Juan de Puerto Rico, 1 (enero-marzo de 1952), págs. 20-25.

«Galdós e Inglaterra», *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, París, 15 (noviembre-diciembre de 1955), págs. 97-100.

•

«Carta de Londres. El domingo inglés», *Información*, La Habana (16 de abril de 1953), pág. 4.

«El *dandy*», *El Nacional*, Caracas (1954)\*.

«Carta de Londres. Conformismo intelectual», *El Nacional*, México DF (1955).

«Carta de Londres. La conversación y el silencio», *Información*, La Habana (20 de enero de 1959), pág. B-2.

•

«Carta de Londres. Dos novelas ejemplares», *Información*, La Habana (22 de noviembre de 1955), pág. B-2.

«Carta de Londres. Juan Ramón Jiménez, premio Nobel», *Información*, La Habana (20 de noviembre de 1956), pág. B-2.

«El teatro de Max Aub», *Boletín de la Unión de Intelectuales Españoles*, México DF, 11 (febrero-marzo de 1960), págs. 22-24.

«Max Aub, México y la novela», *El Nacional*, Caracas (9 de septiembre de 1960).

•

«José Moreno Villa», *Caracola*, Málaga, año iv, 48 (10 de octubre de 1956), s/n.

«Américo Castro», *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento dominical de *El Nacional*, México DF, 503 (18 de noviembre de 1956), págs. 1-2.

«Carta de Londres. Juan Ramón, conversador», *El Nacional*, México DF (5 de julio de 1959), págs. 3 y 9.

«Mi encuentro con Unamuno», *La Torre*, San Juan de Puerto Rico, año ix, 35-36 (julio-diciembre de 1961), págs. 189-197.

«Carta de Londres. Recuerdo de Ramón», *El Nacional*, México DF (1963).

•

*Pero sin hijos. Novela* [fragmento], Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones-Editorial Renacimiento, 1931, págs. 83-89.

\* No nos ha sido posible completar las referencias correspondientes a este texto, a «Conformismo intelectual», a «Max Aub, México y la novela» y a «Recuerdo de Ramón», artículos que han sido localizados en el archivo personal de Esteban Salazar Chapela (Londres), donde se conservan numerosos recortes de prensa sin clasificar y sin fechar.



*Perico en Londres* [fragmento], Buenos Aires, Editorial Losada (Novelistas de España y América), 1947, págs. 38-55.

*Desnudo en Piccadilly* [fragmento], Buenos Aires, Editorial Losada (Novelistas de España y América), 1959, págs. 329-333.

*Después de la bomba* [fragmento], Barcelona, EDHASA (El Puente), 1966, págs. 133-141.

•

«El sueño de África», *Ínsula*, Madrid, 181 (diciembre de 1961), pág. 24.

«Destino y casualidad», *Cuadernos [del Congreso por la Libertad de la Cultura]*, París, 85 (junio de 1964), págs. 57-66.

# CRÍTICA LITERARIA



# I. VANGUARDIA Y REVOLUCIÓN



## A. LÍRICA

### LUIS CERNUDA: *PERFIL DEL AIRE*

[Málaga, Imprenta Sur (Suplementos de *Litoral*, 4), 1927]

HA SIDO UNA FUERTE REACCIÓN, terrible, enconada, dogmática, como toda reacción, esta de volver a la más rigurosa métrica en el verso. Yo no sé si fue Jorge Guillén el iniciador de la vuelta a la vieja métrica en desuso. Pero suyas venimos leyendo desde hace tiempo muchas composiciones poéticas perfectas, de un barroquismo en la rima esforzado, cortante y sonante. Convengamos en que estas composiciones —las de Guillén, las de Cernuda ahora— dan más sensación de esfuerzo corajudo y disciplinado que de voluptuosidad. Diríamos que el poeta se corta a sí mismo la retirada, se limita también el avance y se circunscribe valeroso a un solo punto. En éste ha de lanzar luego, sometido y libre a la vez, la danza libérrima de las metáforas.

Para un poeta como Jorge Guillén, semejante modo de producirse no puede ser un mero capricho. Por el contrario, ha de responder aquel modo a una manera singular y personal de sentir y comprender la poesía. Ya en su carta a Fernando Vela, que publicó *Verso y Prosa* en su número de febrero, Guillén exponía su concepto de poesía pura, concepto que coincide además, para mayor fortuna, con el que tiene sobre la misma un poeta francés admirable: Paul Valéry. «Poesía pura es matemática y es química» —decía Jorge Guillén en aquella carta—. «No hay más poesía que la realizada en el poema, y de ningún modo puede oponerse al poema un “estado” inefable que se corrompe al realizarse...» «Prácticamente, con referencia a la poesía realista o con fines sentimentales, ideológicos, morales, corriente en el mercado, esta “poesía bastante pura” resulta todavía, ¡ay!, demasiado inhumana, demasiado irrespirable y

demasiado aburrida.» «Poesía pura —concretaba finalmente Jorge Guillén— es todo lo que permanece en el poema después de haber eliminado todo lo que no es poesía.»

Como se ve, lo verdaderamente poético queda circunscrito a lo hecho. Esto es: a lo que ya está ahí, en el poema, realizado, logrado, concluso. El poeta se pierde de vista a sí mismo, modestamente o ambiciosamente, y sacrifica su intimidad a la temática o la química de la poesía. Con más exactitud: diríamos que el poeta espuma de su intimidad, operando inhumano consigo mismo, cuanto pueda tener luego, en el poema, inconfundible calidad estética. Nada más.

Semejante concepto de poesía pura no se limita a la «una» o la «otra» de que nos habló Espina, hace un año, en *El Sol*. Jorge Guillén, el decimista, menciona en su carta a Gerardo Diego, el creacionista, y esta mención vale tanto como decir que décima y verso libre, una y otra manera de producirse, tan distintas, pueden caer dentro de un mismo concepto de poesía pura —metáfora e imagen—.

Ahora bien: las formas clásicas de la poesía, particularmente la décima, tienen su riesgo, claro está. Para Guillén, que sabe vencer elegantemente las dificultades, ninguno; pero para otros —Cernuda, en este caso— poseen el peligro de dejar al poeta moderno en versificador, en habilidoso malabarista de la rima. Y ello es terrible. Terrible, porque vemos al consonante acogotar y dejar sin resuello a cuanto pugna por salir de poético, de poesía pura, en la composición. Y porque conduce irremediablemente, además, a la monotonía. El viejo «sonajero pueril» —como llamó Guillermo de Torre, acertadamente, al sonajero de la rima— presenta en ocasiones gravísimos peligros. Asimismo la imitación, aunque no haya en ésta absoluta consciencia y sea, por consiguiente, como la del amante, amor, apego y afición involuntarios o inconscientes. «Cada artista elige sus modelos —decía Nietzsche—, y en esta elección se halla implícito su mayor elogio.» Cernuda ha elegido el verso de Jorge Guillén como arquetipo. Consciencia o inconsciencia, voluntad o fatalidad. Pero hay que convenir en que Cernuda no supera, ni iguala siquiera, a su tipo o arquetipo poético. Se queda en la buena imitación, se acerca al modelo, pasa junto a él, tangencialmente; pero no llega nunca a confundirse con el modelo mismo. Pero ¿puede haber —nos preguntamos— imitación, copia, mimetismo femenino en poesía? En verso, probablemente; en poesía, no. El poeta que pretenda seguir a otro, continuarlo, imitarlo, comienza por olvidarse de sí mismo, renuncia de antemano a ser verdaderamente personal y

original. Seguro que no es ésta la situación de Luis Cernuda. Poeta joven, muy joven, el autor de *Perfil del aire* está pronto a recoger todas las sugerencias del mundo lírico. Acaso el verso de Guillén presente para Cernuda mayor encanto que ningún otro, y a él se agarra el poeta incipiente con ahínco desesperado y amante.

Nada de lo dicho puede tomarse aquí como una negativa rotunda disparada contra *Perfil del aire*. Tiene este librito, por de pronto, su «valor métrico», cierta delicadeza espiritual, pureza y ternura. Pero, decididamente, le falta el chisporroteo de la imagen y la marcha aventurera, libérrima, del verso moderno. Poeta de un solo tono, de un solo ritmo, Cernuda desliza una canción tibia, sin pasión ni alegría, supeditada en todo momento al rigorismo de la métrica. Y ni en ésta tiene Cernuda esguinces rápidos de rimador habilísimo, como los que vemos —con valores esenciales— en poetas como Guillén o Alberti.

*Perfil del aire* es una bella promesa, que merece leerse. Y el porvenir... El porvenir, como decían los griegos, duerme en las rodillas de los dioses.





## EMILIO PRADOS: *VUELTA*

[Málaga, Imprenta Sur (Suplementos de *Litoral*, 5), 1927]

SI HABLO DE UN POETA ORIGINAL, de acento propio, de mirada y mundo exclusivos, no se me ocurrirá echar mano nunca, para comentar, explicar y definir a ese poeta, de un parecido que no existe. En cambio: cuando trate de un poeta de escuela, de canon concreto y sistemático —o de arma, mejor dicho—, la referencia al arquetipo será mi modo más directo y completo de comentario, explicación y definición. Hay poetas que se muestran por otros. El trabajo crítico, entonces, no está en marcar diferencias y parecidos, sino distancias. Porque la imitación en arte es una suerte de enamoramiento y va, por consiguiente, hacia arriba, de menor a mayor. Hablar de parecidos es necesario en esos casos; pero sentando de antemano la distancia estelar habida entre el amado (creador) y el enamorado (imitador). Esto lo sabe todo el mundo. Pero lo niegan los defensores a ultranza. Defensores, naturalmente, los más tocados de espíritu mimético, probables absorbidos y liquidados —¡ay!— a la vera de una naturaleza superior.

Imitación. Absorción. Liquidación. Fatalidad esta que yo respeto, por otra parte, porque implica en la víctima fidelidad, bondad y honradez; pero al mismo tiempo —es inevitable— delata en ella personalidad tibia, falta de espíritu para valerse por sí mismo e incapacidad, por consiguiente, para chocar, como temperamento, con los demás. En esta suerte de enamorados hasta la indignación y la protesta —¡quién lo diría!— es un mero reflejo.

Emilio Prados es un poeta sin parecidos. Afortunadamente para él. Mira a través de sí mismo, que no de nadie, el maravilloso litoral que le ha tocado en suerte: el mar, la tierra miguda, la montaña violeta, el horizonte recortado en la molición —azarcón y oro— del mar. La complacencia —aparente— en la propia naturaleza que le circuye no es lo característico de un poeta andaluz. De aquí que la poesía llamada andaluza —es decir, española, universal— no sea precisamente, salvo

excepciones, descriptiva. Cuando Machado deja de ser sevillano para convertirse en castellano, sus versos se tornan, inmediatamente, narrativos, incluso épicos. Antonio describe —pinta— el paisaje de Castilla. Cuando Juan Ramón se hace más puro, más puramente andaluz, sus poemas se volatilizan, apenas aluden a las cosas concretas: ascienden aquéllos de la tierra al cielo, confusamente, en un esfuerzo ansioso. Es ello, sin duda, una rara conjugación del paisaje, que obliga al éxtasis, y el poeta, que propende, por necesidad, a echar fuera de sí cuanto hay de maravilloso en sus «trances».

No es éste el libro de Emilio Prados que más vigorosamente marca esa admirable, inevitable tendencia en todo buen poeta andaluz. En la bella trinidad de Emilio —*Tiempo*, *Canciones del farero*, *Vuelta*— siempre será *Tiempo* el libro de poemas más definitivo y armónico. Pero lo que *Vuelta* pierde en armonía y disciplina estética, lo gana, en cambio, en amplitud, motivos y alusiones.

Esa última palabra quizá sea la precisa para alcanzar la poesía de Emilio Prados: Alusión, alusiones. Alusiones al mar, la vega, la montaña y el río. Alusiones a todo. Alusiones multicolores, en imágenes. Alusiones graciosas, al parecer arbitrarias, sin pretensiones descriptivas. Gusto de la bella alusión para darnos con ella un complejo de paisaje sensible y espiritual a la vez. Es por demás encantador abrir este libro y hallar en él esos ligeros rasgos, finos, espirituales, como recogidos al azar, que sintetizan momentos poéticos de poeta:

Curvó su junto el día.  
Cayó en el mar la hora.

O esta transmutación metafórica tan exacta:

Por el muelle del día  
pierde pie la memoria.  
La mirada se vierte  
líquida, en el olvido.

O este perfil —verdadero perfil— de la tarde:

La balanza de la sombra  
pesa a la luna.  
La tarde sujeta al árbol  
—fiel de la noche  
y la espuma...

Resumen: un poeta andaluz, malagueño, timoneado en sus navegaciones, al principio, por Federico García Lorca. Y ahora, solo, personal, original —Emilio Prados—, próximo a esas islas maravillosas, de colores, que fingen las luces malagueñas (¡son tantas!) sobre poniente en sus atardeceres largos, blandos, patéticos.



## FEDERICO GARCÍA LORCA: *CANCIONES*, 1921-1924

[Málaga, Imprenta Sur (Suplementos de *Litoral*, 1), 1927]

GOZA FEDERICO GARCÍA LORCA, en estos días, tres triunfos rotundos: el triunfo de *Mariana Pineda* (poesía dramática); el triunfo de sus dibujos (poesía cromática); el triunfo de *Canciones* (poesía lírica). Representación, exposición y publicación. Tres puntos estos que determinan el plano, definitivamente sólido, sobre el cual se asienta la personalidad admirable, genuina de poeta, netamente andaluza, de Federico García Lorca. Un «niño», como dicen en Andalucía. Un primer espada muy joven, ya con escuela, cuyas suertes peligrosísimas, arriesgadas, arrojándose a lo popular, han influenciado y revolucionado definitivamente todo el toreo poético andaluz. Y no se trata de escuela granadina, aunque el poeta sea de Granada. Escuela es la de Federico de los cuatro puntos cardinales de Andalucía. Allí donde hay un venero poético, un color, una forma, un sonido significativo, universal, de Andalucía, allí va Federico y lo recoge en la cinta suelta, sin esfuerzo ni premiosidad, de su poesía luminosa y espontánea. No es toreo corajudo, patético, enconado, donde se adivine el esfuerzo y el peligro; ni toreo efectista, de oropel, que eluda las dificultades con artimañas: Es más allá de todo eso: Es la elegancia, la lucha garbosa y graciosa, con pasión, con riesgo, pero sabia siempre al hurtar elegantemente el riesgo y la pasión, a los ojos del público, en largas boleas y verónicas superiores.

Ir a lo popular, recogerlo, exaltarlo... Ello parece fácil —porque «resulta» deliciosamente fácil— cuando leemos a Lorca. También, no tanto, cuando oímos a Falla. Asimismo, cuando escuchamos la música —inédita, como han estado inéditos hasta ahora los versos de García Lorca— de Gustavo Pittaluga y G[onzález] del Campillo. Artista este el más joven entre los músicos españoles; artista originalísimo, que también desciende o asciende en ocasiones, como Lorca y Falla, a lo popular, y cuyas últimas composiciones de danzas andaluzas, requeridas por La Argentina, trabajadas

sobre una fábula de Federico, extenderán por Europa una música genuinamente española, popular y culta, pura y esencial.

Ir a lo popular, recogerlo, exaltarlo... Hay que tocar todos los registros. Hay que seguir todos los ritmos. Precísanse diapasones diferentes, a cada momento. Las *Canciones* de García Lorca tienen por de pronto un valor musical, de ritmos cambiantes, de virajes musicales insospechados. Lo que podría ser un defecto desde una estética rigurosa y angosta del verso actual obtiene en Federico una significación incontrovertible, maravillosamente bella. Es ello el genio de García Lorca: haber aunado en estas *Canciones*, como en otras composiciones suyas, no editadas aún, lo aprovechable, por rico, de la tradición poética y lo nuevo, lo más moderno y vanguardista. De esta suerte el verso de Federico avanza hasta las más arriesgadas posiciones y se mantiene en éstas seguro de sí mismo, con plenitud.

Mas todo esto, con ser mucho, sólo alaba la habilidad o el talento del poeta al situarse perfectamente, con firmeza, en nuestra época movедiza y de encrucijadas. Pero es que Lorca —como Pittaluga en la música— agrega a ese talento de situación o acomodo la imaginación, una extraordinaria riqueza de formas y fantasía. La poesía de Federico, sometida a canon, es frondosa. Frondosa sin altisonancias. Lorca sofrena su ímpetu poético, su elocuencia —que la hay también en poesía, como en la oratoria—, y se produce muchas veces medido, riguroso, clásico. Este maravilloso don de la continencia permite a Federico llegar a lo popular sin disolverse en ello y explotar de igual modo, con delicado tacto, el venero inagotable de formas poéticas que trasminan la vida y el paisaje andaluces.

La copiosa labor de Federico García Lorca, inédita casi toda ella, da un paso hacia el público: en Barcelona —privilegio de la ciudad condal—, *Mariana Pineda*; en los demás sitios —privilegio del libro—, *Canciones*.

Por este nuevo volumen, como por los tres últimamente aparecidos, de Bergamín, Cernuda y Prados, hay que saludar y felicitar con júbilo a los amigos beneméritos de *Litoral*, Prados y Altolaguirre, dos poetas.

## RAMÓN DE BASTERRA: *VÍRULO*

[Madrid, La Gaceta Literaria, 1927]

LA BONDAD DE VÍRULO —o de Basterra— está en sus preferencias. Dime qué prefieres, te diré quién eres. Lo admirable de Vírulo está tanto en sus eliminaciones como en sus distinciones —actos simultáneos de recusar y aceptar, de los cuales proviene la limitación, la santa limitación, la especialización luego, la fuerza y el dominio. Vírulo es continuo, sistemático, en sus apetencias. Y su libro, por ende, es asimismo sistemático. Vírulo recusa a su modo lo típico poético, las flores de ayer. No las recusa, huye de ellas con aspavientos actuales para asentarse después definitivamente en el asfalto de la ciudad flamante, al pie mismo del acantilado urbano, el rascacielos. Sí. Para Vírulo no existe el barrio caldeado obrero de la ciudad. Si acaso, un barrio recién construido, moderno como el corazón renovado de la urbe. Un barrio de garajes, de grandes fábricas, de grandes extensiones despobladas también —grandes pistas despejadísimas, lisas como la palma de una mano, propicias al aterrizaje de aviones y a los disparos blancos, de juego, del *tennis*—. Vírulo es así, no tiene remedio. Prefiere su época, está contento de vivir en su época. Y no se le ocurre pensar nunca, nunca, que otro tiempo, de otro tiempo, pudiera ser más grato, más amable. Por eso gusta del centro de la ciudad moderna de hoy. Porque en el centro de la moderna ciudad de hoy la vida alcanza su máxima pulsación, su imponente estridencia, su canto metálico. Es la pasión de Vírulo, el presente. Es esta pasión quien sistematiza al cabo su libro, dando a éste un verso tirante, de belleza y brillanteces genuinamente actuales. Una belleza que hace alto, diríamos, en la limpidez, en la impecabilidad de las cosas, en lo flamante. Un verso sin perfume, duro como el acero, con la fría luminosidad del acero.

Yo creo que Basterra —o Vírulo— tiene ganada la partida de la modernidad con sólo su espontáneo y ya sistemático modo de preferir. Por de pronto, sus preferencias le conducen hacia las cosas, no hacia este o aquel poeta. Hacia las nuevas líneas, las



nuevas perspectivas, los nuevos sonidos, no hacia las fórmulas frías de poética y retórica. Ya ello injiere en el verso de Vírulo una semilla bonísima, legítima, de amplitud. Orea e higieniza sus poemas. Hace correr por la estrofa la originalidad de la visión personal, original. Porque la poesía no está tanto en las cosas como en la mirada del poeta. Y la poesía no se recoge nunca, tampoco, con trampas o aparejos ajenos, sino con los recursos propios, pobres o abundosos, pero legítimos, exclusivos, intransferibles, personales. Sin deseo de molestar a nadie, confieso que estimo como equivocada, poco viable, como escasamente poética, cierta suerte de poesía moderna muy bonita, muy redicha, de mixtificación mística esforzada, nacida en pleno fervor gongorino. Admiro en estas composiciones el esfuerzo, la disciplina, el penoso trabajo de empollación. Admiro la elaboración, no el resultado. Hay en aquéllas, ciertamente, delicadeza, exquisito gusto por la forma, matices. Pero no corre el aire puro por la estrofa ajustadísima, angosta. No le sale la voz del cuerpo, padece asma. No consigue ponernos en contacto con el venero inagotable, rápido, estremecido, de la genuina poesía, sino con fórmulas sapientísimas, ejemplares para la preceptiva, pero antipáticas. Y es esto: cuanto se hace de poesía gongorista, que no gongorina, se hace pensando en don Luis. Con lo cual el verso brota más erudito que poético. Brota —ya— queratinizado. Muy propio para obtener —¡oh, jóvenes!— el espaldarazo vejestorio académico. Y es lástima —e injusticia, olvido— recurrir a Góngora cuando tan cerca de nuestra casa, sin dogmas, sin normas, sin recetas, está Juan Ramón. Éste no podrá darnos nunca, elogio para él, magnífico homenaje, una falsilla fija, muerta e imitable, por tanto. Pero en la rápida corriente de su obra —de su obra espontánea, *inevitable*, moderna y eterna— se halla tácito el mejor magisterio. Exhorta aquélla a romper amarras. A navegar solo. A recorrer, después, desnudo, llegado a tierra, el nuevo continente a entender, luego de quemar las naves en la costa maravillosa, virgen. Góngora y Juan Ramón. Muy justo el homenaje al primero, lo merece, nadie lo duda. Muy piadosa la misa, la pedía, ésta es la verdad. Don Luis de Góngora, el gran artista, está en el Infierno. (El Infierno: a donde fueron todos los genuinos poetas que ganaron la Gloria). Pero sería asimismo justo otro homenaje —de comprensión, sin misa— a Juan Ramón Jiménez. Sería provechoso como una vuelta al desnudo, a la naturaleza, a la favorita belleza valiente, sin ajorcas... Porque una mirada hacia la obra de Juan Ramón evidenciaría cuanto hubo siempre de olvido y

espontaneidad, de ímpetu indomable, en el gran poema. Santificaría el «verso difícil», la palabra, de infinitas posibles interpretaciones. Arrojaría sobre el cristal de laboratorio —hielo, yelo— de los poemas gongoristas el resplandor inefable y magnífico, imposible de aprendizaje, de la pasión dominada.

Pero decíamos que Basterra —o Vírulo— va hacia las cosas. Hacías las nuevas cosas, con las cuales crea sus flamantes poemas. Ya esta su espontánea inclinación le lleva a enumerar lo novísimo, lo recién nacido, el mundonovismo. De modo que su obra —*Vírulo. Mediodía*— queda de momento situada, fija en su época, dibujando su perfil moderno e inconfundible de largas líneas, de largos diedros, de flancos lisos y como estucados, en la ciudad compleja e indiferenciada de la nueva estética poética. Vírulo posee, pues, el don de situarse —o limitarse— con sólo mirar. Por eso, su libro tiene una primera fase sencilla, enumerativa, de contemplación, y una segunda fase compleja, complicada, de interpretación. El mundo moderno es grato a la sensibilidad virulina, ya se dijo. Es atractivo, bello, de por fuera, aquel mundo. Tiene un encanto irresistible, belleza saludable, higiene. Es joven y es alegre. Se muestra como un juego fortísimo, vertiginoso. Es fuerte y es flexible. Es poético. Pero a Vírulo parece no bastarle la contemplación o percepción satisfactoria, dichosa, de aquel mundo. Tiende a más: aspira a la interpretación. Y ello da margen en su obra, más que a la explicación veraz, a la justificación plena. A la defensa —poética— a ultranza. A la reivindicación entusiasta del acero, de su belleza dura y fría. Vírulo no explica, no interpreta, acepta simplemente. Enamorado de su tiempo, aplaude frenético cuantas manifestaciones de la época tienden a dibujar su perfil metálico. Por ello diríamos que Basterra —o Vírulo— hace versos muy buenos, nuevos, con espíritu de Yanquilandia.

Yo no sé hasta qué punto convenga a la poesía una pedante —en este caso— intención filosófica. El poeta se pierde a sí propio cuando quiere dar a su canto calidad y virtud persuasivas. El poema de buena ley repugnó siempre, matemáticamente, la didáctica y la didascálica. Pero ahora, por fortuna, contra los deseos del poeta, no hubo explicaciones. Tan sólo un aplauso cerrado a la nueva vida, al ritmo nuevo, al nuevo estilo. Esto es lo importante, la ovación. Y de la ovación, sus medios y procedimientos, la técnica de Vírulo, la imagen. Con ella queda santificada la estrofa, purga ésta sus intenciones ajenas a sus fines poemáticos, elimina las malas hierbas. Con la

imagen Vírulo se pone a salvo de sus propias ambiciones, demasiado humildes para sentidas en un poema. Y con la imagen —cazando nuevas cosas, santificando el oro, aplaudiendo la mecánica— reconstruye Vírulo su libro, canto metálico a la hélice victoriosa.

Pero algo extraño de sequedad, de dureza, de frialdad, no obstante el fuego del aplauso, arrojan sobre nosotros los poemas de Vírulo. No su libro precisamente, sino el mundo en él reflejado y poetizado. Comprendemos y sentimos la belleza de éste, nos anegamos en su fragor maravilloso, peligroso y de juego. Pero al mismo tiempo pensamos añorantes en las cosas cordiales, tiernas, deliciosas, eliminadas de aquel mundo. He aquí actividad, valentía, el ímpetu de los «motores cínifes». Pero echamos de menos las calidades calientes, la voluptuosidad y la caricia. Vemos en un anuncio luminoso estentóreo, occidental, el nuevo mundo de Occidente. Pero ante su admirable mecanismo, pensamos como en el agua limpia, como en un paisaje blando y vegetal, para refrigerio, en otro mundo menos vertiginoso, pero más espiritual y grave, de más pesantez.

Y no hay que culpar a Vírulo, que canta lo que hay, la fuerza. Tampoco a nosotros, que añoramos lo que no hay, la gracia, la flexibilidad, la suavidad y dulzura de líneas. Ambos padecemos idéntica deficiencia, cada uno por un extremo. Deficiencia doblemente notable cuando reparamos que la mujer —así moderna como chapada a la antigua— no entra en los poemas de Vírulo. Cosa extraña, en verdad, porque una mujer, por espléndida, por extraordinaria que sea, cabe en cualquier sitio. Incluso en el corazón de un hombre.

## MANUEL ALTOLAGUIRRE: *EJEMPLO*

[Málaga, Imprenta Sur (Suplementos de *Litoral*, 9), 1927]

PASMA EL DESNIVEL HABIDO entre Manolito Altolaguirre —un chiquillo casi, de sonrisa, ademanes, gestos y preguntas infantiles— y Manuel Altolaguirre —un poeta de rictus, ademanes, gestos y preguntas de poeta—. Pasma la desproporción habida entre Manolito y Manuel. Entre la persona graciosa, simpática, inteligente, pero en cochura, y la obra, desmesurada de ambiciones, abierta a todos los panoramas espirituales, confusa de puro ambiciosa.

Confusa. A Manolito no le dolerá que le apliquemos a Manuel, a sus dos obras, *Las islas invitadas* y *Ejemplo*, semejante adjetivo. Porque Manolito Altolaguirre, hijo de un gran periodista que fue de Málaga —don Manuel Altolaguirre— acepta ahora gustosísimo para Manuel, para el poeta, otra paternidad espiritual nueva, otra ascendencia del alma, un Padre Nuestro (suyo) literario, poético: Juan Ramón. Y según ha dicho Juan Ramón, tampoco le desagrada al propio Juan Ramón ver en Manuel Altolaguirre un hijo, sólo un hijo, no un «continuador» de su «Obra»; cosa imposible, un hijo nutrido de momento por las palabras sin sentido de puro inmensas, por la sombra abismática de la gran poesía del poeta-padre, no por lo que en ella es pequeño —al parecer—, claro y preciso: la albahaca, el jazmín, el almoraduj blanco de luna.

Nosotros asistimos complacidos a este espectáculo de admiración y adoración filiales y al otro nuevo conmovedor, paternal de tolerancia. Porque si es cierto que el hijo no está equivocado con su padre en cuanto a plenitud y poderío poéticos, no es menos cierto que el padre no está engañado —ni sobornado— por el hijo en cuanto a sensibilidad, espiritualidad y buenos deseos.



## VICENTE ALEIXANDRE: *ÁMBITO*

[Málaga, Imprenta Sur (Suplementos de *Litoral*, 6), 1928]

LOS VERSOS DE VICENTE ALEIXANDRE nos ganan inmediatamente —como versos— por su precisión. Buena mano la de este buen poeta. Mano flexible pero firme, dúctil pero dura, graciosa pero vigorosa a la vez. Así la primera impresión que nos regalan los versos «aleixandrinos», que no alejandrinos, de Vicente Aleixandre. Impresión de esfuerzo sostenido con talento. Pulso ritmado. Marcha lenta, meditativa y firme, muy segura de sí. Bella tensión de forma mantenida, verso tras verso, poema tras poema, de uno a otro extremo del libro. Ello alaba la voluntad y el buen gusto de Vicente Aleixandre. Alaba su talento —disciplinado—, su esfuerzo, su coraje. Un coraje sometido a la forma, canalizado provechosamente en ella, fructífero en hallazgos imaginistas. Detrás de eso —o con eso— está la poesía auténtica de Vicente Aleixandre, que puja por echar a luz lo más sombrío, escondido e inefable de un alma poética, aquella zona sin hermandad, sin posible comunión con el público. Zona muerta —o inexistente— a la mirada, sólo complacida en medir y contar. Sí. Vicente Aleixandre es un poeta de esfuerzo. Lo es por su fondo poético, tan difícil. Lo es además por su forma poética, tan trabajada. En su *Ámbito* hay que penetrar como en un santuario: con respeto. Seguro de no encontrar nada efectista, ni altares, ni santos, ni vírgenes, ni dioses. Paredes lisas y puras, sencillez de capilla anglicana. Ámbito cruzado de parte a parte por una luz indefinible, sensación bellísima de irrealidad. A poco de penetrar en el recinto se puebla éste de maravillosas formas, de extraños sonidos, de insospechadas figuras. Lo liso y como vacío en un principio es ahora un continente repleto de cosas. Cosas espirituales, sensaciones. Vaguedades de duermela, como soñadas a la vera de un ancho río de superficie uniforme.

Vicente Aleixandre parece sugestionado por ese hipotético río igual, siempre igual, de perezosa corriente. Y su verso obtiene una uniformidad sugestionante también, una continuidad firmísima, una dirección, un sentido.



## JORGE GUILLÉN: *CÁNTICO*

[Madrid, Revista de Occidente, 1928]

DOMINA EN *CÁNTICO*, primer libro de Jorge Guillén, un espíritu inmaculado (por decirlo así). Jorge Guillén parece no ver las cosas —el mar, los atardeceres, las alboradas, la tierra— con los ojos. Parece ver, en cambio, con el espíritu. Todo en él es visión directa del alma, contacto directo de la sensibilidad, compenetración continua, directa también, con los elementos...

De aquí que sus versos aparezcan tan espirituales —como espiritados—, tan agudos y sin sensualidad. O con una sensualidad hecha quintaesencia de lo sexual. Para Jorge Guillén las cosas no tienen superficie, sino interior. El mundo no tiene festividad de colores, sino resortes, esencias. La mujer no ofrece sino una íntima sonrisa del espíritu.

Quien pretenda leer el libro de Jorge buscando alusiones a las cosas sensibles encontrará un jeroglífico a cada paso. Lo sensible está en él para apoyar y obviar lo suprasensible. El mar no es el mar, sino una sensación de Jorge Guillén, el poeta, frente al mar. El río no es el río, sino un «estado poético» de Jorge Guillén, el poeta, ante el río. Aquí se han perdido por completo todas las exterioridades del mundo. El mundo naufraga a cada momento en estos versos, para alzarse al cabo de la estrofa por sobre la estrofa en representaciones, en figuras espirituales estilizadas, en arabescos sensuales de imágenes.

Por ello domina en el libro de Guillén un tono, un modo, una sola manera, un diapasón personal ininterrumpible, inevitable. La naturaleza homogénea del poeta se halla en todas partes, de un extremo a otro de la obra, dominando. El ánimo no se refresca por ello con los accidentes. Tiene que contemplar una y otra vez a lo largo del libro el cabrilleo continuo del espíritu poético, cuya fuerza se nos impone al momento, entre otras cosas, por su exactitud en la expresión.

Esta exactitud es en Guillén un producto de su técnica. *Cántico* es un libro trabajadísimo. Trabajo previo de cultura literaria —o poética—. Trabajo inmediato de



ajuste y composición. La palabra fue revisada detenidamente, mirada al microscopio (lírico), cotejada con sus sinónimas antes de obtener el honor de figurar en el verso.

Éste es un libro escrito así, sintiendo la voluptuosidad del idioma, gustando el placer de dominarlo. Libro de gran sentido estético, perfectamente ajustado y estructurado —por dentro y por fuera—. Obra escrita, valga la ingenuidad, palabra por palabra.

## RAFAEL ALBERTI: *SOBRE LOS ÁNGELES*

[Madrid, CIAP (Nueva Literatura), 1929]

«NUEVA LITERATURA» (colección novísima, flamante, a la manera de la «Nova Novorum» de la *Revista de Occidente*) se inicia decisiva con un libro ejemplar: *Sobre los ángeles*, de Rafael Alberti. A este poeta seguirán Pedro Salinas (*Incógnito*), García Lorca (*Teatro*), Dámaso Alonso (*Narraciones*), Jorge Guillén (*Poesía*), Francisco Ayala (*Indagación del cinema*), José Bergamín (*La cabeza a pájaros*), Vicente Aleixandre (*La evasión hacia el fondo*), Gerardo Diego (*Ensayos sobre poetas*).

Alberti ha dado en poco tiempo (días) dos libros: *Cal y canto*, que comentamos a su hora, y este libro de hoy, *Sobre los ángeles*, distante del anterior por su tendencia, su técnica, su espíritu. Si el primero se detenía complacido en la forma y gesticulaba gongorista, el de hoy se desnuda de gesticulaciones y restituye sus expresiones a lo ineludible, lo esencial. *Sobre los ángeles* rehúye de propósito cuantos modos se le allegan siempre de prestado a un poeta. Esto es: cuantos giros son fáciles de encontrar en cualquier poema (clásico o moderno) o cuantas formas poéticas colocan por su parte en el poema un espíritu que ya no es exclusivo del escritor, sino particularísimo de las propias expresiones logradas, consagradas, tradicionales. Precisamente lo más inmediato en un artista cuando llega éste a artística plenitud está en romper con los modos, por bellos que sean, que impidan la expresión libérrima, propia, personal, de un mundo artístico personal, propio, libre (lírico, como en el caso de Alberti; novelesístico, como en el caso de Espina).

Alberti fue en su obra anterior, *Cal y canto*, el más apasionado servidor de la forma (con Góngora), y es ahora en su nuevo libro, *Sobre los ángeles*, quien con más ímpetu corta las amarras que lo unían al gongorismo y se abandona a su propia fuerza, a la originalidad de su temperamento, a su propio mar.

Este impulso de liberación presta inmediatamente a su libro unas gesticulaciones desmesuradas, patéticas, y lo dota de un tono sobremanera viril. Esta vuelta hacia la

poesía esencial, hacia la palabra esencial, hacia las fuentes originales, puras, del verso coloca su obra en un estado de sinceridad poética constante. Da la sensación Alberti con su nuevo libro como si hubiera trasladado a sí propio el centro de gravedad de sus poemas. Como si éstos brotaran espontáneos, inesperados, desesperados a veces, del propio espíritu del autor a solas consigo mismo y olvidado del mundo circundante. Son hijos estos poemas de un estado de «soledad poblada» donde las más llamativas imágenes parecen gravitar opacas hacia el fondo del espíritu o salir de éste empapadas de oscuridad e interior. Frente a este libro —patético, desgarrado, arriesgado—, pensamos en lo que fue originariamente la poesía de Rafael Alberti: en *Marinero en tierra*, un libro lleno de delicias poéticas, poéticamente absorto por la tierra, el mar y los barcos. *Sobre los ángeles* inicia una época del poeta donde las cosas abandonan sus colores y destilan intimidad. Los ojos no resbalan ahora con fruición sobre el mundo ni quedan arrobados con sus colores, por felices que sean: vuelven sobre sí mismos, y arrojan, en cambio, a la luz una verdad poética oscura (pero incontrovertible), amarga.

Lo mejor que se puede decir de esta obra es que no tiene otros puntos de apoyo que los genuinos y legítimos en un auténtico poeta. Ni trampas ni efectismos. Su fuerza comienza y concluye en el propio temperamento de Alberti. Se trata de un libro de fuerte, de valiente, de soberbia independencia artística.

## LEÓN FELIPE: *VERSOS Y ORACIONES DE CAMINANTE*

[Nueva York, Instituto de las Españas, 1930]

EL NUEVO LIBRO DE LEÓN FELIPE, después de diez años de silencio, *Versos y oraciones de caminante*, sigue su línea primera original, temperamental. En León Felipe se unen con fortuna el talento y el temperamento. Su verso no fue nunca solamente lírico. Su poesía obtuvo algo, mucho en ocasiones, de la inteligencia. Sensación e intención se unieron siempre en las composiciones de este poeta para darnos una impresión de dos filos, doble. Cuando el espíritu se complacía más en el motivo puramente lírico, otro motivo discordante, de tipo intelectual, epigramático a veces, deshacía, violento, el arrobo...

Así era la primera obra de este autor. Así es ésta de hoy, si bien ahora el poeta, León Felipe, suaviza con más sabiduría las aristas de sus intenciones. Difícil el arte de la poesía cuando aparece en ésta, interviniendo activamente, la capacidad crítica. No me refiero, claro está, a la capacidad crítica literaria. Ésta es también una traba, como ha dicho Croce, porque impide en los mejores momentos el tono espontáneo, inconsciente, la genialidad. Me refiero a la capacidad crítica en general, que observa, distingue intelectualmente, discrimina. En muchas de las poesías de León Felipe, de ayer o de hoy, asoma esa cualidad suya, tan admirable por otra parte, del intelectual. Ello es quizá, junto con sus dotes innegables de poeta, lo que presta gran originalidad a los *Versos y oraciones de caminante*, donde se dan la mano dos modos distintos, opuestos, de producción.

Las composiciones de León Felipe gozan, pues, de una dualidad deliciosa, ya que nada de lo dicho anteriormente aminora, antes bien aumenta, el valor del verso del poeta. Libro el suyo delicadísimo de sensibilidad, agudo de intención, felicísimo en sus expresiones, hace el ademán equívoco, pero afortunado, de quien se mantiene en un término medio, difícil, entre el pensamiento y la lírica pura.



## VICENTE HUIDOBRO: *ALTAZOR*

[Madrid, CIAP, 1931]

APARECEN AHORA DOS LIBROS de poemas cuya gracia lírica, inactual por lírica, contrasta con la violencia de la realidad española. Ambos libros —*Fábula y signo*, de Pedro Salinas; *Altazor*, de Vicente Huidobro— llegan a las librerías con la modestia de lo perfectamente bello. Allí han de encontrar el libro político, las páginas de reportaje, la novela social... Aunque muchísimas de estas obras provienen de sentimientos muy legítimos, siempre avanzan hacia el público ganosas de público, metiendo sus colorines por los ojos, violentas, estridentes. Tienen su momento y han de aprovecharlo como sea; tienen su hora, sus dos horas, su medio año... En un mundo de tanta fiebre, ambicioso tan sólo de atención pasajera, han caído estas dos obras poéticas, *Fábula y signo* y *Altazor*, las cuales no aterrizan llenas de colores, sino blancas, con el vestido de la pureza.

Uno estos dos nombres de poetas, Salinas y Huidobro; pero sólo por el hecho de haber aparecido al mismo tiempo sus poemas. Se trata de dos naturalezas poéticas distintas, crecidas además en climas diferentes. La poesía de Salinas se rodea de un encanto tan delicado, pero a la vez tan firme, que sólo por ello nos atrevemos a denominarla clásica. Equidistante, así en el tiempo como en los procedimientos, de Juan Ramón y de Alberti, el verso de Salinas cobra una perfecta serenidad. Aquí se eluden las explosiones, a veces románticas, de Juan Ramón. Aquí están evitadas las caricaturas líricas, también románticas, de Alberti. La lírica discurre por un cauce en manera alguna previsto, como la de Guillén, por ejemplo; por un cauce en manera alguna sin normas, como la de Lorca, por ejemplo. Discurre espontáneamente, pero sometida al propio tiempo a finas normas poéticas, por un cauce seguro donde son posibles, sin embargo, las sorpresas. De este modo su verso es a la vez firme y flexible; sus poemas tienen a la vez gracia y fuerza; la imagen no luce sólo por sí misma: luce también por su colocación en el poema,

ganando de esta suerte sobre su valor absoluto el relativo —aunque también absoluto— de la construcción.

Huidobro (y repetimos que no tratamos en modo alguno de comparar) se produce creacionísticamente. O sea: romántico. Fiel a su tradición, a su biografía poética, Huidobro da con *Altazor* un salto hacia atrás. No al pasado general poético: a su propio pasado poético. Aquí lucen de nuevo los poemas de 1918, de 1920, de 1921 (*Ecuatorial*, *Poemas árticos*), que tanto encantaban al reseñador de esos años poéticos, Guillermo de Torre:

Soy desmesurado cósmico  
Las piedras las plantas las montañas  
Me saludan Las abejas las ratas  
Los leones y las águilas  
Los astros los crepúsculos las albas  
Los ríos y las selvas me preguntan  
Qué tal cómo está Ud.?

Es muy curioso el destino de ciertas naturalezas poéticas: no vivir el presente. En 1917, Huidobro miraba anhelante el porvenir, salía de su época, echaba el cuerpo fuera de su contorno literario, avanzaba... En 1931 sale de sí mismo también para precipitarse no en el porvenir, sino en el pasado. Huidobro escribe ahora los mismos versos creacionistas de 1917.

## B. PROSA NARRATIVA

### LITERATURA PLANA Y LITERATURA DEL ESPACIO

[Benjamín Jarnés, *El profesor inútil*, Madrid, Revista de Occidente, 1926; Antonio Espina, *Pájaro Pinto*, Madrid, Revista de Occidente, 1927]

DECIMOS QUE UNA LITERATURA es plana cuando recoge de su mundo, siempre lírico, nunca épico ni dramático, una visión plana, de superficie. La Naturaleza está vista, por consiguiente, desde esta literatura, en razón de sus cualidades meramente exteriores, cual son, naturalmente, el color y la forma. Dos dimensiones alcanza la literatura plana, dos, nada más: longitud y latitud. Profundidad y tiempo, las restantes, quedan invisibles, inexistentes —en lo que esto es posible—, como postergadas, olvidadas. Para buscar un ejemplo gráfico de semejante literatura hemos de remontarnos, sin duda, a la pintura egipcia, cuya perspectiva ingenua y deliciosa, experta, sin embargo, en su misma ingenuidad y simplicidad, obligaba al egipcio, fatalmente, al perfil. La literatura plana actual coincide con la pintura egipcia en los efectos, pero difiere, en cambio, en los caminos, en sus respectivas formaciones. El egipcio pintaba de aquella forma, no porque el mundo se le mostrase de aquella forma, sino porque éste resistíase, en aquella época, a ser mostrado tal como es. El nuevo egipcio —inglés, francés, español, etcétera— de la literatura plana de hoy pinta en plano porque su mundo —ya lo hemos dicho, lírico— lo ve y lo siente en superficie. Un árbol, por ejemplo, es para la literatura plana, no un ser cuyas raíces, de modo inconcuso, aseguran su vitalidad y solidaridad con el universo, sino una cosa, nada más, quieta y muerta, conclusa y reclusa, cuyo valor, como extraído tan sólo de su forma y sus colores, puede expresarse en una cifra sencilla, bella, en una imagen. Cuando



esta literatura opera con tierras, con árboles, en una palabra, con paisajes sensibles, muestra a éstos transparentes y quebradizos, de cristal, como vertidos a un lenguaje imaginativo, extraterrestre. Cuando opera con personas y personajes («caracteres»), éstos nos llegan sorprendidos en una actitud fija, inmovible, de la cual no los sacará ya nadie, por muchas páginas que pasen por encima de aquéllos, en el libro.

Por consiguiente, la literatura plana (superficie y trasunto de superficies) obtiene su máximo rendimiento en las cosas y hace patente, en cambio, su limitación, cuando se dirige a las personas. Éstas y aquéllas son, en realidad, meros pretextos, «motivos» para la literatura, apoyaturas más o menos firmes para expresar el ingenio y el talento del literato plano, creador —ya puede suponerse— de la literatura de su nombre.

La literatura del espacio tiene distinto horizonte, más horizonte. Por consiguiente, más coraje y dificultad. Sugiere la dramática —con ella la tercera y cuarta dimensión—. Procura la redondez que exige, exigente, la vuelta alrededor de su mundo. Un literato espacial —más concretamente, corpóreo— incluye en su literatura, a más de longitud y latitud, profundidad y tiempo. Y acaso no sea tontería, ni ingenuidad, esa inclusión. «El mundo no es, precisamente —diría el literato espacial—, un papel pintarrajado. Es un cuerpo cuya superficie, si es bella, tiene valor, para mí, como uno, y si viene a mostrarme con su belleza superficial algo, aunque sea poco, de lo que oculta de misterioso en su entraña, tiene valor, para mí, como dos.» La literatura plana se hace de proyecciones caprichosas; la espacial, por revolución; aquélla ve el mundo desde un solo punto (su trabajo es liso y rectilíneo, por consiguiente); ésta, la corpórea, camina alrededor del mundo, procura anclar en éste, a veces, ambiciosa, y su esfuerzo se manifiesta en semejante peregrinar por tanteos, por videncias, por tropiezos, por aciertos —todo junto—.

La nomenclatura anterior no tendría validez si no viniese a señalar hechos concretos. «Nova Novorum», flamante colección de la *Revista de Occidente*, nos ofrece para nuestros fines dos hechos ejemplares, dos literatos. Uno, plano, no del todo plano, Jarnés; otro corpóreo, Espina. (Pedro Salinas queda fuera de la ejemplaridad en este caso porque su arte es arquetípico en el arabesco —llamémosle así—, nueva y selecta extensión de la literatura seudoplana, que obtuvo a su hora, en esta Revista, un capítulo aparte).

Decir que Jarnés cultiva el arte plano quizás no sea una exactitud. Pero se halla muy cerca este escritor, por su contenido, de aquella zona, y en ella le incluimos sin meditarlo mucho. El lector queda ahora en la necesidad inminente de salvar el absolutismo odioso, pero necesario, de la clasificación. Jarnés y Espina son, pues, a nuestro juicio —que puede fallar, naturalmente— dos tipos típicos de las dos literaturas mencionadas. El primero, con su *Profesor inútil*; con *Pájaro Pinto*, el segundo.

¿Quién es este Profesor denominado Inútil, de Benjamín Jarnés? ¿En qué consiste su inutilidad? *Per accidens* es profesor este profesor, y por naturaleza, *a nativitate*, es inútil. Inútil para las lecciones que le confiaron, para enseñar, no para narrarnos, en narraciones, sus hazañas. Este profesor explica no sabemos qué. Acude a sus «clases particulares», visita el Ateneo, se solaza, a veces, pueblerino, en la Glorieta de Atocha. Como maestro, la verdad, enseña muy poco; ve, solamente, y expone, eso sí, lo que ve. Y lo que ve es un mundo liso, llano, poblado de colores, agradable, atrayente; por el cual se deslizan el Profesor y su sonrisa sin compromisos, apoyados en una alegría ingenua. Sin duda, este individuo produce simpatía —no ternura— porque su picardía o humorismo —que lo tiene— es bueno y no levanta una micra del papel en que escribe, es inofensivo. Pero, inofensivo y todo, el humorismo del Profesor hace a éste como invulnerable. Por semejante hombre —diríamos— pasan las cosas, las más grandes, como el rayo del sol por el cristal, sin romperlo ni mancharlo. «¡Oh!, exclamaría sencillamente, convencido, el Profesor: Las cosas y la vida no tienen aristas, el arte no las tiene tampoco. Ved, ved cómo mi prosa, trasunto de esa visión mía, personal, quieta y plana, ved cómo mi prosa no tiene aristas, asimismo. Es blanda, es sonriente y rubia, como el mundo de donde sale, y aparece redonda, sin diedros, equilibrada, sin opulencias.»

Pero revelemos un secreto terrible: A este profesor no le importan sus discípulas, ni el Ateneo, ni la Glorieta de Atocha, ni el mundo en su intimidad. Sólo la apariencia, si es decorativa, del mundo. Y aun esto mismo no le interesa al Profesor por ello mismo, sino en cuanto viene a proporcionarle el placer de exponer —y ahora, como maestro—; es decir, de hacer un nuevo género discursivo, poblado de flamantes imágenes, las cuales concatena lógicamente en una prosa pulcra, sin baches, horizontal. En este orden de exposición, hay que convenir que no es inútil, precisamente, el Profesor, sino netamente profesional y ejemplarísimo; tanto que ya creemos

haber columbrado su punto de vista, sus resortes y su «manera». Descubrimiento elogioso, pero a la vez terrible, para todos los profesores que han sido.

Hemos afirmado que el mundo del Profesor Inútil, por el cual se desliza éste sonriendo, es un mundo «liso, llano, poblado de colores, agradable, atrayente»... Pero hay que advertir que no por ello la «planimetría literaria» de Benjamín Jarnés es del todo absoluta. Tras esa superficie lisa, sin reticencias, muy bella, de *El profesor inútil*, se advierte un espesor de emociones, ideas y sentimientos. Y la lámina literaria que resulta, de no más canto que el que pueda tener una sonrisa sin compromiso, es personal, original. Hablan algunos, al mentar a Jarnés, de Stendhal y Giraudoux. Dios sabrá por qué, que nosotros no alcanzamos a comprenderlo. Creemos hacerle más favor —justicia, sobre todo— al escritor diciendo que se parece a sí mismo. Los lectores de esta Revista saben que hay que leerle —a él, a Jarnés— para encontrarlo por vez primera.

«Nova Novorum» inicia la literatura espacial con *Pájaro Pinto* de Antonio Espina. Aquí tenemos la dramática —por tanto, la tercera y cuarta dimensión—, la pasión. Ya no se trata de un plano lírico, ni de una versión de miradas contemplativas simplemente, sino de un trozo, más o menos completo, del mundo, con su plano poemático a la vez. En esta mezcla —que no combinación— del «poema novelar y la cinegrafía», halla Antonio Espina un nuevo camino suyo, exclusivo, ya que los propósitos, en arte, son siempre intransferibles. *Xelfa, carne de cera*, narración central del volumen, inicia el intento. Esto es, «el claroscuro, la corpórea irrealidad, o el realismo incorpóreo del cinema». Verdaderamente, Juan Martín Bofarull (*Xelfa*) tiene en el relato de Antonio Espina una vida cinematográfica, de saltamontes. Aparece en Marruecos, de pronto, destacado en un paisaje terrible, desértico —bajo «un sol moro, celoso y frutal, con un brillo sostenido de alfanje». Pasa a Madrid, de un salto, Juan Martín Bofarull. Se casa, de otro salto —éste, mortal—. Y en el Epílogo aparece nuevamente el personaje, después de la catástrofe de familia, «libre y relativamente satisfecho, en medio de la plaza pública»: «Xelfa ha llegado a Buenos Aires de un solo brinco».

Destacamos la línea argumental que «se suele perder» —no se pierde, afortunadamente, en *Xelfa*— «bajo el desafuero de la fotogenia y de la metáfora». «Áspero y analítico», *Xelfa* desaparece, a ratos, de la pantalla, para dejar sitio a la cursiva del

poema. Es un juego continuo, en el cual pasamos sin transición ni aviso del diálogo normal, pero no vulgar, de Xelfa y Andrea, a un cuestionario psicológico o poemático. Pero al final, Xelfa se ha mostrado tantas veces, tantas, de frente, de perfil y de espaldas, que ya lo reconoceremos toda la vida, aun en las peores condiciones de luz.

Xelfa ama, se casa, es engañado, pero no comete una barbaridad, se inhibe. Lo primero que nos sorprendió en este personaje fue lo accesorio, sus idas y venidas, sus «salidas», su carácter. También el paisaje vertiginoso y trepidante en que se mueve su «figura sin contorno de civilizado». Pero Xelfa tiene algo más, bajo su máscara graciosa y chistosa. Tiene un temperamento definido, inquieto y como electrizado, que oscila entre la postura romántica y lo grotesco. Y esto es de Espina. No tendría que firmarlo siquiera. Quienes conocemos la biografía de este escritor —*Umbrales*, *Divagaciones*, *Signario*— tenemos noticias y pruebas de aquel espíritu. Si Xelfa (personaje) oscila entre lo romántico y lo grotesco, Espina (poeta y novelista) oscila entre Larra y Charlot.

Hay tres figuras en la literatura española que guardan entre sí, no obstante sus capitales diferencias, grandes, profundas semejanzas. Son Quevedo, Larra y Unamuno. Tres figuras plenamente españolas. El primero es el más enigmático de los tres, el menos cordial, invisible casi bajo la coraza mordaz y cruel de su terrible humor castizo. Quevedo es un misterio tramado de enojos viriles y pasionales, que en él se manifiestan, valientemente, en una zumba constante y despiadada. Unamuno también está hecho de indignación. Más, si cabe, que don Francisco de Quevedo. Su obra es atrabiliaria, de combate; su oratoria es una oratoria de oposición, de lucha y protesta. Pero escapa por el lirismo la mayoría de las veces, y por él se hace transparente, tierno y humano. Si Quevedo es hermético y oculta con su gracia, tan española, su intimidad, Unamuno tiene el exceso («sólo el exceso es pecado», decía Nietzsche), como roto el freno de la continencia y la medida. ¿Y Larra? Larra es la figura más amable de la literatura española. No es el pesimismo sistemático, ni la zumba sistemática, ni la oposición. Es él, con su talento europeo, ahogado en España, pugnando por salir por sobre el ambiente y por sacar a éste, a la vez, de su pobreza moral. La actitud de Larra —su obra— es de una lógica incontrovertible; incluso su vida, rematada valientemente con el suicidio más lógico que ha existido. Y en Larra vemos, como metidos en cintura, junto con otros valores magníficos, el acíbar de Quevedo y

el fuego combativo de Unamuno. Ahora bien: la actitud inconfundible de estos hombres —bien distintas, sólo en tono, en cada uno de ellos— obedece a una particular aptitud, a una capacidad que pudiéramos llamar de indignación, a una incompatibilidad fatal con el medio. La ideología de estos hombres no ha sido vista por ellos, sino padecida. En Larra, sobre todo, se ve crecer su pensamiento dolorosamente al contacto con nuevas y funestas realidades españolas. Su romanticismo nace en él, naturalmente, pero se exaspera hasta la locura en la calma chicha del siglo XIX español. Es enojo y amor, esperanza y agrura.

¿Parecerá aventurado si ahora afirmamos rotundamente que *Pájaro Pinto*, particularmente *Xelfá*, participa, en parte, de ese espíritu? Cuidado. No se trata de una comparación. Tan sólo de afirmar y mostrar un valor temperamental existente, indiscutible, en Espina. Es agrura asimismo, como la de Larra; pero que viste displicente un indumento cosmopolita y grotesco. Aquel espíritu, que no es del siglo XIX, como algunos creen, sino universal y posible en todo tiempo, se halla aquí modernísimo, impecable, con la novedad de la forma nueva. Y a tal espíritu, hoy, ahora, corresponde una actitud charlotesca, esto es, una manera de estuprar la propia tristeza con un gesto cómico e infantil. Charlot, gran romántico, explica perfectamente el estilo pizpireto de Espina; Larra, la fuerza de intención, la profundidad amarga entrevista, invisible casi, bajo el gesto cómico —automático— de este estilo. Y ahora se comprenderá perfectamente «el claroscuro, la corpórea irrealidad, o el realismo incorpóreo del cinema» como medio y fin de una nueva manifestación artística. Y también la corporeidad literaria de *Pájaro Pinto* en oposición, sin pretenderlo, por propio juego espontáneo de una naturaleza original, de *Vispera del gozo*, y de *El profesor inútil*.

Todo lo demás que se suele decir, de «logrado», de «hecho», de «conseguido», cuando se habla de escritores, son descubrimientos y aciertos de críticos, no de nosotros. Con relación a Espina, nos contentamos con decir una arbitrariedad perdonable:

Larra no es el padre de Espina, sino su papá, y Charlot, el romántico, su hermanito. Un hermanito algo crecido, cómico, muy gracioso, pero que al abandonarse a sí mismo, en la soledad, presenta un rostro desbaratado por el tedio.

## JUAN CHABÁS: *PUERTO DE SOMBRA*

[Madrid, Editorial Caro Raggio, 1928]

SIEMPRE EXISTIÓ, EXISTE Y EXISTIRÁ la novela de tipo poemático. La novela en la cual se atiende con preferencia al paisaje. La novela donde los mismos personajes, sus almas, sus características, sus caracteres, sus movimientos inclusive, vengan a constituir —como el paisaje sensible— paisajes estáticos, cuadros, pintura.

La novela poemática es una novela hecha a base de descripción. En ella se describe todo: una casa, una mecedora, un estado de alma, un suspiro. Al novelista de novela poemática le gusta todo, no abandona nada, no deja adivinar nada tampoco. Su «fuerte» es la descripción, su placer está en describir. La descripción no es un trabajo para el novelista de este tipo de novela. La descripción es sencillamente una delicia, casi una —literaria— posesión de las cosas. Quien describe acaricia... O flagela. Enumerar los detalles de un paisaje, uno por uno, parsimoniosamente, es para el novelista como pasar su mano por el paisaje mismo. Describir una escena es vivirla, revivirla, gustarla de nuevo. El novelista de novela poemática —novela de paisajes, novela de pinturas, óleos o acuarelas— es una suerte de san Francisco de Asís de las cosas. No dice «hermano monte», pero nos lo describe. No dice «hermana huerta», pero nos la pinta amorosa, franciscanamente.

Don Gabriel Miró dio el «do de pecho» en esa clase de novela poemática, descriptiva y franciscana. Don Gabriel Miró unió al placer de describir la delicia de escribir —o describir— bien. Posteriormente, ya en la nueva generación de vanguardia, ese tipo de novela gozó una transformación beneficiosa. A la descripción o mera copia artística ha seguido, no la descripción, sino la creación sobre las cosas de otras nuevas, absolutamente imaginadas. Sobre un paisaje dado, otro paisaje eminentemente imaginativo. Sobre la realidad tangible, otra realidad recreada intangible. Así son las prosas de Salinas, de Espina, de Jarnés; la narración de Dámaso Alonso, la *Margarita de niebla*, de Jaime Torres, el mejicano.

A Juan Chabás —con *Sin velas, desvelada*, con *Puerto de sombra*— hay que colocarlo entre éstos y aquél. Entre los mencionados y D. Gabriel Miró. Sus novelas son la confluencia de las dos tendencias distintas. Un tira y afloja. Ni Miró ni Jarnés. Jarnés y Miró juntos. Sentimentalismo decimonónico y atisbos «giroduxianos». Páginas perezosas, lentas, caniculares, aceleradas y refrescadas aquí y allá por aguas o cristales modernos. Una mezcla, no una combinación, de modernismo y «antiquismo». Por donde vemos a Chabás como a horcajadas en la linde.

## ANTONIORROBLES: *NOVIA, PARTIDO POR 2*

[Madrid, Biblioteca Nueva, 1929]

ANTONIORROBLES (ANTES: ANTONIO ROBLES) acaba de publicar una novela, *Novia, partido por 2*. Una novela humorística, como corresponde a la tradición de humor de este gran fraile humorista de El Escorial. Si el estilo es el hombre, el estilo de Antonio Robles (ahora: Antoniorrobles) es el trasunto fiel de una figura original, cordial, simpática. De un hombre campechano. Asimismo, de un hombre sincero, transparente. Creo puede ponerse como ejemplo de esa transparencia el prólogo autobiográfico, también humorístico, que encabeza este libro. Antoniorrobles se muestra en él sin pedanterías, pisándose el rabo, a sí mismo, de la vanidad; abierto, sin cuello ni corbata, desnudo. Es este prólogo una mezcla pintoresca de humor e ingenuidad; una revelación por sí mismo de un carácter, un temperamento y un estilo.

En la historia literaria de Antoniorrobles destacan con violencia *El archipiélago de la muñequería* y *El muerto, su adulterio y la ironía*. Dos obras estas que arguyen humor, imaginación e inventiva. La de hoy, *Novia, partido por 2*, sigue la tradición humorística del autor, alcanzando una mayor coherencia en el desarrollo de su asunto. *Novia, partido por 2* es la realización cómica de la rivalidad amorosa o del pugilato amoroso. Una caricatura interesante, llena de quiebros saladísimos, de ese *estado* por sí mismo cómico de dos hombres (Ramón y Román) que pretenden a una misma mujer (Josefina). El arte de Antoniorrobles consiste en mover aquellos personajes como si ambos fueran muñecos. Ramón y Román, paralelos en la novela, se producen al compás que les impone el novelista. Son dos personajes agitados por un mismo resorte. Ambos se neutralizan mutuamente para el matrimonio y ambos permanecen como novios de Josefina durante veinte años. Al cabo de los cuales muere la madre de ésta, ahogada, dice Antonio, por las veladas... («Porque a aquella mujer la habían matado ellos, sí señor; la habían matado las veladas; las veladas se la fueron comiendo poco a poco; la fueron ahogando...»).



No importa la posada. Lo importante, según Cervantes, es el camino. Y el camino de esta novela de Antoniorrobes lo es verdaderamente. Imágenes; situaciones sobremanera cómicas, humorísticas; alusiones de todo orden, siempre agudas, abundan en este recorrido, desde el prólogo hasta la tarjeta agradecida de Josefina Palacete. Pero, sobre todo, el estilo. Algo que podríamos llamar, sin ironía, la falta de estilo: el juego espontáneo, sin afectaciones, de una personalidad original, cordial, simpática.

## LUISA CARNÉS: *NATACHA*

[Madrid, Mundo Latino, 1930]

ES NECESARIO SEÑALAR A LUISA CARNÉS como una escritora de singulares dotes, nacida única, exclusivamente, para la novela. Nada en *Natacha*, su última producción, delata tirantez ni premiosidad, sino la mano fácil, flexible, de quien hubo de modelar una obra, sin dificultades ni tropiezos, hasta su final, a lo largo de un plan ancho, complicado y profundo. Como Luisa Carnés es muy joven, su propia soltura, su grande, impecable, espontaneidad, aparecen rarísimas dentro de su generación, donde todos escriben elaborando pacientemente, conteniendo toda patética efusión, construyendo. Contra ello, tan bello en sus resultados innegables, Luisa Carnés levanta sin protesta su prosa, su violencia lírica, su caudal de emociones, matices y resortes; su temperamento. Lo original de Luisa Carnés se halla por de pronto en su modo espontáneo, sin fijeza al parecer, de producirse. Toda su obra es una evasión. Un huir constante, imaginativo, hacia el mundo imaginativo. Pero lo curioso dentro de ese mismo mundo es que todo él está tramado de elementos concretos, de personas, pasiones o cosas vistas, observadas en la realidad.

Por estas particularidades se han de colegir las dotes de novelista de Luisa Carnés. Es una mujer, una escritora, nacida para la novela. Ninguna página de *Natacha* desmiente esta afirmación; antes bien, todas ellas, con sus desniveles, con sus descripciones, con sus diálogos, con sus tipos, obvian indubitadamente hasta qué punto esta mujer ve, presencia, el mundo en novelista. Y como un mundo no se puede presenciar (o lo que es lo mismo en un novelista, interpretar) sin unos ojos, sin una particular, propia, perspectiva, agreguemos que Luisa Carnés tiene la suya, y muy personal, en *Natacha*. En esta novela no se trata sólo de relatar unos hechos, de presentar unos personajes más o menos interesantes, de ofrecer y desarrollar un asunto original. Todo ello existe en *Natacha* con abundancia; pero nada de ello valdría la pena si la novelista no lo fuera verdaderamente y si en cada una de las partes de su obra

no estuviera ella con su temperamento propio, tan inequívoco, actuando. La gracia espiritual de esta mujer se vierte con extrema generosidad en su novela, donde confluyen preferencias y repugnancias, una original perspectiva o un modo particular de ver el mundo.

Es aquella perspectiva de orden eminente, patético. Nada es motivo de juego para esta mujer de excepción, cuyo espíritu se ha ido haciendo rápida, pero trabajosamente, al contacto con las molestas cosas de este mundo. A lo sumo, eleva su prosa hasta un tono crudo, cruel, de ironía, donde aparece clara, más que en el tono directo, la fuerza temperamental de la escritora.

*Natacha* es la vida de una mujer (Natalia) arrojada de nacimiento al más miserable de los mundos con la peor de las armas: la sensibilidad. Por consiguiente, inerte, inhabilitada de antemano por su propia sensibilidad para resistir las esquinas, los golpes duros, continuos, de una vida en extremo amenazadora. Nada grato, nada siquiera indiferente, se ofrece en el horizonte de posibilidades de Natalia, quien se deja llevar como de la mano en la novela, rodando sin voluntad, sin fe. El novelista ha tenido el tacto de no intervenir en esa vida vulgar, pero al mismo tiempo excelsa en resortes sentimentales, de su personaje, para dejar a éste gravitar de acuerdo con su singular psicología.

Por todo ello, *Natacha* se ofrece como una gran novela. Su sentido profundo, patético, se enlaza o parece provenir de la novela rusa, por la cual siente devoción Luisa Carnés. En *Natacha* encontrará el lector corriente o sin exigencias, pero aficionado a la lectura, todo lo sustancial y lo atributivo del género. El lector de sensibilidad, el buen lector, encontrará en esta obra, entre otras muchas cosas excelentes, un tono admirable. El tono o la calidad inconfundibles del autor de nativo temperamento.

## FRANCISCO AYALA: *CAZADOR EN EL ALBA*

[Madrid, Ulises, 1930]

DESPUÉS DE *INDAGACIÓN DEL CINEMA* (el primer libro español agudo y el único libro español, hasta ahora, de interpretación estética del séptimo arte), Francisco Ayala publica *Cazador en el alba*. Aunque ambas obras están unidas por un mismo y personalísimo tono, ambas se diferencian al mismo tiempo por sus temas, sus propósitos y sus resultados. El primero de aquellos libros lo era de ensayos; éste de ahora, *Cazador en el alba*, de narraciones o novelas. Interesa esta diferenciación, porque ella muestra íntegra la personalidad de Ayala, no reducida sólo a una labor de pensamiento, no recogida sólo en una labor de arte, sino participante de los dos órdenes de producción distintos, según la ocasión o el interés momentáneo.

En esta posibilidad de abarcar extremos opuestos de la vida del espíritu, pocas naturalezas tan completas, entre los jóvenes, como la de Francisco Ayala. Domina en él —así en sus ensayos, críticas, etc., como en sus novelas y poemas en prosa— un tipo de sinceridad no común, un orden de comunicación directa con las cosas, una desnudez flamante mental, abierta y expectante, no empañada por interés alguno secundario. Su fuerza está en lo directo de su visión; su gracia, en la agudeza. Por eso es Ayala un escritor cuya producción obedece a reacciones evidentes, puras, sinceras, cordiales, como obligatorias. Un día fueron las primeras impresiones de la vida y los primeros pasos del escritor por el mundo, y de estos pasos y aquellas impresiones salieron dos novelas: *Historia de un amanecer*, *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*; después fueron sin duda las liberaciones de la anécdota novelesca y la conquista de una expresión a líneas, esquemática: *El boxeador y un ángel*; más tarde, su pasmo intelectual ante un arte que irrumpía de pronto en el mundo por el hueco de la pantalla: *Indagación del cinema*. Todos los libros de Francisco Ayala tienen un aire de respuesta a una pregunta en soliloquio. Corresponden a reacciones puras, condicionadas por estímulos puros asimismo. Evidencian un estado de espíritu —bien en la

convicción racional, bien en el punto de gracia poética— llegado a palabras, giros y oraciones concretos por la felicidad de echar fuera de sí con alegría, pero sin festinación, ideas y sensaciones. ¿No es esto biografía, autobiografía? El mismo Ayala nos dice en su carta a los editores de *Cazador en el alba*: «Biografía es también el curso de las peripecias intelectuales y sentimentales y también las mismas momentáneas actitudes».

Visto de este modo, *Cazador en el alba* corresponde a dos latitudes biográficas distintas o a dos trozos distintos de una misma biografía. El primero puede tener por escenario una ciudad española: Madrid; el segundo, *Erika ante el invierno*, una ciudad alemana: Berlín. Allí es un hombre quien se mueve, reacciona, cae, se levanta y sigue andando por un mundo perfectamente metafórico. Aquí es una muchacha, Erika («ni tan hermosa como un hermoso caballo ni tan deliciosa como una pequeña oca»), dispuesta a vivificar con su presencia escenarios distintos, pero siempre húmedos y tiernos. Si en el primero de estos relatos Ayala coloca un tono de imágenes escuetas y en extremo recortadas sobre un fondo de sensaciones originales, en el segundo hay un tipo de ternura poética leve, suave, acariciadora, sensual. Alemania está en *Erika ante el invierno* no descrita, sino sugerida, más que con alusiones a cosas concretas, con estados de espíritu ante el paisaje, los árboles, la tienda, el río. Se recorren a merced de un viento feliz imaginativo, caracoleante en una prosa mansa, pero firme, leguas de espíritu, toda una anchura rica de sensibilidad, rizada delicada y dichosamente, como la superficie del mar por la brisa.

No cabe duda de que este tipo de arte que cultiva Ayala —recusando los torpes seres fríos, los lugares comunes del mundo, las anécdotas de amanerado perfil, la realidad más inmediata— se hace de íntima comunicación con todo: hombres y cosas. Se hace, por tanto, de realidades. De unas realidades más evidentes que las ofrecidas por el arte denominado realista. Porque las dimensiones justas de las cosas no las dieron nunca las matemáticas, sino nuestro espíritu. Con espíritu, con nada más que espíritu, están escritas estas dos emocionadas, bellísimas y sorprendentes narraciones de Francisco Ayala.

## SAMUEL ROS: *EL HOMBRE DE LOS MEDIOS ABRAZOS*

[Madrid, Biblioteca Nueva, 1933]

NOS SENTIMOS EN ESTA ÉPOCA tan arrastrados por la realidad que una manifestación puramente imaginativa, como lo es esta nueva novela de Samuel Ros, *El hombre de los medios abrazos*, nos corta de súbito con su lectura los hilos que nos unen al mundo trepidante que nos rodea. Es como ingresar en un fanal más o menos grande, tibio o estuoso, acondicionado tan sólo al desarrollo de una flora que no pudiera vivir a la intemperie. O como sentirse desconectado, con la violencia que toda obra imaginativa supone, de la base en la cual se asienta nuestra inquietud actual. La verdad es que los más inmediatos descubrimientos estéticos han quedado de pronto, ya que no viejos, sumersos en la indiferencia. En vano se clama por algo así como una restauración artística. Si somos sinceros con nosotros mismos (y la sinceridad fue siempre una confesión sin ambages de la realidad; en este caso, de la realidad de una crisis espiritual, muy particularmente estética, que ha entrado en Europa, a semejanza del frío de estos días, por Rusia); si somos sinceros, hemos de confesar que sólo la Prensa, y de ésta la diaria, gana hoy nuestra atención, lo mismo como lector que como periodista. Ello da la medida de nuestra preocupación por el momento. Como da la medida asimismo de nuestra distancia, sin duda temporal, aunque no sabemos en qué cuantía, de aquellas tareas en que la imaginación se complace.

En semejante estado de espíritu (que no es nuestro sólo, puesto que si fuera sólo nuestro no cometeríamos la inmodestia de exhibirlo) hemos entrado en el libro de Samuel Ros. Libro que nos ofrece, como tal obra literaria, todas las características del arte reciente. Su asunto y su desarrollo, ambos ajustados al canon que tuvo su origen, al menos en España, en Ramón Gómez de la Serna, tienen todo cuanto es de rigor en una obra de este orden: el gusto por lo irreal, la devoción por lo metafórico, lo convencional hasta el disparate, bien que artístico, de los tipos... Todo un mundillo deformado para uso de una imaginación singular. Todo al día si se piensa que después

de esto, tan artístico en sus propósitos, nada se ha inventado. Pero todo ajeno, sin embargo, al plasma de la vida actual, que ha de ser alcanzada, si lo es algún día, por un tipo de arte distinto, acaso más violento.

Nada de lo cual se dice en contra de la novela de Ros. Ésta cumple su destino con la exactitud que le permiten sus recursos estéticos. *El hombre de los medios abrazos* (¿una reminiscencia, ya que no en su asunto, sí en su título, de *Los medios seres*, de Ramón Gómez de la Serna?) presenta dos personajes, hombre y mujer, mutilados por accidentes. Las afinidades electivas (traducidas a nuestro lenguaje popular, «Dios los cría y ellos se juntan», «Cada oveja con su pareja», etc., etc.) operan en ambos mutilados, culminando en el ayuntamiento nupcial de los mismos. El máximo interés, novelístico y psicológico, de la novela coincide con la transformación sufrida por ambos protagonistas a consecuencia de la mutilación.

La gracia y el ingenio, virtudes características en Ros, lucen con esplendidez en esta obra. La novela es conducida, capítulo tras capítulo, con sal y pimienta, hasta ese epílogo o lazareto donde Ros se ha complacido en enumerar, en broma pero con intención correctísima, todos los nombres que circulan más o menos por la Prensa de España.

## CÉSAR M. ARCONADA: *LOS POBRES CONTRA LOS RICOS*

[París, Publicaciones Izquierda, 1933]

INNECESARIO NOS PARECE PRETENDER revelar la personalidad de este meritísimo escritor, César M. Arconada, uno de cuyos libros, *Vida de Greta Garbo*, ha dado la vuelta al mundo en traducciones al francés, al portugués, al alemán, al italiano, al inglés. César M. Arconada, tan corto de gestos como largo de obras, se reveló en sus principios como musicógrafo. Continuó después como poeta. Ha cuajado por último en novelista. De esta biografía temperamental (biografía en obras, en libros, biografía fácilmente canjeable por bibliografía) están presentes sus manifestaciones: *En torno a Debussy*, ensayos; *Urbe*, poemas; *La turbina*, novela. Queda en medio de tales obras, entre lo lírico y lo novelesco, participando dichosamente de ambos extremos, su *Greta Garbo*, biografía deliciosa al par que examen de conciencia estética de un poeta. Arconada, frente a una mujer de fascinación universal.

La última manifestación de Arconada —sin duda la forma en que parece ha de encarnar por siempre, hasta mejor vida, su temperamento— es la novela. Y en la novela ha tomado Arconada una postura social o socializante, arrimando el temple de su estilo, tan suave, a la redención proletaria. Esta postura, en Arconada sincera, no nos parece, como tal postura, bien ni mal. Corresponde a un repertorio de ideas y sentimientos cuya prescripción a rajatabla nos parecería tan insensata como la aceptación a rajatabla asimismo de todos sus principios. Corresponde, en suma, aquella postura a una tendencia política y social, a una manera de reaccionar (más sentimental que operante o práctica) ante los problemas políticos y sociales del mundo.

Pero aquella tendencia o aquella reacción coloca en el corazón de una novela, *Los pobres contra los ricos*, un dogma o un credo, al servicio de los cuales lo literario, aun excelente como en este caso, queda en segundo lugar. ¿Por dónde enfocar, pues, un libro que incluye en idénticas proporciones lo doctrinario y lo estético? Sin duda alguna, por ambas partes, puesto que ambas se condicionan mutuamente.



En lo doctrinario, la obra de Arconada representa una protesta contra el capitalismo, a cuyo amparo viven lo mismo una Monarquía que una República. A este efecto, Arconada desarrolla, bien que tendenciosamente, ante los ojos del lector, el panorama de la revolución española, cargando los negros de su paleta literaria en aquellas instituciones que se le antojan adarves durísimos, infranqueables, para el paso de la verdad comunista.

En lo literario, la novela de Arconada tiene todas las mejores cualidades del escritor: la belleza de un estilo personal, la felicidad de unas imágenes, el arte de urdir una trama interesantísima, el acierto de personajes o caracteres. Es posible que si a esta novela pudiéramos extraerle su doctrina, los tipos ganarían en verdad, en humanidad. Es posible que también el estilo de la misma novela, si le extirpásemos su doctrina, ganaría en delicadeza, en pureza. Pero éstas son presunciones, y meras presunciones ilegales, puesto que la realidad de una obra literaria hay que aceptarla, como tantas otras realidades del mundo, tal cual es. Sobre todo si aquella realidad es evidente en valores, rica en excelencias o aciertos, como acontece en esta bella novela de Arconada, *Los pobres contra los ricos*.

## C. ESTUDIOS, ENSAYOS Y REPORTAJES

### LUIS BELLO: *VIAJE POR LAS ESCUELAS DE ESPAÑA*

[Madrid, Magisterio Español, 1927]

SIRVAN ESTAS LÍNEAS para anunciar al público la aparición de *Viaje por las escuelas de España*, de Luis Bello. Contiene este nuevo volumen dos series de artículos nutridas, que corresponden a Andalucía y las dos Castillas, respectivamente —Cádiz, Málaga y Granada, de una parte; Toledo y Soria, de otra—.

El público que viene leyendo con atención y devoción, día tras día, los artículos de Bello, no necesita ahora una nueva insistencia sobre el valor —reconocido— de los mismos, ni una demostración de su utilidad, ni un comentario, tampoco, a su fuerte y fecunda resonancia. Cuando más adelante se trate de reconstruir la terrible aguafuerte actual —sincera, cruda, histórica— de la enseñanza primaria en España, esos artículos de Bello, ahora en libros, serán los únicos documentos claros y eficientes. Porque no ha de ser nunca el dato estadístico exacto quien arroje definitiva claridad sobre una realidad palpitante. Con ser aquél de suyo significativo y concreto, deja siempre en la sombra lo mejor, lo sustancial, la complejidad de la vida, en todo momento rebelde y refractaria a ser reducida o traducida a números. Es la mirada artística de conjunto quien viene a revelarnos al cabo lo que inútilmente queremos deducir de las cifras.

El triunfo de la campaña de Luis Bello es el triunfo de su visión esencial. También, sin duda, el triunfo de su prosa. No es posible separar intención y expresión, espíritu y forma, cuando ambos logran un perfecto y admirable equilibrio. Estos artículos nos ganan, pues, por la nobleza de su fondo, pero también por su belleza de

expresión. Y hay que sentar que Bello se complace en su observación inmediata, al parecer sencilla, del problema. Día llegará —piensa, quizás, el periodista— en que este grave asunto pueda ser entregado a los técnicos para que ellos resuelvan lo esencial y lo accesorio con arreglo a la más moderna pedagogía. Mientras tanto ¿qué importa que las manos sean profanas si se allegan al problema deseosas de que éste deje de ser problema? Sabe Bello, además, que ciertas exigencias en este asunto son, por lo común, perjudiciales, pues obstaculizan —pedantes, pretenciosas— la realización de lo más perentorio. Por eso los artículos de Bello —recta percepción de la realidad inmediata— hacen alto en lo más necesario para la comodidad del niño: el local. «Me basta entrar en un local —dice Bello— para saber si al pueblo le interesa la instrucción de sus hijos, si los quiere y si respeta y estima al maestro.» Le basta entrar en un local para intuir la realidad del ambiente, buena o mala, favorable o no a la cultura. Pero aunque Bello nos diga que su visión queda reducida a la escuela como edificio, es lo cierto que sus artículos presentan en aquella visión una realidad más amplia y compleja. Es la escuela, pero también el pueblo. Y es el pueblo, pero también el paisaje que lo circuye: el campo. Esta triple visión —campo, pueblo, escuela— hace de los libros de Luis Bello un espejo clarísimo, en el cual se reflejan la vida y la hacienda —materiales y espirituales— de las regiones españolas.

Yo estimo de esta hermosa labor, sobre todo, lo que hay en ella dominante, fuerte, como resorte íntimo: su amor y su atención a la infancia. Luis Bello no padece ningún «fetichismo pedagógico» y su campaña va directamente al niño, nada más. También, al maestro. Porque cuanto se haga en beneficio de éste ha de repercutir luego favorablemente en aquél. De aquí que sus artículos no vengán con la pretensión de imponer métodos, ni medios ni procedimientos de enseñanza —que ello incumbe, naturalmente, a los especialistas—; ni tampoco con el deseo de alarmarnos una vez más con las cifras terroríficas del analfabetismo español. Bello elude discretamente todo cuanto pueda desvirtuar el interés primordial de su campaña. Acomete el problema rectamente, sin titubeos. El niño no tiene escuela o la tiene misérrima, en ruinas. Esto es lo primero e importante por el momento. Lo demás se nos dará de gracia, por añadidura, cuando niño y maestro se vean en un local confortable. Entonces será ocasión —salvada la preparación del profesorado— de pensar en el sueño de la enseñanza primaria oficial, como única valedera, firme y responsable.

Bello desea que sus libros queden anticuados en muy breve tiempo. Que la realidad que ellos reflejan, tan pobre y raquítica, sea sustituida por otra de otro orden, flamante y alegre. No sabemos nosotros bajo qué signo —funesto, indiferente o favorable— marchará en adelante la enseñanza primaria española. Pero pensamos: en la hipotética idea de un porvenir magnífico, los libros de Bello —*Viaje por las escuelas de España*— quedarán. Se leerán, entonces, no sólo como historia que son de la pedagogía española, reducida particularmente a estos años, sino también como libros de España, de sus campos y de sus pueblos.



## BENJAMÍN JARNÉS: *EJERCICIOS*

[Madrid, Cuadernos Literarios, 1927]

NO ES UN ELOGIO ROTUNDO decir estilista de un escritor. Esconde aquel vocablo negaciones confusas, un fondo peyorativo para el artista, ironía cruel bajo la periferia amable y dulce. Si nada más se dice estilista de un escritor, niégansele a éste entonces muchas virtudes de orden temperamental y de pensamiento, cuyos valores deben anteponerse a todo, preferentemente en el artista, como esenciales que son en él y de superior jerarquía. Ser estilista es ser paciente, medido, trabajador, habilidoso para labrar el lenguaje, virtuoso del mecanismo de la prosa. Esto es mucho, se dirá. Eso es mucho, muchísimo; pero no es todo. Es una dimensión. O el resultado de virtudes primarias en el verdadero artista, que condicionan en él su admirable virtuosismo, el estilo y el estilismo. Todo escritor de temperamento protestará si lo definen escuetamente —irónicamente— colgándole el sambenito de estilista. Le definen por lo que es, se dirá también; el estilo es el hombre. El estilo es el hombre, pero quizás no sea el artista, ni el pensador, ni el filósofo. Bastaría examinar una figura sobresaliente para ver inmediatamente cuántas cosas habría que decir de ella antes de llegar al examen del estilo, y cuántas cosas, por el contrario, quedarían por decir, soterradas e invisibles por tanto, si en el examen de la misma figura nos atuviésemos tan sólo a la forma, a lo exterior, al estilo. Éste tiene significación, positivo sentido, cuando hemos llegado a bucear el subsuelo, el fondo prieto de sentimientos, convicciones y pasiones, del cual el estilo es mera consecuencia.

Lo interesante de estos *Ejercicios* de Benjamín Jarnés es eso precisamente: que viene a mostrarnos el subsuelo que mantiene tersa, pulcra y expeditiva la prosa de Benjamín. Por estos *Ejercicios* —ejercicios espirituales, de convicciones, preferencias, recusaciones y entusiasmos— alcanzamos la explicación de la prosa de Jarnés, su sentido preciso. Hay que ser muy agudo para ver al artista de hoy a través de la superficie espejeante del arte actual. A través del cabrilleo continuo, de las múltiples y

graciosas irisaciones del arte moderno, cuya elegante inhumanidad deja siempre en la sombra, invisible, la mano entusiasta y apasionada. Quiero un arte para nosotros los artistas —decía con estas o parecidas palabras en el siglo pasado un poeta alemán—; arte para artistas, que eluda todo lo que nosotros sabemos de nosotros mismos; arte que no sea más que arte, alegre y gracioso, siempre por encima de la confesión íntima. He aquí, no una profecía del arte moderno, sino la evidencia de que éste ha constituido desde hace tiempo el anhelo de los poetas. El agua limpia la desearon siempre los espíritus pulcros. El arte moderno es una manifestación de pulcritud ética y estética.

Y está muy bien —así debe ser— que no sea posible encontrar al autor de *El profesor inútil* tal cual es en sus narraciones. Para éstas, la imaginación, el malabarismo de imágenes, la gracia del estilo, la finura expresiva. Sólo al refugiarse en unos *Ejercicios* se permite el artista acometer la delicia de manifestar su doctrina. Sentimiento cristiano es éste de confesar aparte, como distante de la vida (del arte, en el escritor), su intimidad, sus preferencias, las razones subjetivas profundas que impelen el velamen de su obra. Jarnés llega en sus *Ejercicios* —¡quién lo diría!— al aforismo escueto. El entusiasmo y la fe fueron siempre dogmáticos. Y tratando del arte nuevo —como quien dice de la defensa personal—, es legítimo hablar así. ¡Duro y a la cabeza, Jarnés! Porque hay por esos mundos —todavía— algunos jóvenes «putrefactos».

*Ejercicios* no abandona la forma. A su plenitud interior, de sentimiento y pensamiento, une aquel libro extraordinaria gracia formal, gracia expresiva, estilo. El inconfundible, por bello, de Benjamín Jarnés.

## WALDO FRANK: *ESPAÑA VIRGEN*

[Madrid, Revista de Occidente, 1927. Traducción del inglés: León Felipe]

UN LIBRO EXTRANJERO SOBRE ESPAÑA puede ser para nosotros un espejo plano, cóncavo o convexo. En el cual podemos vernos bien, normalmente, buenos y malos, mitad y mitad. O excesivamente buidos, agudos o espirituales. O excesivamente panzudos, burdos o sanchopancescos. Desde luego, un libro extranjero sobre España fue siempre un retrato pintoresco —por regla general, irónico—, recargado de colorines, de notas sacadas de quicio, de inaguantable tipicidad. Para lo cual se recurrió siempre a un recurso técnico sencillísimo: describir la España actual con el indumento de la España de hace un siglo. Retrasarnos —literariamente— unos años para obtener de semejante anacronismo un rendimiento recortadísimo, magnífico de tipicidad. De este modo aparecemos por ahí —todavía— más interesantes de lo que pudiéramos creer. Aparecemos inactuales, graciosísimos, museales —por dentro y por fuera—. Y así es frecuente la sorpresa —y la desilusión— del extranjero que visita por vez primera nuestras más espléndidas ciudades: Madrid, Sevilla, Valencia, Granada... La sorpresa y la desilusión de quien da de bruces en una realidad moderna, flamante, sin tipicismo, cuando esperaba y deseaba encontrar una realidad fantástica, funambulesca, de opereta, por raro privilegio del Destino conservada maravillosamente en España.

Sí, sí. Los libros extranjeros. Los libros extranjeros sobre España —como las películas de Yanquilandia con temas españoles— fueron siempre pintorescos en demasía, extraordinariamente típicos. Típicos de falsedad y estupidez. Por eso mismo nos alegra más, extraordinariamente, esta buena, serena obra de Waldo Frank sobre España, publicada ahora por la *Revista de Occidente*. Porque se trata de una obra de buen sentido, de observación personal y sin prejuicios. De un libro concienzudo. De un estudio detenido de España —de su paisaje sensible, de su paisaje espiritual...—.



Waldo Frank visitó nuestro país hace pocos años. Penetró en España por la frontera portuguesa, por Extremadura. Recorrió Andalucía, Castilla, Valencia, Cataluña, Vasconia, Aragón. Vivió en las ciudades «inevitables» de más nombre, resonancia y prestigio fuera de España —Madrid, Toledo, Salamanca, Córdoba, Sevilla, Granada, Valencia, Barcelona—. Waldo Frank llegaba a nosotros enterado de nuestra historia, conocedor asimismo de nuestra literatura, clásica y contemporánea; de suerte que su visita iba a ser la confirmación o rectificación de un conocimiento *a priori*. O la adición a este conocimiento apriorístico de otro nuevo, eficiente y fecundo, obtenido a la percepción inmediata —directa, recta— de nuestro suelo.

¿Qué es España para este agudo norteamericano? Por lo pronto, un campo de sugerencias poéticas. Así lo confirman los más bellos capítulos, de gran lirismo, del libro de Frank, dedicados a Andalucía, a Castilla, a Aragón, a Valencia. Por de pronto, una sorpresa, una bellísima sorpresa, cuyo interés y sugestión no están en el anacronismo —falso— pintoresco, sino en la tierra misma —eterna—, en el cielo y en el ambiente. Waldo Frank se deja cautivar por los colores enteros, recortados, de las regiones españolas. Y su libro abunda en descripciones y semblanzas definitivamente gratas para nosotros.

Pero decir eso es señalar tan sólo una parte, acaso la menor y menos importante, de *España virgen*. A un artista del tipo de Frank interesábanle, por ejemplo, los toros; pero más, mucho más aún, el pueblo, la psicología del pueblo que cultiva apasionadamente aquel bárbaro —pero magnífico— espectáculo. Y ello, la parte dedicada a la raza, al hombre y la mujer españoles, es lo más interesante —para nosotros, españoles— de la obra de Frank. En ella «entra en faena» el observador. Y el pensador. Y el hombre veraz (intelectual), sincero a toda costa.

¿Qué piensa Waldo Frank —un gran escritor yanqui— de nosotros?

La respuesta es interesante. Interesantísima. Pero extensa y compleja para apretarla en una breve «nota».

## ERNESTO GIMÉNEZ CABALLERO: *HÉRCULES JUGANDO A LOS DADOS*

[Madrid, La Nave, 1928]

LA NUEVA OBRA DE Ernesto Giménez Caballero, *Hércules jugando a los dados*, puede ser mirada y comentada desde sus dos diferentísimos aspectos: el literario y el político. Es libro literario este libro por sus valores (indiscutibles) literarios. Es libro político este libro por sus direcciones (discutibles) políticas. En uno y otro sentido es conocido Giménez Caballero del público asiduo de observar la marcha (politicoliteraria) de la juventud.

En el primer aspecto, *Hércules jugando a los dados* ofrece escasas sorpresas para quienes hayan leído *Carteles*, *Los toros*, *las castañuelas* y *la Virgen*, *Yo, inspector de alcantarillas*. El estilo de Giménez Caballero ha logrado ser (en Giménez Caballero, en nadie más) de una uniformidad perfecta. Su modo de construir, sus peculiares neologismos, su manera de imaginar, se repiten con una consecuencia que delata en este joven escritor personalidad firme e inmodificable, irrevocable. Giménez Caballero se ha estacionado como para siempre (acaso amanerándose para tomar postura literaria, estilo) en el paso breve del párrafo corto y en cierto caprichoso desorden a veces gracioso, a veces enojoso, a veces con engaños —literarios— de profundidad. Lo mejor de Giménez Caballero corresponde a sus disparos certeros, flechas perfectas de forma y dirección, seguras, imaginísticas, sensuales. Es ello su calidad de escritor auténtica, su dominio de la expresión literaria, su temperamento. Por esos disparos se salvan para las letras los libros de Giménez Caballero. Por esas luminosidades claras, instantáneas, pero precisas, se aviene tan perfectamente la literatura de este escritor con la literatura hecha de velocidad e interinidad: el libro de viajes. Lo más bello de Giménez Caballero, acaso lo mejor de su obra, se halla en ciertas visiones de Italia, Alemania, Holanda, publicadas en *La Gaceta Literaria*. Visiones de innegable fuerza visual o temperamental cuando no invadían —desdibujándose de súbito— la política.

Muy posible que por este poder impresionista, en ocasiones cubista, de Giménez Caballero, dé a sus libros este escritor velocidad de expreso y recorra en ellos la tierra, la historia, la literatura, la política incluso, mezclando puntos cardinales, épocas, personalidades literarias, partidos. Por ello ve en un mismo plano (pecado disculpable en un viajero tan veloz, tan aéreo) a Roma y Madrid, la Edad Media y la Contemporánea, a Fíguro y al propio Giménez Caballero, la época cesárea y el advenimiento comunista. Un libro de este escritor destinado a la visión de paisajes sensibles, árboles, ríos, mares, tierra, ciudades, sería un libro perfecto. En ese probable libro, el confusionismo sistemático obtendría admirable calidad cinematográfica.

*Hércules jugando a los dados*, aparte sus valores literarios, tiene una dirección política, la cual culmina clara —hasta cierto punto— en su capítulo final. Para Giménez Caballero, el «rey de la nueva vida del mundo es el César político». «Sobre el tumulto desbocado, y turbio, y voraz, y atroz de las masas» deben levantarse «esos regidores: esos encaminadores: Puño heraclida». Antes de que la masa «torne a querer comerse la libertad cesárea, asegurando que ella puede ser rey, libre, absoluta», «y torne el aburrimento del mundo», y «lo antijoven», y «lo antiheraclida»; antes que todo eso, sobre todo eso, Herculaes, Heracles. «¡Hércules! Jugando a los dados», todo eso, Hércules, Heracles: como se quiera, es meramente un mito. Cuando no un bruto. Y toda «suntuosidad vital», toda «serenidad», toda «realeza natural», todo «cinema», todo «atletismo», todo «cornete de dados», como promete Giménez Caballero, obtenido al precio del sometimiento a «un puño heraclida», me parece una humillación. Estoy por preferir y prefiero «lo antijoven», «lo antiheraclida», «el aburrimento del mundo», «la Compañía de seguros del globo». (Cualquier tiempo futuro, a mi juicio, será mejor).

ILYA EHRENBURG:  
*ESPAÑA, REPÚBLICA DE TRABAJADORES*

[Madrid, Cénit, 1932. Traducción del ruso: N. Lebedef]

CON UN ESTILO SUPERFICIAL e incoloro —muy semejante al de *Los caballeros las prefieren rubias*, de Anita Loos—, el señor Ehrenburg acaba de publicar un reportaje arbitrario, imaginario en muchos de sus capítulos, sobre nuestro país: *España, república de trabajadores*. El señor Ehrenburg estuvo diez días, quince días a lo sumo, en España. Trajo el *Baedeker*, se hizo acompañar de algunos admiradores comunistas, atravesó como un meteoro (por lo rápido) Castilla y Cataluña, Galicia y Valencia, Extremadura y Andalucía. En Andalucía, naturalmente, se detuvo. «Ningún lugar como éste —le dijeron sus admiradores acompañantes— para construir el libro que usted quiere escribir. Una España de pandereta injerta en una España comunistoide. ¿No es eso? Pero Ehrenburg no estuvo mucho tiempo en Andalucía. Para escribir el libro que pensaba escribir, para decir lo que pensaba decir, no necesitaba nada, ni siquiera mirar; antes bien, le estorbaba la propia realidad española. De modo que Ehrenburg se fue a París (porque Ehrenburg es ruso y comunista, pero no vive en Rusia, sino en París, donde puede martirizar su espíritu con la contemplación del capitalismo —¡el alma eslava!—), y ya en París, tomando de prestado dos citas del Arcipreste, otra de Santa Teresa, escribió su reportaje.

No deja de ser entretenido lo que nos ocurre a los españoles con la Península Ibérica. Si nos atenemos al juicio geográfico de los extranjeros, esta Península es una suerte de iceberg a la deriva, o una piel de toro sin curtir, y perfectamente transportable, como cualquier otra piel de toro auténtica. Unas veces España no es España, sino África; otras veces no es África, pero tampoco es España, es Rusia. Ehrenburg ha resuelto el dilema en su cómico libro: España es África y Rusia a la vez. De esta suerte ha construido un cuadro tan acabado de color que chorrea falsa pintura por su marco. El cuadro tendría algún interés, sería en cierto modo respetable, si Ehrenburg

hubiera puesto en el dibujo algún interés de exactitud, alguna honradez. Pero todo sabe a vulgaridad, a vulgaridad de literato que quiere cumplir su compromiso con un editor (con un editor español, pronto a difundir un engendro contra el país: los negocios son los negocios); todo sabe a prisa y a vulgaridad, aleadas con mala intención.

Pero no seamos excesivos. Esta mala intención es disculpable. Ehrenburg es un ruso que vive en París. Ehrenburg sabe muy bien la historia rusa (mucho mejor que la española, desde luego), y sabe por tanto del esfuerzo de su pueblo, un pueblo tan grande, por sacudirse el látigo con que ha tenido la desgracia, que nosotros deploramos, de construir su vida. Hubo un momento, el de la Revolución rusa, en que Rusia parecía iba a cicatrizar su espalda, su espalda abierta durante siglos, abierta a latigazos. Dolor y espectáculo de sangre admirables, que dice mucho de lo que duele un látigo, pero que dijo después, después de tanto esfuerzo, de la inutilidad de un pueblo para gobernarse a sí mismo. El resultado (¡el látigo otra vez!) lo sabe Ehrenburg. ¿Puede un intelectual, y un intelectual agudo como es Ehrenburg, saber sin gran trastorno para su ánimo de la pirámide de latigazos de su pueblo? Seamos imparciales. Fuera mezquindad no conceder a este escritor un complejo de resentimiento, tanto racial como nacional y político. Concedido este complejo, ¿puede extrañarnos que Ehrenburg ande a cornadas con los pueblos liberales, y muy particularmente contra España, que nunca, ni siquiera en la Dictadura de Primo de Rivera, fue realmente tiranizada?

## MELCHOR FERNÁNDEZ ALMAGRO: *HISTORIA DEL REINADO DE ALFONSO XIII*

[Barcelona, Montaner y Simón, 1934, 2.ª ed.]

CUANTOS COMENTARIOS han aparecido hasta ahora sobre esta obra de Melchor Fernández Almagro, *Historia del reinado de Alfonso XIII*, coincidieron en elogiar una de sus virtudes más evidentes: su fidelidad a la realidad de los hechos, su imparcialidad. Hay quienes suponen que la historia reciente no es posiblemente historiable. Se habla entonces de la pasión como si ésta sólo estuviera en juego en la historia cuyos hechos están unidos a nuestra vida. Se exige entonces la distancia o la perspectiva, como si ellas fuesen necesarias para la anotación imparcial del hecho. «Esa distancia puede obtenerla el historiador, a despecho de la cronología, mediante un esfuerzo moral que, después de todo, lo presta cualquier hombre honesto todos los días». Este esfuerzo moral, esta perspectiva a despecho de la cronología, existe en la *Historia del reinado de Alfonso XIII*. Del Rey abajo, ninguno habrá de sentir en este relato disminuida su figura ni mal encajados sus actos, ni nadie podrá suponer en el historiador otra inclinación que no sea la de reproducir los hechos en su propio contorno, ambiente y lugar.

Hasta ahora, y con referencia al reinado de Alfonso XIII, sólo habían aparecido libros parciales. Parciales en el doble sentido del vocablo. Unos reproducían escorzos o recodos de este reinado; otros apuntaban a este o al otro punto para alcanzar por elevación al régimen monárquico; muchos se concretaron al estudio de la Dictadura, singularmente del dictador. Entrado que fue Alfonso XIII en la Historia (o sea, despedido que fue Alfonso XIII en Cartagena), comenzaron a menudear los libros sobre el Rey. Pero casi todos estos libros lo fueron políticos, según el sentido tendencioso de esta palabra; pocos con serenidad y elevación. Faltaba, pues, una historia completa, y como tal, orgánica, del reinado de Alfonso XIII, en cuyas páginas identificaran los hechos en su justa medida lo mismo el güelfo que el gibelino. Esta historia no es

otra que la muy exacta de Melchor Fernández Almagro. La pluma del meritísimo escritor ha recogido la historia externa, indispensable siempre como punto de referencia; ha enringlado cronológicamente los hechos políticos que tuvieron lugar desde la jura de don Alfonso hasta la proclamación de la República; ha graduado además la importancia de estos hechos, dando a cada cual la extensión que le corresponde por su volumen. Ciertamente que la historia externa de un país (y así lo reconoce el autor de ésta en su enjundioso prefacio) no es toda la historia de un país. Por lo que hace al reinado de Alfonso XIII, su historia política diverge gradualmente de la historia interna, espiritual y nacional de España hasta sentirse aquélla desarraigada del propio suelo hispano el 14 de abril. Son como dos Españas, como la historia de dos Españas, una de las cuales, la auténtica y de posible fluencia, logra espontáneamente su propia continuidad. En la *Historia del reinado de Alfonso XIII*, y sin propósito por parte del autor (el autor, volvemos a repetir, no se propone otra cosa que escribir la historia), no dejamos de columbrar el divorcio: al paso que la vida espiritual nacional asciende en amplitud, valores y rango, la vida política desciende hasta la indiferencia, hasta el encono del país.

Mérito singular de este relato histórico de Fernández Almagro (aparte su sentido de totalidad, que lo hace único en la bibliografía histórica reciente) es su calidad literaria, nada sorprendente para cuantos conocen la excelencia del escritor. Al decir obra histórica, al menos en España, el público imagina una concatenación del escritor. Al decir obra histórica, al menos en España, el público imagina una concatenación de hechos más o menos felices, nunca una obra perfectamente escrita. En otros países, singularmente en Francia, el relato histórico posee un rango literario, un sentido artístico, cuyas virtudes pueden percibirse hasta en los más modestos manuales. Melchor Fernández Almagro, con su nuevo libro, introduce en España una excelente novedad. Sus perfiles de las figuras del reinado (Maura, Sagasta, Silvela, Romanones, Dato, etc.) son dibujos firmes de una pluma que trabaja la historia, el relato histórico, con las dotes del escritor. Sus bosquejos de situaciones, fiestas o conflictos, calmas o borrascas; las semblanzas de los distintos ánimos populares; sus rápidas descripciones de los enredos parlamentarios y palaciegos (uno y lo mismo) poseen en este libro, sin menoscabo de su rigor histórico, flexibilidad y amenidad. En una obra trabajada de esta suerte no hay temor a fatiga ante la enumeración de

los datos; éstos se deslizan aupados por la prosa, cuando no diluidos en la presteza de la misma.

No hay para qué decir que el protagonista de esta historia, el propio Alfonso XIII, halla en estas páginas cumplida caracterización. Para ello le ha bastado al historiador forzar, si ello era posible, su tacto y su ecuanimidad, dejando que los hechos hablen por sí mismos de la doble actuación regia y personal del Monarca. No es mala pieza Alfonso XIII para el autor que lo tome en historiador o en novelista: tiene perfil en lo espiritual tan eminente como en lo físico, de modo que la tarea de su caracterización deviene hasta cierto punto sencilla. En esta bella obra de Fernández Almagro —trasunto exacto del reinado de D. Alfonso, incluso por su excelente atuendo de grabados y fotografías— aparece desde la primera hasta la última página aquel perfil voluntarioso, tanto más contumaz por voluntarioso, cuya primera exhortación «a los soldados y marinos» (17 de mayo de 1902) fue ya un paradigma de lo que había de ser su reinado después: «Al tomar por mí mismo el mando de los ejércitos de mar y tierra...».





## II. ÉPOCA FRANQUISTA



## A. LA ESPAÑA INTERIOR

### PÍO BAROJA: *DESDE LA ÚLTIMA VUELTA DEL CAMINO*

[Madrid, Biblioteca Nueva, 1944]

CON DOS AÑOS DE RETRASO nos llegan las *Memorias* de Pío Baroja. (¿Por qué dos años de retraso? Dan ganas de preguntar qué les pasa a los editores españoles con Londres, en general con Inglaterra. La producción nacional no es ahora muy lucida, bien lo sabemos, está en su mayoría compuesta de traducciones, pero de vez en cuando hay por acaso una obra como esta de don Pío, o una reedición de Galdós, o unos ensayos de Unamuno, aunque torpemente prologados, o una reimpresión de Machado expurgada...). En fin, más vale tarde que nunca. Nos llegan tres volúmenes de las *Memorias* barojianas, con los cuales renovamos el placer de leer al gran novelista, además de un género que es *rara avis in terris peninsular*. Ave rarísima. El género *memorias*, primo carnal de las *confesiones* y pariente nada remoto a veces del *diario íntimo*, es género muy poco español. Amiel no hubiera podido nacer en Extremadura, ni Rousseau en las Vascongadas, ni Havelock Ellis (por citar a un anglosajón de inusitado desparpajo íntimo...) en Alcalá. Esas cosas nunca las dicen los españoles. El español, si se ha confesado alguna vez, lo ha hecho siempre de rodillas y en voz bajita, es decir con un cura; en público y por escrito, aventando su intimidad a los cuatro vientos, jamás.

Y sin embargo, la generación del 98, a la cual pertenece Baroja, es una generación muy habladora de sí misma. Unamuno no hizo otra cosa con su obra que ventilar su conciencia; Azorín llega a titular uno de sus libros *Antonio Azorín* y otro *Confesiones* (¡confesiones!) *de un pequeño filósofo*; el propio Baroja ya nos había dado los antece-

dentes de estas *Memorias* en otros libros igualmente de memorias, *Juventud, egolatría, Las horas solitarias*; el menos parlanchín de todos fue (¡quién lo diría!) Valle-Inclán, pues Valle-Inclán era el artista puro de esa generación, el orfebre de la palabra y su trabajo tenía por este motivo algo de manual... ¡Qué equivocado está, pues, Baroja al negar la existencia de la generación del 98, cuando hasta por este mismo deseo de hablar de sí mismo, que es en el fondo lirismo, se les ve a *los cuatro grandes* el sello de promoción! (Valle-Inclán no habló de sí mismo en su obra porque su tipo de arte no se lo consentía, pero lo hizo de viva voz en el café ¡todas las noches!).

Mas veamos el contenido de estas *Memorias*, aunque sólo sea siguiendo sus índices respectivos. El primer volumen comprende *la familia* (la familia Baroja, los antecedentes de este apellido, el País Vasco, etc.), *la infancia y la juventud* del héroe, *el estudiante de medicina* (en Madrid), *el médico de pueblo* (en Cestona, Guipúzcoa) y *el industrial* (otra vez en Madrid). Con el segundo volumen entramos de lleno en la vida madrileña de finales del siglo XIX y principios del XX, tropezando aquí y allá con figuras muy conocidas (Campoamor, Echegaray, Galdós, Bonafoux, Palacio Valdés, Maeztu, Silverio Lanza, Blasco Ibáñez, etc.). A este mismo volumen, quizá el más denso en noticias, corresponde la aparición de los primeros libros del novelista (*Vidas sombrías, La casa de Aizgorri, Inventos, aventuras y mixtificaciones de Silvestre Paradox*) y sus primeros viajes a París y Londres. El tercer volumen, como su título indica, es *El escritor según él y según los críticos*.

Ningún género más a la medida de la personalidad del gran vasco que las *memorias*, a tal punto que leyendo estos tres volúmenes hemos llegado a una conclusión singular: que lo mejor de las novelas de Baroja son puras *memorias* y que la parte débil que pueda haber en sus obras novelescas obedece también precisamente a eso, a que no son más, hasta donde esto es posible, que *memorias*... Sean o no verdaderas estas afirmaciones, es lo cierto que *Desde la última vuelta del camino* tiene a nuestro juicio todo el encanto de las novelas de Baroja y ninguno de sus inconvenientes. Tiene, pues, paisajes y ambiente, tipos y anécdotas, viajes y ciudades, humor e ironía y (naturalmente, como en toda novela de Baroja) las ideas del autor sobre muchas cosas. La virtud reside aquí no sólo en las tajadas autobiográficas y demás ingredientes que el autor ha metido en estas *Memorias*, sino también en que todo cuanto ha metido en ellas está justificado, viene «al huevo», cosa que no podemos decir cuando

se trata de sus novelas. ¡Qué cómodo se siente Baroja en este relato! Nadie más natural ni por tanto más artístico que Baroja para contar una anécdota, pintar un tipo, afirmar que no le gusta lo que nos gusta a todos (*Madame Bovary*, por ejemplo), dibujar una estampa emotiva simpática (como su *flirt* de mozo en un coche de tercera con una chica vasca, camino de Cestona) o lanzar un exabrupto literario absolutamente injusto a los escritores que le son antipáticos, sean éstos tan importantes como Unamuno, Valle-Inclán o Galdós. Buen libro, libro realmente sabroso es este *Desde la última vuelta del camino*. ¿Y por qué la última vuelta? ¡Siga el escritor dando vueltas todavía —por luengos años—!

Lo único de deplorar es que estas *Memorias* las haya escrito Baroja en las actuales circunstancias, cuando por un lado se le quiere presentar como el más ortodoxo de los adheridos, mientras por otro la censura tiene prohibido un crecido número de sus libros. No cabe duda que ello debe de haber limitado en esta obra sus tipos, su anecdotario, la expresión de algunos sentimientos y también de no pocas ideas. Pues el estrago de una censura no se debe medir por el índice de los libros prohibidos, sino también por todo cuanto el escritor sintió y pensó y no pudo escribir siquiera.



## CARMEN LAFORET: *NADA*

[Barcelona, Destino, 1945]

*NADA* ES LA PRIMERA NOVELA de una escritora muy joven —de veintitrés años—. De una escritora, pues, extraordinariamente precoz, si se piensa que el arte de novelar —al revés que la música y la poesía lírica— parece repugnar los prodigios. La novela exige por su naturaleza mucha experiencia de los hombres y de las cosas, un álbum de observaciones que sólo pueden atesorar los años, sin perjuicio del candor que ha de conservar el novelista —en realidad, todo artista— para que su obra sea de veras una obra de arte y por tanto no tenga canas ni mucho menos arrugas. Las mejores novelas que se han escrito no fueron obras de mocedad, sino de madurez. Valera, sin ir más lejos, escribió su primera novela, *Pepita Jiménez*, cuando frisaba en los cincuenta. *Rojo y negro* de Stendhal es la obra de un hombre de 48; cuando aparece *Ana Karenina*, Tolstoi había cumplido los 57; *Los hermanos Karamazof* están concebidos por Dostoievski camino de los 60. Ni siquiera los novelistas-río, un Balzac, un Dickens, un Galdós, escaparon a esta ley de lentitud en la formación, pues sus mejores novelas respectivas las escribieron traspuesta la cuarentena.

Todo esto subraya las virtudes de Carmen Laforet, quien tan decididamente entra en el género de los maduros y logra un libro bien construido, un ambiente (sobre todo, el de la calle de Aribau) bien logrado y una colección de personajes de perfil neto (sobre todo, otra vez, los de la misma calle, es decir los desquiciados y arruinados moralmente al golpe durísimo de la guerra). La novela es en su esencia la presentación de una familia media, de clase media, después de la sublevación militar y del triunfo de ésta sobre el país. ¿Y qué encontramos? Mejor dicho: ¿qué ha encontrado, qué ha visto la bella novelista con sus límpidos ojos de veintitrés abriles? Una victoria pírrica, al menos por lo que hace al hogar de la clase media, que es precisamente la clase, digamos de paso, que en España, como antes en Italia y en Alemania, diera más voluntarios para el triunfo fascista; una victoria pírrica personificada en un



sádico abyecto que concluye por suicidarse (Román), en otro desperdicio que alterna en sus relaciones con su consorte entre la paliza, la caricia, el innoble consentimiento y el llanto (Juan), en una casada que escapa casi todas las noches, abandonando a su marido y a su hijito, a las famosas calles del Conde de Asalto, del Hospital... (Gloria), en una soltera histórica que se retira a un convento por feroz egoísmo, con un historial a la espalda tan indecoroso como cobarde (Angustias), y finalmente en una viejecita, la abuelita de la protagonista, único personaje que inspira compasión y cuyos ojos insomnes contemplan con cierto denuedo el panorama de la familia después de la victoria... (Hay además, en la misma casa, una criada siniestra. Y un perro. Y un loro que dice palabrotas). Por contraste, está el cuadro rosa de la familia burguesa de Ena, algo difuminado en el relato, y el grupito de señoritos tontos que juegan a la bohemia, también dibujado con lápiz débil. El lienzo principal lo constituye la casa de Aribau, en cuyo recinto vive un año la protagonista o narradora de la fábula (Andrea), chica sana, inteligente y generosa, estudiante en la Universidad. Pues bien, el contacto con aquellos seres destrozados y demenciales (también quizá con la familia cómoda burguesa, también quizá con la *clique* depresiva pseudo-bohemia) sella con una palabra el corazón de la joven protagonista: Nada. Y sella a su vez su libro: Nada. Nada es el vacío anímico, el vacío moral de una sociedad desquiciada; es el «olor malo» de que nos habla Juan Ramón en los versos que Carmen Laforet ha puesto como emblema de su relato. (*Something is rotten in the state of Denmark*).

Fuera mezquindad, tratándose de una primera novela, y además de una escritora tan joven, entrar en el examen de varios titubeos, sobre todo si se piensa que algunos de éstos fueron quizá impuestos por las circunstancias. La novela está muy bien armada, se halla escrita con la soltura y precisión que requería su materia, tiene en su mayoría muy claros caracteres y sostiene el interés en todas sus partes. Al presente, *Nada* ha merecido los honores (si eso es un honor) de la pantalla, como antes obtuvo a su aparición (1944) el premio Eugenio Nadal.

Carmen Laforet nos debe ahora otras exploraciones por la misma Dinamarca irredenta. Ni pupila ni mano le faltan a la joven y ya tan diestra novelista.

## GREGORIO MARAÑÓN: *ESPAÑÓLES FUERA DE ESPAÑA*

[Madrid-Buenos Aires, Espasa-Calpe (Colección Austral), 1947]

CONTIENE ESTE VOLUMEN una conferencia pronunciada por el Dr. Marañón en la Escuela de Ciencias Políticas de París —*Influencia de Francia en la política española a través de los emigrados*—, una evocación de Garcilaso de la Vega y otra de Luis Vives. En el primero de estos ensayos se barajan rápidamente algunas emigraciones españolas (judíos, moriscos, jesuitas, liberales) para sacar la conclusión de que las emigraciones españolas influyeron unas veces para bien, otras para mal en la política española y que en ocasiones fueron los emigrados (como ocurrió con los liberales del XIX) quienes al cabo volvieron a España para fecundar la patria con nuevas ideas y modos de progreso y gobierno. En este ensayo hay algunas inexactitudes, como suponer que Antonio Pérez es *el emigrado* de Felipe II (Antonio Pérez fue un mero accidente; el verdadero emigrado del reinado, resultado por tanto de *una política*, fueron los protestantes, a los cuales Marañón no menciona), o afirmar que la casa de Austria *cayó* por culpa de «la influencia israelita ejercida por los emigrados de España y sus descendientes», cuando nadie ignora que la casa de Austria no cayó en parte alguna, sino que fue languideciendo física y moralmente hasta desaparecer. El ensayo sobre Garcilaso es ameno y tiene encanto evocativo; lo mismo podemos decir de las páginas sobre Luis Vives. En las líneas preliminares de este librito, aludiendo a nosotros, a los emigrados del fascismo de hoy, el Dr. Marañón regala, o nos regala, ciertas delicadas blandicias. Por cierto que en este pasaje, arrastrado sin duda por su deseo de congraciarse con los de fuera (*conscientiae angor!*), Marañón saluda no sólo al emigrado de ahora, sino también *al de dentro de cien años (sic)*.



## DICCIONARIO DE LITERATURA ESPAÑOLA

ALDA TESÁN, JESÚS MANUEL; BARÓN CASTRO, RODOLFO; BLECUA, JOSÉ MANUEL; BLEIBERG, GERMÁN; BURELL, CONSUELO; CAMPOS, JORGE; CANELLADA, MARÍA JOSEFA; CARDENAL, MANUEL; CARPINTERO, HELIODORO; FERNÁNDEZ RAMÍREZ, SALVADOR; FRANCO, DOLORES; GILI GAYA, SAMUEL; LAPESA, RAFAEL; MARÍAS, JULIÁN; PITA, JOSÉ MANUEL; TAMAYO, JUAN ANTONIO; ZAMORA, ALONSO.

[Madrid, Revista de Occidente, 1949]

VIENE RESPALDADO este diccionario literario por los nombres de numerosos catedráticos, eruditos y literatos (diecisiete en total), entre los cuales son bien notorios por sus obras los profesores Julián Marías, Rafael Lapesa, Samuel Gili Gaya, José Manuel Blecuca, el joven poeta Germán Bleiberg y el escritor y diplomático salvadoreño Barón Castro. El diccionario abarca las literaturas española e hispanoamericana, la nomenclatura completa del arte literario (clasicismo, romanticismo, ironía, naturalismo, etc.), los términos relacionados con la imprenta y el libro, la vida social del escritor (tertulia, ateneo, academia...) y los nombres con sus obras de los hispanistas extranjeros. Se trata, pues, de una buena obra colectiva, bastante completa y bien escrita, que ha de ser de mucha utilidad a profesores y maestros, a escritores y periodistas y en general a cuantos se interesen por la literatura.

Es este diccionario literario el primero que se publica en España. En Inglaterra ya vienen circulando dos diccionarios europeos del mismo tipo, que incluyen la literatura española: *A Dictionary of European Literature*, firmado por Laurie Magnus, publicado en 1927, y *A Dictionary of Modern European Literature*, dirigido por Horace Smith, de la Columbia University de Nueva York, aparecido en 1947. El primero de estos diccionarios en lengua inglesa lo podemos considerar, por lo que hace a nuestras letras, bastante pobre, pues nada incluye de literatura moderna (sólo literatura clásica y no muy extensamente), aunque ofrece por lo menos una curiosidad: nos da la historia intelectual de nuestras ciudades (Madrid, Barcelona, Salamanca, Ávila,

etc.). El diccionario de Smith es obra más nueva, más amplia y mejor, llevada a cabo (como el actual diccionario español) en equipo, formado por redactores de tanto crédito, en los capítulos españoles e hispanoamericanos, como Américo Castro, Ángel del Río, Andrés Iduarte, César Barja, Federico de Onís, Francisco García Lorca, Sánchez Escribano, Joaquín Casaldueiro y Pedro Salinas, todos ellos profesores o lectores en distintas universidades de los Estados Unidos.

A estos diccionarios ha venido a unirse el publicado ahora en Madrid, que es más voluminoso que sus predecesores y expone, por tal motivo, nuestra literatura con tanto espacio como podría hacerlo una extensa historia literaria. No son pocas las dificultades que ofrece una obra de este orden. Exige ella armonía de criterio en sus redactores sobre el vocabulario, conocimiento completo de la materia, claro juicio crítico y destreza de pluma. Todo esto estaba previsto, es decir, garantizado de antemano —con sólo los nombres de los autores—. Los artículos que se refieren a preceptiva literaria, a terminología y a literatura clásica están enfocados certeramente, expuestos con mucha habilidad y vaciados, por así decirlo, en sus debidas proporciones. Valgan como ejemplo las notas dedicadas al *mester de clerecía*, a los *géneros literarios*, a la *épica*, a *San Juan de la Cruz*, al *futurismo*, al *romanticismo*, a la *creación literaria* (esta última sin firma), a *Cervantes*, *Lope*, *Calderón* y *Quevedo*. Lo mismo podemos decir del siglo XVIII (Cadalso, Isla, Villarroel, etc.) y de las figuras del XIX (Larra, el Duque de Rivas, Espronceda, Bécquer...). La dificultad de un diccionario de este orden (como de una historia literaria, puesto que un diccionario literario es esencialmente una historia literaria por orden alfabético) está siempre en la parte contemporánea. Con los contemporáneos tenemos muy viva sensibilidad —por muchos motivos: artísticos, políticos, religiosos y hasta (dicho sea sin la menor intención de molestar a los compiladores) personales—. Así no es difícil observar en este libro que Galdós, por ejemplo, está tratado con menos simpatía que Valera; o que Pérez de Ayala está tratado por su redactora (pues se trata de una mujer, Consuelo Burell) con prisa, como quien camina sobre ascuas...; o que cualquier lírico, por menor que sea, cuenta casi tanto como Clarín. (Sin que por ello Clarín no esté aquí bien situado, comprendido y expuesto). Esto, desde luego, no es más que un matiz, que se halla además muy bien compensado en la obra con los clarísimos retratos de muy numerosos escritores —Pereda, Eugenio

d'Ors, Machado, Gómez de la Serna, Valle-Inclán, Jarnés, Salinas, Miró, Unamuno, etc.—.

Donde este diccionario falla evidentemente es en su nómina, pues adolece de numerosas omisiones, varias de ellas de mucho bulto. Omisiones que pueden obedecer a dos causas: a criterio (esto es, a juicio literario) o simplemente a olvido. Señalemos algunos de los nombres que hemos echado de menos en esta obra —por lo demás tan excelente—. Falta, en primer lugar, el historiador don Rafael Altamira, autor además de ensayos de tipo literario\*. No están en este diccionario muy eminentes profesores que han cultivado el ensayo con gran fortuna, tales como don Luis de Zulueta, cuyo libro *La edad heroica* constituyó el devocionario de la juventud universitaria española durante muchos años; don Fernando de los Ríos, autor de ensayos históricos de valores diferentes, pero que ocupan en nuestro tiempo su debido lugar; don Gustavo Pittaluga, cuyo último libro, *Grandeza y servidumbre de la mujer*, tiene tanto valor histórico como literario; don Luis Santullano, escritor de una producción tan varia como interesante y extensa; y don José Castillejo, que bien merecía una mención por su extraordinaria labor en la Junta para Ampliación de Estudios y es asimismo autor de numerosas obras, entre ellas *La educación en Inglaterra*, considerada clásica en su género. No está tampoco en este diccionario el músico Eduardo Martínez Torner, que ha publicado interesantes estudios folklóricos esclarecedores desde su ángulo de nuestro manantial popular lírico; se omite al crítico musical Adolfo Salazar, autor también de ensayos literarios. No figura Gabriel Alomar, cuya obra podrá juzgarse como se quiera, pero que no es inferior, ni mucho menos, a la labor, por ejemplo, de Antonio Zozaya, que está incluido. Se omite al pintor José Gutiérrez Solana, autor de cuatro libros de tanto interés, cuando menos, como los del pintor Ricardo Baroja, que también figura, con justos motivos, en estas páginas. En la fila de los García encontramos a García Sanchiz, pero no está García Martí. Con los ensayistas, los compiladores rebañan por todas partes —y ello es generoso, tan generoso como loable—, pero no incluyen a Francisco Ayala, autor de muchos y muy buenos libros de ensayos y de

\* Es cierto que los editores nos dicen en su prólogo haber suprimido de propósito —quizá para evitarse quebraderos de cabeza— a los historiadores actuales. Pero Altamira merecía (como han merecido otros historiadores en este libro) una excepción [*N. del a.*].

imaginación. Con los novelistas se rebaña también con generosidad idéntica, pero se dejan fuera, que recordemos ahora, a Antonio Robles —el delicioso escritor para chicos— y a Ramón Sender, autor a estas alturas de numerosas novelas, muchas de ellas traducidas a varias lenguas.

Tales omisiones, en contraste con el nombre insignificante o del primerizo, constituyen a no dudar un defecto\*.

Como decíamos, este diccionario incluye también a los hispanistas. Aquí hay asimismo omisiones sensibles, al menos en el hispanismo británico. De los hispanistas británicos se encuentran Fitzmaurice Kelly, Trend, Wilson, Bell, Peers y Starkie, pero olvidan la cumbre del hispanismo inglés de hoy: sir Henry Thomas, y además omiten a los profesores Entwistle (Oxford), Walton (Edimburgo), Pierce (Sheffield) y Parker (Aberdeen), todos autores de libros valiosos sobre diferentes sectores de la historia literaria española. También están omitidos los dos mejores hispanoamericanistas ingleses: el profesor Humphrey, que inauguró la primera cátedra inglesa de Historia de Hispanoamérica en la Universidad de Londres, y el profesor Parry, que ocupa otra cátedra de la misma asignatura, con carácter de lectorado, en la Universidad de Cambridge. Ambos hispanoamericanistas, Humphrey y Parry, han escrito muy meritorios libros sobre la colonización de España en América. Esto sin contar con que un diccionario como éste, que incluye a los hispanistas, debiera recoger los nombres de Lord Holland, el gran amigo de Jovellanos, autor de una biografía de Lope; Martin Hume, que tiene una obra histórica tan interesante en relación con España y escribió además *Spanish Influence in English Literature*; George Borrow, autor de un libro tan famoso como *The Bible in Spain*, y Henry Ford, que es ya un clásico entre los visitantes ingleses de la Península en el pasado siglo.

Ahora bien: lamentaríamos que nuestros lectores —después de ver esta larga lista de ausencias— dedujeran que este diccionario es obra chapucera y de escaso valor. Pues la realidad es lo contrario: se trata de una obra muy buena, escrita con tanta pulcritud como fino sentido crítico, cuyos defectos no son sustanciales sino hasta cierto

\* Pasamos por alto —para que no se nos tache de poco generosos— las valoraciones archiexcesivas, como por ejemplo: dar categoría de ensayista a un periodista tan vacuo e ilegible como D. Eugenio Montes, o aplicar a las novelas de D. Enrique Jardiel Poncela el adjetivo «importante» [*N. del a.*].

punto adjetivos, o al menos fáciles de arreglar. Los mismos editores nos dicen en su prefacio que ellos no pretenden que su obra sea perfecta en esta primera edición. Por consiguiente, todo será cuestión de que los compiladores vuelvan mañana sobre sus pasos, reconstruyan la nómina literaria y rellenen los huecos. Incluso tal como está, el diccionario representa muy excelente papel.





## ANTONIO ESPINA: *EL CUARTO PODER*

[Madrid, Aguilar, 1960]

HACÍA YA CUANDO MENOS VEINTICINCO AÑOS que yo no recibía tanta satisfacción con la lectura de un libro escrito en España —y publicado en España— como la que he tenido estos días con *El cuarto poder*, de Antonio Espina. Los motivos de afirmación tan rotunda, sobre todo de la mención de tantos años, necesitarían larga explicación, pues habría de referirme detenidamente a varios géneros literarios. Baste recordar que por las presiones sabidas una niebla envuelve hoy a la literatura española (novela y ensayo especialmente) y la hace por consiguiente bastante imprecisa.

Pero Antonio Espina ha sabido triunfar de aquellas nieblas y nos ha dado un libro como el sol, como un rayo de sol. El gran escritor, siempre caracterizado por el cabrilleo acerado de su estupenda pluma, mal habría podido cambiar su pluma por otra cosa, ni mucho menos mojarla en una tinta que no fuera de colores enteros y verdaderos. A mayor abundamiento, el tema desarrollado aquí por Espina ni siquiera es uno de esos temas donde cabe ser objetivo sin comprometerse, pues trátase de periodismo, «cuestión palpitante» siempre, trátase de la historia de la prensa española desde 1860 hasta 1960. El lector sabe muy bien que al decir prensa, en España como en todas partes, estamos diciendo política, historia, religión, moral, clases sociales, cosas estas que pueden ser tratadas imparcialmente —como todo—, pero con las cuales no es posible que no transparentemos al tratarlas quiénes somos, dónde estamos.

Espina sabe al dedillo el siglo XIX español, como nos lo ha demostrado a cada paso con obras singularísimas que iluminan personalidades y sectores del mismo, de modo que su cuantiosa y sabrosa información de ahora no es una improvisación. Parte este estudio de los tiempos de *La Iberia*, entonces el diario más leído en Madrid, dirigido hasta 1863 por su fundador, Calvo Asensio, después por Sagasta. En el mismo período se publicaban *La Soberanía Nacional* y *Las Novedades*, amén de revistas y hojas revolucionarias ocasionales, tales como *Gil Blas*, *El Mosquito* y *Jeremías*. Esta última era de Martínez Villergas, perio-

disto que escribía cosas como la siguiente: «Esta mañana he ido a ponerme las botas y no las he encontrado. ¡Se habían largado solas a darle de puntapiés al presidente del Consejo de Ministros!». De *La Iberia*, pues, a los diarios tomados por el Estado después de la guerra civil y resellados con la jerga del día (*Arriba, Alcázar*), pasando por tantísimos y tan variados periódicos, muchos de ellos de títulos sumamente expresivos, como *La Gorda de Hoy* (1872), subtítulo en su primer número: «Se publicará cada vez que se arme».

Pero este fascinante libro de Antonio Espina, aunque sea esencialmente una historia de la prensa española en los últimos cien años, es mucho más al mismo tiempo, pues razones didácticas han obligado al escritor a esbozar de pasada el fondo social y político en que brotaba la prensa y de que ésta era su expresión diaria. De este modo podemos seguir aquí claramente el tobogán que ha venido siendo la política española en aquellos cien años: tobogán que baja muy bajo con Isabel II, sube —parece subir un momento...— con Amadeo, baja otra vez con la Primera República, sube —parece subir...— con Alfonso XII y su viuda, baja con Alfonso XIII, sube —parece subir de nuevo...— con la Segunda República, baja como jamás ha bajado con la guerra civil hasta nuestros días. En este tobogán fueron llevadas por los aires, cual pluma al viento, o fueron despachadas al otro mundo, personalidades de primer orden, Prim, Castelar, Cánovas, Azaña, pues como es sabido este tobogán (España) no se cura de personalidades.

La labor de Espina con todo esto es tanto más valiosa cuanto más se acerca a nuestros días, pues a partir de la fundación de *España* en 1915 el escritor ha de jerarquizar plumas y publicaciones que ahora se jerarquizan allí al revés. ¡Y qué bien lo coloca Espina todo en su sitio, con cuánta justeza, con cuánto valor también! (No se olvide que Espina vive en Madrid). ¡Y qué bien sienta en las nieblas y tinieblas de hoy este rayo de sol! Tan perfectamente está situado todo y tan claramente está todo dicho o (en los casos peliagudos) entredicho que no creo haya crítico imparcial que no considere este libro como la obra más extraordinaria, en su género histórico-político, escrita y publicada en España desde hace más de 25 años. Hasta el mismo suntuoso despliegue de ilustraciones y láminas es aquí lumínico, esto es, está cargado de luz heliana.

Pero ya que hemos nombrado las láminas, digamos para acabar dos palabras sobre el editor: el editor Aguilar, singularizado toda su vida por el primor de sus ediciones, no ha regateado nada en punto a calidad de papel, tipografía, impresión, ilustraciones, encuadernación. Todo es en este libro de lo mejor, todo está muy requetebién.

## B. LA ESPAÑA EXILIADA

### RAFAEL ALTAMIRA: *MANUAL DE HISTORIA DE ESPAÑA*

[Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1946, 2.ª ed. corregida y aumentada]

COMO NO HAY MAL que por bien no venga, el exilio del profesor don Rafael Altamira ha tenido también —para él y para su pueblo— sus compensaciones o beneficios. En primer lugar, ha permitido al gran historiador mantener su independencia de criterio, esto es, su posición reconocida liberal e imparcial, la cual, aplicada al estudio y exposición de la historia patria, le situó hace ya muchos años con sus numerosas obras (entre éstas, su famosa *Historia de España y de la civilización española*) como uno de los más importantes historiadores modernos españoles. En segundo lugar, junto con aquella independencia rigurosa de criterio, el exilio ha permitido al profesor Altamira (después de una etapa durísima en Francia, a su avanzada edad...) rehacer en México este espléndido *Manual de Historia de España*, que ya vio la luz en 1933, pero que ahora aparece perfeccionado en muchas de sus partes y completado además con la exposición de los acontecimientos políticos que siguieron desde la citada fecha hasta nuestros días. «Lo que yo he querido escribir —dice don Rafael Altamira en su prólogo— es un resumen de Historia de España reducido a lo que, según mi leal saber y entender, representa el mínimo de historia que debe saber un español, o un extranjero, de mediana cultura». Este propósito lo ha cumplido el profesor Altamira admirablemente, descongestionando su resumen de fechas, batallas y nombres secundarios y abarcando las diferentes etapas históricas españolas en síntesis densas pero en extremo expresivas, donde sólo resplandece lo sustancial. De esta suerte, el *Manual de Historia de España* es un libro de facilísima lectura, en cuyas

páginas está incluido —como era deseo del historiador— «todo lo que necesita saber un español respecto de la Historia de su pueblo y también lo que convendría supiesen los ciudadanos extranjeros que se interesan por España».

Dos índices históricos avaloran además esta edición bonaerense: uno con las fechas principales de la Historia de España y otro con las fechas de los inventos, obras y nombres notables en ciencias, letras y artes.

## JOSÉ MARÍA QUIROGA PLA: *MORIR AL DÍA*

[París, E. Ragasol, 1946]

AUNQUE JOSÉ MARÍA QUIROGA PLA ha de tener todas las razones visibles e invisibles que siempre le asisten a un poeta para titular sus florilegios, también es verdad que su libro *Morir al día* se podría llamar «Sonetos del destierro» o (como ha dicho mejor Corpus Barga, comentando elogiosamente la misma obra) «El destierro en sonetos». Esto por dos razones: la primera, porque la forma elegida por el poeta para sus invenciones poéticas es el soneto, aunque no siempre se vea aquél sometido a tan tiránico rigor de rima y ritmo; la segunda, porque todos los sonetos (menos los once primeros, fechados en Barcelona, 1938) están escritos con profunda sentimentalidad de extrañado, es decir, sintiendo alienígena el terreno que pisan sus pies y proyectando a la vez su imaginación hacia España. Quiroga Pla, ahora frizando en la plenitud, ya había producido en Madrid varias novelas breves y numerosos poemas, todo ello perfectamente cuidado y entero, con un gusto que participaba por partes iguales de lo inmediato y lo castizo. Desterrado en Francia, Quiroga afrontó con entereza el chaparrón (un chaparrón no de agua a veces...) de la ocupación nazi, del gobierno de Vichy, etc., etc. Pero ¿qué prueba, sea de orden deliciosa o penosa, no se transforma en un poeta, por ministerio de las musas, en poesía? Así nos lo demuestra Quiroga Pla con su libro, cuyos sonetos tienen el sello de sinceridad inconfundible de un diario seguido a lo largo de emociones, imaginaciones y recuerdos, como puede apreciarse con sólo enunciar algunos títulos: «Aniversario de la separación», «Huerto del recordar», «Esperándote», «A mi hijo Miguel» (en España), «Nocturno del desterrado». En esta labor poética destacan a nuestro juicio el virtuosismo en la rima, la viva emoción comunicativa y la variedad y la amplitud de los temas. Quiroga Pla, como ya señaló también Corpus Barga, procede más de la línea Unamuno y Machado (línea que hace alto en Castilla: Bilbao-Castilla, Sevilla-Castilla) que de la línea Juan Ramón (línea que concluye en el cielo: Andalucía y —todo seguido— al cielo).

Aquellos dos grandes poetas, Unamuno y Machado, a los cuales no imita Quiroga, pero de los cuales viene como el hijo viene del padre, fueron los poetas que orillaron el lago mirífico de Rubén Darío y que representan por tanto en lo moderno y frente al «modernismo» (salvadas sean las diferencias en todo) lo que representaron los poetas castellanos que orillaron más o menos en la primera mitad del siglo xvi el Tajo mirífico de Garcilaso. Son los castizos. Quiroga Pla se mueve en este plano, con su personalidad propia desde luego, pero gustando como sus nobles antepasados de la palabra recia, de las expresiones evidentemente viriles y de cierta rotundidad en el acento.

Pero decir esto acaso tampoco defina, ni mucho menos, al poeta que es Quiroga Pla, pues su musa es muy varia y pasa sin transición, de esa rotundidad castiza (castellana) de que hablamos

(Allí el silencio sus vellones carda,  
esclavo al ruedo del ciprés sombrío)

a un tono familiar simpático, bien lejos del sentido de la clasificación pretendida anterior

(La luna, trotacalles de la noche,  
sube conmigo al taxi y me acompaña,  
la mano en mis rodillas).

Como dice Semprún y Gurrea en su prólogo, Quiroga recorre «una riquísima gama de motivos», cada uno de los cuales se ofrece «con su propia personalidad»; es decir (añadiremos nosotros), con el vocabulario y el acento que poéticamente les conviene.

## RAFAEL ALBERTI: *IMAGEN PRIMERA DE... (1940-1944)*

[Buenos Aires, Editorial Losada (Biblioteca Contemporánea), 1945]

EL POETA RAFAEL ALBERTI nos da con estas semblanzas de figuras contemporáneas una parte interesante de su biografía personal y espiritual: aquella correspondiente a sus encuentros con personalidades españolas, en general europeas, de gran relieve. *Primera imagen de...* quiere decir aquí primera visión de Lorca, o de Juan Ramón, o de Falla, o de Gorki, o de André Gide. No hay en estos apuntes la pretensión del retrato por decirlo así *crítico* o de valoración (aunque ésta se desprenda de la inevitable efusión, de la exclamación o el adjetivo), sino el deseo de fijar las circunstancias de la entrevista y con éstas las diferentes impresiones. El libro tiene, pues, doble interés: de una parte por los modelos y de otra por el pincel, es decir por Alberti, cuyas visiones y apreciaciones de sus contemporáneos no pueden por menos de despertar expectación.

A las figuras mencionadas, únense en este volumen las de Antonio Machado (con alusiones, de paso, a Manuel), Fernando Villalón, Miguel de Unamuno, Ramón del Valle-Inclán, Salvador Rueda, Miguel Hernández, Azorín, José Ortega y Gasset (estos dos últimos tratados de soslayo) y el uruguayo Herrera Reissig, a quien Alberti no pudo conocer personalmente, pero cuya lírica tanto le interesó desde un principio. Cierran el volumen varios capítulos «Sobre poemas y poetas preferidos» (Pedro Espinosa, Garcilaso, Soto de Rojas, etc.). Lo abre una simpática y primorosa «imagen de Rafael Alberti» por Pedro Salinas.

Alberti es de los escritores que han enriquecido más su bibliografía en el destierro. Además de este libro de retratos ha publicado otro de prosa autobiográfica, *La arboleda perdida*, una obra teatral, *El adefesio*, que fue estrenada con buen éxito en Buenos Aires, y dos bellos libros de poemas, *Entre el clavel y la espada* y *Pleamar*.





## RAMÓN J. SENDER: *THE DARK WEDDING*

[Londres, The Grey Walls Press, 1948. Traducción del español: Eleanor Clark]

ES ÉSTA UNA DE LAS NOVELAS más acabadas de Ramón J. Sender, desde luego la más armoniosa y por tanto la más equilibrada en su desarrollo y en sus partes. Sender es de los pocos escritores españoles que no necesitan de presentación ante los lectores británicos. Desde que sir Peter Chalmers Mitchell, hará quince años, tradujo *Siete domingos rojos* (*Seven Red Sundays*), casi todas las novelas de Sender han venido apareciendo en lengua inglesa, han sido comentadas aquí con elogio y leídas con gusto. Hoy puede decirse, en punto a esta notoriedad, que son en realidad cuatro los escritores españoles contemporáneos conocidos, leídos más o menos popularmente en Inglaterra: Salvador de Madariaga, tan familiar a los lectores británicos como el plumífero indígena que más lo sea, Ramón J. Sender, Federico García Lorca (a partir del increíble asesinato) y en estos últimos años Arturo Barea, quien con sus libros autobiográficos *The Forge* (también traducido por sir Peter), *The Track* y *The Clash* (traducidos por Ilsa Barea) avanzó de un solo empujón a la publicidad más amplia. En las bibliotecas públicas de Londres siempre encontramos uno o dos libros de Madariaga, uno o dos libros de Sender, uno o dos libros de García Lorca, uno o dos libros de Barea; a veces, un libro de Ortega y Gasset... Pues estos escritores, tan mercedamente admirados en las letras patrias (Ortega, Unamuno, Pío Baroja, Azorín, etc.), si fueron traducidos, como en efecto lo fueron en ocasiones, tuvieron siempre breve radio de circulación y son más conocidos y estudiados en las cátedras de español que leídos por el gran público.

*The Dark Wedding*, decíamos, es una de las novelas de Sender más coherentes en su desarrollo, donde los dos elementos que constituyen su modo de novelar —realismo crudo y ensoñación idealista— no se entorpecen, antes bien se apoyan y complementan. El jefe brutal de una isla penitenciaria se restituye a su puesto en viaje de novios, acompañado por tanto de su flamante consorte, Niña Lucha, niña en verdad de dieciocho años, niña pura como la azucena o el lirio. El matrimonio no llega a

consumarse, pues el mismo día de su enlace y de su arribo a la isla, Trinidad (nombre del jefe y marido) es asesinado. Aquí comienza la novela, no en el texto, pero sí en su verdadero sentido. Niña Lucha queda en la isla, *virgo intacta*, atractiva por esto y por su belleza, a merced de las hordas carcelarias, donde no parecen resplandecer más sentimientos estimables que la inocencia de los apartados indios, la fidelidad de un tal Gimpy y la bondad de un espontáneo maestro de escuela, Darío. Naturalmente, los cabecillas de la isla tratan de cazar a la bella. (La novela en su cuerpo es esto: la caza de la bella, pues todos los hombres están enamorados de ella a su modo, todos la desean). Al final, cuando podría esperarse lo peor —el atropello de Niña Lucha e incluso su muerte—, Darío salva a la joven, aplaca con la presencia de ésta y con su propia presencia a las hordas isleñas y ambos, Darío y Niña Lucha, deciden voluntariamente quedar en la temible tierra, ahora casi en camino de redención ante el prodigioso espectáculo de la inocencia, la belleza y la bondad...

Asunto de tanto interés está tratado sin exceso en ninguno de sus capítulos. Sender ha llegado a su mejor manera, al dominio que da la madurez. En el prólogo, tan justamente elogioso, de Arturo Barea, éste nos dice: «It would be easy to produce catchphrases about *The Dark Wedding*, such as: a mixture of brutal naturalism and romantic idealism —prose poetry of our times— symbolist realism and realist symbolism —a modern legend— and so forth. Each one of these labels would be true enough as far as it goes, and all of them would be too pat. Ramón Sender's work does not fit into neat literary compartment». Esto es verdad, pero también es verdad que la crítica o el comentario crítico —siquiera sea tan modesto como éste— tiene que valerse de palabras porque su función no es otra que poner nombres a las cosas, a las obras; poner nombres y poner también adjetivos. En *The Dark Wedding* están justamente esos elementos que menciona Barea: un *brutal naturalism* a la vera de un *romantic idealism*, un *symbolist realism* al lado de un *realist symbolism*. La mezcla es interesante, no sólo porque es antinómica, sino también porque da al novelista, y en consecuencia a sus lectores, más posibilidades que las que podrían lograrse de la sequedad de una novela únicamente realista o del aburrimiento de una novela simbólica en todas sus páginas. Por otra parte, esa mixtura, aquí, de tantos aciertos, no es, por fortuna para Sender, invención suya, pues viene de muy lejos: está precisamente en la tradición de la novela española.

## AMÉRICO CASTRO Y *LA REALIDAD HISTÓRICA DE ESPAÑA*

[México DF, Editorial Porrúa, 1954]

LA NUEVA EDICIÓN DEL FAMOSO LIBRO *España en su historia*, de don Américo Castro, aparece ahora con el título *La realidad histórica de España*. Creo que de título a título va en la misma obra un trecho largo en complejidad y profundidad, como si el gran historiador —buzo de excelente escafandra, bomba segura y cristales pulquérrimos— hubiera descendido varias millas más en el océano elusivo de la historia patria. Son nuevos en esta nueva edición, como el autor nos anticipa en su prefacio, los capítulos II, III y XV, además de presentarse en esta nueva salida, adornados y ampliados, otros muchos pasajes y de agruparse algunas materias (la épica castellana, Cataluña, Portugal, por ejemplo) de diferente manera. No se puede decir se trate con esta edición de otro libro, pero sí se puede decir es el mismo libro robustecido por muchas más meditaciones sobre su tema central y aclarado, o apoyado, en muchas de sus partes, por más extensa y convincente documentación.

El capítulo II, nuevo como ya hemos dicho, titulado «Enfoque de la historia», es fundamental para conocer la posición del autor y comprender en consecuencia su obra toda. «La historia se entiende» (dice el profesor Castro en ese capítulo) «si la contemplamos creándose desde dentro de su peculiar modo de comportarse, y no desde fuera». Para precisar ese «dentro», base de cuanto ha de venir después en la obra, don Américo Castro, como todos los investigadores de veras originales, ha tenido que inventar una nomenclatura. A ese «dentro» lo llama don Américo la «morada vital», o sea «un cierto horizonte de posibilidades e imposibilidades vitales», de aptitudes e ineptitudes, de preferencias y desdenes, que hacen de un pueblo lo que es y lo fuerzan a conducirse —en lo grande como en lo chico— de una determinada manera; también ese «dentro» es llamado por don Américo «vididura», definiendo entonces con tan gracioso vocablo el modo como los hombres viven dentro de

aquella morada vital. Todos nacemos en un medio colectivo —español, francés, inglés, etc.— y nos desarrollamos, nos logramos o nos malogramos con las características de aquel estar colectivo, de aquella estancia. Esta estancia no la considera el autor como una realidad estática sino dinámica, «análoga a una función», de donde viene, en la misma nomenclatura, el hablar de «la estructura funcional» de un pueblo. Además, esa «estancia vital» puede cambiar en un mismo suelo por la invasión de nuevas gentes o por un cataclismo. Los italianos de hoy no son los romanos de ayer; los españoles del siglo x o de hoy son distintos, en cuanto vivieron y viven en otra morada vital, que los visigodos o que los romanos. «Imaginemos en un acceso de fantasía» (dice Castro) «que a algunos de los más instruidos españoles de ahora les fuera posible presenciar la vida de la Península Ibérica desde la época romana a la moderna, y morar en Tarraco, Emerita Augusta, luego en la capital del reino visigodo, Toletum, y venir en fin a Burgos entre los años 1050 y 1100. El español culto de hoy, una vez habituado el oído al dialecto local, sin duda podría conversar con personas conocidas, con el Cid, y con burgueses y burguesas». (¡Qué extraordinaria aventura!). «La impresión sería, sin la menor duda, que aquello se parecía mucho a España, en el habla y en la manera de “estar” en la vida. El retrospectivo viajero (aun hablando sus lenguas) se habría hallado, por el contrario, sin el menor enlace al pretender convivir con los habitantes de Numancia, Gades, Hispalis o Asturica Augusta. Resultado igualmente negativo lograría al visitar en 1050 Toledo, Sevilla o Elvira-Granada, entonces bajo el dominio musulmán». Quiere decirse (siguiendo el pensamiento del profesor Castro) que el término «español» no puede aplicarse a quienes vivieron en la Península con anterioridad a la invasión árabe, por mucho que ciertas características (espíritu bélico, capacidad de sufrimiento, sobriedad, etc.) parezcan enlazar a los habitantes de la Península de todos los tiempos.

Esta afirmación tan audaz, que niega la españolidad hasta a los primitivos habitantes de la Península y parte en dos, por así decirlo, la historia de España, encuentra luminosa demostración en el capítulo III, nuevo en esta edición como ya dijimos, «Los visigodos no eran españoles». Lo que caracteriza a España —a la España que Castro llama España, esto es, a la España reconstruida en la lucha de ocho siglos con los árabes y en convivencia asimismo, de avenencia y desavenencia, con los judíos— es su necesidad de vivir en una creencia. La lucha contra el musulmán impuso en el

español la necesidad y la certidumbre de que hacía una guerra «divinal»; su menosprecio del judío como tal hereje, más la inyección religiosa que el judío descargaría a su vez en el alma hispana, también vino a fortalecer la fe y a convertir ésta en el centro de gravedad del corazón ibero. «El hispano» (dice Castro) «hubo de luchar por su existir en su creencia (única razón de su vida) frente a los musulmanes primero, luego frente a judíos, protestantes o descreídos. Los franceses y los ingleses aceptaron, a la postre, la compatibilidad entre ser francés o inglés y tener creencias religiosas distintas de la tradicional, o no tener ninguna. Para la gente hispano-lusitana tal situación siempre ha significado un agónico existir. Los huecos que ha ido dejando el desvanecimiento de las creencias entre ingleses, franceses y alemanes se han ido llenando con el culto a ciertas “divinidades” temporales: la ciencia, las instituciones político-sociales, la literatura (en Francia); la comunidad ciudadana, la protección a las mujeres, los niños, los animales y las plantas (en países anglosajones), etc. Nada de esto compensa la desaparición de la creencia entre gentes hispano-portuguesas. La alternativa para ellos es, y ha sido: o creencia, o inexistencia, según percibe quien esté familiarizado con la vida en la Península Ibérica, en el Brasil o en México. Por bajo de cuanto quiera explicarse como un fenómeno de “estos tiempos” yace lo otro, la estancia en una peculiar morada vital».

En el capítulo III, como ya hemos dicho, se evidencia ese corte que el profesor Castro hace en la historia española. Más que corte es la diferenciación de dos moradas. Visigodos y españoles se distinguen unos de otros por sus moradas vitales, «por sus modos de “estar” en la creencia religiosa y por la función que aquélla representa en su vivir». Castro presenta varios ejemplos demostrativos, entre éstos la posición de las autoridades eclesiásticas católicas (el abad Biclario, el arzobispo Isidoro de Sevilla, etc.) ante el problema político planteado por el príncipe católico Hermenegildo al rebelarse contra su padre, el rey arriano Leovigildo. Dichas autoridades católicas se pronunciaron entonces por Leovigildo, esto es, se pusieron al lado de la autoridad del Estado, cosa inconcebible en la España de siglos adelante, donde «un obispo» (dice Castro) «nunca ha reconocido pública y solemnemente su coincidencia con un hereje». Asimismo trae el autor como ejemplo la forma en que se convierte al catolicismo el rey Recaredo, sin humildad ni arrepentimiento por su arrianismo anterior; la canonización por los visigodos de sus intelectuales («los españoles —los españoles de

después— no canonizaron al P. Francisco Suárez, el mayor metafísico que hubo entre ellos, ni siquiera a Raimundo Lulio, que no pasó de la modesta categoría de “beato”); la auténtica curiosidad intelectual, estilo europeo, que representa la obra de Isidoro, etcétera, etc. En suma, en el mundo visigodo la creencia no embargaba por entero la personalidad del individuo; la posición de éste frente a la religión y el Estado era la misma de los demás pueblos occidentales de Europa; había una independencia y por lo mismo compatibilidad entre las cosas de tejas arriba y las de tejas abajo... Pero la Hispania visigoda se hundió totalmente con la invasión árabe. Sólo quedaron en la franja del norte unos pueblos inconexos, a los cuales correspondería después la reconstrucción nacional. «La historia se hará más adelante» (dice Castro) «como un independiente caminar hacia el sur de seis grandes grupos —gallegos, leoneses, castellanos, vascos, aragoneses y catalanes— que, como seis jinetes, inician su marcha pertrechados cada uno con su habla, y con su plan de vida. Del entrecruce de sus vidas, bajo la fuerte mano de Castilla, saldría el vivir de los españoles».

Para explicar ese vivir, esa historia, la historia que va desde la Reconquista hasta hoy, no había habido hasta ahora —hasta la primera salida (1948) del libro del profesor Castro— más que dos caminos: o cantar la loa a la tradición (la cual loa, aun cantada por un tan grande y admirable escritor como Menéndez Pelayo, no tiene más valor «como explicación» que la que pueda tener recitar el Padrenuestro o la tabla de multiplicar), o aplicar a España la unidad de medida de otros países europeos de crecimiento armónico (Francia, Inglaterra), operación de la cual España ha salido siempre certificada de perezosa, ignorante, incapaz, etc., etc. La originalidad, la fecundidad y también la hermosura y lo emocionante de la explicación de don Américo Castro consiste cabalmente en que se aparta de aquellos dos terrenos estériles y se sitúa dentro de la historia misma de España y sobre todo dentro de la formación y textura de los mismos personajes que la forjaron, de los españoles. «Ni historia heroica y patriótica» (dice Castro), «ni historia de incapacidades ni de infamias, sino visión de la morada, del cauce por donde han discurrido a la vez las maravillas y los horrores». No creo que después de la aparición de este libro pueda nadie echarse a andar en el estudio histórico de nuestra Patria sin tropezar —estupendo tropiezo— con los importantes descubrimientos de don Américo Castro; a saber: la influencia extraordinaria en la formación del alma hispana del apóstol Santiago, verdadero caudillo

antimahoma, cuyas virtudes de matamoros unificó en el corazón de los españoles de ocho siglos la fe y el Estado y la nación y la guerra santa; el injerto judío («la historia del resto de Europa puede entenderse sin necesidad de situar a los judíos en primer término; la de España, no»), manifiesto de dos modos, además del material o biológico de mezcla de razas: intelectualmente (medicina, derecho, literatura, traducción de textos, etc.) y también en el orden estrictamente político, sobre todo al insuflar en la mente española y en las instituciones patrias el principio de la limpieza de sangre; la falta de ensamble durante aquellos siglos iniciales entre las clases del país, pues «no se trataba de clases sino de castas»; la conciencia en el español, ya a la altura del siglo xv, de haber llegado a la plenitud de su existir por el mero hecho de no ser moro ni judío; la falta de hábito en el español para descargarse de creencia y su incapacidad por tanto para considerar el Estado como un organismo que funciona de acuerdo con normas objetivas; la conciencia en el español, desde el siglo xv hasta hoy, de vivir en un mundo azaroso, inseguro, de futuro siempre problemático («Lo que yo llamo España se hizo y se sigue haciendo en un telar de angustias. [Es] algo así como si el río no cesara de preguntarse si sus aguas van realmente por donde deben ir»); la dramática paradoja de que los españoles estuvieran y a la vez no estuvieran en conformidad con su modo de vida y «no aceptaran lisa y llanamente aquel su vivir, como el chino se amoldó a su chinería, y el indio a su indianismo» (de aquí la expresión tan expresiva de Castro «vivir desviviéndose»); las extraordinarias reservas de energía del país, el cual, aun sintiéndose inseguro y muchas veces en baches muy hondos, siguió dando casi continuamente personalidades de primer orden («A ninguna gran civilización le ha acontecido vivir siglos y siglos sintiendo faltarle la tierra bajo los pies, y creando a la vez valores tan de primera clase»). También nos parece importantísimo, en el terreno literario, la utilización de aquellas poderosas influencias de árabes y judíos como una óptica a aplicar al estudio de la literatura española de la Edad Media y posterior, como ya se hace admirablemente en este libro con el *Poema del Cid*, la obra de Raimundo Lulio, el *Libro de buen amor*, etc.

Del enlace de aquellas circunstancias y de aquellos rasgos se levanta de las páginas de *La realidad histórica de España* la estampa de un español con más voluntad y bravura que predisposición reflexiva, con más fe que pensamiento, con más fantasía que imaginación articulada, siempre apoyándose firme y orgullosamente en su persona,



pero sintiendo a la vez trepidar su suelo y sintiendo el vacío en torno suyo, como si aquella trepidación y este vacío (soledad) fueran el premio y al mismo tiempo el castigo otorgados a su formación única, a su naturaleza única... En el capítulo xv, nuevo en esta edición como ya dijimos, don Américo alude al valor de la civilización española. «Para mí» (dice Castro), «sea o no demostrable, es evidente el alto valor de la civilización española, pues de otro modo no hubiera escrito el presente libro. La mera existencia del pueblo español vale ya, sin más, como una obra de arte, como la prodigiosa novela de un personaje histórico sin análogo: nacido en angustia, seguro y vacilante en su conciencia de sí mismo, nunca conoció instantes de serena plenitud; su vida ha consistido en una alternancia de letargos y sobresaltos, y hasta en juzgar vacíos o írritos unos cuantos siglos de su historia. Un hecho así es único y, para quien percibe su sentido, admirable».

Para quien percibe su sentido. Muchas veces me he preguntado en la lectura de esta obra si algunas de las afirmaciones del profesor Castro, a pesar del soberbio estilo con que las dice, no sufrirán con algunos lectores de deformaciones curiosas. Este riesgo —este ilustre riesgo— va unido siempre al historiador de poderosa cabeza, que no se contenta con la fachada de la historia ni cree que historiar es la modestia de llenar la hucha de datos y hechos. (El dato por sí mismo ¿qué dice? El hecho por el hecho ¿qué significa?). Muchas páginas hay en esta grande obra de don Américo Castro de tanta profundidad, de tanta sutileza y delicadeza, por decirlo así, «autobiográficas», que acaso no puedan ser entendidas a derechas por «quienes no tengan, como decía Larra, la respuesta en el corazón».

# ARTÍCULOS Y ENSAYOS



## I. LOS AÑOS VEINTE



## JOSÉ ORTEGA Y GASSET

LA GENTE QUEDA CONTENTA, satisface sus más vivos enconos, merced al «espíritu analítico». Ante un poema, la página de una novela, un ensayo, el individuo de espíritu analítico se comportará siempre de idéntica manera: someterá aquellas obras a un examen que no llegará a ser nunca valioso, ni en el detalle. ¡Qué gusto, para esa pobre gente, creer encontrar los gazapitos, intersticios dejados en la obra cuando ésta se formó virilmente, con hondo impulso, y no con alicorto y femenino bizantinismo! ¡Qué gusto creer demoler, parapetados en su mezquindad, apabullados, este o aquel trabajo, gustando la crítica de esta palabrita, de aquella imagen, o de este otro concepto, que ellos, los analíticos, paletos, descubren en la obra como un terrible delito! No es más que estupidez, ya lo sabemos. Pero se dice espíritu analítico, el cual se halla sustentado, de una parte, por ceguera y cerrazón perfectas, muy respetables, y de otra, por un mal fondo de impotencia y envidia, no ya tan respetable como la imbecilidad.

Aun mirando las cosas libremente, no sólo con lealtad, sino con noble curiosidad e interés, no es el detalle quien nos revelará, al cabo, lo que sea la obra o la persona. No dejo de observar que hay detalles explicativos, por decirlo así; pero muchas veces, los que nos parecen más reveladores son, precisamente, de insignificante importancia para el conocimiento de una persona o de una obra. Cuando he presenciado o leído aquellos «análisis» —espectáculo deprimente, lleno de miseria moral e intelectual—, me ha parecido oír juzgar una obra arquitectónica —un palacio rotundo, por ejemplo—, por un detalle, nimio desde la lejanía prudente y exigida. El analítico, incapaz de ver el conjunto, se aproxima como miope a una ménsula, y con un gesto cómico de ratón nos señala la supuesta deficiencia de una moldura. En ella se ensaña, inmediatamente, y en ella derrama su despecho y resentimiento.

Algunos paseos por bibliotecas, algunas conversaciones y alguna que otra frase, en este o en el otro artículo, soslayada, nos han llegado a convencer de que la fauna del analítico es más numerosa de lo conveniente. Es fácil observar, sin embargo, que lo

más duro, la verdadera dificultad está, cuando se trata de penetrar una obra, no en el análisis, sino en lograr la mirada general de conjunto. Precisamente es aquel, cuando puede denominarse así, análisis como un procedimiento para arribar a la visión total, última, de las cosas. Lo demás, aun con buena fe, es darnos una parte por el todo. Ello, desde luego, dejando a un lado la delectación del ratón, a que nos referíamos, la cual no es más que tontería, compuesta de lamentables sentimientos. Allí donde falla la inteligencia, falla también, por regla general, la moral.

•

Lo más admirable de don José Ortega y Gasset radica, precisamente, en su capacidad de abarcar, con sólo una ojeada, problemas de complejidad extrema. Hay en el estilo de Ortega y Gasset una propensión continua a lo rotundo, estilo que fluye espontáneamente de la misma calidad de su pensamiento, rotundo también, en el cual se dan como logradas cuantas cosas son para el pensador convicción y acierto. Y en verdad que mientras los demás barrenan esta o aquella porción, entretenidos en una zona, Ortega plantea en toda su integridad problemas generales, incluso en política. Hay que ver cómo la mayoría escapa por la tangente, creyéndose ingenuamente revolucionaria, en tanto que aquel hombre, sin desviarse, acomete el problema de España desde un punto de vista nuevo —el más doloroso—. Motéjasele por ello de pesimista, como si esto, por otra parte, fuera un delito, y, sin embargo, viene a ser Ortega quien ha mirado con más franca alegría el porvenir de España, sin caer nunca en ese ciego e inconsciente optimismo que ve las cosas, sin verlas, prontas a cambiar en un momento, mediante un simplísimo resorte.

Nada pueden extrañarnos las enérgicas afirmaciones de Ortega y Gasset, en uno u otro extremo, si tenemos en cuenta la pasión que anima su obra: la verdad. Así lo reconoció Unamuno. En todo lo que Ortega habla o escribe, se observa siempre un anhelo inmenso, pujante, de verdad, que le coloca frente a la vida señero, libre de prejuicios. Por esta natural y seria postura puede moverse sin sectarismos, sin obstáculos, sin sometimientos, es decir, con absoluta flexibilidad y soltura, hábilmente. Se le ofrecería incómodo el pergeño ya hecho canon, escuela o sistema, de algunos de sus contemporáneos. Aquel anhelo de verdad le lleva, voluntaria o involuntariamente, a

no reparar en esto ni aquello, por sagrado que se le tenga. Hace justicia. Y la justicia llevada así, con rigor de espíritu, sin debilidades ni concesiones, es peligrosa —circunstancialmente nada más— para quien la ejecuta. «Sin valor —decía Gracián—, es estéril la sabiduría». A la larga, cada cosa cobrará su verdadero nivel, y Dios sobre nosotros.

La palabra de Ortega, por aquella su natural tendencia a ser fiel a sí misma, clara y precisa, cobra, en ocasiones, entonaciones extrañas. Hay momentos en que deshace lentamente, con admirable seguridad, algo que se ofrecía a los demás como absoluto e irreductible. Y esto, el hecho de intentar deshacer un eterno, es de por sí una ofensa, la más grande, a mi juicio, que puede perpetrarse en el espíritu de la mayoría letrada. Así se comprenderá el espléndido homenaje de sorda hostilidad que rodea a Ortega. Ese viento persistente, combativo, que se le allega desde lo más ínfimo de nuestra España, es una afirmación, un tanto enojosa, pero una afirmación a la postre. En último término, ello es el resentimiento, de que hablaba Nietzsche y que Ortega comentó ya hace años. Como, por otra parte, aquel hombre no ha ingresado en ninguna secta, ni en ciencia, ni en arte, ni en política, puede permitirse lo que la mayoría califica de sacrilegio, y así viene a ofender en más de una ocasión las íntimas convicciones —o conveniencias— en política, en ciencia o en arte, de ciertos hombres.

•

«Ninguna cosa que no sea confeccionada con el padecer —decía Quevedo— tiene estimación». Ignoramos de un hombre el hecho de que saca, a veces, su propio pensamiento. Hay filosofías que son a manera de poemas. Sobre la vida misma se eleva el pensamiento, el cual, con su silueta razonada, erguida e independiente, no dejó de enlazarse en un principio con la realidad del individuo, hasta el punto de confundirse con ella. En el fondo de toda filosofía creemos distinguir un temperamento pasional o sereno, fluyendo hondamente —inevitable—, no obstante la rigidez aparente del sistema. De varias maneras nos acercamos a las cosas, requiriendo la esencia de éstas; pero el punto de partida se nos antoja el mismo en todos los hombres. No queremos esbozar «la manera», a nuestro juicio, de Ortega y Gasset, pues tememos caer en una explicación torpe. Ni vitalismo ni racionalismo, le oímos en cierta



ocasión; y así presenta su pensamiento puro e independiente, el cual escasamente renuncia a su vital origen. Mas no tergiveremos las cosas, ya que nos hemos propuesto no aventurar explicación alguna en este asunto. Aquel origen no le quita al pensamiento rigor, virtud independiente: tamizado, ofrece su línea sin sometimientos.

A medida que el tiempo corre, Ortega y Gasset cobra una mayor amplitud en sus ideas, gana. Obsérvese el primer tomo de *El Espectador*, de un sabor de intimidad poemático, y compárese con sus últimas producciones, *La deshumanización del arte*, por ejemplo. Acaso para nuestra naturaleza sea aquella su primera tendencia más propicia a nuestra satisfacción, por su tono comunicativo; pero es lo cierto que últimamente, ganando en amplitud, como aspirando a más ancho mundo, la obra de Ortega ha cobrado plenitud máxima.

De contar con más espacio, sería ésta una ocasión oportunísima para agregar a las anteriores afirmaciones un largo comentario. Me lo impide, por una parte, el escaso lugar con que cuento, ya lo he dicho, y por otra, la convicción de que casi todo lo precedente no tiene cariz de novedad, para nadie. Glosar lo afirmado, cuando al otro lado de esta página se halla la obra de don José Ortega y Gasset, sería ocioso e inconveniente.

Sobre la hermosa fluidez de su estilo, deslumbrante en imágenes, no hemos aventurado nada. Acaso deteniéndonos en este punto conseguiríamos aprisionar el conjunto sensual y severo, sobrio y fastuoso a la vez, del espíritu de Ortega, hombre castellano, que así ha logrado desde la meseta, sobre lo que es en él firmeza y austeridad de raza, la continuidad suave y voluptuosa del Mediodía.

## JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, POETA. DON JUAN VALERA. JUAN BELMONTE

### 1

¡OH, POÉTICA ALGARABÍA ininteligible de Juan Ramón Jiménez! Ahora es verdaderamente poeta, ahora lo es que ni se entiende a sí mismo. Ahora, emboscado en la serpentina —desnuda, sí, pero intrincada y laberíntica— de sus frases, se le ve volatili-zado e infuso en el espacio, hasta hacer el autoescamoteo poético, que lleva a la desaparición de sí mismo para el propio escamoteador. Liba espíritu hasta la embriaguez lírica del que desliza y silba entre dientes una melodía casta, blanca y ardiente, sin posible traducción al lenguaje humano, transparente para el alma intuitiva, obscura y sin sentido para la razón obtusa y mecánica. No, no hay posible explicación; este efluvio poético envuelve al escogido que lo respira con identificación suprain-te-ligible. El poeta fracasa y se profana a sí propio si intenta difundir la llama despreciable de la inteligencia en esta radiosa luz mística que esclarece su vida interior de inviolable aurora. La verdadera poesía fluye más allá del lenguaje humano. Es una re-velación, un resplandor sin voces. ¿Qué hace el poeta? Gorjea con la absoluta verdad del ruiseñor, de la brisa, del manantial, del bosque. No le interroguemos. Él mismo nada sabe. Juan Ramón Jiménez perdió, cada vez más, las exterioridades pintorescas de la poesía equivocada, donde, en las manos, chocan las torpes pesadeces de las cosas mudas, macizas, sin comunión interior. Ya no hay cuerpo posible, ya el verbo transmite la visión íntima de una realidad tan viva y desnuda como la luz, la luz, una y múltiple, que cogió en su puño y pasea por las tinieblas del alma, del mundo, de las cosas. Su polvareda verbal nos envuelve y nos ciega. Principiemos viendo que nada vemos. Volvamos luego sobre aquello. Abramos cautelosamente un ojo, luego el otro. El divino maná exprime algo confidente de uno solo, una rara cosa oblicua de mil rayos —verde, blanco, rojo o azul— y cada alma está cierta de lo que ve. Ésta y ésa y aquélla cogieron su verdad, la suya, sin herejía posible, porque el poeta no es

dogmático, ni aun de sí mismo, cuando llega a poética plenitud. Él también posee su verdad, pero ignora su fuente, las playas que besa amorosa y su orbe marino, que invita a las almas a innúmeras travesías. Magnífico universo poético, que le plantea al poeta la misma rebelde abundancia incomprensible que a Dios.

## 2

¡Qué andaluz es D. Juan Valera! El escepticismo de su raza, acaso la más incrédula de España, gana toda su obra de una risa maligna y cruel, risa irreverente, profanadora, negativa e impía. El escepticismo de D. Juan Valera no es el pesimismo, el cual es, acaso, la más acendrada forma de religiosidad. Valera en nada cree, ni tampoco lo lamenta; en nada espera, ni le aflige tampoco. Detrás de su carátula maliciosa, sólo hay un vacío desolador, una oquedad fría y desierta más terrible que la desesperación. Su arte es ficticio juego, pura broma y fría diversión. Nuestro autor no podía proyectar sentimientos e ideas en que no creía, y de los cuales se burlaba; sólo urdía ficciones de sentimientos e ideas con irrespetuosa travesura. Una zumba fina, impalpable, lo empapa todo, cala hasta los huesos, hiela el alma. Estamos aquí muy lejos del humorismo, del volterianismo y de la ironía, formas todas de una pasión combatiente, hechas de esperanza y de fe. La inteligencia de D. Juan Valera es una inteligencia maligna y suspicaz, de rastrera perspicacia psicológica, de notable inepticia para la vida ascendente y grave. Sólo ve la humanidad escondida en dos grandes porciones: la de los avisados y los ilusos, los tontos y los listos. Toda su obra está empapada de esta idea mezquina y soez.

## 3

En Belmonte se ve el esfuerzo, la pena, la fatigosa lucha con el peligro, el pugilato del valor, la pugna voluntariosa con la dificultad. Pero esto *no debe verse*. Belmonte no ha logrado superar el esfuerzo y llegar a la plenitud del arte, que consiste no sólo en vencer la dificultad, sino en hurtar esta pena elegantemente a los ojos del

prójimo. El arte plenamente conseguido debe dar una impresión de facilidad admirable e inaudita. Sin este soberbio pudor, que es el orgullo del arte, el hombre baja de artista a artesano, al cual se le ve pujar y sudar en su obra, pero al artista no. Claro está que Belmonte es un torero concienzudo y de coraje, pero se le ve con el mismo malestar y ansiedad que al tozudo aprendiz de tauromaquia que hace sus pruebas valientemente, y cuyo fin inmediato sólo puede ser salir bien de esas pruebas o perecer en la empresa. Es un torero «de tablas adentro», sempiterno ejercicio de aplicación y voluntad; toreo tosco, enconado, en que el trabajo de rematar las suertes hace impúdico alarde de sí mismo. Y no cabe duda de que si Belmonte pudiera ocultar ese trabajo lo haría, en vez de ostentarnos su rabioso y salvaje modo de torear. No es que nos da lo trágico y patético —que eso existe siempre en el fondo de toda buena obra de arte, pero la perfección del arte está en superarlo—; es que no puede ir más allá. A la alegría por el dolor, a la serenidad por la pasión, a la elegancia y la gracia por el esfuerzo; pero Belmonte no puede pasar del dolor, de la pasión y del esfuerzo.



## MEDIA VUELTA HACIA LA TRISTEZA

EL ARTE NO SERÁ TRISTE NI ALEGRE. Como no será —si se quiere— masculino ni femenino. Pero la tristeza ha solido ser siempre, acaso no por casualidad, la levadura del gran arte. Como ha solido ser siempre la obra artística, cuanto más feliz, con referencia al género, la conjugación dichosa de lo masculino y lo femenino. (El arte, si es perfecto, deviene perfecto intersexual, dicho sea esto para diferenciar una vez más el arte de la vida. Lo que es en ésta un fracaso, viene a ser en aquél el logro último, total, de sus posibilidades).

Ni triste ni alegre. Pero «ninguna cosa que no sea confeccionada con el padecer tiene estimación», dice Quevedo. La eclosión jubilosa artística de estos últimos tiempos —reacción inevitable ante el lloriqueo constante, sistemático, de nuestros mayores— ha despistado a muchos (los morlacos) sobre la esencia de la obra artística (pura o impura). Sobre la esencia, no sobre los accidentes. Los accidentes del arte pueden ser rigurosamente dichosos, risueños. Todos los atributos de la obra de Dickens, por ejemplo, corresponden a la superficie placentera. Pero eso no importa. Eso importa sólo para conceder a Dickens un crédito de elegancia y reconocer en él uno de los más bellos dones de la sabiduría: el humor.

En las reacciones colectivas (y el arte, a veces, por desgracia para los artistas, ofrece el espectáculo gregario, humillante, de una reacción colectiva) se toman posturas en las cuales quedan algunos individuos, los de escasa luz propia, inmóviles, queratinizados. La última postura fue sistemáticamente jubilosa. No era tanto el arte por el arte como la sonrisa por la sonrisa. No era el humor, sino la broma. Ello indica hasta qué punto el escritor y el pintor particularmente componían sus obras de espaldas a la naturaleza. La risa, la buena risa, el producto más noble del hombre, según Carlyle, viene a ser, sin embargo, la postura más despiadada ante lo humano, la postura cruel, inhumana por excelencia. Al reír, el individuo queda mondo de toda efectividad (Bergson), y su naturaleza se mueve entonces sin enlaces emocionales con el mundo que la circuye.

Pues bien: las últimas manifestaciones gozaron del mayor aislamiento con respecto al mundo, merced, precisamente, a su alacridad. No era el júbilo anacreóntico, apoyado en el paladar, el olfato, en el oído, en el tacto. Era la pura broma artística, apoyada en la inteligencia... No se miraba al mundo, sino más bien se procuraba escamotear éste en un juego artístico de prestidigitación. Así ha sido de hirsuto ese arte, así ha sido de frío, con el relumbrar helado, en sus mejores momentos, del acero y el níquel. Su simpatía iba recta hacia lo inorgánico, lo inanimado. Al árbol prefería la máquina. Al hombre, su caricatura. (Conste que estas afirmaciones no son apostasías ni me alejan de creer en la existencia de un arte puro, que data desde el primer genuino artista. Al decir Luciano: «Cuando graniza en la tierra, es que tiemblan las vides de la Luna», Luciano se pone al compás artístico puro de la más pura metáfora moderna).

Alacridad, broma... Pero quedaba atrás el mundo, su cantera fenoménica artística, sus veneros turbios, pero caudalosos; su sangre. Quedaba atrás lo que Vélez de Guevara calificó, saludísimo, en Madrid, a vista de avión, de «pepitoria humana».

Aquella postura había desmochado del arte una rama frondosa, hermosa. Se apoyaba en una sola pata, como las grullas. Quería vivir a expensas de sí misma, con oxígeno puro. Con un oxígeno que garantizase la alegría de las páginas y alejase del olfato el olor irrecusable (a veces) de las tormentas. Era inocente la afirmación del vanguardista francés: «Los poetas del siglo xx han encontrado la alegría. Saben reír, y no se toman desesperadamente en serio».

Quedaba atrás todo un mundo —el mundo—. Se esquivaba a ultranza tropezar con la naturaleza. Todo, antes que dar de bruces en el ambiente común, donde las cosas, las personas, ofrecen sin propósitos diedros afilados, aristas. Era la huida o la fuga sistemáticas, no tanto por amor hacia una concepción purísima, de cristal, del arte, como por miedo al acantilado del mundo.

Y era magnífico: Mientras los escritores y los pintores huían, un nuevo arte, sin duda el más propio para lo irreal, el *cine*, irrumpía en la vida y triunfaba de ella, arrojando a la sala en sombra de los espectadores paisajes, ciudades, hombres y mujeres de cuerpo entero, crímenes, idilios. Sólo por el *cine* tornábamos al mundo y nos reconciliábamos con éste —con sus manifestaciones desproporcionadas, patéticas—. Era la media vuelta hacia las cosas, hacia las personas, hacia la vida: un nuevo modo

—artístico— de encararse con el mundo: Un nuevo procedimiento de devorar el mundo —artísticamente—: Un exprimir del mundo —en arte— su más fuerte sustancia. Sólo por el *cine* vimos qué campo la literatura no invadía, miedosa. Y sólo entonces adivinamos la inminencia de un retorno: una media vuelta hacia la realidad.

Ahora bien: para recoger un trozo de realidad, sea o no con el fin de transformarla en arte, se necesita estar muy triste. Esto parece una humorada, pero yo creo que no lo es. La realidad no se da nunca, ni por casualidad, a los ojos alegres. Reserva aquélla su almacén, su crudeza, su matemática, para la mirada perfectamente triste. Las cosas y los hombres se desnudan de irrealidades cuando los miramos con tristeza. La mirada alegre es tan torpe y burda como la mirada desesperada y valen bien poca cosa (ambas) para atrapar un trozo, por pequeño que sea, de realidad. Los hombres que miraron mucho al mundo, penetrándolo, lo hicieron tristemente. Ahí está Gracián. Gracián decía del mundo, después de mirarlo muchísimo, que se había calzado el nombre al revés: «Llámesse inundo», ordenaba.

Se dirá que muchas cosas perfectamente reales entran deliciosamente por nuestros ojos. Cierto. Es curioso leer en Amiel, el pesimista más resignado (o filosófico) que ha tenido la historia, la siguiente expresión: «Eran una caricia para mis ojos». (Contemplaba a dos muchachas muy lindas). Se dirá asimismo que para hacer arte no hay que mirar al mundo triste ni alegremente, sino con mirada de artista. También es verdad. Pero como el arte opera con elementos dados, en esta elección de elementos está la esencia del arte, su consistencia; en el modo de percibirlos, su eficacia, su exactitud; en el modo de mirar con que se recogieron, su fuerza, su profundidad.

Media vuelta hacia la realidad vale tanto como media vuelta hacia la tristeza. Hay que reivindicar ésta, aunque no fuera más que por su mirada penetrante, buida. Hay que reivindicarla por el orgullo que lleva en sí misma, por su desdén. Reclama su puesto aristocrático, desde el cual las cosas, los hombres, las obras, son lo que valen, nada más.

Y esto no es preconizar un arte de trenos ni una forma lacrimosa del arte. La realidad (o la mirada triste) no condiciona una expresión amarga. Sobre esa realidad se pueden levantar (se levantaron —Cervantes, por ejemplo—) obras de expresión sobremanera risueña. Expresión que cobró extraordinaria eficacia cuando se adivinó en ella duelos, temblores interiores, pánicos.





## PSICOLOGÍA DEL JEFE DE PEÑA

HAY PEÑAS CENTRÍFUGAS. Hay peñas centrípetas. Peñas formadas centrífugamente. Peñas formadas centrípetamente. Aquéllas nacen de la voluntad expresa, decidida, de un jefe, cuya actividad se manifiesta en coleccionar elementos... Éstas nacen de la voluntad de unos elementos, cuyas simpatías —artísticas, literarias o políticas— se manifiestan al agruparse, espontáneamente, en torno a un jefe. Las primeras se forman de dentro afuera. Las segundas, de fuera adentro. La peña centrífuga nace, se desarrolla, vive, merced a la voluntad activa, alerta siempre, de un individuo. La peña centrípeta, por el contrario, nació, se desarrolló, se sostiene —como a pesar de la voluntad de un individuo— su propia cabeza.

Esta división aclara mucho de momento las distintas psicologías de los distintos jefes de peña. La cabeza de la peña centrífuga radica siempre en un individuo activo (aunque no lo sea más, naturalmente, que para este menester de formar y sostener una peña). La cabeza de la centrípeta, en cambio, radica en un pasivo (aunque no lo sea más, naturalmente, que para este hecho de soportar la grey de su propia peña). De aquí que no nos interese, para su estudio, este último jefe, porque viene a serlo como a pesar suyo y merced sólo a su fuerza —en política, en literatura, en arte—, traducida en el número y la calidad de los que agrupa.

El jefe de la peña centrífuga —éste, sí— es el jefe arquetípico. Su figura se ofrece con cualidades típicas de viajante de comercio. Su perfil espiritual puede competir con los coleccionistas —incluyendo al filatélico insoluble—. La primera condición de un perfecto jefe de peña —centrífuga— se halla en una admirable incapacidad de selección. El buen jefe de peña debe no distinguir. Esto es: debe no hallar diferencias —ni raciales, ni mentales— en sus congregantes. Con esta ceguera del jefe están garantizados, entre otras cosas, la numerología de la peña, su viabilidad, su capacidad de acrecentamiento, así como el tono bajo, gris sucio, de la reunión, en todos los momentos de su vida. Por ello se comprenderá que un hombre no podrá devenir perfecto jefe de peña —centrífuga— si no se mueve con cierto atontolinamiento.

Y esto es tanto más curioso cuanto se observa que toda la pedagogía, la educación integral propiamente dicha, debe perseguir aminorar el atontolinamiento. Hallar diferencias, percibir contrastes, distinguir, en una palabra, deben ser las primeras letras, a mi juicio, de toda educación que se estime. En último extremo, se podría afirmar: a más capacidad de distinguir, más distinción. Pero el perfecto jefe de peña debe estar incapacitado para esas distinciones. Por esto es buen jefe de peña. Ello le vale aglutinar gentes de muy distinta condición, como le valen asimismo las sorpresas —siempre flamantes— de quien no percibe diferencias en sus próximos: equivocaciones.

Como la peña es un producto, ya agónico, del siglo XIX: un producto de hombres sin intimidad, sin casa, sin club: la peña cuaja perfecta en un café arrinconado, sucio. El perfecto jefe de peña —centrífuga— debe tener tacto en la elección de su rincón, huyendo de aquellos sitios donde la impecabilidad, la pulcritud, la claridad de las luces, el paso de gente limpia, alegre, franca, sana, evidencia el gris sucio de la peña, su desmelenamiento antipático.

No hay peña centrífuga con una buena luz. Esto lo sabe el jefe de peña. Y si algún poder para distinguir tiene el jefe, es éste de saber dónde debe alojar sus huestes —pringantes— para que no haya desertores.

El jefe de peña representa algo —en la literatura, en la política, en el arte—. Sus contertulios tienen alguna afinidad —literaria, política o artística—. Y el jefe de peña debe hacer mucho, cuanto pueda, porque esta afinidad no se rompa. Para ello —tacto singular, tacto exquisito— el jefe de peña política, por ejemplo, procurará que no se hable de política en su peña; si la peña es literaria, nunca, o muy pocas veces, se hablará en ella de literatura. Esto mantiene el equilibrio y evita las diferencias, las disonancias. Como evita asimismo la posibilidad de una ascensión en la conversación. Los temas en juego en una peña no deben extravagar de los perfectos límites de lo corriente y deben hacer alto, en cambio, inmediatamente, cuando por torpeza de algún contertulio la conversación ascienda hacia algún tema del espíritu (o espiritual). Además, esta ascensión es por otra parte casi imposible. Son diez, son quince, son veinte personas reclutadas por el jefe con su poder, ya consignado, de selección, y no hay medio de que se oiga entre ellas una entonación de voz fina, «distinta». Toda la conversación pasa por los divanes, por la mesa peguntosa del café, por la pared-mosquitero, y obtiene la densidad del ambiente, un espeso olor a puntas de cigarro

minúsculas, requemadas. Naturalmente, el jefe de peña —centrífuga: literaria, política o artística— se mueve entonces dichosamente en su peña y procura despertar en su tertulia el gusto, también del XIX, de la frase. Sin frases no hay peña centrífuga posible. Esto lo sabe el jefe de peña. Y su tarea continua, sin descanso, está en tocar, así en la esgrima, con su palabra, a aquellos reclutas capacitados para «el dicho».

No cabe duda de que todo jefe de peña necesita, tanto en la peña como fuera de ella, las condiciones de un viajante de comercio. Fuera: el jefe de la peña debe «colocar» su peña al transeúnte o al recién presentado, para que asista a ella. Dentro: debe procurar no desagradar al nuevo cliente y ofrecerle los más originales números de la barraca. Esta tarea, dividida en dos, reclutamiento y sostenimiento, exige un tipo de actividad especial, unas condiciones personales admirables, con otras de orden espiritualísimo —entre ellas, la fe en la peña, la creencia de que la peña, *per se*, es algo—.

Y lo es: lo es para el jefe de peña. Averiguar por qué ciertos espíritus necesitan rodearse de una grey indeterminada, abigarrada, confusa, es un problema para la psicología. En ello hay, quizás, desapoderado deseo de medro. Acaso, también, firmes, indominables cualidades histriónicas. Sin duda, una carencia absoluta de intimidad o un deseo constante de fuga organizada —hacia fuera— huyendo de la propia intimidad...

El espectáculo de la peña centrífuga queda reducido al espectáculo de su jefe. Éste absorbe la peña y la dota de su tono mental. El jefe de peña no consentiría en su peña una voz de rivalidad posible, ni siquiera uno de esos gestos que pudieran anularle de momento, por una hora o una noche.

•

A veces, desde la calle mira uno al interior fúnebre del café donde se congrega una peña. Vemos a ésta flotar espesa, impenetrable de ronqueras, voces, humos, sobre la vejez de las mesas, de los divanes. El café arroja a la calle una bocanada del XIX, pesada. Olorosa a la levita de Miguel de los Santos Álvarez. Al chaleco de Marco Zapata. A los pantalones de Andrés Borrego.

Pero la calle es del XX, lisa y rápida, actual.



## POPULARIDAD Y GLORIA DE UNAMUNO

EL ÉXITO POPULAR, o la popularidad de D. Miguel de Unamuno, a su regreso a España, después de su destierro, hace pensar, por pureza, en su gloria. Gloria y popularidad son confundidas frecuentemente por el hecho de coincidir ambas alguna vez, aparentemente, en un hombre. Esto es, en una obra. Pero gloria y popularidad son términos distintos, opuestos, que designan por sí mismos formas distintas, opuestas, de valoración. A tal punto, que la historia está llena de glorias sin popularidad y el presente de cada época lleno, hasta los bordes, de popularidades sin gloria.

Todo depende de cómo se refleje la personalidad o los actos de un hombre, su obra, en el público. La popularidad es un mero reflejo, y como tal se halla al alcance de cualquier escándalo —de cualquiera, por consiguiente—. No así la gloria, que es la propia personalidad en absoluto, asentada en sí misma, sin reflejos, pura y sin mancha. La gloria se conquista y la popularidad, en cambio, se recibe, como una dádiva, del público. O mejor: la gloria se tiene, la llevan unos pocos dentro del cuerpo, escrita.

Me parece oportuno insistir sobre esto, precisamente en un número dedicado a Unamuno. Porque la popularidad de Unamuno, tan justa, de estos días, revela hasta qué punto el público, español, como el público de cualquier parte, todo público está más dispuesto a conceder popularidad que a reconocer la gloria de un hombre. Ciertamente que Unamuno se hizo incompatible con una dictadura; sufrió destierro inicuo y combatió un régimen durante seis años, como un hombre, desde Fuerteventura, París y Hendaya. Pero con ser estos hechos glorificantes quienes le dan ahora máxima popularidad, no son esos mismos hechos, tan populares, su verdadera gloria.

La gloria de Unamuno descansa, por entero, en su temperamento. O lo que es lo mismo: la gloria de Unamuno es su labor de verso y prosa, su pulso de escritor. Y todo lo demás, tan legítimo, tan respetable y ejemplar a un tiempo, es adjetivo dentro de la personalidad del gran vasco. Aquí es lo triste de este pueblo, su actitud pobre para con sus grandes escritores: un gran escritor necesita de persecución y destierro

para que su público le otorgue popularidad en la medida que no reconoce, porque no comprende, su gloria. Un gran escritor se populariza por sus actos políticos, glorificantes, pero no por sus actos literarios, por sus libros, gloriosos. Ahí está la paradoja de nuestro pueblo realizada con el hombre que más veces obtuvo el sambenito, por el mismo pueblo, que no le leyó, de paradójico. Y ahí está ese público, ahora llena la boca con un nombre, Unamuno, pero ciegos los ojos al suelo y al subsuelo individual que significa ese nombre, la obra de ese nombre, literaria o no.

Porque lo curioso es que el público lo acepta todo, aun lo más malo, siempre que se cuente con él. Siempre que con él se pacte o se le complique a él de cerca o de lejos en una obra política o no. Lo que no acepta el público, lo que no puede tolerar de ningún modo un público, por inteligente que sea, es la actitud de quien se coloca —porque lo está— señero, individual, distante. Ahí duele. La sensación de individualidad absoluta, de anarquista puro, sincero, proveniente de toda naturaleza superior, rebasa los límites de resistencia de cualquiera colectividad. Por eso, allí donde comienza lo individual y lo verdaderamente original, lo intransferible, de la obra de un hombre, allí acaba la popularidad de la misma obra de ese hombre, pero allí comienza su gloria.

Esto es necesario decirlo en España, precisamente en España, donde se tergiversan todas las cosas, donde la popularidad se confunde con las glorias y las glorias permanecen, por algo lo son, sin popularidad. Da risa pensar lo que sería la actitud de la gente, ahora llena la boca con el nombre de Unamuno, si supiera de qué entrañas, egoístas, absorbentes, bárbaras, se hace la obra de un hombre así. Da risa, y lástima, pensar cómo retrocedería tanto público, ahora arrobado ante Unamuno, cuando viera hasta qué punto una gran naturaleza vive sólo de sí y para sí, para su gloria, pues sólo viviendo de ese modo, para sí y de sí misma, vive, a su vez, para su pueblo.

## II. LA SEGUNDA REPÚBLICA





## A. LITERATURA, CULTURA Y PENSAMIENTO

### A BUENA POLÍTICA, MEJOR LITERATURA

NO VIVEN EN UN DIVORCIO COMPLETO —como se ha querido afirmar últimamente, acaso para justificar actitudes— la política y la literatura. Con técnicas distintas, con aspiraciones distintas, como provenientes de temperamentos opuestos, la política y la literatura anduvieron siempre, empero, paralelas, apoyándose la una en la otra, condicionándose mutuamente, señalando al mismo compás tanto los auges como las bajas de un país. A buena política, mejor literatura. A mala política, peor literatura. Una depresión nacional origina siempre en los intelectuales dos modos de reacción: o la actitud protestataria, demoledora y libelística (la de Unamuno, por ejemplo, en estos últimos años), o el acogimiento a la literatura como refugio y el enclaustramiento en la palabra y en su belleza (toda la literatura nueva española del 20 al 31). En ambos casos, el escritor toma actitudes perjudiciales para la literatura misma. En el primero, porque su obra entonces está hecha de enojos, y su producción deviene por ello crispada y negativa. En el segundo, porque la literatura se produce entonces fuera de lugar y tiempo, sin adherirse a la nación, sin vivir la época, como un producto sin raíces, y sostenido por ello a fuerza de imaginación, incoloro, en el aire.

Cuando Heine repasa las páginas del *Quijote* no le maravilla demasiado su grandeza. Se la explica perfectamente por la propia grandeza de la España de Cervantes. País tan amplio en aquel momento, viene a decir Heine; dotado de un gusto y un poder imperiales, sólo podía producir obras de acuerdo con su poder grandioso, es decir, grandes obras. Empleamos este ejemplo hispano porque sin duda es España, por su naturaleza realista, el país cuya literatura se produjo siempre (sobre todo en sus mejores momentos) ciñéndose fiel a las vicisitudes nacionales. Toda literatura lleva

siempre consigo sin propósitos un lastre de información. Es la historia o es, si se quiere, el reportaje. En España, semejante lastre de información ha sido a veces la propia esencia de la literatura como su razón de ser. Traer ejemplos sería citar innumerables obras maestras de nuestra literatura clásica y no pocas tampoco, también maestras, de nuestra literatura moderna. El escritor español se ha nutrido siempre de su ambiente, el nacional, siendo su fuerza por lo común la aptitud para reflejar tipos, costumbres, episodios o preocupaciones del momento.

Esta respuesta a las realidades nacionales que ha solido ser siempre toda grande obra, así española como extranjera, está condicionada por el tono de la nación. Está condicionada por la política. Está condicionada por la marcha histórica, ascendente o descendente, de un pueblo. Por la industria, en auge o en penuria; por el tono de vida, plenario o deprimido. En una nación a buena marcha, segura de su presente, ilusionada con su porvenir, es muy raro que un novelista, por ejemplo, sin necesidad de ser genio, no arranque a la propia cantera viva de los valores nacionales temas, motivos trascendentes. Pero en un país deprimido, en desgracia, el escritor sólo tiene dos posibles posturas, ambas en detrimento de la obra literaria fecunda: o salir a la calle para protestar, lamentarse o demoler, o quedar en casa para hacer juegos, aunque literarios, solitarios...

No creemos equivocarnos si afirmamos que los últimos diez años, salvo extrañas y extraordinarias excepciones, de literatura española corresponden a las características de un país políticamente deprimido. Aquí se han dado, en los jóvenes como en los mayores, los dos tipos de producción: de una parte, el escritor que suspende su labor literaria (incluso el médico, el abogado, el filósofo, el erudito) para lanzarse de lleno a la obra de regeneración nacional; de otra, el escritor de casa y estufa, indiferente al ambiente, sordo con su propio jadeo literario al mundo, a España. Aquel y este tipo han sido claramente perceptibles, no tanto en los mayores como en los jóvenes. Los mayores venían al fin y al cabo con una obra en marcha, corriendo, por inercia. Los jóvenes, no. Se han encontrado de pronto, al cobrar conciencia literaria, en un mundo donde todo, aun lo que naturalmente debiera estar bien, estaba mal. Ello no se mide por esto ni por lo otro, por este hecho concreto ni por el otro desperfecto concreto. Es una depresión general, un modo ladeado de estar las cosas, una penuria imponderable del medio, un ambiente. Cuantas veces se reprochaba la falta del

dramaturgo y el novelista joven sentíamos tentación de dar como respuesta, justificando aquella carencia, una enumeración de carencias patrias.

No creemos que nadie entre los escritores, jóvenes ni mayores, pueda sentir escorzor por estas afirmaciones, que pudieran estar, como muchas afirmaciones tajantes, equivocadas. Por otro extremo, si algo ha vivido vida cosmopolita en estos últimos años ha sido en España la literatura. Lo que no ha vivido la literatura es vida nacional. Ello es perfectamente visible cuando se comparan nuestros últimos diez años de producción con lo que ha sido la producción de esos mismos años en Rusia, Alemania y Estados Unidos, países estos en actitud ascensional, en marcha o en ebullición. Cuanto nos llega de estas naciones está como modelado en las calles nacionales, en la vida nacional propia, como ganado fatalmente por el encanto, la fuerza o la desesperación del momento. No hace mucho, comentando la novela de un joven meritísimo, señalábamos el hecho singular: «Obras rusas, alemanas, yanquis viven volcadas hacia lo exterior, recogiendo la variedad de la vida nueva, así en lo social como en lo político. Es una literatura la de fuera de España realizada en función de lo que ve. Podríamos citar muchos casos de distintos países donde el escritor joven se ha hecho fuerte proyectando su personalidad en los episodios actuales para reconstruir con sus obras —novelas, ensayos, libros de viajes— el mundo que lo circuye. Se producen libros de jóvenes cuyo arte consiste en transportar o verter a literatura aquellas manifestaciones más sustantivas de nuestro tiempo. En cambio, en España, la literatura cierra los ojos al mundo exterior y se circunscribe —unas veces con habilidad extraordinaria, otras con extraordinaria pacatería— a hacer exámenes de conciencia».

Pero España acaba de iniciar una nueva época. Ahora los problemas nacionales, junto con sus soluciones, van a apasionar tanto al comerciante como al artista. El país recobra (¡amable verdad de la expresión tópico!) su pulso. España entra a toda máquina en Europa y realiza su presente (realizará sin duda alguna su porvenir) de acuerdo con su pasado insigne. Nadie, ni el lírico, escapará a la atracción, a la sugestión de la vida nacional en ascenso. Acaba de crearse una cantera de motivos nobilísimos, un inagotable hontanar de valores nacionales, del cual ha de nutrirse —para hacer vida u obra nobles— el español. Durante mucho tiempo, con una expresión felicísima, se ha venido pidiendo la «nacionalización del Estado», entendiéndolo por ello la restitución del Estado al pueblo, o sea a la realidad nacional. Creemos observar que

cuanto más desnacionalizado estuvo el Estado (dictaduras de Primo de Rivera, Berenguer y Aznar; ocho años), más desnacionalizada estuvo la literatura española —sobre todo en la producción de los jóvenes—. Ahora bien: lo que en política es labor consciente, en arte es operación espontánea. No se nacionaliza una literatura por voluntad colectiva, ni siquiera por voluntad de los propios escritores. Se nacionaliza una literatura cuando la vida nacional gana a los escritores.

## NOVELA PROLETARIA Y NOVELA BURGUESA

EL PROBLEMA MÁS GRANDE que se presenta ahora al escritor, pero muy particularmente al novelista, es el problema del material. Antes, este problema lo usufructuaban tan sólo la arquitectura, la escultura, la pintura, la jardinería, el tocado. Estas meritisísimas artes han tenido que pactar siempre, quieran o no, con ciertos elementos para incluir en sus excelencias estéticas, junto con los resultados artísticos obtenidos, una suma de dificultades vencidas en lucha inmediata con la resistencia del granito, del mármol, del color, del vegetal, del cabello.

La tarea del escritor —la del novelista, más concretamente— ha de tener en cuenta desde ahora ciertos elementos ajenos al material literario —que es la palabra, sólo la palabra—, porque de la atención a esos elementos depende algo sobremano importante, sobre todo en el área de la política: que su arte sea proletario o sea burgués. Un novelista de otro tiempo, bueno o malo, un novelista de 1930 para atrás, escribía una novela, una buena o mala novela; pero no escribía nunca una novela (mala o buena) proletaria ni una novela (buena o mala) burguesa. No por esto el arte de este novelista devenía más simple, ya que un género literario —el novelístico, el dramático, el poemático— no se complica más de lo complicado que sea de suyo, por mucha política que le echen encima. Quiere decirse que aquel novelista jamás se planteaba el problema de lo proletario ni el problema de lo burgués, imprevisión esta tanto más delictiva cuanto que en la época de este novelista —acaso la época de un Dickens, un Balzac, un Dostoievski, un Flaubert— ya existía la burguesía, pero también el proletariado.

Hoy no ocurre así. Imaginemos que somos novelistas y que nos hemos propuesto escribir, como novelistas que nos imaginamos que somos, una novela. ¿Proletaria? ¿Burguesa? Éste es el dilema que se alza ante nosotros, desde el suelo de nuestro oficio y a muchos metros de altura, antes de tomar la pluma para escribir. Pero imaginemos que no hay duda por nuestra parte y que optamos sin vacilar por una de las dos disyuntivas, por la disyuntiva proletaria. Inmediatamente nos trasladamos a una

fábrica, o nos alojamos en un barrio obrero, o nos vamos al campo. La cuestión está en «ambientarnos» con el proletariado, en vivir la vida del proletariado, en recoger las «particularidades del mundo» del proletariado; en suma, en penetrar el problema proletario. Ustedes dirán que este problema es más propio para tratado en un ensayo de sociología que en una novela. También podrán ustedes argüir que tanto en la fábrica como en el barrio obrero y en el campo fuera más conveniente la presencia de un gran político dispuesto a enterarse de una vez que la de un novelista dispuesto a ambientarse. Esto será posible; pero ésta no es la realidad. La realidad es que somos —o nos imaginamos ser— novelistas proletarios y que tenemos ya en unas notas, o en nuestra memoria simplemente, lo sustantífico del «problema». Ahora escribimos. Y dada nuestra actividad, en poco tiempo podemos ofrecer a usted, a nuestros lectores —es otra imaginación—, una novela. ¿Buena? ¿Mala?

O hemos optado por la disyuntiva burguesa. A la caza de ambiente, hacemos ahora una vida cuasi elegante, pura y suprasensible, bien cultivando la parcela mejor vestida de nuestras amistades, bien frecuentando el sector más lueño —y más prejuiciado también— de nuestra familia, ora extrahumando muertas, olvidadas, amistades de nuestra infancia. En poco tiempo somos, pues, doctores en burguesía, o sea estamos en condiciones de escribir una novela burguesa. ¿Buena? ¿Mala?

De modo que lo más importante, aquello que confiere calidad a la obra, no es lo que nosotros pongamos en ésta de lenguaje ni de intuición, ni siquiera lo que nosotros pongamos de novelistas, sino lo que injieran en la novela los propios materiales, los cuales pueden ser, como ya hemos dicho, de dos clases: proletarios o burgueses.

«Es una novela proletaria». «Es una novela burguesa». Estas denominaciones, como tales denominaciones, no están mal. Por el mismo motivo se podrá decir de una novela cuyo asunto se desarrolla entre empleados de Hacienda: «Es una novela de Hacienda». Pero aquellas dos expresiones —proletario, burgués— vienen a señalar tipos distintos de arte, junto con sus valoraciones correspondientes, dentro de la literatura. Y esto, si es broma, puede conllevarse, ya que nadie ha de afirmar en serio que ningún género literario, y mucho menos la novela, tome su calidad artística del gremio que refleje. Ciertamente, las novelas son buenas o son malas, sean burguesas o proletarias, y cualquiera otra distinción está bien para esto, para distinguir, para diferenciar, pero en modo alguno para fallar *a priori* una calidad literaria.

Por lo demás, esto no es afirmar que un novelista moderno deba vivir de espaldas a los tiempos actuales, tan tempestuosos en lo proletario, tan borrascosos en lo burgués. Ni es decir que un novelista moderno deje de infiltrar en su producción la crónica de su época. Género obliga. Es afirmar que en una obra de este orden, en una novela, no importa tanto lo proletario ni lo burgués (es decir, el material, la clase social sobre que se opere; en suma, el sentido político que se dé a la obra), no importan tanto estas cosas en una novela como que ésta, como tal novela, sea realmente legible...





## DOS AÑOS DESPUÉS

NO IMPORTA QUE LAS REVOLUCIONES sean pacíficas: llevan siempre consigo una perturbación inevitable, al menos en el orden espiritual, que repercute temporalmente, y al cabo de modo provechoso, en la producción literaria de un país. Comienzan por repercutir las revoluciones desde sus períodos prerrevolucionarios, siempre agitados, cuando los escritores salen de los mundos que les son propios y deponen sus preocupaciones habituales, temperamentales y de oficio, en obsequio a una política por venir. Repercute una revolución asimismo, y con mayor intensidad, en su período propiamente revolucionario, puesto que entonces están en remoción los cimientos de un pueblo, a cuya solidez se debieron siempre, sin excepción en la Historia, la continuidad y fluencia de la producción literaria de un país. Es mucho después de un enérgico cambio político, al pisar terreno firme, cuando vuelven a cosecharse frutos... De modo que puede afirmarse que una revolución, por lo que hace al espíritu artístico, viene a consistir en una como tenebrosa travesía, en una agitada navegación, al cabo de la cual está la tierra inmóvil, flammante a los ojos nacionales, creada por la navegación misma. Allí brotan los nuevos modos o motivos, se abren los nuevos cauces, surgen próximos o lejanos, según la evidencia revolucionaria, los nuevos horizontes. Son éstos un desconocido tono o un desconocido color, con los cuales la literatura, actualista por naturaleza, se vestirá para el futuro.

Nuestra revolución española —tan perfecta que ni siquiera lo parece, al menos para quienes no aplican con aguda atención la vista, el oído— reproduce, no en pequeño, sino en un breve espacio de tiempo, el proceso anteriormente expuesto. Puesto que tuvimos revolución, tuvimos asimismo prerrevolución. En el período de ésta —largo si lo miramos políticamente, corto si lo contemplamos, como hacemos a la sazón, desde el punto de vista literario, intelectual— encontramos a la mayor parte de los pensadores españoles —escritores, filólogos, médicos, juristas— deponiendo sus labores habituales, o sea, sus obras, para atender a la revolución. Nueva Fuenteovejuna, la revolución española es anónima, popular, como toda auténtica revolución, sin apenas héroes ni eminencias en el trance de su advenimiento. Mas si vamos por partes

e indagamos en este o en el otro sector social, en esta o en aquella profesión, encontramos la actividad revolucionaria continua, sin prisa, pero sin violencia, a cuya pasión se debió el triunfo. Por esto mismo no es de extrañar el pugilato posterior, según el cual cada gremio o partido se cree el verdadero autor de la revolución española. La expresión, repetida hasta la comicidad, «Nosotros los que trajimos la República» evidencia hasta qué punto todos los españoles la trajeron y todos se sienten, cada uno desde su sitio, autores verdaderos de ella.

Pues bien: la literatura también cedió buena parte de su actividad en obsequio de la revolución. No personifiquemos, que ello no hace al caso. La literatura se sintió antes del 14 de abril transida de política. En el periódico y en el libro hicieron el periodista y el escritor política republicana. No creo que haya habido en España una época de más actividad, al menos por lo que se refiere a la literatura política. El hombre de ciencia seguía en ello al político, al periodista y al escritor. No queremos decir que la revolución fuera sólo intelectual, obra sólo de intelectuales. Pero es seguro que los intelectuales, a semejanza de otras clases, cedieron mucho de su obra (algunos, no pocos, de su propia seguridad personal) en obsequio de la revolución.

Vino, por último, la República, con cuya presencia había necesidad de dar realidad a postulados por los cuales votamos. Se habla entonces de «hallar moldes», «plasmear ideas», «estructurar»... Expresiones al parecer vagas, pero que se referían concretas a la necesidad de una verdadera revolución. No vamos a enumerar cuanto en este sentido revolucionario haya hecho la República. Ello encuentra en este diario cumplida exposición. Pero ¿qué ha sido en estos dos años de la literatura? Tomó la postura que le correspondía en un período revolucionario, ante una transformación del país: manos quietas, ojos abiertos...

¿Hasta cuándo? Hasta hoy. Dos años han bastado para que el espíritu artístico, no ajeno por artístico al mundo circundante, encuentre la claridad de ambiente necesaria para inventar, imaginar, crear... A un lado y a otro advertimos los síntomas del sosiego en libros y revistas. La cordillera de la literatura española ha de continuar en el tiempo y en el espacio su perfil eminente, imposible de interrupción. Y acaso sea este perfil —o el sosiego espiritual, puesto que se trata de un lujo, que toda obra artística requiere— el síntoma más seguro, al propio tiempo que el más bello, de que la República se asentó en España bajo especie de eternidad.

## HISPANOAMERICANISMO NUEVO

UNO DE LOS HECHOS MÁS RECUSADOS, pero no por ello menos fructíferos, en las relaciones de España y América ha sido el viejo hispanoamericanismo. Aquel hispanoamericanismo, todavía reciente, tramado de discursos floridos («hay que apretar los lazos», «la venerable madre patria», «las hijas de la sangre fecunda»), fue condición indispensable del hispanoamericanismo actual. No importa que buena parte de los personajes de aquellos festivales, tan típicamente XIX, se atragantaran de retórica, ni resta significación a las mismas funciones el hecho de que algunos de sus actores, sin duda alguna los escépticos, no estuvieran convencidos, identificados con sus papeles... Lo importante a veces es el gesto, es decir, la actitud. Un filósofo ha hablado cumplidamente de la trascendencia de las actitudes y gestos, evidenciando hasta qué punto los sentimientos, incluso las ideas, se alinean subordinados a una postura. Una actitud, aunque sea falsa en su origen, puede dar de sí hasta hacerse verdadera, sincera; por consiguiente, fecunda. Porque un gesto vale tanto, si es sostenido, como una línea de conducta, en cuyo obsequio el individuo ahorma de igual suerte ideas y sentimientos, preferencias y repugnancias.

No queremos decir con ello que el hispanoamericanismo a que nos referimos fuera falso en su intimidad primera, o sea en su raíz. Antes bien, queremos dejar sentado hasta qué extremo ha sido bueno aquel hispanoamericanismo, aunque hubiera sido falso en su origen. Lo único que había que hacer con este movimiento, más bien greguería, de mutuas amabilidades era aprovechar su sincero caudal espiritual, aplicando a la orquesta la conveniente sordina. En una conferencia pronunciada no hace mucho en el Ateneo de Madrid, Rodolfo Reyes señaló las bases de unas nuevas relaciones entre España y América. Fue aquella disertación, luego colocada como prólogo a sus *Cuatro discursos*, una visión amplia, espléndida, según la cual quedaban América y España unidas por dobles lazos: los espirituales, los materiales... Y ya en aquella conferencia se daba superado el viejo hispanoamericanismo («límpico, dialéctico, casi poético», decía Reyes) por otro evidentemente operante: «el nuevo tipo de

diplomáticos enviados a América, el audaz y simpático gesto de las Cortes constituyentes originando la posibilidad de la ciudadanía plural o hispánica, los perfiles de serias instituciones y revisiones que tienden a un mejor conocimiento mutuo...».

No debemos olvidar cuánto influyen en este nuevo hispanoamericanismo el esfuerzo de asociaciones particulares americanas y el hecho individual —como corresponde a la tradición— español. Me refiero a las figuras españolas, ajenas a mandamientos oficiales, que van al otro lado del Atlántico requeridas por asociaciones o grupos intelectuales americanos. No llevan estas figuras españolas «otro rabel que el de la sinceridad» intelectual, científica, artística, ni van a otra cosa que no sea prolongar en Hispanoamérica el pensamiento, la ciencia y el arte españoles. Sería prolijo a este respecto, y no de la coyuntura, el recuento de los viajeros próceres. Mas fijémonos hoy, en cuanto se trata de una actualidad, en el regreso de América de Federico García Lorca, el poeta. Lorca ha estado seis meses en Buenos Aires. Llevó García Lorca a la Argentina su bellísima poesía, tan genuinamente española: su poesía lírica y su poesía dramática; ha dado Lorca numerosas conferencias en Buenos Aires y en Montevideo; fijó sus cuarteles artísticos en dos teatros bonaerenses, el Avenida y la Comedia; alcanzó centenares de representaciones de las obras *Bodas de sangre*, *Mariana Pineda*, *La zapatera prodigiosa* y *La dama boba*. Vale la pena que cuantos se ocupan de la «crisis teatral española» recojan estas cifras y mediten sobre ellas: 170 representaciones de *Bodas de sangre*, de García Lorca; 100 representaciones de *La dama boba*, de Lope de Vega. Estas cifras se alaban por sí mismas, puesto que arguyen la existencia de un público.

Me complace recoger este éxito extraordinario de Federico García Lorca para incorporarlo al nuevo hispanoamericanismo. Abolidos los discursos floridos, viene la acción directa, o sea el directo conocimiento mutuo, según las mejores prendas de uno y otro continente. Acaso fuera conveniente que tales éxitos no quedaran reducidos, y abandonados por tanto, al *élan* migratorio de una personalidad, sino que en cierto modo pudieran ser «provocados» por una entidad competente, organizada entre los mejores, que designara desde España los visitantes periódicos de Hispanoamérica: hombres de ciencia, poetas, escritores, músicos. He aquí una idea que ofrezco en primer lugar a García Lorca. Dicho organismo podría contar con un fondo económico propio, de modo que obtuviese desde un principio soltura, libertad de

movimientos. Su éxito dependería de la buena elección de los «adelantados». En este caso, como en tantos otros, no habría que olvidar la frase del poeta: «Si vas con el amigo, ponte el mejor de tus trajes». La cuestión estaría en enviar a Hispanoamérica —de tan fina percepción, como ha podido comprobar Lorca— figuras españolas que tuvieran espiritualmente qué ponerse.



## ESTÉTICA EN LA CALLE

FUE DON RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN, pocos días después del 14 de abril, quien pidió para la República nada menos que una arquitectura. Los buenos poetas, y D. Ramón lo es, puestos a pedir, piden siempre la luna. Porque pedir inmediatamente un estilo arquitectónico a la República es cosa tan poéticamente ilusoria como pedir al Estado un emporio en la poesía, un enriquecimiento en la novela o un alza súbita en nuestro teatro. Algo de esto creemos se pretende cuando se habla de «crisis teatral». No parece otra cosa sino que el régimen, a poca excelente voluntad que ponga, puede acuñar en los sótanos del Ministerio de Instrucción Pública un Shaw, un Lope de Vega, un Calderón, un Lenormand, un Pirandello, según las exigencias o el gusto particular de cada temporada. En este sentido, el Estado hizo cuanto pudo, acaso más de lo que pudo: incluso fundó el Teatro Lírico Nacional. El cual no logró llenarse, bien lo recordamos, de buena lírica moderna (no obstante los bellísimos exponentes artísticos, entre otros pocos, del gran músico Pittaluga), sino que hubo de atiborrarse de obras de museo, traicionando de esta suerte el fin flamante o de vanguardia con que fue pensionado por el Estado, y no con mezquindad precisamente, aquel programa para una resurrección...

Convengamos en que hemos sido todos, al menos en este aspecto, largos en pedir, largos hasta la luna. Mas no reprochemos por ello la ambición estética del artista. En la declaración de Valle-Inclán había un fondo excelente y de seguro aprovechable; sólo la forma era aquí desmesurada y extravagaba de lo posible. Pedir un estilo arquitectónico vale tanto como pedir un orden de vida nuevo, una conciencia de la época, nada menos que una cultura. Bien sabemos que ésta no es obra que se puede hacer de la noche a la mañana, por decreto ni parlamentariamente, sino obra que exige lustros, cuando no siglos. ¿Pero carecía por esto de sentido la petición sobredicha? Me parece llegada la hora de que concedamos un poco a los pensadores que realmente lo sean; también a los poetas. Buen parte del público, y en especial los políticos, salvo las excepciones pertinentes, caen aún en la pacatería de sonreír, si bien con



mentido aire de suficiencia, ante los hombres que son pura llama imaginativa. Ello, porque estos hombres no aportan nunca «ideas» tan operantes en lo inmediato como las que puedan dar de sí un ministro de la Gobernación o un director de Seguridad. Hay que reconocer, sin embargo, la verdad, ya reconocida en su tiempo por Voltaire, de que «todo el mundo civilizado se gobierna por unos cuantos libros»..., es decir, por las imaginaciones o las ideaciones, si así se prefiere, de los escasos hombres capaces de imaginar e idear: los filósofos y los artistas.

Repetimos: pedir aquello, un estilo arquitectónico, apenas proclamada la República, fue demasiado pedir. Mas era ése el camino, que no otro, para llegar a «un estilo», cuyas primeras líneas pudieran estar ya sobradamente trazadas. Declaremos que poco se ha hecho a este respecto: la República se encontró con una tela cortada inacabable, desde los sellos de Correos hasta la arquitectura en las escuelas, desde la acuñación de monedas hasta el himno nacional, pasando por certámenes, paradas militares, fiestas republicanas, urbanización... ¡Toda la lira! Todo cuanto constituye lo que nos permitimos llamar «la estética en la calle». ¿Qué ha sido nuestro último jubileo republicano? Pedro de Répide nos ha contado fiestas más bellas, al menos más originales, bajo el imperio de la «reina castiza». Se diría que éste es un país sin dibujantes, sin pintores, sin escultores, sin arquitectos, sin poetas, sin escritores, sin músicos, sin jardineros, sin escenógrafos...

No faltará quien me reproche que me ocupe de bagatelas (en cuanto me ocupó de ornamentación y de estética) cuando otros «problemas materiales», y por consiguiente más perentorios, exigen la atención del Estado. Estimo que no me ocupo de bagatelas. Se habla frecuentemente por ahí de «la defensa de la República». La defensa de la República la ve personificada mucha gente, y no escasos políticos, en la Policía, en la Guardia Civil; singularmente, en los guardias de Asalto. Pues bien: yo estimo que a la vera de esta defensa material, o si se quiere física, de un régimen, hay otra defensa de índole espiritual, inherente de suyo, pero a la larga invencible: la defensa estética. Por lo único por lo cual triunfa del tiempo el individuo (y quien dice el individuo dice la colectividad como individuo: la nación y su modalidad adjunta, su régimen) no es por otra cosa que por su haber espiritual. Lo que no arranque de esta fuerza es barato, paupérrimo, está condenado a esterilidad, tiene sus raíces esquilmas. ¿Qué mayor defensa que la propia salud espiritual, traducida de continuo en

obras, aun en las cosas más pequeñas y en apariencia adjetivas? ¿Y qué otro argumento hay más placentero, menos ofensivo, pero más convincente, que la estética?

Espíritu nuevo, buen gusto, sencillez. Sería pedantería por nuestra parte traer a este respecto cuanto representa desde el ángulo pedagógico esta al parecer minucia para muchos políticos. No se trata de hacer las cosas con «esquisifísica», que diría el poeta; ello sería cursilería; se trata de buena orientación. ¿No es nuevo el régimen? Pues que derrame su novedad, antes que en otro sitio, en la mismísima calle. Allí se lo agradeceremos todos. Allí se lo agradecerá el pueblo, cuyo defecto no es otro que su propia facultad de aceptar con *bonhomie* (ni más ni menos que en el teatro) las anti-guallas insubstanciales que le dan.



## DOS REVISTAS

EN ESTE MES DE MAYO (mes de las flores, pero también del lodo: «Cuando en mayo no hay lodo se pierde todo») han aparecido dos revistas significativas: *Diablo Mundo* y *Leviatán*. *Diablo Mundo* está dirigida por Corpus Barga; *Leviatán*, por Araquistáin. *Leviatán* es una revista socialista; *Diablo Mundo* es una revista ¿liberal?; aquélla es una publicación coherente, en cuanto se mueve con fidelidad a una doctrina; ésta es una revista ¿incoherente?; la primera lleva consigo una creencia, la prédica de una religión social, una fe; la segunda lleva consigo ¿el escepticismo? *Leviatán* tiene una tipografía uniforme, un tono uniforme; se viste con una cubierta de puritanismo anglicano; su propio título es a la vez bíblico e inglés; los colaboradores de esta publicación son profesores, diputados, miembros destacados en organismos internacionales, líderes. *Diablo Mundo* no tiene una tipografía uniforme ni un tono uniforme; se viste un día de una manera y otro día de otra; usa el «fotomontaje»; su título está tomado de un poeta del XIX, cuyo romanticismo en las letras y en la política le obligó a pasear —así un lord Byron de vía estrecha, como lo fueron todos, incluso Larra, en nuestro romanticismo— por Francia, Inglaterra y Portugal; los colaboradores de esta revista son indistintamente profesores y alumnos, escritores y aficionados, creyentes y descreídos, liberales y conservadores; ninguno socialista.

No será necesario apuntar que no es España terreno propicio a revistas. En España no hay campo adecuado para otras publicaciones periódicas que no sean los diarios, lo cual quiere decir, entre otras cosas enojosas, que los españoles vivimos —en el peor sentido de la expresión— al día. El ocio que exige, siquiera sea para leer deprisa, la revista semanal o mensual parece no tenerlo el español; lo tiene, es verdad, pero lo dilapida en el café. Así se comprende que buena parte, y la mejor parte precisamente, de nuestros ensayos contemporáneos, los de D. Miguel de Unamuno y don José Ortega y Gasset, hayan circulado antes que por una revista por un diario, y ello con aquella sencillez castiza, por española, de la cual no sabríamos decir si se trata de un privilegio, una ironía o una triste fatalidad. De modo que vivimos entre la

Prensa y el libro, sin que ese grande espacio habido entre el libro y la Prensa, o sea el propio de la revista, se pueble convenientemente. País de altibajos, país de violencias, país de cambios bruscos, hasta en su letra impresa muestra España sus pavorosos desniveles: o el libro recoleto, y en cierto modo paralítico, o la noticia diaria y volandera; a elegir.

Me parece que las dos revistas aparecidas en este mayo tienen su historia. *Leviatán* proclama la suya. *Leviatán* se siente continuadora de la revista *España*. «*España* —dice Araquistáin al pie de su formidable “Glosa del mes” — fue fundada por José Ortega y Gasset en 1915. La dirigió poco después, durante ocho años, el que ahora dirige *Leviatán*. Su último rector, en los meses postreros, fue Manuel Azaña, hasta el momento de su desaparición bajo la Dictadura militar de 1923». Desde luego, *Leviatán* no es la continuadora de *España*, sino su desgajamiento doctrinal, por más señas socialista, llevado a cabo por Araquistáin. Los tiempos son muy otros. Han pasado muchas cosas sobre la nación: una dictadura, un 14 de abril, tres años de República; a mayor abundamiento, han participado del Poder los socialistas. Todo ello (esto es, el hecho de que el partido socialista haya probado día tras día su fuerza nacional, aunque internacional, como partido) hace de *Leviatán* una revista exclusivista y musculosa de doctrina, hirsuta y seca, dura y opaca. Con su nombre de transatlántico (nadie se acuerda de la Biblia, pero mucho menos de Hobbes, como no sea a través de las gracias de Quincey), *Leviatán* es eso: una embarcación típicamente marxista, a cuya clase única se acogen pasajeros de muy distinta condición. ¿En qué cielo de cultura queda *España*, embarcación de tantos y admirables colores, frente a este *Leviatán*, tan uniforme en su pigmento, un gris duro a la manera del de un buque de guerra?

Siguiendo el desdichado símil naviero, diremos que *Diablo Mundo* navega con divisa republicana, intelectual y juvenil. También esta revista tiene su historia; sobre todo, su justificación. Como aquí no hay cosa que no se reciba con hostilidad —libro, revista o conferencia—, nadie ha querido darle a *Diablo Mundo* su significación sintomática. ¿Qué pasó? ¿Dónde estamos? ¿Adónde vamos? Pasó nada menos que una dictadura, cuyo pie de hierro, aunque demasiado suave para tal denominación, aplastó la política. Allí sólo fue posible la literatura, el primor lírico, el preciosismo, el gongorismo, el culteranismo, el conceptismo; en suma, allí sólo fue posible, y ya fue

bastante, una revista de las letras: *La Gaceta Literaria*. Después, el caos literario o intelectual, o sea el destaponamiento de la República, ahogando con sus problemas políticos y sociales inmediatos el espíritu contemplativo, las letras y las artes. Y es ahora, a los tres años de República, cuando aparece *Diablo Mundo*, cuya virtud consiste en ir acomodando en su seno profesores y alumnos, escritores y aficionados, creyentes y descreídos, liberales y conservadores. ¡Supervivientes de un naufragio! Tal embarcación sólo podía capitanearla un liberal (es decir, un escéptico, puesto que no hay auténtico liberalismo sin escepticismo): Corpus Barga. Y tal embarcación tiene la virtud de ser la primera en su estirpe republicana, intelectual y juvenil.

En resumen: no nos parece baldío este mes de mayo. *Diablo Mundo* y *Leviatán* son dos brotes. Uno, estrictamente político; otro, político y literario a la vez. ¿Brotos perfectos? ¿Defectuosos? ¡Ah! Eso lo dejamos a la crítica al uso, trasunto de la del café, distribuidora de premios y castigos, pedante y tal. No tenemos tiempo.



## BAROJA, EN LA ACADEMIA

SON DIGNAS DE MEDITACIÓN las primeras declaraciones académicas de Pío Baroja en cuanto ha sido elegido académico de la Lengua: «Yo siempre fui considerado —ha dicho el gran novelista— como un novillero más o menos notable o el cómico de teatro de arrabal a quien se reconocen algunas condiciones instintivas; pero no se cree que debe trabajar en los teatros ni en las plazas de importancia». Estas palabras de Baroja, en cuanto suyas, valen para él. También para muchísimos españoles. Un novillero más o menos notable, con algunas condiciones instintivas... Más que un novillero, un «espontáneo». El símbolo nacional no me ha parecido nunca ese león iracundo de los escudos, sino ese chico que se descuelga hasta el redondel de una plaza con no más bagaje que algunas condiciones instintivas, con no otro pasaporte que un valor personal tan grande como un templo. En medio del estupor del público, y ante el enojo de los alguaciles, y ante los rostros largos, académicos, de los espadas, ese chico se coloca a cuatro metros del toril, hace unas faenas más o menos afortunadas, esquiva al toro, pero no a la habilísima Policía, que lo atrapa por el cogote. El final, bien lo saben ustedes: en cuanto ese chico desaparece por el callejón, abrumado de gloria y camino de un calabozo, comienza la Academia.

Digo que el espontáneo me parece un símbolo nacional porque si borrásemos de la Historia de España cuanto fue labor de espontáneos, desaparecería media Historia de España. Sobre todo desaparecería aquella su parte fecunda, aquella su parte gloriosa, cuyos hermosos gajos de espontaneidad constituyen precisamente la delicia, a la vez que la justificación, de las Academias. Por lo que hace a la literatura, ahí está Cervantes. Fue Cervantes en literatura lo que se dice un espontáneo específico, un «ingenio lego»; para sus contemporáneos, un escritor de cierta inventiva, algo así como un folletínista de la época; para las Academias de su tiempo, una nulidad. Pero no se crea por ello que vamos a concluir en estas líneas por hacer el elogio de la práctica sin ciencia y de la vida sin preparación ni aprendizaje. Si por algo nos es agradable ese rostro desaborido, tan desvaído en los sellos de Correos, de D. Joaquín



Costa, es por haber dicho aquello de «escuela y despensa», con lo cual se resume ¡todavía! el más perentorio programa nacional. Un poco de alimentación física y otro poco de alimentación espiritual y España encontraría en el espacio, si no un punto de apoyo para mover el universo, al menos cierta seguridad para moverse a sí propia con sencillez, sensatez y comodidad.

Baroja ha entrado en la Academia. Con ello la Academia se favorece a sí misma, igualmente que hubo de favorecerse en las ocasiones en que fueron elegidos académicos Azorín, Pérez de Ayala, Benavente, Machado y Unamuno. Ahora bien: ¿y Baroja? ¿Queda favorecido Baroja? Desde luego, la Academia nada le agrega a la obra de un escritor. Un morlaco sigue siendo morlaco aunque se le elija académico; un gran escritor, si es nombrado académico, ni una coma de su obra debe por ello a la Academia. Pero hemos quedado en que España es el país del novillero o, si se quiere, del espontáneo, cuyas condiciones instintivas no le hacen acreedor muchas veces a torear en las plazas de importancia. Si esto es verdad para muchas profesiones, lo es en grado sumo en la profesión de escribir. Con la especialísima particularidad de que es el público, el público de este país de espontáneos, quien no concede a sus escritores, aunque tengan una hermosa obra, más importancia que al novillero notable. Quiere decirse que el escritor glorioso que no sea en España otra cosa que escritor glorioso vive a la intemperie: en el rincón de su casa o en el rincón de un café. Porque vivir a la intemperie es vivir sin ningún poder social ni oficial.

—¿Pero cómo se explica que Baroja, un escritor tan independiente, haya aceptado? —se dice por ahí.

¿Y qué tiene que ver una cosa con otra? Baroja lleva cuarenta años de novillero. Valle-Inclán, otro tanto. Miró murió sin que le dieran la alternativa. En un país donde el público es tan descastado para con sus glorias literarias, cerril ante sus grandes valores, me parece muy bien un organismo como la Academia, en cuya pared, más o menos maestra, pueda al cabo apoyarse el escritor. La cuestión está en que la Academia sea realmente esta pared; la cuestión está en que la Academia, tan llena de inmortales que han de morir en cuanto los enterremos, se decida a elegir a los mortales que no han de morir hoy ni mañana, aunque la Academia no los tomase por inmortales. La cuestión está en que la Academia, dicho en cuatro palabras, tenga de veras autoridad.

Pues bien: uno de los actos más decisivos de la Academia Española por recabar esa autoridad ha sido este de elegir a Baroja. Elegir a Baroja es elegir al anarquista de las maneras literarias. Elegir al anarquista literario es elegir al espontáneo. Y elegir a los grandes espontáneos es hacer justicia, aunque sólo sea académica, a lo más genuino, a lo más castizo de este país enconado o indiferente.



## RECUERDO DE UN ESCRITOR

MAL MOMENTO PARA RECORDAR LOS ESPÍRITUS. Seguimos con demasiado servilismo, entre enojados y esperanzados, los acontecimientos de uso para que dediquemos un minuto siquiera, en las veinticuatro horas del día, a los ángeles de nuestra guarda. Los ángeles de nuestra guarda son los ángeles familiares; los ángeles familiares son los ángeles por los cuales cobramos consciencia, un sí es no es azarosa, de nosotros mismos. Por modesto que sea un escritor, y también por grande que sea, lleva de continuo en su memoria estos espíritus tutelares (el recuerdo de un estilo, la belleza de una postura moral, la firmeza de un modo directo de expresión, la gracia de un circunloquio metafórico) con los cuales convive, por los cuales el escritor se reconcilia con su oficio. El encanto de estos ángeles tutelares, tan encontrados y distintos, que pueblan la memoria del modesto y del grande, sólo es comparable con el mundo sensible. Con el encanto del mundo sensible: con cualquiera de esas combinaciones de colores y formas, en la mujer o en el paisaje, cuya presencia se nos imponen como una revelación.

Digo esto porque la lectura de un libro publicado por la Colección Pen, *Meditaciones políticas*, me ha hecho volver los ojos no tanto a un estilo o a una manera de pensar como al espíritu delicadísimo de su autor: Ángel Sánchez Rivero. Se trata de un póstumo. «Hay quien nace póstumo», dijo Nietzsche en cierta ocasión, si bien refiriéndose a aquella suerte de obras, la suya por supuesto, cuya sazón escapa del presente para acomodarse a gusto en el porvenir... Pero hay quien nace póstumo, aunque parezca extraño, no sólo por el carácter futurista de su obra, sino también por el carácter del propio autor; en ocasiones, por falta de carácter. Por fuerza ha de ocurrir esto en hombres de riquísima vida interior, para los cuales el mundo circundante, lejos de ser un campo de lucha —el medio inevitable donde bregar, vencer o caer—, es sólo un manadero de sensaciones y observaciones, un hontanar a cuyo tesoro se consagran. Estos hombres pasan por la vida con un perfil distraído, sencillo, impreciso, borroso; un día desaparecen, como sin pena ni gloria, entre los suyos; pero al

día siguiente es hallada en su gabinete de trabajo, en medio de la estupefacción de los estúpidos, la síntesis rica de aquella vida en apariencia pobre. Es el caso de Amiel.

No el de Sánchez Rivero, me apresuro a decir. Sánchez Rivero dio pruebas repetidas de su talento. Tuvo el reconocimiento de los mejores, actuó en la vida... Y sin embargo, su recuerdo, este ángel tutelar que se nos representa hoy, nos trae a la memoria aquellas personalidades como huidizas, aquellas personalidades siempre a solas con el deleite, con el festín de su labor. La razón de este enlace imaginativo me parece hallarla en la sinceridad; no en la sinceridad de sentimiento y pensamiento, que ésta ha de darse en toda naturaleza que se estime; me parece hallarla en la sinceridad de vocación. Difícil andar por ese empedrado de las vocaciones. En el oficio de escribir no es tan fácil como se piensa encontrar la vocación verdadera, o sea inevitable, puesto que muchos estímulos externos, algunos verdaderamente baratos, simulan el signo de periodista o escritor. En Sánchez Rivero, nada ajeno a la fuente de la sensibilidad y el pensamiento, nada que no sea el puro goce de la imaginación, nada que no arranque del «amor intelectual», le impele a escribir. «Amaba el arte de escribir —dice Jarnés en su primoroso prólogo a estas *Meditaciones políticas*— como amaba la ciencia de pensar...». Basta leer estos ensayos o los papeles póstumos, tan ricos de forma y pensamiento, que publicará *Revista de Occidente*, para alcanzar la legitimidad de esta labor.

Pero, además de esta legitimidad o sinceridad, hijas del juego perfecto de una excelente naturaleza, había en Sánchez Rivero (según observamos nosotros en las escasas veces que lo vimos y hablamos, y según observa Jarnés, que lo trató bastante, en su prólogo) algo que también lo emparentaba con las figuras antedichas. Con las figuras huidizas, recogidas y delicadas. Me refiero a aquellas particularidades personales por las cuales era Sánchez Rivero «un antipersonaje, todo lo contrario de un hombre de representación». Para encontrar el antípoda de una naturaleza de este orden no hay que salir de la naturaleza literaria. Su antípoda es otro tipo de escritor, el escritor enmascarado. Con lo cual no debe entenderse el mal escritor, sino el escritor que acierta, según dotes particulares de carácter, a componer para el exterior un tipo cuyas líneas no hacen sino acusar el escritor que hay dentro. Esta carátula es a la personalidad personal lo que el estilo a la personalidad espiritual o literaria: su expresión, pero también su defensa. En España podrían citarse cuatro, seis, a lo sumo, personalidades de

este orden. Pero me complazco en señalar una sola: Unamuno, que ha prolongado la máscara representativa de su personalidad, tan de veras fuerte, hasta su propio indumento.

Sánchez Rivero era todo lo contrario de un escritor enmascarado. Personalmente desdibujaba su perfil al amparo de una sonrisa, cuyo simpático relampaguear valía tanto como una fuga. Entre su rica personalidad y el mundo exterior no había otra cosa que el más sencillo continente. Su vida estaba al otro lado de este continente; era una vida trabada de ilusión y de otros muchos amores nobles. Por eso he dicho en un principio que al recordar este ángel tutelar y familiar no me lo represento en su estilo literario, con ser tan bueno, ni tampoco en su manera personalísima de idear; me represento solamente un espíritu: «una calidad de alma», por decirlo con su expresión.



## EL AÑO LITERARIO Y ARTÍSTICO EN ESPAÑA. LA POESÍA

*... en tiempos que, en general, la poesía anda tan desfavorecida...*

CERVANTES

*Pero los poetas, o sea aquellos que imaginan y expresan este orden indestructible, son no solamente los creadores del idioma, la música, la danza, la arquitectura, la escultura, la pintura: son también los instauradores de las leyes, y los fundadores de la sociedad civil, y los inventores de las artes de la vida.*

SHELLEY

UNO VUELVE A LEER POESÍA como quien da un salto en el espacio y se instala de pronto, aupado por el purísimo *élan* poético, en otro mundo: en el mundo entrañable de la adolescencia literaria. ¿Quién no comenzó chapurrando poemas propios o ajenos, o ajenos y propios a la vez? El espíritu resbalaba hacia las formas al parecer inconcretas de la poesía; no había más entonces que «un sentimiento vago», la pulpa sin contorno preciso: «un ímpetu oratorio». El mar, el campo, la mujer, la flor, el cielo, todo cuanto acariciaba los ojos daba en el mismo sitio, tenía la virtud de percutir en el mismo sitio; la verdad de lo sucedido no era otra cosa que un reflejo, tal como el objeto (el mar, el campo, etc.), respondía a la exactitud del latido, o tal como el latido daba la dimensión cabal del objeto. Es lógico que los poetas se sientan en posesión de la verdad; también es lógico que no haya técnica más segura, sobre todo para recorrer el mundo (para recorrerlo a lo largo y a lo ancho, pero asimismo en su dimensión de profundidad) que la poesía; es verdad que los poetas llegan allí a donde no alcanzan no ya las manos, pero ni siquiera los ojos de la lógica. Una ciencia es un conjunto de verdades



demostrables; la poesía es un haz de axiomas; la ciencia camina paso a paso; la poesía aparece de pronto, se revela por iluminaciones súbitas; una ciencia, aun la astronomía, nace en la corteza terrestre, se arrastra por ella; la poesía baja del cielo. Cualquiera sea el camino que tomemos (vamos a suponer que al hombre le es dable tomar un camino), el espíritu da de bruces en algo tan duro como el pulido de una baldosa; sólo rehaciendo el alma del golpe, sólo amparándose en ese fondo insobornable, infantil se ha dicho, perenne en los mejores, con que el mundo se colorea, se hace fiesta o gracia, el hombre sigue, continúa... Vale para el individuo; también vale para los pueblos. Todo sentimiento poético, como toda pasión poética, es un ímpetu hacia adelante, una ambición de horizonte; asimismo una pasión de dominio; de igual suerte, un a modo de recurso por el cual se hienden las gavillas del agua, los músculos del agua, las torpes cosas frías (seres inanimados y animados, hombres muchas veces) para sostener en pie tanto la necesidad como la verdad de la marcha. En un principio debió de ser también una sensación muy difusa; acaso el deseo con el cual se sintetizaron las virtudes: «el deseo de vencer resistencias». No sé. ¿Quién testimonia del primer sentimiento poético en aquel mundo sin cuello ni corbata, tan desnudo por fuera como por dentro? Pero es seguro que alguna larva tuvo la poesía; quizás un jirón luminoso, a la manera del rayo, caído de arriba. Digo que vale para el poeta; también vale para los pueblos. De ese jirón a nuestros días hay una cadena de conciencia, un andar fluido y continuo, manso o bravo, sólo comparable al agua en movimiento, el torrente o el río. De este modo puede afirmarse una inundación futura, a cuyo sabor húmedo, pero también cálido, de plenitud poética, cederá el corazón del individuo, pero asimismo el de los pueblos. ¿Qué queréis? Ningún verdadero poeta retrocede; la verdad poética, siempre una conquistada, está más allá de nuestros pies; un poeta no es reaccionario ni siquiera cuando canta el pasado; la poesía es futuro. De modo que no hay más que un inmortal seguro, cuya evidencia jamás negará el nativo; a saber: el día que tanto sentimiento poético cobre conciencia total de sí mismo, o que tanta verdad poética, tanta conquista poética, tanto color y forma poéticos, penetre en todos los sitios, ilumine de igual modo la montaña y el valle, veréis. Entonces veréis la historia del globo como un largo poema; será la visión cabal de la poesía; algunos lo llamarán —si para ese entonces hay todavía pedantes— instrucción, educación, civilización, cultura; nosotros lo llamaremos poema, obra de poetas; acaso fuese más justo llamarlo *el sentido*...

Por consiguiente (y dada la lógica aplastante, aunque otra cosa estimen los pazguatos, que he utilizado en esas líneas) resulta ocioso hablar de crisis poética. La palabra crisis, tal como la esgrimen algunos, es palabra que debe ser maldita, puesto que significa miedo, reacción. El hecho de que existan pocos poemas específicos, o escasas novelas específicas, o muy pocos lienzos, mármoles o partituras específicos, no quiere decir otra cosa sino que la poesía, el ímpetu están en otro sitio. He aquí una energía que no se pierde, tan sólo se transforma; acaso sea conveniente que su fuerza renovadora no revierta hoy en sus lechos naturales; es muy probable que su sitio deba ser otro, siquiera sea temporalmente, para fecundar otras zonas y volver a su cauce después, pero entonces arrastrando islas y continentes. ¿Quién habla, pues, de «géneros»? ¿Quién tan superficial que hable de «generaciones»? ¿Es que se puede aplicar la vieja cronometría cuando todo, la cronometría inclusive, fermenta? Ahora bien: esta visión global, inalcanzable para el ebanista y el estilista (acaso la sienta, ya que no la vea, el hombre de negocios), no significa una sequedad absoluta del cauce natural. No se olvide la textura científica de cierto tipo de artista. Tampoco la fuerza adquirida un día y viviente hoy, o sea la inercia. A veces al artista, lo mismo que al clásico de la ciencia, sordo al estampido y los tambores, le toman por sorpresa la ciudad en que trabaja...

#### ALMANAJ 1934

El *manachus*, *almanaj* o almanaque, círculo de los meses, de la poesía en 1934, se refiere a tres zonas: las selecciones y reediciones, generalmente clásicas, acompañadas de exégesis; la forma característica de selección denominada antología; las obras nuevas. El primero de estos grupos, siendo el más importante este año, al menos por su extensión, no alcanza la profundidad de otras veces. No hay en él un libro que comparar, si nos atenemos al trabajo de investigación, selección o exégesis, con las ediciones de otro tiempo (las *Soledades*, de Dámaso Alonso; *Los toros en la poesía española*, de Cossío; dos obras ejemplares). Han aparecido en 1934 la segunda edición de *Milagros de Nuestra Señora*, de Berceo, por Solalinde; una primorosa selección del *Romancero*, por Menéndez Pidal; las *Poetas* de Gil Vicente, por Dámaso Alonso; una

recopilación de *Poetas de los siglos XVI y XVII*, por Blanco Suárez; *Poesías bucólicas*, por Astrana Marín; *Coplas y romances* que cantan los mozos en algunos pueblos de Castilla la Vieja, florilegio por J. María Vergara Martín; *Poetas castellanos anteriores al siglo XIV*, colección de Tomás Antonio Sánchez, continuada por Pedro Pidal y aumentada e ilustrada a vista de los códices y manuscritos antiguos por Florencio Janer; *Trovas de otros tiempos*, por María Luz Morales; reediciones de Iriarte, Rosalía de Castro, Jacinto Verdaguer y Bécquer; esta última, prologada por Emilio Gascó.

### ANTOLOGÍAS

Un género muy favorecido de lectores y comentarios, dado a la polémica desde el momento que arroja una opinión, un juicio crítico tácito o expreso, es la antología. Con respecto a ésta, nada mejor que transcribir unas palabras recientes, oportunísimas, de Guillermo de Torre:

«¡Viejo pleito el de las antologías. Ni aunque abriésemos un debate “por y contra” de libres confrontaciones polémicas —como el que hace años se produjo en París sobre el novelista suizo Ramuz— lograríamos probablemente llegar a precisiones acordes. ¿Deben desaparecer, son superfluas, condenadas como están a la insatisfacción de muchos existentes? La tradición del género, sobre todo en su rama poética —desde los cancioneros, centones y silvas de varia lección que ilustran las letras clásicas—, demuestran la resistencia vital que posee por encima de todas las impugnaciones.

Por nuestra parte, y en lo que se refiere a España, desearíamos que la aparición de tales antologías fuese más frecuente. Perderían así su carácter de cosa excepcional y gravísima, donde el hecho de “estar” o “no estar” en sus páginas engendra pleitesías serviles u odios tremendos. Al reproducirse cobrarían, de una vez, el carácter que les corresponde y que les salva, superando el confusionismo y la mezcolanza inherentes a todo catálogo. Esto es, se mostrarían como libros de inventario, balances de una época, testimonios de una generación o de un movimiento, cuya compulsión nos permite, en un momento dado, echar el ancla y medir con un golpe de vista las distancias recorridas. Colectores y antologizados llegarían a penetrarse del verdadero

“espíritu de antología”, eliminando estrecheces y parcialismos, aprestándose sin aprensiones ni melindres a todos los contactos y proximidades, ya que sólo así puede darse la impresión totalizadora que al lector interesa; sólo de esa suerte es posible registrar, en poesía y en prosa, tendencias y movimientos sucesivos, personalidades dispares».

Asimismo Enrique Díez-Canedo (por cierto: un poeta este excluido sistemáticamente, sin duda por miopía en los antologistas, de todas las antologías aparecidas hasta ahora) nos dice: «Cada generación debe formar sus antologías, traducir a sus clásicos, y ¡pobre de la que no lo haya hecho! Una antología es labor de poeta, pero también de crítico. No la intente quien tenga una faceta sólo en su espíritu».

Tres antologías aparecieron este año: La de José María Souvirón, *Antología de poetas españoles contemporáneos, 1900-1934* (Editorial Nascimento. Santiago de Chile); la de Gerardo Diego: *Poesía española. Antología. Contemporáneos* (Editorial Signo. Madrid); la de Mathilde Pomès: *Poètes espagnols d'aujourd'hui* (Éditions Labor. Paris-Bruxelles). No salimos ni entramos en esta ocasión por los defectos o excesos que pudieran tener estas antologías; por el contrario, nos complacemos en señalar cuanto poseen de positivo. La primera de estas obras tiene un valor ultramarino, en cuanto su autor, el excelente poeta José María Souvirón, se propuso con ella introducir nuestros poetas contemporáneos allende el mar. La de Gerardo Diego abre más la mano, aunque no del todo, en esta segunda edición, a la poesía: ofrece un conjunto muy completo de poetas españoles de hoy. Finalmente, la selección de Mathilde Pomès tiene la virtud de llevar nuestra poesía actual, en versiones muy justas, a la lengua francesa.

Otra antología, ésta con fines pedagógicos, ha aparecido en 1934: *Poesía infantil recitable*, por José Luis Sánchez Trincado y D. Olivares Figueroa. Versos para niños.

SALINAS

Con *Presagios*, *Seguro azar*, *Fábula y signo*, *Vispera del gozo* y el libro de este año, *La voz a ti debida*, Pedro Salinas ha señalado en dos lustros una finísima caligrafía

poética, cuyos rasgos se asientan (si nos atenemos a lo cronológico, pero también al timbre espiritual) entre Juan Ramón Jiménez y la trinidad constituida por Alberti, Lorca y Guillén. *La voz a ti debida* (un largo poema sostenido, cuya voz ininterrumpida, fluente y vibrante, la debe el poeta al sentimiento amoroso) constituye la obra más propia del talento alquímico de Salinas. Alquímico no quiere decir falta de espontaneidad, aunque sí quiere decir mixtura. Y la mixtura no significa en Pedro Salinas confusión de recetas, sino reunión de elementos felices, todos los cuales se emproan, acomodados dentro del poema, hacia un mismo horizonte: la poesía. De esta suerte podríamos enumerar como elementos esenciales la técnica, el ingenio, la imaginación, la erudición, la inventiva, etc. Mas una reseña de los componentes, todos legítimos y nobles, que llenan el bello poema de Salinas requeriría mucho espacio, aparte que sobre este libro se han escrito ya cinco ensayos singularísimos. Me refiero al de Dámaso Alonso (*Diablo Mundo*); a dos de Guillermo de Torre (*Luz y Sur*); al de Miguel Pérez Ferrero (*Heraldo de Madrid*); al muy unilateral, acaso por personalista, de Bergamín (*Luz*). Del primero de estos ensayos, tan rico de forma y contenido, nos permitimos entresacar lo más decisivo para con el poema de Salinas:

«Pero en libro de tantas maestrías y tan diversos valores, los más altos caen precisamente, y por fortuna, del lado de lo espiritual. El poema de Pedro Salinas es la obra de un profundo e íntimo poeta; profundo por el pensamiento que, denso siempre, tiene súbitos aletazos iluminadores, relámpagos que penetran un cosmos, encerrados muchas veces en la encarnadura de verso que más ceñida y limpiamente los podría expresar; íntimo, por el sentimiento, delicioso, variado, de sorprendente sensibilidad para la captación de los matices más recónditos». Y concluye Dámaso Alonso su formidable jaculatoria: «...no dejaría de ser un viaje agradable y provechoso el seguir la filiación de un libro tan nutrido, a través del pensamiento filosófico y la tradición literaria de todos los tiempos; pues en él parecen venir a mezclarse alientos del pensamiento platónico, gentiles brisas de la poesía árabe, doctrina de renacentistas diálogos de amor, la íntima vibración de la voz de Garcilaso, sutilezas de análisis psicológicos no alejadas de las de los libros de mística españoles, refinamientos del mecanismo sensitivo y lógico de la más complicada novelística moderna... Y es seguro que nada de esto ha pasado o intervenido en la determinación del poema, sino en espíritu de Pedro Salinas, abierto a todos los vientos, bien enraizado en la tradición universal,

pero de finísimo receptor de inquietudes de hoy, y por encima de todo su gran aliento, su gran alma de poeta. Libros así perpetúan la grandeza de la vida espiritual de un pueblo».

#### OTROS POETAS

Otros libros interesantísimos de poesía en verso han aparecido este año: *Segador en el viento*, de José Francisco Díaz de Vargas; *Triángulo isósceles*, de Francisco Fientosa; unos deliciosos poemas breves de Alfredo Marquerié: *Reloj*; *33 canciones*: finos, sutiles cantares de Álvaro Arauz; *Verde voz*, por Félix Ros: conjunto de poemas vivos, manifestación inequívoca de un temperamento de escritor y poeta; *Ímpetu del sueño*: patéticas poesías de Alejandro Gaos; *Donde habite el olvido*: fragantes poemas de Luis Cernuda; un conjunto estimabilísimo de poesías sociales: *Hogueras en el Sur*, por Pla y Beltrán; *Flors de camí*, de José Pujadas; un libro del poeta José María Morón, *Minero de estrellas* (segundo Premio Nacional de Literatura del año 1933): poesía cuyo tema son las minas de Riotinto y cuyo valor poético, profundo, cálido y brillante, mereció el espaldarazo de Antonio Machado; *Identidad*, por Rafael Laffón: poesía esmerilada, cabrilleante, lineal en ocasiones, siempre viva en imágenes y metáforas, graciosa y juncal; *Primavera portátil*, de Adriano del Valle: conjunto excelente de poemas; *Piedras blancas*, de Fernández González: poesía «sentida», emotiva, cuya bellísima superficie nos habla de una sensibilidad doliente y elegíaca por tanto; *Talismán de distancias*, por César A. Comet: primer libro, que no primera manifestación literaria, de un meritísimo poeta y escritor. Merecen mención igualmente, ya que otra cosa no es posible, en este resumen del año: *Sonrisa*, por Pedro Gamio Ortega; *Rosales de amor*, por Pascual Navarro Pérez; *Leyenda de mi Alcarria*, por Saturnino Ortega Montealegre; *L'estela d'Or*, por Maria Verger; *Guirnalda de flores*, por Juan María Gorricho; *Poema del amor misericordioso*, una «sinfonía mística», por Luis de Fátima Luque; *Horizontes*, por Alejandro Mac Kinlay; *Los momentos de la raza*, romances, por Vicente Sánchez-Arizona.

La poesía femenina, tan asistida en otro tiempo, se ha visto desamparada, aunque no del todo, en 1934. (¿Qué hacen las grandes poetisas Ernestina de Champourcín y

Josefina de la Torre?). Sólo hemos encontrado un libro de *Romances*, perfecto de emoción y ritmo, de la Duquesa de Medina Sidonia, y *Entre la noche y el mar*, por Concha Espina. La célebre escritora montañesa ha llevado esta vez al verso la emoción, el ímpetu y la poesía que otorgó siempre a sus mejores novelas.

En la poesía en prosa registramos *De mar a mar*, libro grandilocuente, excelente de intención y forma, de Feliciano Rolán, y *Júbilos*, por Carmen Conde, deliciosos poemas a manera de apólogos, ilustrados maravillosamente por Norah Borges y prologados por Gabriela Mistral.

#### ALBERTI

¿Cabe una biografía más bella que esta de Rafael Alberti, *Poesía 1924-1930*? Están en ella todas las vicisitudes espirituales de un poeta. Todas las zozobras, las delicias, los gustos, los tormentos, las glorias de un artista. Cualquiera sea la mirada con que lo miremos, siempre encontraremos en este libro una poesía cuyo sentido se acomode al haber espiritual del momento. La razón de ello es el carácter biográfico (de vida espiritual dócil o activa, mansa o patética, pero siempre artística), que ha cobrado la gran obra poética de Alberti al enringlarse en un libro todos los libros que la constituyen hasta hoy: *Marinero en tierra*, *La amante*, *El alba del albelí*, *Cal y canto*, *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, *Sobre los ángeles*, *Sermones y moradas*, *Elegía cívica*. Esta concatenación permite reconstruir estadios distintos de ánimo poético y ver siempre, sin perjuicio de la variedad, un tono original constante, el temperamento del poeta. ¿Qué va de *Marinero en tierra* a la *Elegía cívica*? Va una vida, si por ésta entendemos la suma de las distintas maneras con que hemos reaccionado (en este caso poéticamente) ante las cosas. Cada una de estas reacciones, si se trata de un verdadero artista, encarnan en una forma diferente; cada una de estas encarnaciones constituyen un estilo, un género... Con *Marinero en tierra*, *La amante* y *El alba del albelí*, comienza lo que podríamos llamar la manifestación deliciosa: es el arrobamiento particular ante el mundo, como el primer deslumbramiento por el firmamento y la tierra; con *Cal y canto* culmina la pasión por la técnica (que también la sintiera Dante, hasta el punto de crear un idioma); *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* es

lo más salado que se le puede ocurrir a un poeta: la caricatura poética; con *Sobre los ángeles*, *Sermones y moradas* y *Elegía cívica*, Alberti da cima a una etapa cuyas características son: profundidad y agrura. ¿Versatilidad? ¿Disposición a tomar el primer tren que pasa? Encarnaciones sucesivas de una misma personalidad poética cuyo signo no parece ser otro que el ímpetu, la amplitud y la ganancia. O manera visible de ir cambiando de piel a medida que va creciendo el cuerpo, el alma y el peso. (No todos los poetas tienen la fortuna de poseer una camisa como la de Jesús, que crecía inconsútil, como es notorio, y a dos centímetros por año). Aquellas cuatro etapas, tan ricas de belleza y contenido, tan firmes de sentido y de forma, alcanzan para el poeta que las vivió y escribió el más alto puesto en la poesía joven contemporánea.

A la cabeza de *Poesía 1924-1930* van estas palabras de Rafael Alberti: «La revista *Cruz y Raya*, al iniciar en las ediciones del Árbol una serie de obras completas o escogidas de los poetas de mi generación, ha querido contar conmigo. Publico la mayor parte de mi obra poética comprendida entre 1924 y 1930, por considerarla un ciclo cerrado (contribución mía, irremediable, a la poesía burguesa). Aparece incluido en este volumen el libro inédito *Sermones y moradas* (1929-1930) con la *Elegía cívica*, crisis anarquista y tránsito de mi pensamiento poético. A partir de 1931, mi obra y mi vida están al servicio de la revolución española y del proletariado internacional».

## LOS MAESTROS

El hecho de que los maestros no hayan publicado, que no producido, ningún libro este año, parece colocar olvido en poetas y poesías que están en la esencia misma de la vida artística contemporánea española. Acudo a reparar este descuido de la cronología, pero también de las imprentas, registrando los dos grandes nombres: Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado.

## COLOFÓN

Contra la pereza, que es la creación, está la diligencia, que es la crítica.





## LA INTIMIDAD EN LA LITERATURA

SE PUEDE VIVIR ENTRE PAREDES DE CRISTAL. A condición de no tener intimidad alguna, ni buena ni mala, con la cual pudiéramos un día, o en todos los momentos de la existencia, solazarnos o desesperarnos. El hombre nace sin intimidad, el niño no la tiene; luego la sociedad y el hombre, ambos a una, van creando la intimidad de cada caso, para la cual se edifica a la vez, y en sustitución de la pared de cristal, el oportuno tabique opaco. A mayor intimidad, mayor es el tabique que la preserva, más espeso. Y a mayor espesor del tabique, generalmente estucado con un palustre de carácter; a mayor contenido íntimo, sea éste de la stirpe que sea, mayor deseo de destapar el frasco, vaciarlo alguna vez. Pero entendámonos: podemos vaciar de este frasco su contenido deplorable, o sea sus pecados, en cuyo caso tenemos una práctica genuinamente cristiana: la confesión; o podemos vaciar del frasco delicias o terrores, deseos o miedos, las imaginaciones trabadas de unos y otros, en cuyo caso podemos obtener, si hay maña para ello, algo de suyo emparentado con las posibilidades exclusivamente divinas: el arte o la creación.

No sé si me explico. Pero quiero decir que no hay más que dos caminos para dar escape a la verdadera intimidad: el confesionario y el arte. Dos caminos que se han unido a veces, como en el caso de Amiel o de Rousseau, para dar lugar a un género impuro, pero por ello mismo sumamente sabroso. (No quiero hablar en este extremo de San Agustín, la sobrehumana figura, demasiado alta para que yo la toque aquí con mi pluma pecadora). Dos caminos, el confesionario y el arte, que los españoles hemos separado terminantemente, parte sin duda por carácter, pero parte también por honradez. Al confesionario —como quien dice, y no hay malevolencia, al vertedero—, lo inservible, las escorias íntimas; a la literatura, todo lo demás. Que Lope utilizara sus picardías, o Góngora sus bellaquerías, para resolverlas en comedias o poemas, nada quiere decir; la verdadera intimidad pecadora de uno y otro iba a dar al vertedero; sólo la recogía el confesor. De este modo se ha hecho la literatura española, tan cruda y entera, sin esa gelatina soñadora y pecadora que es la salsa de otras

literaturas; y de este modo contamos con D. Francisco de Quevedo, cuyo corazón se nos antoja, y es seguro que no se trataba de esto, una verdadera castaña pilonga. Hacemos estas consideraciones al leer una bellísima tentativa de diario íntimo español: *El libro de Esther*, por Benjamín Jarnés. «Esto, que podría llamarse “Diario de una intimidad”...». Podría, pero no debería, puesto que el libro de Jarnés, aunque escrito en voz queda, resulta ser al cabo una sucesión de cuestiones abstractas: el amor, la poesía, el arte, algunos libros... La verdadera intimidad se disfraza deliciosamente de especulaciones, o se oculta bajo el primor del estilo, o pasa tan delgada, y también tan delicada, por algunas páginas de la obra, que nunca podemos distinguir lo vivo de lo pintado. ¡Qué difícil para un escritor español —por todo lo dicho más arriba— renunciar a lo privado, aunque sea a beneficio de un descanso! Este libro encantador de Jarnés parece dar un paso decisivo en el descubrimiento de la intimidad del escritor. Pero se pasa, cae más allá de la intimidad misma: se alza a la poesía. «Por miedo a cualquier profanación quedan sin abrir muchas ventanas. Quizá puedan abrirse —aunque no todas— algún día». Mas Jarnés no ha abierto en esta obra, bien que con su arte delicadísimo, más que las ventanas que dan a la literatura; le quedan por abrir todas las demás, precisamente las que dan a la intimidad. Si el escritor las abre algún día, como parece prometernos, dará a la literatura española un libro de que esta literatura, dado su original carácter, carece aún.

## REGIONALISMO POÉTICO

¿HAY UNA POESÍA ANDALUZA? ¿Una poesía que se reduzca a los límites de los recursos regionales, y que sea por ello, en punto a color, sabor, olor, sonido, un reflejo previsto, todo lo bello que se quiera, pero ya circunscrito por la geografía y la costumbre? Creo que no; hay poetas andaluces; no hay una poesía andaluza. El regionalismo poético, ni más ni menos que el regionalismo de otro orden, es para la colectividad que sea, antes que nada, una fatalidad. Sobre todo, el poético, el más sincero por supuesto, libre de cualquier aleación de intereses, brota directamente del espíritu regional y cobra su forma justa, para comodidad del poeta, en una lengua. Hay una poesía regional catalana; hay una poesía regional gallega; no hay una poesía regional andaluza. Y ello, por razones idiomáticas, las únicas valederas en este caso, que de tal suerte ahondan las diferencias, conformando los sentimientos, y la sensibilidad artística con éstos, dentro de un molde propio, hasta cierto punto intraducible. En cuanto se dio un andaluz poeta lo vimos ascender vigorosamente para dejar de ser a los pocos pasos, al menos en lo exterior, «poeta andaluz». Por el contrario, en una Rosalía, en un Verdaguer, en cuanto artistas regionales, cada uno de sus pasos no fue otra cosa que perforar el suelo regional (y en el propio idioma por ello) para sacar a la luz regional, con los colores propios de la región, la esencia poética de la misma. En suma: que hay regiones, Cataluña, Galicia, por citar las más características, que tienen una atmósfera poética propia, precisamente porque poseen el instrumento propio, un idioma; y hay otras regiones, entre las cuales está Andalucía, donde no cabe la poesía regional, como no sea a costa del pastiche, la superchería o la traición.

Y sin embargo, nadie puede negar que en los últimos tiempos, por culpa de dos buenos poetas (como buenos, corruptores también), surgió en lo poético algo que se asemejaba mucho, si no a una poesía típicamente regional, al menos a una poesía costumbrista. Me refiero a Lorca y Alberti. Ambos poetas, particularmente el primero, comenzaron por manipular con sentido, en su abrotoñar poético, lo típico de la región andaluza. Nada extraño que fuese así. La adolescencia poética, como la adolescencia del pintor, comienza con una rabia copista, que halla su realización en el trasunto exacto,

apenas idealizado, del mundo visible. Es el primer pasmo ante las cosas; es también la primera versión del temperamento; es a la vez una visión maravillada, encendida, la cual se complace en la caricia de la enumeración, en la descripción. Si el poeta nace en Andalucía, ¿qué de particular tiene que sus primeros poemas, incluso sus primeros libros, se hallen empavesados de lo exterior andaluz y sean en cierto modo ditirambos, jaculatorias a un ambiente? Pero —¡oído, poetas andalucistas!— una cosa es aquella visión primera, totalmente sincera si se trata de sinceros, verdaderos poetas (Alberti, Lorca), y cosa distinta la explotación de un ambiente tomando a éste como motivo. Aquí entramos de lleno en el costumbrismo, la forma más parasitaria del arte, en cuanto el artista que lo cultiva vive a expensas de las costumbres. ¿Qué sería de este novelista, poeta, pintor, etc., piensa uno siempre, frente al arte pestífero costumbrista si no existiera lo típico? Por lo que hace a los poetas mencionados, pronto los vimos abandonar, no obstante la perfección de sus obras primeras, las exterioridades de su tierra, para ascender a un plano superior, fuera de todo localismo, que en literatura se paga tan caro... Alas miniadas de localismo (según qué localismo, claro es), alas cortas.

En efecto: brotaron a montones, como el culantrillo o el *polígono*, los poetas andalucistas y así hemos llegado a tener, contra el genio universal de la tierra, unos poemitas pintados con toros, toreros, tricornios, «espontáneos»; con una Sevilla y una Córdoba de caramelo; con arroje de atardeceres; incluso con ingleses y gitanos más guapos... Y con un vocabulario —y esto es lo peor— que tendría gracia si fuese original: si no fuese de Lorca. Claro que hay que tener en cuenta la comodidad que supone para un plumífero de escasos recursos apoyarse en cosas que tienen de suyo, como lo exterior andaluz, alma, resonancia poética. Pero esto es jugar con ventaja, jugar con truco. Y el truco y la ventaja, si fructíferos en la prestidigitación y el juego, son en poesía proclamación de debilidad, título de pacatería. Esos poemitas andalucistas (todos iguales; lo mismo da que lo firme Fulano que Zutano) están que ni pintados para que se los lleven los ingleses, los turistas ingleses, al lado de las baratijas andalucistas (la postalita y la acuarela, el torerillo y el nazareno de barrio) que compran a su paso por Córdoba, Sevilla o Granada; pero en manera alguna son aptos esos poemas para que sus autores se hagan pasar por poetas, ni locales siquiera...

De otra parte —o en primer lugar— está Andalucía. Mala región es ésta para que se le quiera dar alcance, como pretende el costumbrista, con cuatro colores de ocasión.

En esto radica el pecado del costumbrismo; también su penitencia, su fracaso. La región torea a sus poetillas, sin duda alguna, «por la rondeña», con una agilidad inconcebible, y escapa a ese cielo sin pintoresquismo ni tipicismo, puro y libre, genial y universal, que crearon los mejores, los auténticos poetas de Andalucía. Abajo quedan la postalita, la acuarela, el caramelo y la «arropía» de Córdoba, Cádiz, Sevilla...; arriba planea el espíritu amplio de la región, hecho de palabras para todos, jamás necesitado, porque los tiene cuando quiere, de caireles ni faralaes. ¡Regionalismo poético! Cada región tiene su sino, y acaso no sea el sino de la región andaluza, tan varia como región, tan inapta para un sentimiento común de región (¿no se sienten distintos, y lo son de veras, el andaluz de Jaén y de Cádiz, el de Sevilla y de Almería?), que unos poetillas de mala muerte puedan recoger el alma varia dispersa, y por esto escasamente gregaria, en píldoras de colorines, manoseadas hasta lo repugnante...

Como decía en un principio, hay regiones cuyo idioma local les permite cultivar, con la legitimidad que da siempre un idioma, modos y sentimientos que tienen un sabor intransferible, por completo particular, local. Pero hay regiones que carecen de este privilegio, también de esta barrera; regiones que se hallan ensambladas vigorosamente al cuerpo universal de la Península, y cuyo alto destino, siempre en las manos de poetas, pensadores y políticos, no será nunca el de levantar bardales, mucho menos de pintoresquismo, sino el de arrojar la vitola aldeana, por bonita que nos parezca. Hay una bella poesía regional catalana, gallega, etc. Pero el poeta que nazca en Andalucía, si es poeta de veras, sabe que su destino poético es abrirse las venas con coraje, sin localismos, por encima de la Giralda, con ser ésta tan bella. Un gran poeta no cayó nunca, ni siquiera en sus momentos de exaltación de la patria chica, en la trampa regional. En esto se diferencian los poetas de los concejales.

•

Dicho sea lo anterior, con respeto para los que lo merecen, a propósito de la *Antología [parcial] de poetas andaluces*, que acaba de publicar Álvaro Arauz. Un libro interesante, digno de ser leído. Hay en él andaluces poetas y poetas andaluces, verdaderos artistas y explotadores no más de la costumbre. Descubrir los unos y los otros es tarea que cedo —para ahorrarme disgustos, y asimismo ahorrarlos a unos cuantos— al lector.



## B. IDEOLOGÍA Y POLÍTICA

### EL ESTADO, PARED MAESTRA

POR MUY SOCIALISTAS QUE SEAMOS, por muy beatos del Estado que seamos, hay que afirmar que muchas cosas —la mitad por lo menos de las que integran la nación, desde el clima hasta el humor de sus habitantes— no son de la competencia del Estado. Se dice: «En esto debe intervenir el Estado». O bien: «¿Hasta cuándo va a consentir el Estado estas cosas?». Pero muchas veces «estas cosas» no corresponden al Estado, sino al individuo.

«Es repugnante —nos decía el otro día, a la salida de un teatro, un incipiente autor dramático—. El Estado debe intervenir. Con una literatura teatral espléndida, con un abolengo teatral universal, descender a representar estas cosas...».

¿Y qué quiere usted? ¿Que el Estado fabrique autores dramáticos de igual modo que fabrica profesores, militares y guardas de parques? Cuando leemos una mala novela de uno de nuestros más malos novelistas, no pensamos que el Estado deba intervenir para que este pobre novelista escriba mejor. El Estado puede sostener, si quiere, una editora, como puede sostener, si le da la gana, un teatro. ¿Pero las obras? El Estado no puede insinuar a sus dramaturgos: «Tengan la amabilidad de escribirme *La vida es sueño*». Ni debe decir el Estado a sus novelistas: «A ver si me hacen ustedes un *Quijote*». El Estado puede amparar a sus mejores novelistas, a sus mejores dramaturgos; pero no puede levantar un género literario decaído, puesto que levantar un género literario decaído no es una obra de creación conjunta, sino una obra de creación individual. Con respecto a España, el Estado está haciendo mucho en estos días por el teatro. Pero cuanto más haga, más se verá lo poco que puede hacer el Estado en este orden. Tuviéramos cuatro Shaw, un Lenormand, dos Pirandello, tres O'Neill, y ya



veríamos al teatro crecer y elevarse, sin intervención del Estado, a la altura de aquellos temperamentos.

Esto es sólo un ejemplo explicativo para alcanzar que hay muchas cosas que no pertenecen al Estado. Que pertenecen tan sólo al individuo. Al individuo artista y al individuo que no es artista ni tiene por qué serlo. Si usted está de mal humor, yo no tengo la culpa; pero tampoco la tiene el Estado. Si su mujer de usted, siguiendo añejas costumbres conyugales, tiene el arcaico gusto de maltratar a usted, yo no tengo la culpa; pero tampoco la tiene el Estado. Para el primer caso, el Estado puede ofrecer a usted por medio de su Municipio, si usted vive en Madrid, la Moncloa, el Parque del Oeste, el Retiro, lugares estos donde usted podrá sin duda, al contacto con la naturaleza, suavizar su espíritu, lubricar su carácter; para el segundo, para el caso matrimonial, el Estado puede ofrecer a usted flamantes leyes de divorcio, que usted podrá utilizar o no, según el terror que le inspire a usted su mujer.

Y ahí concluye el Estado, amigo. Y ahí comienza usted. Un gran Estado, ocupado de todo y dispuesto a elevarlo todo, es una gran cosa. Pero, por muchas vueltas que le demos, siempre nos parecerá más fácil que un gran pueblo se labre su propio gran Estado que no que un gran Estado se fabrique para sí mismo un gran pueblo. Desde que advino la República estamos preocupados por esto: por el Estado, por lo que debe ser el Estado, por lo que hace el Estado, por lo que el Estado debe hacer. Y esta preocupación es muy sana, pero también muy cómoda, sobre todo para quienes no intervienen en la dirección del Estado. Es tan cómoda, que de ella se pasa a veces a la idea, también cómoda, pero no por ello menos zozobra, de que el Estado deba resolver todo al ciudadano republicano, y no sólo con un empleo o con un cargo, que ello sería disculpable en estos tiempos, sino haciendo por sí aquellas cosas que corresponden exclusivamente al individuo.

¿Y ello está bien? No nos parece bien ni mal; lo que nos parece es imposible. En el mejor de los casos, es tomar al Estado, una cosa muy seria, como una pared maestra donde apoyarnos —por pereza—. Será muy doloroso, pero es verdad: ni en aquellas cosas comunes, comunes al Estado y al individuo, cabe la inhibición de éste. Aquí está, por ejemplo, la Prensa: en España, el Estado tiene la suya, la *Gaceta de Madrid*; nosotros, la nuestra. Por lo que hace a nosotros, nos sería en extremo cómodo que el Estado, como Estado ideal, escribiera nuestros artículos. Mas como el Estado escribe

ya los suyos a modo de leyes y decretos, aquí nos tienen ustedes, aunque nos duela mucho, escribiendo los nuestros. Magnífico Estado será el que se ocupe de todo, desde la tarea elemental de la lactancia del ciudadano hasta la más o menos elemental tarea de escribir artículos. Desde la formación de un guardia hasta la fabricación de poetas, novelistas y dramaturgos. Pero mientras este Estado se aproxima, a pasos lentos, por las veredas que vierten en la Historia, resignémonos a la idea de que hay que ser un gran pueblo para tener un gran Estado. Fortifiquémonos en aquél para obtener éste. Y si usted sigue de mal humor, ¡qué le vamos a hacer!: a la Moncloa, al Parque del Oeste, al Retiro. El Estado, que no cuenta aún quince meses, no le puede dar más.



## LA FARSA DEL POLÍTICO

LO QUE CARACTERIZA AL POLÍTICO —en comparación con las demás actividades existentes, incluso con la actividad intelectual— es su incapacidad de mentir. La política, el mundo proverbial de la farsa, no admite farsantes. Un político es un verdadero político o no es un verdadero político; pero nunca es un político a medias, nunca un falso político. Llegada la hora de matar, es decir, de gobernar, si no es político, se cae. Un hombre puede simular cuantas profesiones hay en este mundo: puede ser aficionado a la carpintería y construir un mueble presentable; puede tener la manía, por ejemplo, del verso, y lograr la hechura de unos rítmicos alejandrinos; incluso puede un hombre, si tiene el gusto de hacerse pasar por escritor, escribir un artículo, un libro, dos libros, cuatro libros, con paciencia y buena caligrafía, auxiliado de un diccionario y barajando los dos centenares de tópicos, entre ideológicos y de estilo, que circulan por el mundo de las letras. Hay que convenir en que la tarea de escribir es tanto más fácil cuanto menos escritor se sea.

El político, en cambio, no puede simular. Vivirá el político en plena farsa, en plena mentira, en plena intriga. Muy bien. Pero llega un momento, casi siempre inesperado, en que el político queda a solas con el toro de su profesión, distante de su cuadrilla o partido, a cuerpo limpio. Allí no hay farsa ni mentira, ni intriga, sino la realidad de una plaza rebosante, todo un pueblo, pendiente de la faena del diestro. Al político no hay que perdonarle las verónicas falsas, ni los falsos capotazos, ni los pases al alimón. Hay que aceptarlos como se aceptan en la plaza de toros, como faenas que tienen gracia *per se* y que vienen a ser, al cabo, preparatorias para el momento de cuadrar una ley, descabellar una votación o apuntillar un decreto.

Uno de los espectáculos más interesantes del advenimiento de la República fue la instantaneidad con que se revelaron los verdaderos políticos. Amigos que uno creyó políticos, vimos al momento que nada tenían de políticos; amigos que no creíamos políticos resultaron efectivos políticos. Se tiene temperamento político como se tiene la nariz chata, y se suele tener la nariz chata, os lo aseguro, con una evidencia

realmente espantable. Durante la Dictadura, todos fuimos un poco políticos. Como estábamos encadenados, sólo el gesto bastaba para simular la profesión. La política era entonces compatible con nuestro oficio, fuera éste el que fuera, porque la política que hacíamos no podía ser otra, dadas las circunstancias, que la protesta. No es que nos parezca mal la protesta, sobre todo en la Dictadura; es que la protesta, sobre ser algo en extremo fácil, nos hizo creer a muchos, los ingenuos, en condiciones políticas que no teníamos. Llegada la República, llegó con ella algo muy parecido a lo que debió acontecer en el principio del mundo: la separación de las aguas y de la tierra.

¿Están totalmente separadas? Extraña y engaña a muchos el hecho repetido de que un gran político, en España como en otros países, vino siempre de la literatura. Un Disraeli y un Cánovas comenzaron por literatos para concluir en estadistas. Pero, nos preguntamos, ¿qué quieren que hicieran estos señores en su juventud espiritual y arrebatada? ¿Jugar al tresillo? ¿Coleccionar sellos? ¿Construir casitas de cartón? Es lógico que el político, antes de actuar como político, vierta su espiritualidad en la literatura. ¿Qué remedio? La literatura es para el literato la única realización posible de sí mismo; para el político, y en tanto le llega su hora, es la literatura un consuelo. Un literato escribe porque no sabe hacer otra cosa; un político escribe cuando no puede hacer otra cosa. (Y esta otra cosa es, naturalmente, en el político, la política). El escritor se siente en la literatura como el pez en el agua, al paso que el político, aun teniendo dotes admirables de escritor, debe sentirse en el agua literaria un poco en tierra, algo maniatado, aherrojado quizá.

No engañen los orígenes. Por mucha literatura que haya hecho el político, por muy buena que sea esta literatura que haya hecho el político, llegará a revelarse como político, si es un verdadero político, por su decisión al afrontar la realidad, sus baches y peraltes. En esta profesión no cabe, al contrario que en otras, el aficionado disfrazado de profesional. A tal punto es así, que la política, tan enlazada con las cosas de este mundo, las buenas y las malas, suele repeler con violencia saludable, una y otra vez, y ahora diariamente, las tímidas agresiones de quienes se acercan a ella sin auténtico temperamento.

No estamos santificando el oficio. Otorgamos tan sólo a éste su calidad de indiscutible, cuando lo es realmente. Un algo de farsa, en las demás profesiones de este

mundo, no estaría mal, si ello llevara consigo una hora difícil, de rigurosa prueba. Una hora en la cual, con el auxilio de todas las farsas que ustedes quieran, se pronuncian varios posibles sofismas, se afirma acaso que lo negro es blanco, pero se lleva a cabo un hecho concreto verdadero.



## ABSTENCIONISTAS Y NEUTROS

PARECE QUE SE OBSERVA en la política una mayor animación, como si el espectáculo que es siempre lo político, haya o no Parlamento, arrastrase por su interés aun a aquellos espíritus difíciles, los abstencionistas y los neutros, que hacen pasar la falta de convicción por exigencia, por exquisitez. El abstencionista, generalmente un intelectual, siempre un hombre público, pues de otro modo no sabríamos de su abstencionismo, podría representarse por la inmovilidad, acaso por «el escriba sentado», esa maravilla del arte egipcio con la pluma en la mano que lleva siglos, millones de años, sin escribir; el neutro no tiene representación posible: es el ciudadano asexuado, la pobre humanidad sin sexo político, cuya alma lisa y sin tropiezos nos recuerda por esta circunstancia un cuento de Remy de Gourmont, un cuento delicioso donde aparece una insigne dama (véase alma) que se despoja de sus vestidos y proclama sin ambages lo original de su secreto. «No tengo sexo —dice—. Soy la hetaira». Abstencionistas y neutros constituyen un lastre, acaso el peor de todos, dentro de un país. Porque se puede luchar contra el enemigo, se puede medir el adarve del enemigo, se puede disponer la batalla de la justicia y la cultura, que ésta es la buena ciudadela política, si sabemos del enemigo. ¿Pero cómo saber del abstencionista y el neutro? ¿Quién puede contar, sea para bien, sea para desdicha, con el pensamiento del escriba sentado? ¿Quién sabe lo que hará en la madrugada decisiva de la política esa dama neutra de la calle, de qué política se cogerá del brazo, con qué político dará un paso hacia el filo de la acera desde la esquina barroca, humillante para ella y el elegido, de su indecisión?

Abstencionistas y neutros tienen sus razones para serlo. O dan sus razones. Cuales son por lo común, si se trata de los primeros, la maldad de los políticos en uso, que no se acomodan al diseño ideal del político único, al político que no ha existido jamás; si se trata de los segundos, no es ya lo malo del político, sino la maldad *per se* de la política, madre de vicios. De modo que, apoyados unos en una visión suprasensible, otros en el escepticismo, ahí los tienen ustedes al margen, pegados a la



pared, o acaso estorbando. Pero —cabría decir a neutros y abstencionistas, particularmente a estos últimos— un país tiene sus políticos como tiene sus artistas, sus hombres de ciencia, sus escritores. Esto es: un país tiene hombres que empujan la cosa pública como tiene hombres que empujan el arte, la ciencia o la literatura. En estas tres últimas actividades cabe el abstencionismo total, y quien no guste, por ejemplo, de la literatura española, acaso porque la encuentre demasiado agria, puede darse por entero al estudio o la lectura de otras literaturas: la rusa o la inglesa, pongo por caso. ¿Pero en política? En política hay que contar con lo que hay, hay que jugar con lo que hay, hay que empujar nuestras piezas afines, aunque éstas no sean, aunque no fueran, de nuestro total agrado. ¿Qué remedio? Una nación es para el nacional un problema diario, o una ilusión diaria o un fracaso diario, a cuyas soluciones inmediatas debe el ciudadano, si tiene nobles entrañas nacionales, prestar su concurso. Otra cosa es mirar al país con la misma elegante indiferencia con que podríamos mirar a una tribu de negros.

¡Ah! Me olvidaba. Pero también el abstencionista y el neutro dejan de serlo alguna vez. Un céfiro político, el presentimiento de lo consumado, la visión águilina de acontecimientos que nos aplastan, torna al abstencionista en actuante; al neutro, en partidario. Es lo que ocurrió pocos meses antes del 14 de abril. Entonces vemos al abstencionista y al neutro componer el tipo y dar su do de pecho como el que más, pretendiendo deslizar la impresión de que traen lo que no viene por ellos, sino a pesar de ellos. Porque ésta es la verdad: que las cosas tardan más por los abstencionistas y los neutros, y que otra agilidad tendría la política del país, otro gallo nos cantaría en las ocasiones verdaderamente decisivas, que son las amargas, si no hubiera tanto neutro, tanto abstencionista.

Mas decíamos en un principio que se observa ahora una mayor animación en la política. Por mi cuenta, me parece columbrar en unos y otros, no sé hasta qué extremo con motivo, algo que se asemeja a una incorporación en los lechos de piedra... Se alzan, miran, casi opinan; algo ocurre, señores. Vigías del éxito, los inertes se elevan por sobre su indiferencia, parecen anunciar lo que viene. ¿Qué es aquesto, Lope? ¡Tierra a la vista! ¡Oh exánime papanatas! ¡Oh infelice! ¡Ahora comenzáis a salir peinado a cubierta, no cuando crujía el temporal a estribor!

## FE EN EL HOMBRE

SI COGEMOS UN ARTÍCULO REACCIONARIO, por más señas fascista, no importa de quién, y lo analizamos en su último contenido sentimental nos quedará en las manos un color luctuoso, el negro color de la elegía. No es casualidad que los cronistas fascistas, los sinceros y los a sueldo, escriban de manera tan triste. Ello podrá ser en muchos, y sin duda alguna lo es, un recurso retórico, un truco lírico para encubrir la incapacidad de discurso, un modo de embadurnar de jeremiadas lo que interesa mucho que esté oculto, disfrazado de algo; pero también es ello una consecuencia de la teoría fascista en sí. Ser escritor fascista es regar con lágrimas, vamos a suponer sinceras, las grandes losas de la Historia. Por lo que hace a la literatura fascista en España, ¿qué les voy a contar? Fernando e Isabel, la *Santa María*, Lepanto, y no hablemos de Felipe II, con su gran fábrica monasterio, están en remojo desde hace años, resistiendo a maravilla una lluvia ininterrumpida de metáforas lacrimógenas. Con lo que osan hacer con esas cosas, imposibles las están dejando para ellos y para nosotros. Pero ya digo: esta manera de sentir la política reaccionaria, que en el fascio cobra su silueta más caricatural, no es sólo un resorte retórico, aunque lo sea las más de las veces; es un sentimiento verdadero, una realidad sentimental. Ahora diré por qué.

Si reducimos a términos sentimentales sólo para los efectos subsiguientes las denominaciones derechas e izquierdas, podremos decir que las primeras son pesimistas aunque disfruten el Poder, y que las segundas son optimistas aunque sufran el ostracismo. Las derechas se apoyan en la tradición, en la Historia; las izquierdas no se apoyan más que en el hombre; las primeras creen en cosas abstractas, aunque sean luego cosas muy concretas, como son las instituciones; las segundas no creen más que en el hombre; aquéllas lo fían todo a la ortopedia, al sistema, al mando; éstas lo fían todo al hombre. Para acabar: las derechas pueden creer a lo sumo en pueblos, naciones, razas; pero ello en contra de la mayoría de los hombres que integran esos pueblos, naciones y razas, y en contra a la vez de otros pueblos, razas y naciones; las izquierdas no creen más que en el hombre, en los hombres todos. No hay que transitar por un

laberinto muy complicado para deducir que un buen corazón reaccionario vive muy triste, casi en sobresalto perpetuo. Porque resulta que las instituciones, y con ellas la tradición, pueden estar amenazadas siempre, pueden no sostenerse siempre; resulta que la casa puede ser destruida un día, resulta asimismo con ello que tiene que ser defendida la casa día y noche. Recuerdo a este propósito que D. Ramiro de Maeztu, hablando una vez del peligro de las derechas, de las «cosas» que defienden las derechas, señalaba la necesidad de un ejército fuerte, ya por los siglos de los siglos, para defender esas «cosas». Claro es: la situación de la reacción es bastante incómoda, puesto que no cree en cosas eternas, sino en «inventos»: monarquía, dictadura, castas o capas sociales; no cree en cosas que no pueden morir nunca por mucho que se haga contra ellas, sino en cosas perecederas. El pesimismo de un honrado corazón reaccionario, su miedo en el Poder, su desesperación en la oposición, nace precisamente de que defiende materialidades todo lo infundidas de espíritu que se quiera, pero materialidades al fin. Un buen reaccionario, digamos de una vez, es un materialista, un ser por esencia materialista; no cree en el hombre, que es un valor espiritual eterno: lo teme simplemente; por eso tiene pánico.

Pero basta que coloquemos nuestra fe en el corazón humano para que no haya posibilidad de pesimismo. Aquí tocamos una palanca que ha de durar tanto tiempo como dure el terráqueo. Lo que dice una izquierda que se estime o un revolucionario que se estime no es que hay que defender este pasado, esta institución, sino que hay que defender al hombre en su dignidad. Inmediatamente notamos que pisamos tierra firme, precisamente porque llegamos a lo permanente, a lo que no puede morir jamás: al hombre, a su aspiración de perfección. El éxito de esta política, sólo desde el punto de vista técnico, es fulminante y fuerte; mas desde el punto de vista de continuidad es mucho más fuerte todavía, ya que su centro de gravedad no está fuera de quienes empujan la Historia, sino dentro de ellos, en el corazón de ellos. Contra esta política que cree en el hombre, en su educación, en su perfección por igual, sin distinciones de clase alguna, lo que se dice por igual; contra esta política que se apoya en el hombre, acaso no baste ese ejército aguerrido a la defensiva de D. Ramiro de Maeztu; podrá sufrir esa política de persecución o purgar circunstanciales fracasos; se podrán levantar contra ella, y siempre a duras penas, diques brutales; pero esto no bastará a detenerla, entre otras razones, porque sólo se oponen a su corriente «inventos»,

cosas. Inventos o cosas que pueden estar representados por una persona: Mussolini en Italia, Gómez en Venezuela, Hitler en Alemania, Oliveira en Portugal.

Mala cosa no apoyarse en el hombre, en su libertad y su dignidad, y tenerlo en cuenta tan sólo para temerlo, para combatirlo, para maniatarlo. Una política de este orden es una triste política, pero también, y por consiguiente, una política triste. Porque no cabe fiarlo todo a la técnica, o a la propaganda, o a esos grandes vocablos —Pasado, Tradición, Pueblo, Raza— con que se llenan la boca los panegiristas. Al fin y al cabo, y por muy mentecato que se sea, se tiene conciencia de que la simiente verdadera, siempre preñada de futuro, está en el hombre, y que quien no cuente con él no podrá construir nunca nada verdaderamente viable, noble y permanente. Con esta conciencia turbia, hija de una enemistad con lo humano, que es lo único eterno que ha descubierto el hombre (y en sí mismo, naturalmente, en lo mejor de sí mismo), no hay medio de escribir con otro estilo que el lacrimógeno o elegíaco. Ahí los tienen ustedes cubriendo con paños negros, vamos a suponer que sinceramente, a la Patria, a la Raza, a la Historia; amortajando a todas y cada una de las sombras del pasado; encendiendo un cirio de llanto, por otra parte pintoresco, a todo lo que huye... Pero son buenas gentes, si bien miramos; buenas: cumplen con su obligación, que es la de enterradores, y además depositan una lagrimita metafórica, aunque trasnochadilla, casi del Rastro, en cada tumba.



## RESPONSABILIDAD DE LAS GENERACIONES

ES MODA DE ESTOS DÍAS valorizar las generaciones de los mayores y dictar sobre ellas, con serenidad o apasionadamente, fallos condenatorios o absolutorios. Condenación o absolución no se refieren en este caso, contra lo que podría imaginarse, a valoraciones intelectuales o estéticas, sino a la responsabilidad política, como tal sujeta íntimamente a la conducta, a la moral. La cosa es grave, porque no creemos fácil, aunque muchos lo crean facilísimo, entender de la conducta de los demás. Sobre todo cuando estos «demás» están separados de las generaciones posteriores no tanto por años como por una preparación, por un «ambiente originario», que es al pensamiento lo que el clima y la topografía a la configuración física; por un conjunto de ilusiones y preferencias, convicciones y escepticismo que constituyen en cada uno, sabiéndolo o sin saberlo, el sistema filosófico por el cual el destino, confabulado con las circunstancias, nos da cuerda... Esta dificultad de entender a las generaciones mayores —sobre todo en lo político, o sea en la conducta, y por ello en la moral— es el problema irresoluble de la Historia. Ya lo ven ustedes: hombres tan próximos, con los cuales hemos ido hasta la pared de enfrente, al volver la esquina de un acontecimiento político, el advenimiento de la República, y con él de un bienio, se hacen para las generaciones más jóvenes poco menos que incomprensibles. Pues si esto ocurre en lo contemporáneo, entre contemporáneos, ¿qué no ocurrirá cuando se trate del pasado? Ya podemos tener todos los datos que se quiera sobre las cruzadas, o sobre la vida feudal, o sobre el hombre del Renacimiento, que nunca podremos resolver el verdadero problema histórico, el cual consiste en reconstruir un tipo de humanidad. Tipo que no nos será posible ver nunca, al menos íntegramente, sólo porque nos falta nada menos que lo fundamental, como es el plasma vivo, y por ello cambiante, del cual arrancaba todo: ideas, deseos, conducta...

Pero no exageremos. La crítica que se hace generalmente, por los hombres de treinta a cuarenta y cinco años, de las generaciones anteriores (las dos grandes, espléndidas generaciones anteriores, que han dejado y siguen dejando en el suelo de España una

obra intelectual magnífica, sin duda alguna imperecedera) es demasiado simple, precisamente por partidista, para que le otorguemos el honor de la incompreensión fatal y honrada. Es verdad que cada día trae consigo su obligación. Pero acaso no sea la obligación de hoy alzarse unilateralmente contra esos hombres, sino contra otras cosas. En este punto viene por su propio peso una palabra de mucho peso: la palabra responsabilidad. Si buscamos cómo han entendido, cada uno desde su estilo peculiar, y sin perjuicio de los consabidos saltamontes, los hombres de esas dos generaciones su respectiva responsabilidad pública, no encontramos propiamente una derecha ni una izquierda, ni mucho menos un partido: encontramos en general, y salvando otra vez los saltamontes, un espíritu crítico que se complace en su independencia, en su pensamiento independiente. Hoy podrá parecernos todo ello bien o mal, beneficioso o pernicioso; pero esa actitud es tan enérgica, es tan bella, es tan propiamente intelectual, que alzarse de veras contra ella es sentar plaza de todo, menos de intelectual precisamente.

¡Ah! Pero es que los hombres de treinta a cuarenta y cinco años sienten hoy su responsabilidad pública de modo distinto. El mundo está en duelo; hay rojos y hay blancos; el espíritu joven no puede abstraerse a esta lucha y se adhiere espontáneamente, según su naturaleza (yo diría según su formación, su educación) a los blancos o a los rojos. Desde cualquiera de estas brechas algunos alzan la cabeza, miran a lo lejos y divisan a los mayores, casi invisibles por lejanos, en aquella misma nube de antaño, ejerciendo a su manera la misma crítica de ayer; entonces brota, vamos a suponer que sincero siempre, el improperio... Ahora bien: no nos tenemos por ningún carcamal. Y también en la medida de nuestras posibilidades, y tal como nosotros lo entendemos, hacemos nuestra política, cuyo color nos parece bien claro. Pero a veces se nos ocurre preguntar, y no por escepticismo en las ideas: ¿dónde está nuestra responsabilidad? ¿Usamos bien de nuestro oficio? ¿No será nuestra obligación, la obligación de las últimas generaciones, la crítica implacable, sin miramiento, contra todo? ¿Dónde está el puesto del escritor y del periodista? ¿En un partido? ¿En la calle? Perdónensenos estas ingenuas preguntas en atención a que estamos en la brecha, en atención al respecto que debemos a los mayores y atención a que oteamos ahora, miremos hacia donde miremos, y descontando las nobles excepciones, un enjambre de farsantes, pingüinos y mandrines, que me parece la quiebra más humillante de este hermoso trozo de globo al que hemos dado en llamar España.

## PROPAGANDA ELECTORAL

HA COMENZADO LA PROPAGANDA ELECTORAL, encendida en oratoria y pasquines, por ciudades y pueblos, y ha comenzado con ello para nosotros, entre otras cosillas que uno advierte, un período típicamente futurista, por más señas, de promisión. Se promete antes que otra cosa aplastar al contrario. En lugar de unos días abiertos a la expectación, al cabo de los cuales hemos de saber más o menos (siempre más o menos, pues el sufragio no es defectuoso en sí; lo es por el campo en que se aplica, por la diferencia de educación del votante, que va desde el analfabetismo, con todo cuanto ello lleva consigo, hasta aquellos otros, acaso más analfabetos que los propios analfabetos, sordos y ciegos por la «posición», la «representación», etc.); en lugar de unos días abiertos a la expectación, al cabo de los cuales hemos de saber más o menos la voluntad nacional, parecen estos días la antesala de un *match* de boxeo. ¿Quién quedaría en el *ring* exánime y tundido en tanto el ministro de la Gobernación, árbitro de la contienda, cuenta sobre la cabeza del postrado los graves segundos de los votos? Siempre agradeceremos al Altísimo no haber perdido todavía la cabeza; que nuestras convicciones, con ser tan firmes como las que pueda monopolizar un fanático, no nos hayan llevado a la «idea» de vencedores y vencidos, triunfantes y aplastados, dueña de los ánimos a esta hora; agradecimiento, porque todavía vemos un español, y un hombre por ello, no un enemigo al que hay que quitar de en medio, aun en el más enconado, aun en el ciego adversario.

Es éste, como decía, un período de promisión. Se comercia con el futuro, con la otra vida, con la vida del futuro Parlamento, el cual ha de inaugurar otra existencia, otra España. Y a cuenta de esa futura vida —que algunos se la prometen en paz, pero con la paz de los sepulcros— se precipitan discursos, pasquines, soflamas, toda esa oratoria o literatura que han de ir creciendo, lo mismo que los ríos en su lecho, a medida que nos acerquemos a la desembocadura del *match*... Ante esta propaganda futurista, que hace del incierto mañana un cheque al portador —o al votante—, más de una vez hemos pensado lo siguiente: ¿pero por qué no se hace esta propaganda a cuenta



del pasado, por cuenta del pasado? ¿Por qué se pretende convencer con el futuro, incierto para güelfos y gibelinos, y no se pretende hacer lo propio con el pretérito, tan evidente para todos? Políticos de todas las tendencias —izquierdistas y cedistas, agrarios y melquiadistas, radicales, socialistas, camboístas, etc.—, políticos que de un modo o de otro habéis gobernado a España: ¿por qué no hacéis vuestra propaganda con una cosa tan notoria como es vuestra actuación anterior? ¿Por qué no hacéis vuestras respectivas propagandas con la *Gaceta de Madrid* en la mano? ¡Cosa tan sencilla! ¡Cosa más barata!...

No prestamos los españoles a la *Gaceta de Madrid* la atención que merece; parte, porque está llena de letra impresa; parte, porque esta letra impresa es —además— oficial; con excepción de los interesados personales, por el escalafón o las pensiones, la *Gaceta de Madrid* es un periódico de circulación parva, cuya tirada tiene para el gran público caracteres de clandestinidad. ¿Acaso porque no introdujo el huecograbado? Pero la *Gaceta de Madrid* —y que me perdonen los demás periódicos, *La Voz* el primero— es el diario nacional por excelencia; allí está la vida nacional al día, el reflejo exacto de su Gobierno, el pulso de su Gobierno, la inventiva de su Gobierno, y por sus dos columnas de prosa hábil o inhábil, que no estamos ahora en una clase de estética, discurre nada menos que la aportación diaria de un Gabinete —y de cada uno de los miembros de un Gabinete— al país. De suerte que la *Gaceta de Madrid* es la síntesis de los actos o disposiciones de un Gobierno en general y de cada ministro en particular. A usted le nombran ministro. Usted permanece en la poltrona (creo que se dice así: la poltrona, y no hay palabra más característica, irónica y muelle) un mes, dos meses, diez, un año... Y al cabo de este tiempo, todo cuanto usted se haya sacado de la cabeza, todo lo que usted haya realizado como ministro, sea en Agricultura o en Guerra, o en Obras Públicas o Instrucción, en Trabajo o Justicia, etcétera, etc.; todo lo que usted haya hecho de bueno, y también de permanente, por el país, se halla en la *Gaceta*, está en ella al modo de una biografía ministerial de usted. Pero usted no es nunca independiente; quiero decir que usted pertenece a un grupo, a un partido, que a su vez está adscrito a una colectividad nacional. De modo que usted, en cuanto ministro de un partido, tiene una responsabilidad partidista (obligación para con un tipo de política), y en cuanto ministro de España, otra responsabilidad más amplia, pero no por ello menos concreta. ¿Qué ha

hecho usted, amigo, en la poltrona? A ver, enséñenos su hoja de servicios al país, su biografía... En la *Gaceta* ha de estar.

Si uno tuviera el ágil talento del reportero, con mucho placer nos dedicaríamos ahora —ahora, que tanto se alaban los políticos con el futuro— a investigar el pasado. Bastaría visitar ex ministro por ex ministro, *Gaceta* en mano, para decir: «Tenga la bondad de señalar en este periódico cuanto de bueno y permanente le debe a usted nuestro país. En Agricultura, en Instrucción, en Justicia...». Un reportaje de esta suerte —que ofrezco a mis queridos e inteligentes compañeros— tendría entre sus muchas virtudes la virtud de lo concreto. En él no cabrían fantasías. Y en muchas ocasiones sería un jarro de agua gélida para tanto comercio con el futuro, para tanta propaganda bélica a cuenta del futuro, y una manera de inutilizar de antemano, con la realidad del pasado, el cheque al portador del porvenir...



### III. LA GUERRA CIVIL



## LOS CULPABLES

SI A CUALQUIERA SE LE PREGUNTA, ante este espectáculo de sangre, quiénes son los responsables de tanto duelo, seguro que responderá con esa simplicidad con que respondemos cuando no pensamos mucho las cosas: los militares sublevados; en primer lugar, los generales. Está fuera de nuestro ánimo delatar a los elementos leales otras cabezas que las visibles; para crueldad, la de «ellos», que no han vacilado en procedimientos ni medios y llevan adelante su guerra de un modo vandálico, horrendo hasta lo increíble; a nosotros nos cumple proferir la verdad, o lo que estimamos por cierto, con relación a la pena que es hoy España, sin que de esa certeza se desprenda la necesidad de que se ajusticie a un hombre más. ¿Quiénes son los culpables? Los militares sublevados y los fascistas paisanos que se les agregaron son los ejecutores; pero la contribución, la culpabilidad del movimiento monárquico-fascista-señoril se extiende, abarca a muchos: va del general insurrecto a eso que se llama la sociedad conservadora, penetrando invisiblemente en hogares que se estiman honestos, cultivados y delicados. ¿Cuántas personas, sin haber cogido una pistola en estos días, están manchadas de sangre de España? ¿Cae sólo esta sangre sobre los ejecutores? ¿No habrá muchos, en esa sociedad que se llama de «orden» que sientan en estos días, al paso de la ambulancia sanitaria, la pesadumbre de su responsabilidad? ¿Es que sólo se han sublevado los jefes y oficiales del Ejército? ¿Es que detrás de ellos, empujando a ellos, no ha venido operando en estos últimos tiempos una «educación», por más señas fascista?

Los militares sublevados y los fascistas paisanos que se les agregaron son los ejecutores. Pero ¿dónde están los inductores? ¿Cuánta miseria moral, cuánto egoísmo, cuánta pedantería y cursilería intelectuales, ahora desembocada en lo trágico, no encuentra uno al pisar este terreno gelatinoso, viscoso! Muchos son los culpables del movimiento; y algunos tan estúpidos «inocentes», que si les cantáramos las cuarenta retrocederían aterrados; pero yo creo que debo señalar dos, los de más bulto, en estas horas trágicas. Me refiero, de un lado, a los políticos que se llamaron derechistas o conservadores, aquellos que contaron con mayor número de españoles adeptos; de

otro lado, me refiero a la Prensa. Ahora se dice, sin duda con motivo, que Gil Robles (por sólo citar al político de más partido) estaba complicado en el movimiento, y que su último discurso, el de la Diputación Permanente, constituyó algo así como el grito de guerra; sin embargo, la verdad es más honda que todo esto. La verdad es que Gil Robles, como tantos otros políticos de derecha, aunque no supiera nada del movimiento ni estuviera por ello complicado en su preparación y explosión, es culpable. Pues que, ¿no es al político a quien corresponde ver la realidad nacional y mostrársela a sus adeptos? ¿Qué significaba la intemperancia, tinta de espíritu usurario (más usurario que vaticanista, también es verdad), sino empujar la masa que le seguía hacia el acto de fuerza, hacia el golpe de Estado? ¿Es que se es ajeno a este movimiento cuando se ha tenido en la mano un partido numeroso de derecha y en vez de darle una «educación política» de acuerdo con la realidad temperamental y social del país se le enquista reaccionaria hasta lo troglodita, se le ineducaba día por día con discursos, soflamas, etc.? No. La sangre de España, la leal y la otra, que todas nos duelen, cae sobre muchos, mancha a muchos; pero muy particularmente, por su responsabilidad directora, cae sobre los políticos que se llenaban la boca con los vocablos «anti-España», «anti-patria», necias palabras que hoy deben de tener para esos hombres, entre otros sabores menos gratos, el pastoso de los venenos. Aunque no supieran nada ni estuvieran complicados en el movimiento (y claro está que no llega nuestra inocencia hasta creer la suya), esos políticos son inductores, son culpables.

Y la otra ala: la Prensa. Con un gran sentido de su responsabilidad, el Gobierno de la República ha suprimido la Prensa monárquica, interpretando con ello el sentimiento popular, nacional. Aquí tocamos un punto delicado, en cuanto se complica el compañerismo, cuyos extremos obligan a una salvedad. Dejo, pues, a un lado al periodista de oficio (como dejo a un lado al linotipista, a los mozos, etc.), y me fijo concretamente en el señor que expone en un periódico «sus» ideas. Éste es el colaborador, el abajo firmante; éste es el único que tiene plena responsabilidad de lo que escribe; por eso firma. Pues bien: ¿no recordáis? ¡Cinco años! Cinco años no ya hostigando a la República, que eso era legítimo en periódicos que se decían o no se atrevían a decirse monárquicos, sino cinco años predicando la buena nueva. El fascio. Esto tan bonito que estamos viviendo ahora. Cinco años de «educación». Un lustro (¿un lustro no son cinco años?); pues un lustro diciéndole a la clase conservadora que

su salvación estaba ahí, en que ardiera el Alcázar de Toledo, en que los moros cruzaran el Estrecho, en que perdiéramos la mitad de nuestro tesoro artístico, en que murieran millares de españoles. ¿A ver las manos de esas plumas? ¡Sangre! A uno se le revolvían las tripas desde el punto de vista literario —porque aquello era la cursilería y la pedantería más tonta que se hayan visto nunca—; pero no podíamos pensar que pudiera desembocar en esta tragedia. Son muchos cinco años de «educación» para una clase social mal educada de suyo, que arrastra como ninguna otra de Europa un prejuicio usurario de privilegio; era demasiada adulación a una clase cuando los tiempos exigían —precisamente en esos cinco años; ya no hay ni que hablar— la verdad desnuda, por desagradable que fuera a los cerriles.

Por consiguiente, cuando se hable de culpables, no hay que hacer alto en los ejecutores, militares y paisanos; hay una extensa gama de culpas, que alcanza desde el político —éste, el primero— a las plumitas que predicaban el fascismo. ¡Pobres gentes! Aunque no tanto como los que perecen en la brecha. Con tanto como hablaban «en nombre» de España, ignoraban esta verdad, tan repetida en nuestra historia: en España, quien no está con el pueblo está contra España.





## CRUELDAD

MUCHOS NOS PREGUNTAMOS AHORA, ante los hechos que se registran a diario, qué fondo de crueldad inconcebible hay en el español. No es una vez por acaso. Son una vez, y otra, y siempre —¿no es extraño?—, en el enemigo. Éste monopoliza decidido, con una capacidad inaudita, en esta guerra civil, la crueldad. Ese Alcázar de pesadilla en Toledo ¿no es un ejemplo de ella para con las mujeres y los niños secuestrados en él? ¿No es crueldad el bombardeo de hospitales? ¿No es crueldad el asesinato sistemático de mujeres y niños? ¿No se llama crueldad asimismo los fusilamientos en fila, codo con codo, de nobilísimos españoles, por el solo hecho de pertenecer a organizaciones de izquierda? Retrocedemos atónitos, aterrados. Porque no cabe duda: antes de la guerra, estos energúmenos los hemos tenido al lado, hemos departido con ellos, acaso les hayamos dado la mano, hecho un favor, etc., como si realmente se tratase de personas. ¿Pero es posible que hayamos vivido en España mezclados con estos forajidos, sin sospechar que bastaba lo que ellos han creído la coyuntura para que se lanzaran al cultivo del dolor por el dolor, que en ello consiste la crueldad?

Lo característico de la crueldad es la inutilidad del dolor que se produce. El médico que al hacer una operación haya de ocasionar de algún modo, contra sus mejores deseos, un dolor, no es cruel. Este dolor es necesario, incluso útil; está justificado. La crueldad comienza cuando no hay justificación; lo cruel es el dolor inútil, el dolor por el dolor, la complacencia en un daño que no tiene ni asomo de necesario, que es gratuito. En un tratado que leímos hace tiempo, y cuyo autor no recordamos ahora, se analizaba con extraña agudeza lo que allí se denominaba «el placer de la crueldad». Este placer se señalaba como «doloroso». La víctima de la crueldad deviene a quien le atormenta una daga dolorida, punzante, cuyo extremo, acaso envenenado de horror, derrama en el corazón del cruel un tipo de reproche ya para nunca enajenable. No es un acto de liberación —al revés que la cólera— la crueldad; antes bien, el cruel queda como sometido a su víctima; es en mucho un acto de

sumisión, casi un reconocimiento... Ahora bien: sean o no ciertas estas aseveraciones, es seguro que la crueldad se da siempre en aquellos individuos que «padecen» una debilidad, la cual debilidad puede ser de tres clases: física, espiritual... o política.

En cuanto imaginamos a un hombre verdaderamente poderoso, poderoso por sí, no por ninguna casualidad exterior, no podemos imaginarle cruel. Precisamente lo característico del cruel —padre de familia, crítico literario o de arte, tirano Banderas— es que su poder está pendiente de un hilo; tiene un poder que no le pertenece, lo tiene por chiripa, y su vacío de impotencia, que él conoce mejor que nadie, lo llena o lo completa de víctimas. La tiranía y la crueldad del enfermo —el padre de familia que trae de cabeza a la mujer y a los hijos—, el odio del enfermo al sano, la crueldad que se precipita en el corazón de cierto tipo de hombres por esta o aquella dolencia que le sobrevino de improviso, son hechos evidentes espirituales que los médicos, y los aficionados asimismo, entre los cuales me cuento, conocemos muy bien. Otra cosa es la crueldad de origen puramente espiritual. Si allí se trataba de inferioridad física, aquí se trata de inferioridad de alma, pero también de impotencia. «Contra envidia, caridad», se nos dice en el Catecismo con un conocimiento tan agudo de la cuestión...; y afirma uno de los pocos genios con que cuenta este pícaro mundo: «Contra lo superior a nosotros no hay otra solución que el amor». La crueldad de tipo espiritual, donde más se observa, por razón de su naturaleza, es en las actividades espirituales —arte, ciencia, literatura, etc.—, y por este motivo los ataques más desconsiderados, los más duros, provienen siempre de los impotentes mentales, o sea los imbéciles, que son los únicos que pueden ser crueles...

De propósito hemos dejado para lo último lo que es de actualidad: la debilidad política, la cual engendra, como las otras debilidades, la crueldad. Aquí entramos de lleno en las tiranías. Es proverbial la crueldad del tirano. A primera vista pudiera parecer que el tirano lo tiene todo; y es verdad, lo tiene todo, pero lo tiene «en aquel momento», a la manera como el enfermo tiene a «su» mujer o el necio al grande hombre de ciencias o de letras: lo tiene por chiripa. El tirano se comporta tiránicamente por la sencilla razón de que usurpa un poder: el Poder; un empujón a tiempo, y el tirano se cae. Esto lo han sabido todos los tiranos del mundo tan perfectamente como sus pueblos tiranizados, y esta sensación de debilidad, junto con la conveniencia que pueda tener para el tirano actuar tiránicamente, da origen al tipo de impiedad o de

crueledad que caracteriza las tiranías. Un Gobierno emanado del pueblo, y por ello con robustez legítima —al modo de una persona sana, saludable, o de un individuo con riqueza espiritual—, no puede ser cruel. Esto es lo que va de tiranía a democracia. Pues bien, queridos lectores: lo que se trataba de imponer en España era la más antipopular, inmunda y repugnante de las tiranías; por eso ha comenzado de manera tan cruel. Hubiera sido la tiranía de los tuertos —políticamente hablando— contra el pueblo español con sus cinco sentidos; hubiera sido la tiranía peor del mundo, la más dura y por demás insaciable: la tiranía del fracasado.

¿Comprendéis ahora su crueldad?



## DE LONDRES AL TAJO

NOS OCURRE CON LAS NACIONES de habilidad acreditada, que tienen un historial de política inteligente, lo que con las personas que disfrutan a nuestros ojos fama de sagaces: que llegada una ocasión difícil, y viéndolas actuar de manera torpísima, dudamos de nuestra lógica y nos preguntamos intrigados: ¿Está haciendo el tonto o «se» está haciendo el tonto? La fama es gran cosa para el individuo o los pueblos; se obtiene una fama, sea de la estirpe que sea, y sobre ella se puede dormir si se quiere, pues no ya el flujo de la respiración inevitable, sino hasta el horrísono ronquido lo interpretaremos por la fama, en bien o en mal. ¿Ese Comité de Londres, que quita la razón a España y se la otorga a Portugal, Alemania e Italia, obra de acuerdo con la fama de una política inteligente? Dejemos a un lado el aspecto moral de la cuestión. Si no se tiene sensibilidad para ello, fuerza será que enfoquemos los hechos desde un plano completamente amoral, tal como se nos ha revelado, contra todas las suposiciones, el Comité de No Intervención. ¿Es inteligente lo ocurrido? ¿Conviene a un gran país democrático, con una gran opinión del lado de los trabajadores españoles, colocarse decidido, por encima de la justicia, a la vera de los violadores del Pacto? En otras palabras: ¿representa «un porvenir», o la estagnación, por lo menos, de su bienestar actual, para ese país democrático, un continente fascistizado? ¿Acaso le es indiferente?

En llegando a este punto, y dada la actitud de Inglaterra en los últimos tiempos, uno no sabe qué decidir, qué pensar. Porque la verdad es que la política tradicional inglesa, hecha de astucia y decisión («prudencia y valor», decían los griegos), se quebró hace muy poco, por culpa de Mister Eden, en la Sociedad de Naciones. ¿No recordáis? Fue con ocasión de Abisinia. Todos teníamos de la política británica una idea entera, en la cual no quedaba espacio para la timidez o la flaqueza, sobre todo si entraban en juego, como entraban en aquel entonces, sus intereses nacionales. Astucia, decisión... Además, ¡pisaba un terreno tan firme! Tenía de su parte los principios de la Sociedad de Naciones, el pensamiento liberal de los trabajadores de todo el

Mundo. Apoyada en el derecho, hubiera definido «lo suyo» con la actitud generosa, tan de agradecer de todos modos, de quien defiende «a todos». Pero Mister Eden —lo recordaréis— fracasó. El Imperio le debe a Mister Eden, los ingleses le deben a Mister Eden el fracaso más grande —por ridículo— de la política exterior británica. Y los que no somos ingleses le debemos a Mister Eden y su fracaso ver difuminada en el aire la línea de una política genial, hecha de valor y prudencia, cuyo esfuerzo magnífico, sostenido durante siglos, ¡nos daba una sensación de seguridad!... Por eso digo que no sabe uno a qué carta quedarse en esto del Comité de No Intervención. ¿Opera en él la Inglaterra anterior a lo sucedido con Abisinia u opera el espíritu negligente, pronto a dejar las cosas en cuanto éstas se complican o afean? Eso sí, digámoslo todo: de aquel fracaso rotundo algo quedó en pie. Me refiero al buen deseo, a la «buena intención», tan simpática siempre, pero con cuyas piedras venerables, como todo el mundo conoce, está adoquinada la gran avenida del Infierno. Y precisamente este buen deseo es el que separa al Comité de No Intervención de las sesiones abisinias de la Sociedad de Naciones. En éste se perdió todo, menos la intención o la línea; en el Comité no se ha perdido nada, sólo la línea...

Digo que no se ha perdido nada, porque lo sustantivo de la cuestión es la guerra, ganar la guerra. Muy confortador hubiera sido para nosotros (¡y para el pueblo inglés!) que Inglaterra hubiese caído del lado de la razón y la justicia; asimismo habría sido alentador para nosotros (¡y para el pueblo francés!) que Francia obedeciese a semejante dictado. Pero, ¡qué remedio! Lo que ahora aparece como dificultades, o como dolores morales simplemente, mañana duplicará nuestra gloria. No hay heroísmo sin soledad. No hay gloria sin soledad. En la *Santa Juana*, de Bernard Shaw, éste le hace decir a la doncella: «Estoy sola, Dios está solo, y en ello está la fuerza de Dios y la mía...». ¡Cómo contrastaban en la Prensa de anoche, al lado de las conclusiones del Comité de No Intervención, los titulares del avance de nuestras tropas! A veces estos contrastes fortifican más que el apoyo. Frente a algunas actitudes, que estimamos inferiores, lejos de deprimirnos, sentimos muchas veces en ocasiones un robustecimiento interior, una ola cálida que nos sube de los pies a la cabeza y que nos hace proferir *in mente*: «somos mejores».

¡Españoles! ¡Somos mejores!

## QUEVEDO Y NUESTRA GUERRA

LA GUERRA COMO HECHO MILITAR simplemente tiene —sin mirar a su razón o su injusticia— una técnica que, si no en lo esencial, varía y se cambia según las circunstancias del tiempo y del lugar, y una filosofía mucho más permanente, porque se refiere a la condición humana de su principal elemento: el soldado.

Al año ya cumplido de nuestra guerra conviene que cada día vayamos perfeccionando esa técnica y conociendo esta filosofía. En España, algunos escritores de todos los tiempos han escrito libros interesantísimos sobre las guerras, y en múltiples historias y crónicas de conquistas y de hechos de armas se contienen muy notables observaciones de arte militar y de filosofía de la guerra, que es útil para nosotros conocer. De uno de nuestros más ilustres escritores, y tan profundamente español como Cervantes, y por ser expresión viva de nuestra alma popular, tan de hoy y de siempre, damos unos cuantos aforismos sobre la guerra en estas páginas de *El Mono Azul*.

Francisco de Quevedo (1591-1645) vivió en la dura y desordenada monarquía de Felipe IV y de los validos duque de Osuna y conde duque de Olivares.

Tan gran político y diplomático como conocedor de la cultura española y europea de su tiempo; poeta de calidad extraordinaria, de muy agudo y amargo ingenio para la sátira y de profundo pensamiento, acertó Lope de Vega al decir que era dulce en las burlas, y en las veras, grave.

Conocedor del pueblo español, sintiendo profundamente su destino y el daño que el mal gobierno del monarca y de los validos le infería, más de una vez, con burlas, sátiras o consejos, púsose contra los tiranos a favor del pueblo. Fue por ello perseguido con la saña que siempre han puesto las tiranías en ahogar o destrozar las mejores voces de la verdadera España. Cuando Quevedo, sin vencer su ánimo esos castigos, pone sobre la mesa del rey su famoso memorial contra el Gobierno de la Monarquía y sus validos, se le encarcela con tanta dureza y ruindad, que de resultas de los malos tratos y de la lobreguez de la prisión muere poco después de ser puesto en libertad al cabo de cinco años de cárcel. De ésta dice Quevedo: «Tiene de latitud



esta sepultura donde vivo encerrado veinticuatro pies escasos, y diecinueve de ancho. Su techumbre y paredes están por muchas partes desmoronadas a fuerza de la humedad, y todo tan negro, que más parece recogimiento de ladrones fugitivos que prisión de un hombre honrado».

•

Acerca de la disciplina en los mandos y de su resolución y obediencia, dice Quevedo:

«Muchas plazas se han perdido en muchas ocasiones, y por ellas batallas de mar y tierra, sólo por llevar o no la vanguardia, tener este o aquel puesto lado izquierdo o derecho y sobre quién ha de dar las órdenes y a quién toca mandar. Más pérdidas han determinado estas competencias que el valor de los contrarios».

«Una cosa es en los soldados obedecer órdenes, y otra, seguir el ejemplo. Los unos tienen por pago el sueldo; los otros, la gloria».

«Más quiere el soldado llevar los ojos en las espaldas de su capitán que traer los ojos de su capitán a las espaldas».

«Lo que se manda se oye, lo que se ve se imita. Quien ordena lo que no hace deshace lo que ordena».

«Generales y cabos que gastan lo belicoso en porfiar unos con otros, al cabo son la mejor disposición para la victoria del enemigo».

El soldado debe poner siempre el mayor entusiasmo y la diligencia más fervorosa en el cumplimiento de sus deberes y de las órdenes que reciba. Esto se nos dice en el siguiente aforismo:

«No hallarse en la ocasión por no dejar de comer, por acabarse de vestir o armar a su gusto, por no dejar de dormir algo más, o por dormir desnudo, es huir sin moverse y no es menos infame que corriendo».

«Siempre combate aquel que cree vencerá siempre; mas quien duda se defiende y no combate».

«La seguridad en la victoria es, en efecto, un factor decisivo en la lucha. No creamos que la victoria total de la guerra es dudosa, y luchemos con la certeza de alcan-

zarla más o menos tarde, cualesquiera que sean las adversidades en la guerra dura y larga. Pero cada vez que vayamos a combatir hemos de hacerlo teniendo por cierta la victoria en ese combate».

«El que acomete sabe escoger para sí, toma la determinación y da el susto al enemigo».

«Cuerpo que no arma su corazón, las armas le esconden, mas no le arman».

«Lícito es temer al enemigo para no despreciarle; mas temerle para sólo temerle es infamia que aun en la cobardía de las mujeres halla honra que se le resiste».

Todos estos aforismos de Quevedo parecen consignas de ahora. Están escritos con un castellano que vibra y resplandece por preciso y por limpio. Todos debemos recordar esos aforismos y tener la certeza de nuestra victoria si sabemos constantemente asegurarla con nuestra disciplina, nuestra convicción y nuestra perseverancia. No olvidemos nunca, junto a los aforismos de Quevedo, éste de un gran general y formidable político: «Siempre gana la guerra quien resiste un minuto más».

De la necesidad de la propaganda y del cuidado de la cultura del Ejército en la guerra y después de la victoria en todos los Estados para asegurar la paz, dice Quevedo:

«Inventose la artillería contra las vidas seguras y apartadas, falseando el cal y canto a las murallas y dando más victorias al certero que al valeroso. Empero, luego se inventó la imprenta contra la artillería, plomo contra plomo».

Luego de la victoria, ¿quién duda que falta el plomo para balas después que se gasta en moldes fundiendo letras, y el metal en láminas?



## ESCOCIA Y LA REPÚBLICA ESPAÑOLA

EL MOVIMIENTO DE LA OPINIÓN BRITÁNICA a favor de la República española viene a subrayar todos los días la falta de verdadero apoyo que tiene en el país la política de Mr. Chamberlain. Se han hecho numerosas estadísticas a este respecto, de las cuales resulta que un ochenta y cinco por ciento, por lo menos, del pueblo inglés, desea fervientemente el triunfo del pueblo español. El otro tanto por ciento se lo reparten los indiferentes, aquellos que suponen que la guerra española les coge demasiado lejos; los reaccionarios a ultranza, que también los hay, y los católicos. Pero, en general, la opinión sana, proletariado y burguesía, la opinión no sobornada por este o el otro prejuicio ni engañada por la prensa tartufa, se sitúa del lado de la República, en primer lugar por humanidad y también porque se da cuenta de que los intereses de Gran Bretaña, como tal imperio, están y estuvieron siempre unidos a la independencia de España.

Ese movimiento de opinión a favor de la República española, que cobraría una fuerza política aplastante si los reaccionarios de Gran Bretaña no tuvieran tanto miedo a las elecciones generales..., adopta ahora la única forma y el único medio que tiene a mano: el subsidio, la ayuda a España con artículos alimenticios y material sanitario. Concretándonos ahora a Escocia, de que recibimos información, podemos afirmar que tanto Edimburgo como Glasgow, sus dos poblaciones más importantes, rivalizan en la tarea de enviar a nuestro pueblo comestibles, medicamentos y ambulancias. En realidad, rara es la semana que no haya en Glasgow o en Edimburgo una colecta para nuestro país, bien aprovechando la ocasión de una proyección española, bien en un mitin dedicado al efecto, o bien por medio de venta de banderitas españolas en las propias calles de ambas ciudades. En Glasgow, sobre todo, población esencialmente liberal, este *flag day*, o venta de banderitas, se ha repetido infinidad de veces en muy pocos meses. En una ocasión estuvo destinada esta venta a beneficio de la Brigada Internacional y se colectaron unas doscientas cincuenta libras. Otras veces estas colectas lo fueron a beneficio de los niños vascos, como la realizada hace una

semana, con una recaudación de ciento ochenta libras, o para enviar comestibles o material sanitario mediante la Spanish Relief o por medio del Medical Aid Committee. Agréguese a ello los bailes, las proyecciones cinematográficas a favor de nuestro pueblo, así como también las numerosas personas adineradas que tienen en Glasgow y Edimburgo huchas en el *hall* de sus casas para que sus invitados dejen dinero para España.

Además de los organismos mencionados, el Medical Aid Committee y la Spanish Relief, que trabajan incansablemente en adunar fondos para nuestro pueblo, hay que señalar otros grandes esfuerzos no menos eficaces. Últimamente el Glasgow Trades and Labour Council alcanzó una suscripción de más de 7.000 libras esterlinas, con las cuales se ha fletado un buque para Valencia, el *Stangate*, cargado de víveres. Por cierto que el animador principal de esta gran empresa, Mr. Brady, secretario del Glasgow Trades and Labour Council, antes de salir el mencionado barco para Valencia, solicitó del primer ministro británico protección para el buque y su cargamento. Mr. Chamberlain negó rotundamente esa protección y el *Stangate*, como se sabe, ha sido bombardeado en Valencia, aunque por fortuna sin graves consecuencias para su valerosa tripulación ni tampoco para su carga, que ya estaba en tierra a buen recaudo. El mismo buque llevaba, además del cargamento procedente de la recaudación ordinaria, cerca de doscientas toneladas entre comestibles y material sanitario, una magnífica ambulancia y un pequeño auto, todo ello perteneciente a la Ambulancia Escocesa, institución que viene operando en nuestros frentes desde septiembre del 36, bajo el mando de su comandante, Miss Fernanda Jacobsen y bajo los auspicios en Glasgow del gran amigo de España Sir Daniel M. Stevenson.

Otras instituciones, como la Scottish People's Film Association y el Kino Film Group, ambas de Glasgow, rivalizan en la proyección de películas sobre nuestra guerra y a ellas se deben las numerosas proyecciones sin censura de la grata cinta *Spanish Earth*, la película de Buñuel sobre Las Hurdes, y los interesantísimos reportajes que tanto benefician por su exactitud la causa de la República, *Spanish ABC* y *Behind the Lines in Spain*. No hay que decir que estas proyecciones acaban siempre con una colecta para nuestro pueblo.

En estos días el Committee for Spanish Relief de Belfast (norte de Irlanda) comienza una activa propaganda para adunar fondos y enviar a España otro buque con

viveres. Realmente no hay comité o corporación amiga de España que no se apreste en este invierno a renovar sus esfuerzos para aminorar las penalidades de nuestro pueblo.

Señalar, por otra parte, las personalidades escocesas al lado de la República obligaría a dar demasiada extensión a esta nota. Baste decir que las figuras cumbres de las universidades de Glasgow y Edimburgo están a nuestro lado, sin contar las figuras políticas que, como la duquesa de Atholl y Sir Archibald Sinclair, vienen trabajando la opinión británica desde el comienzo de nuestra lucha.



## IV. EL EXILIO REPUBLICANO





## A. LA CULTURA ESPAÑOLA EN GRAN BRETAÑA

### GARCÍA LORCA EN LONDRES

LAS POESÍAS DE GARCÍA LORCA —las dos antologías de sus poemas aparecidas hasta ahora en Inglaterra— se hallan en las bibliotecas públicas de Londres. Los editores de ambos libros han tenido el acierto de darnos, a la vera de la traducción inglesa, el original español. El primero de los volúmenes (*Lament for the Death of a Bullfighter and Other Poems*), recoge traducidos por A. L. Lloyd, además de la elegía a Sánchez Mejías, «La casada infiel», «Preciosa y el aire», «Romance de la Guardia Civil española», «Prendimiento de Antoñito el Camborio» y «Mártires de Santa Olalla». Una buena fotografía del poeta aparece en las primeras páginas de este libro. El prólogo de Mr. Lloyd subraya la importancia del poeta, cuya muerte (o *murder*, asesinato, como él dice más exactamente) considera «una gran pérdida para la literatura europea». Al final del volumen, junto con la bibliografía de García Lorca, aparece una breve nota biográfica del poeta.

La otra antología, más reciente, titulada *Poems*, es obra de más empeño, más completa. La selección y el prólogo corresponden a R. M. Nadal; la traducción inglesa es de Stephen Spender y J. L. Gili (este último editor, a su vez, del libro, con un excelente gusto estético, desde su librería The Dolphin, 5, Cecil Court, Londres). El volumen se abre con una reproducción espléndida del retrato de García Lorca pintado por Gregorio Prieto en junio de 1936, y contiene, además, páginas adentro, sendas reproducciones de un dibujo primoroso del poeta (*Nuestra Señora de los Siete Dolores*) y de un autógrafo. El prólogo de Nadal es biografía y crítica al mismo tiempo; más que nada, como convenía a un libro destinado al público extranjero, es explicativo del ambiente y sobre todo del desarrollo de la personalidad del poeta. En cuanto a la antología no echamos en ella de menos ninguna faceta de la obra de García

Lorca. Arrancando en la «Balada de la placeta» (del *Libro de poemas*, 1921), recoge esta agrupación muy bellas composiciones de las obras *Canciones*, *Poema del cante jondo* y *Romancero gitano*; las odas al rey Harlem y a Walt Whitman; una selección del teatro (*Mariana Pineda*, *Así que pasen cinco años*, *Bodas de sangre*, *Yerma*, *Doña Rosita la soltera*); lo más sustantivo del «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías» y numerosos poemas sueltos (casidas, canciones y normas) escritos en diferentes fechas, desde 1927 a 1936. En resumen, un libro realmente completo, que da una idea muy cabal de la obra de García Lorca.

Por lo que hace a la traducción, fácil es imaginar las dificultades que representa una poesía como la de Lorca, sobre todo en sus poemas más representativos, más suyos. Mr. Lloyd adivina en su prólogo que «es imposible encontrar un poeta más difícil de traducir adecuadamente que Lorca, cuyos efectos dependen en buena parte de las inimitables sonoridades de la lengua española». Traduce como demostración estos dos versos del «Romance de la Guardia Civil»:

en la noche platinosche  
noche que noche nochera.

Versos que Mr. Lloyd traduce así:

*in the silver-dark night,*  
*the night benighted by nightfall.*  
(en la noche de oscuridad plateada  
la noche anochecida por el anochecer).

Sin llegar a estas dificultades, siempre encontramos en los bellísimos poemas de García Lorca, en su propio ambiente sobre todo, lo intraducible a lo traducible con pérdida. Por ejemplo: ya el arranque garboso de «La casada infiel»:

Y que yo me la llevé al río  
creyendo que era mozueta,  
pero tenía marido

representa para un traductor inglés un verdadero conflicto. Mr. Lloyd traduce:

*And believing she was a maid  
I took her by the river  
but already she was married.*  
(Y creyendo que ella era soltera,  
yo la llevé al río,  
pero ya estaba casada).

La traducción de Spencer y Gili no hace en estos versos ninguna trasposición y es, además, completamente literal:

*And I took her to the river  
thinking she was a maiden  
but she had a husband.*

Desde luego la traducción de *Poems* resulta siempre más ajustada al original. En los versos

la mitad llenos de lumbre  
la mitad llenos de frío

Lloyd traduce al inglés:

la mitad de ellos fríos,  
la otra mitad llenos de luz

Después de invertir los versos ha traducido *lumbre* (fuego) por luz. Spender y Gili se ajustan por completo al original español:

mitad llenos de fuego,  
mitad llenos de frío.

Entiéndase que no estamos haciendo la crítica de estas traducciones inglesas (no somos quienes para ello), sino elogiando a los traductores, elogiando su esfuerzo, tanto más admirable cuanto que las dificultades de los poemas de Lorca deben ser constantes. Claro que ello ocurre con todos los poemas del mundo. La poesía nace con su exposición, diríamos con su piel, tan confundida además con su propia carne, y por este motivo el traductor, al operar sobre materia tan delicada, si no desuella del todo, al menos produce heridas... Pero en Lorca —sobre todo en sus poemas andaluces— estas dificultades comunes a la traducción de la poesía crecen en proporción de su sabor y sus giros locales.

## CLÁSICOS ESPAÑOLES EN INGLATERRA

ENTRE LAS TAREAS VERDADERAMENTE DIFÍCILES, dentro de los estudios literarios, figura averiguar los reflejos y las influencias de unas literaturas en otras, de unos escritores en otros. La tarea es difícil cuando el influjo o el reflejo se hallan diluidos y son más una inspiración —un punto de partida— que una imitación propiamente dicha; la tarea es muy fácil, naturalmente, cuando la influencia —toma de un asunto, copia de un estilo o reproducción de una imagen— aparece palmaria.

Concretándonos hoy a Inglaterra y a España podemos decir en bloque que el reflejo de la literatura inglesa en la literatura española se percibe mayormente en el siglo XIX y en lo que va del XX, así como el reflejo inverso —el de nuestra literatura en la inglesa— es sobre todo de los siglos XVI y XVII. Byron influyó en Bécquer, en Espronceda y en otros poetas menores. Dickens fue en algún sentido el maestro de Galdós. En un ensayo de Azorín sobre la generación del 98 se habla de la influencia de Shakespeare en Benavente, de Spencer en Maeztu, de Dickens en Baroja, de Ruskin en Manuel Bueno. En la generación siguiente continúa la influencia britana, pues no cabe duda de que escritores como Pérez de Ayala y Madariaga, siendo como son profundamente españoles, deben sin embargo muchísimo de su formación a las letras inglesas. También en el poeta más singular contemporáneo, Juan Ramón Jiménez, no sería difícil encontrar tornasoles de Blake, Shelley y Keats.

Muchas obras clásicas inglesas, sin dejar de ser muy inglesas (por ello son clásicas, clásicas inglesas), llevan sello de origen hispano. Una de las cosas que más sorprende cuando prestamos atención a las relaciones literarias entre Inglaterra y España en los siglos XVI y XVII es que estas relaciones no estuvieron dañadas por las querellas políticas. Aunque la rivalidad entre ambas naciones estimulara a los escritores de uno y otro lado al impropio y al despotrique (por nuestra parte: versos de Cervantes y Góngora, *La Dragontea* de Lope, *La cisma de Inglaterra* de Calderón, etc.), la verdad es que las relaciones literarias estuvieron entonces, hasta donde era posible, *au-dessus de la mêlée*. Afortunadamente.

La primera obra importante de nuestra lengua que se traduce al inglés es *La Celestina* (1530), hecho que tendría extraordinaria trascendencia en las letras inglesas si fuera verdad —como afirmaba Fitzmaurice-Kelly— que la tragedia *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare, estuviera inspirada en los amores de Melibea y Calixto. Cuatro años después de la llegada de *La Celestina*, hay otra notable importación literaria española: son el *Reloj de príncipes* y el *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, de fray Antonio de Guevara, que tradujeron respectivamente Lord Berne y un favorito de Enrique VIII, Sir Francis Bryant. A estos dos libros siguieron después las *Epístolas familiares*, también de Guevara, y los tres juntos fueron leídos en Inglaterra durante varias décadas, a tal extremo que «sus máximas —según Martin Hume— eran repetidas en la corte de Elizabeth por las damas y caballeros que se preciaban de gusto literario». Popularidad tan extraordinaria de un escritor y su estilo por fuerza había de llegar a las letras, e influir en ellas. Así fue, en efecto: el guevarismo lo encontramos en el modo aforístico de los *Apotegmas* de Bacon, en la famosa novela *Euphues*, de John Lyly, en otras obras menos importantes o conocidas y hasta en las mismas cartas de la Reina Virgen.

Aunque obras como *La Celestina* (que fue traducida al inglés dos veces), como el *Lazarillo de Tormes* (que fue traducido también dos y dio lugar a un tipo de picaresca a la inglesa, más suave que la española), como el *Guzmán de Alfarache* (que fue traducido tres, la primera por James Mabbe, el mismo admirable traductor de *La Celestina* y de las *Novelas ejemplares*); aunque estas obras fueron aquí muy leídas y contribuyeron sin duda al desarrollo de la novela inglesa, ninguna de ellas ejerció un influjo tan claro y directo como la *Diana*, de Jorge Montemayor. La *Diana* fue traducida al inglés por Bartolomé Young en 1583, esto es, cuatro años después de su publicación en España, pero no se imprimió en Londres hasta 1598, o sea hasta quince años después de haber sido traducida. De todos modos, el manuscrito de Young fue conocido, antes de ser publicado, por varios de los más grandes ingenios ingleses de la época, entre ellos Shakespeare. Está demostrado que nuestra *Diana* fue la inspiración de una de las joyas de la literatura clásica inglesa, la *Arcadia*, de Sir Phillip Sidney, que éste compuso expresamente para su hija, la condesa de Pembroke. «Si cotejamos la traducción de Young con la *Arcadia* de Sidney (dice un historiador inglés) vemos que Sidney sigue de cerca al escritor hispano». Es más: por una parte, Sidney calcó el asunto de la *Diana* y por otra se inspiró, por lo que hace al estilo, en la

manera de fray Antonio de Guevara, que en aquel entonces disfrutaba en Inglaterra, como en toda Europa, de singular predicamento. Otra obra maestra de la literatura inglesa que presenta clara influencia de la *Diana* es el poema cumbre de Edmund Spenser, *The Shepherdes Calender*, que se conoce en español con el título de *La reina de las hadas*. También Shakespeare aprovechó un episodio de la *Diana* para componer *Los dos hidalgos de Verona*. Shakespeare escribió su obra antes de la publicación de la traducción de Young, pero sin duda leyó ésta en manuscrito, o al menos supo de viva voz algunos de sus episodios. En Shakespeare se perciben además otros muy curiosos impactos de nuestras letras. Varios nombres de *Cuento de invierno* no son de una obra de Greene (que se ha venido reconociendo hasta ahora como fuente de la comedia), sino del *Amadís de Grecia*, de nuestro fantástico Feliciano de Silva, del *Florisel de Niquea* (según demostró el Dr. Pedrott) y de *Don Rogel de Grecia* (según reconoce Sir Henry Thomas). También en *La tempestad* hay una relación con la *Historia de Nicéphoro y Dardano*, de Antonio de Eslava, como nos lo ha demostrado Astrana Marín, señalando fuentes estrictamente españolas de los nombres «Sebastián» y «Miranda». Otro reflejo de nuestras letras de Shakespeare viene del *Lazarillo*, obra que se traduce por primera vez al inglés cuando Shakespeare contaba cuatro años y se vuelve a traducir e imprimir dos veces más cuando Shakespeare contaba doce y veintidós. Shakespeare debió leer el *Lazarillo* (¿qué escritor europeo no lo leyó entonces?), como lo prueba su concreta alusión al lance de Lázaro con el ciego en *Mucho ruido para nada*. También parece probable (algunos historiadores lo dan por cierto) que el personaje Don Adriano Armado, en *Trabajos de amor perdidos*, está directamente inspirado en la personalidad de Antonio Pérez, a la sazón fugitivo en Inglaterra.

En este orden de influencias la proyección máxima —el reflejo máximo— viene de Cervantes. Como es sabido fue Inglaterra el primer país europeo que tradujo el *Quijote*, en 1612, por la pluma de Thomas Shelton. Pues bien, años antes de la aparición de esta versión, la figura del caballero manchego era ya popular en los teatros de Londres. En una obra teatral de Wilkins y en otra de Middleton, estrenadas en 1607, y en el *Epicene*, de Ben Jonson, estrenado en 1610, se alude varias veces a Don Quijote. Que la figura de nuestro hidalgo era tan conocida, sin haber sido traducida la obra, como la figura de Amadís, cuya traducción databa de 1560, lo prueba la insistencia de Ben Jonson, quien al año siguiente (1611, esto es, un año antes de



aparecer la versión de Shelton), en el cuarto acto de *The Alchemist*, hace que un personaje diga de otro que es

*a pimp, a trig  
and an Amadis de Gaul, or a Don Quixote.*

Es más: también en 1611, el asunto de *El curioso impertinente* (novelita incluida en la primera parte del *Quijote*) sirvió a Fletcher para su *Coxcomb*, a Field para su *Amends for Ladies* y a un autor desconocido (algunos suponen Shakespeare) para *The Second Maid's Tragedy*. Por fin aparece la traducción del *Quijote*, que Shelton decía haber hecho en cuarenta días (algo exagerada me parece la afirmación, traducir cerca de seis mil palabras diarias...), e inmediatamente viene la máxima celebridad y casi al mismo tiempo las obras inspiradas en el hidalgo y su escudero (*The Knight of the Burning Pestle*, *Mariomachia*, *Ninphidia*, etc.). Ocho años después (1620) se publica la traducción de la segunda parte, también de Shelton, con el mismo resonante éxito. En seguida brotan como la vez anterior una serie de obras teatrales alusivas a diferentes pasajes de la obra (*The Heir*, *The Double Marriage*, *The Duke of Milan*...). Por otra parte, no cabe duda de que la aparición del *Quijote* supuso aquí —como en toda Europa— un nuevo concepto de la novela, si antes de Cervantes lo había, claro, que creo que no. En un libro recientemente publicado, de Richard Church, sobre la evolución y crecimiento de la novela inglesa (*The Growth of the English Novel*) leemos esta afirmación: «La aparición de la traducción del *Quijote* en 1612 vino a colocar una piedra angular de tan gigantescas proporciones en el edificio de la novela inglesa que todavía hoy se la ve sobresalir como un contrafuerte». Y en la muy bella historia de Gerald Brenan, aparecida en estos días (*The Literature of the Spanish People*), se dice poco más o menos lo mismo: «La novela inglesa debe muchísimo a Cervantes. De él vienen Fielding, Smollet, Walter Scott y Dickens».

Mas la popularidad e influencia de Cervantes en Inglaterra no fue sólo por el *Quijote*, sino también por sus *Novelas ejemplares*, cuyas tramas cerradas estaban que ni pintadas para la escena. Antes que James Mabbe («Don Diego Puede Ser», como solía firmarse el gran traductor, jugando con la versión castellana de su propio apellido), publicase la traducción de varias de aquellas novelas en 1640, muchas de ellas ya habían

subido a las tablas. *El casamiento engañoso*, *La ilustre fregona* y *La señora Cornelia* fueron adaptadas por Fletcher con los títulos respectivos de *Rule a Wife and Have a Wife*, *The Fair Maid of the Inn* y *The Chances*; *El amante liberal* sirvió a Beaumont y Fletcher para su comedia *A Very Woman*; *Las dos doncellas* se convirtieron en *Love's Pilgrimage*; *La Gitanilla*, llevada de la mano por Rowley y Middleton, ascendió a la escena con el título *The Spanish Gipsy*, y *La fuerza de la sangre* se llamó en los teatros ingleses *The Queen of Corinth*, que firmaron Massinger y Rowley. Incluso el teatro de Cervantes dio tema a los escritores ingleses, como se ve en las comedias *The Renegade* (1624) y *The Fatal Dowry* (1623), ambas de Massinger, inspiradas respectivamente en *Los baños de Argel* y en *El viejo celoso*. A esta penetración habría que añadir las numerosas adaptaciones de la sin par novela (*Comical History of Don Quijote*, *Life and Adventure of the Bilioso de l'Estomac*, *Don Quixote in England*, *The Female Quixote*, *The Spiritual Quixote*, etc.).

Otro de nuestros clásicos que obtuvo gran popularidad en Inglaterra, casi tanta como Guevara, a quien por cierto vino a sustituir, fue Fray Luis de Granada, cuyas obras comenzaron a traducirse en 1582, repitiéndose las numerosas versiones y ediciones durante los siglos xvii y xviii, e incluso el xix, pues todavía en 1867 y 1880 aparecieron nuevas traducciones de varias de sus obras. No parece que Granada influyese en la literatura inglesa en la medida de fray Antonio, Montemayor, Cervantes, Quevedo, Gracián y Vélez de Guevara. De Quevedo se sabe que sus *Sueños*, traducidos en 1657, influyeron considerablemente en Swift; de Gracián se afirma que *El Criticón*, traducido en 1681, fue la inspiración de Defoe para su *Robinson Crusoe*; de Vélez de Guevara es conocido que su *Diablo Cojuelo* dio lugar a la graciosa novela de Swift *The Devil on Two Sticks*.

Pero todo cuanto llevamos dicho se refiere únicamente a lo de más bulto. Siempre hemos echado de menos, al acercarnos a estos temas, tres trabajos que merecen tiempo. Primero: averiguar lo que la novela inglesa debe en realidad a la novela española (pues en este punto, como en todos los puntos históricos, no valen afirmaciones globales, esto es sin demostración); segundo: en qué medida el teatro de Lope de Vega, que proveyó de asuntos a toda Europa, enriqueció asimismo los teatros de Londres; y tercero y último: la entrada y desarrollo del tema de Don Juan en Inglaterra, desde el esbozo de Sir Aston Cockayn hasta el último Don Juan de Shaw pasando por *El libertino* de Shadwell y el Don Juan de Byron.



## REVISTAS ESPAÑOLAS EN LONDRES

AL ACERCARNOS A LOS CATÁLOGOS de la hemeroteca del British Museum lo primero que sorprende es el gran número de revistas inglesas que llevaron en el siglo pasado títulos españoles. Por ejemplo: el título *The Olla Podrida* se repite tres veces, correspondiente a ollas que se cocieron o imprimieron en Londres (1837), Kettering (1846) y Oxford (1883). Otro ejemplo, éste pintoresco, de revista inglesa que llevara rótulo castellano fue *Amor Matrimonial Gazette*, aparecida en Londres en 1894. El emblema de esta publicación era, naturalmente, un cupido; sus fines, «que las personas de ambos sexos se conocieran y trataran»; su procedimiento, el anuncio. Se trataba de una vulgarísima agencia de matrimonios. Allí encontramos anuncios tan divertidos como el siguiente, que traduzco al pie de la letra: «Propietario de hotel y granja desea entablar relaciones con señorita agraciada de algunos bienes a fin de contraer matrimonio inmediatamente. El interesado tiene treinta y seis años, mide seis pies, es saludable y posee buen carácter».

El motivo por el cual florecieron en Londres durante el siglo pasado tantas y tan buenas revistas españolas informativas (*La Época*, *El Español de Ambos Mundos*, *El Eco de Ambos Mundos*, *La Península Española*, etc.) obedece a un hecho marino y por lo mismo muy inglés: la velocidad de los barcos británicos. Los barcos ingleses llegaban entonces a Hispanoamérica uno o dos días antes que los barcos españoles más rápidos y esto estimuló a los periodistas de nuestra lengua (también a los hombres de negocios) a editar revistas españolas en Londres, puesto que su venta estaba asegurada en América «por su prontitud en la noticia».

La primera de estas publicaciones se llamó *La Época*. Apareció en 1842. Era quincenal. Se titulaba «de Comercio, Industria, Arte y Literatura» y valía «seis peniques en Londres y dos reales de plata en América». Su tamaño era un poco más reducido que el de *Asomante*. Compuesta con menudos y primorosos tipos repartidos a dos columnas, adornada con muy bellos grabados (en su mayoría de modas), *La Época* debió de ser en sus días una publicación excelente. Esta revista insertaba siempre los reales

decretos (españoles, claro está); publicaba a veces extensos ensayos sobre el origen de los vascos (un tema que se repite en casi todas las revistas españolas londinenses del siglo); daba cuenta de los acontecimientos internacionales (por ejemplo, en uno de sus números reproduce el tratado de Inglaterra, Francia, Rusia, Prusia y Austria para abolir el tráfico de negros), y jamás omitía los precios de los vinos de España y de los demás productos de las colonias españolas. Su literatura era abundante, pero muy débil. La única pieza de consideración que *La Época* publicó en toda su vida fue la «CanCIÓN del pirata», de Espronceda. Esta revista daba extraordinaria importancia a las modas. Para éstas tenía dos colaboradores miríficos, Odin y Conde. El primero residía en París e informaba de modas femeninas; el segundo residía en Londres y versaba sobre el vestuario masculino. En sus atildadas crónicas a Conde no le importaba mucho descender a veces al anuncio comercial, como veremos por lo que sigue: «para fracs o casacas de bailes y *soirées* recomendamos los talleres de los señores Quesnee y Taylor, 6, New Bond Street; para calzado, la obra del señor Molina, 67, Claredon Street, pues además de ser compatriota ha practicado dos años en el taller de Mr. Gundry, maestro zapatero de S. M. la Reina». Digamos finalmente que *La Época*, revista muy reaccionaria, defendía a capa y espada la esclavitud...

*El Español de Ambos Mundos* apareció en 1860. En su información europea se refería ese año principalmente a Italia, a Garibaldi: «Después de la ocupación de Sicilia por las tropas napolitanas y de las maravillosas victorias alcanzadas sobre éstas por Garibaldi, todo el interés se concentra en la operación que el audaz guerrillero medita para llevar las hostilidades al continente». *El Español* reproducía las conferencias que se daban en el Ateneo de Madrid e insertaba anuncios que hoy tienen mucho sabor de época: los mejores libreros de Bogotá y de Santiago de Chile; las obras de Fernán Caballero; un gran hotel en Panamá «para los viajeros que se dirijan desde Europa a las costas de la América occidental, o al contrario»; una casa española e hispanoamericana de Londres, cuya dueña recomendaba a su vez las mejores casas de huéspedes del Perú, Nueva Granada, Cuba, Río de Janeiro, Panamá y Buenos Aires. En esta última capital no había «otro alojamiento más cómodo que el de D. Isidro Seyer, porque aquí (se explica) se habla español, inglés, francés, portugués e italiano». También esta misma publicación se ocupa a veces de temas pintorescos, como el planteado en aquellos días por un sabio alemán racista: «¿Fue Adán blanco o negro?».

En este orden de revistas informativas la más importante de todas fue *El Eco de Ambos Mundos*, que vio la luz en 1873. Estaba editada y dirigida por D. Luis de Loma y Corradi, propietario de un establecimiento tipográfico del Strand (Londres), en cuyos talleres se hacían «impresiones ordinarias y de lujo en español, francés, inglés, italiano, alemán y portugués». Esta revista se decía «el órgano de la raza latina». Entre sus colaboradores figuraban Andrés Borrego, Bretón de los Herreros, José Zorrilla, Tamayo, Hartzenbusch, Cánovas del Castillo, Trueba, Castelar. Esta publicación es elogiable, no sólo por sus cumplidas informaciones de todo el mundo (tenía corresponsales en las más importantes capitales del planeta), sino también por su noble patriotismo sin alharacas, transparente en sus comentarios sobre la situación española. Veamos un ejemplo: en junio de 1873 están en España en plenas Cortes constituyentes de la primera República y *El Eco* comenta —mejor diríamos se lamenta— que «hace unas semanas se inauguraron las sesiones del Parlamento y todavía no se ha constituido éste, pues los diputados ceden a la pasión, quieren imponer enteros sus ideales». «Imaginamos a todos ellos (los diputados) patriotas, a todos liberales; acaso les falte práctica parlamentaria, acaso les sobre pretensiones individuales de llevar cada uno a la esfera del gobierno sus propias ilusiones». En números adelante *El Eco* comenta el extremismo federal: «La República Federal —dice— acaso pudiera existir; nosotros no lo dudamos ni mucho menos lo negamos; pero es preciso que la república no tuerza sus verdaderas reglas y sepa distinguir lo que ha de corresponder al poder central». Y después de aconsejar que «no se vaya a lo primitivo», que no se imite nada de lo antiguo, *El Eco* pone como ejemplo la confederación argentina, «que ha producido los maravillosos resultados de que un país que había estado en continua guerra civil desde la independencia haya entrado en un gran período de paz y progreso».

Mucho antes que estos periódicos informativos, aparecieron en Londres periódicos españoles políticos, varios de ellos redactados por emigrados. Por orden cronológico hemos de mencionar primeramente a *El Español* (1810-1814), fundado y escrito en su totalidad por Blanco White, costado sin duda por el Gobierno británico y cuyo fin principal era alentar la independencia de las naciones hispanoamericanas. Le sigue *El Español Constitucional* (1815-1820). Esta revista estaba escrita por españoles huidos de la persecución fernandina de 1814, pero de sus numerosos números sólo se

conservan cuatro, todos correspondientes a 1820, esto es, al tiempo en que el monarca Fernando VII, asustado con los triunfos de Riego y Quiroga, se apresura a jurar la Constitución. Son, pues, números optimistas, rebosantes de conmovedora alegría. En una carta fechada en Madrid se dice que «el pueblo madrileño se deshace en regocijo al ver puestos en libertad a los ilustres presos que gemían años enteros en las cárceles por ser amantes de su patria y de las leyes que ésta, como soberana, plugo darse». Seis años habían permanecido en Londres estos emigrados constitucionales. Ahora regresaban a España ilusionados, contentísimos... En la misma revista se reseña el banquete celebrado «por los señores comerciantes establecidos en Londres con motivo del restablecimiento de la Constitución en España». *The Times*, que comentó este banquete, decía «tuvo más esplendor que lo acostumbrado en Londres en semejantes fiestas». Al final se «brindó por la nación española, por la Constitución del año 12, por el señor D. Fernando VII, por los héroes Quiroga y Riego, por la imprenta inglesa, por Sir Thomas Dyer, por la prosperidad de la ciudad de Londres y por Su Majestad británica D. Jorge IV».

Estos mismos emigrados que marcharon tan contentos a España en 1820 vuelven a Londres —otra vez huidos— en 1823. El rey había dejado de ser constitucional. Fernando había llamado en su auxilio a la Santa Alianza y se había constituido de nuevo en rey absoluto. Resultado: prisión y muerte de constitucionales, confiscaciones de bienes, huidas precipitadas y otra vez destierro. En 1824, los españoles refugiados en Londres fundan una nueva revista, *Ocios de los Españoles Emigrados*. Era aquella una revista mensual, cuya publicación se extiende hasta 1827, de noventa a cien páginas en octavo, que contenía divulgaciones científicas, informaciones de todas suertes, extensos comentarios políticos y literatura. Sus colaboradores se ocultaban en el anónimo «para evitar sufrimiento a las familias que permanecen en España»... Sólo en muy contadas ocasiones son utilizadas las iniciales de los colaboradores, como acontece con el poema «El desterrado», firmado por A. de S., «autor bien conocido (se dice en la revista) por sus composiciones poéticas». (Se trataba de Ángel Saavedra, duque de Rivas).

Sería imposible extractar una colección tan abundante como los *Ocios*. Sin embargo, hay en éstos una nota que no debemos pasar por alto. Nos referimos a la visión del Londres de la época (1824-1827), reflejada en los artículos de uno de los

colaboradores más asiduos, que firma sencillamente: «El Emigrado». Este emigrado —el emigrado desconocido— despliega en cartas sucesivas sus observaciones de visitante ibérico. Lo primero que admira el emigrado es el tráfico, «las grandes aglomeraciones de gente (Londres tenía entonces 1.300.000 habitantes), que trae por consecuencia los encontronazos en la calle, sin el consuelo (agrega el emigrado) de echar un voto con buen éxito, pues como no nos entienden es lo mismo que predicar en desierto». En otra carta nos habla el emigrado «de la inimitable iluminación nocturna, sostenida por el feliz invento del gas». También se admira el correspondal del vestido de hombres y mujeres. Los primeros no van con calzón corto, sino «con pantalón largo y frac, y esto, hasta los barrenderos». Las mujeres «han adoptado un vestido muy modesto, tan común que se puede llamar nacional, pues pobres y ricas llevan la dulleta larga, muy ajustada al cuello, valona o gorguera y sombrerito de paja, con o sin velo». (Estamos en julio de 1825.) También era cierto que este vestido nacional inglés —el emigrado lo dice en otra carta— tenía un gravísimo inconveniente: «Aunque los trajes de las señoras son, como he dicho a usted, sumamente honestos, la estructura particular de los corsés o apretadores hacen traición a la modestia, marcando formas con demasiada fuerza y propiedad, lo que produce en nosotros los españoles sensaciones demasiado violentas». Y más sobre indumento: «He observado con sorpresa —dice el emigrado en otra carta— que los trajes griegos y asiáticos no excitan la risa que nuestras capas. ¿Qué sucedería si vieran a un maragato o a un valenciano? ¿Y el traje de éstos es más chocante que el de un escocés?». Y habla a continuación de las mortificaciones que han sufrido los españoles «por culpa de sus capas». «Los muchachos nos seguían, los adultos nos llamaban *perros franceses* y los de mayor edad se sonreían. Sin embargo (continúa el emigrado) cuando les decíamos que éramos españoles se cambiaba la escena en obsequio, pues a esta gente no se les oculta que a la firmeza del carácter español y a su lealtad y bizarría se ha debido la destrucción del corso afortunado que amenazaba destruir su poder y su bienestar». Nueva sorpresa del emigrado: las mujeres van solas por las calles y nadie les dice ningún piropo. En este punto, «llega a tal grado la confianza en las leyes que las señoritas salen de sus casas, toman la diligencia y sin acompañantes se trasladan de un pueblo a otro. Desde la estación de Bristol hasta Londres nos acompañó una niña joven, hija de un caballero». Otras observaciones del emigrado versan sobre el



boxeo, sobre el domingo inglés, sobre la filantropía britana, sobre «el poco aparato de la Policía», etcétera, etc.

Los *Ocios* fueron sin duda la revista más importante política publicada en Londres por españoles. Hubo después otras más, como *El Occidente* (1860), que tenía por «director y redactor principal» al cubano don Pedro de Agüero, a quien *La Península Española*, «órgano de los intereses españoles en Londres», tachaba en aquellos días de «anexionista y filibustero»; *El Obrero* (también de 1860), revista cuáquera; *El Observador Emigrado*, del que no quedan ejemplares en el Museo Británico y no he podido precisar sus fechas de aparición y muerte; *El Mensajero*, también de Blanco White, y acaso otras que hayan podido escapar a mi vista. Después de 1877 no sabemos que se publicara ninguna revista española importante en Londres, ni informativa ni política. En lo que va de siglo sólo han visto la luz folletos de tipo comercial, generalmente editados por los consulados o las cámaras de comercio. Por otra parte, la actual emigración española sólo consiguió sacar una revista digna de tal nombre: el *Boletín del Instituto Español*, que dirigí y redacté desde su aparición (febrero del 47) hasta su despedida para pasar a mejor vida (octubre del 50).

## GALDÓS E INGLATERRA

GALDÓS APRENDIÓ DE NIÑO la lengua inglesa en el colegio de San Agustín, en Las Palmas. Un historiador de nuestra literatura, don Angel Valbuena Prat, cree que este hecho determinó el estilo literario del novelista, con su *forma premiosa* y su *vulgar habla*. Parte el meritorio historiador de un supuesto falso: que Galdós se educase con plenitud bilingüísticamente. Si un niño, dentro de su nación, oyendo y hablando continuamente su lengua en la calle y en casa, aprende bien en un colegio un idioma extranjero, no por ello ha recibido una educación bilingüe plena, hasta el punto de titubear después en su propia lengua si ese niño, andando los años, resulta ser literato, como fue el caso de Galdós. Edúcase bilingüe el niño de Barcelona, que oye desde que abre los ojos (o los oídos) las dos lenguas, el catalán y el castellano; edúcase bilingüe el belga de Amberes, que oye constantemente francés y flamenco; edúcase bilingüe o trilingüe el suizo, a quien le ocurre lo propio con el francés, el italiano y el alemán. Jamás hemos visto un inglesismo en una página de Galdós. Por otra parte, hablar de «premiosidad», refiriéndonos a Galdós, resulta tan extraño como refiriéndonos a Lope. Y en cuanto a la «vulgar habla», ¿qué otra habla usaron Dickens, Balzac y Dostoievski? Obras de tanto tonelaje como la de estos escritores ni se han hecho nunca con el cortaplumas de Stevenson ni con el buril de Valle-Inclán.

De todos modos, Galdós aprendió de niño la lengua de Shakespeare, hecho que creo no se percibe en su prosa, pero que le abrió muy pronto la ventana a un panorama riquísimo, a la literatura inglesa. En ésta encontró el niño a su «maestro más amado», Carlos Dickens, que había de morir el mismo año que Galdós publicara su primera novela (1870). Dickens, Balzac y Cervantes fueron sin duda los principales alimentos del Galdós novelista, aunque siempre nos ha parecido aventurado, cuando se trata de personalidades muy fuertes, entrar en el terreno de las influencias directas. Verdad que nadie nace de las malvas, ni siquiera los genios. Todos los artistas emergen de algo, de alguien. Beethoven emerge de Mozart; casi parece el primero, en sus más jóvenes compases, una continuación del segundo. En una reciente y excelente historia

de nuestras letras, *The Literature of the Spanish People*, de Gerald Brenan, se dice (traduzco literalmente) lo siguiente: «Si el lector que no conoce español desea tener una idea general de lo que es una novela de Galdós imagine una de las mejores obras de Balzac, añádale el calor y el color y el sentido melodramático de Dickens y agregue el grave tono irónico de Cervantes». Esto está bien. Esto está bien como idea general y a grandes rasgos, como *rough idea*, pero el hecho es que nadie podrá separar con unas pinzas ni una partícula galdosiana de que se pudiera decir viene de aquí o de allá. A tal punto una novela de Galdós es entrañablemente suya, de España y de su tiempo.

Mas no es nuestro propósito entrar en distingos de influencias ni mucho menos de estilística (palabra esta última, digamos de paso, que nos produce cierta dentera, como asimismo los vocablos «exhaustivo», «generacional» y otros de moda en España), sino decir llanamente que Inglaterra como nación estuvo y está muy presente en la producción galdosiana. Por de pronto, además del inglés, Galdós conocía muy bien Gran Bretaña, país que visitó con relativa frecuencia. Londres era la ciudad europea (aparte Madrid, naturalmente) que más gustaba al novelista. Alusiones a Inglaterra, a los ingleses y a su literatura se encuentran en muchas novelas de Galdós. En *Ángel Guerra*, novela místico-freudiana anterior a Freud en diez años, anterior a la propagación de Freud por España en veintinueve años (Freud entra en España hacia el año 1920; *Ángel Guerra* apareció en 1891), hay alusiones a los turistas ingleses que visitan Toledo, y uno de los graciosos personajes de la obra, doña Catalina Alonso Castro, se dice en su manía de abolengo descender de doña Catalina de Lancaster. («Yo me llamo doña Catalina de Alencastre, y mi tía está enterrada en la capilla de Reyes Nuevos, al lado de tío Enrique —Enrique III— y otros tales coronados»). Un hijo de doña Catalina, estando en Costa Rica, tuvo el desahogo de hacerse tarjetas de esta suerte: «Aristides García Babelli» (se llamaba Babel), «barón de Lancaster». En *La de Bringas*, cuando don Francisco está haciendo un primor de paisaje pegando pelos humanos en una plancha, otro personaje alude a «los inglesotes que saben apreciar lo que es bueno» y acaso comprasen la maravilla artística por un díneral. El pobre Villaamil, uno de los cesantes más conmovedores de Galdós, tiene en *Miau* la obsesión cómica —cómica y trágica— del *income-tax*. A juicio de Villaamil, el *income-tax* sería la panacea que pondría en orden la hacienda pública. En fin, no cansemos con estas alusiones menores.

De personajes a la inglesa, unos educados en Inglaterra, otros anglómanos, tiene la obra de Galdós un muestrario muy pintoresco. En *Halma* encontramos al hermano de la protagonista, Marqués de Feramor, educado en un colegio de Peterborough, donde «cultivó con moderación el *horse racing*, el *boat racing* y el *lawn tennis*». Es el marqués un tipo seco, un tanto desaborido y sumamente económico, que tiene por esposa una mujer que se le parece mucho en carácter y hábitos, doña María de la Consolación de Moscoso y Sherman, «de nobleza malagueña, mestiza de inglesa y española». Al marqués le llama en cierta ocasión su primo Urrea «eterno inglés, usure-ro, Shylock disfrazado de aristócrata»; en otras ocasiones le llama «el hombre de la cartulina de Bristol». Tipo anglómano, que vive siempre en Londres, que todo lo de Inglaterra le parece bien, que todo lo de España le parece mal y le molesta, es el elegante don Manuel Moreno-Isla, de *Fortunata y Jacinta*. Cuando Moreno-Isla va a dar un paseo por el Retiro madrileño sueña con Hyde Park... Los mendigos que le salen al paso, la manga de riego del obrero municipal, la vendedora que le ofrece un décimo de lotería, la criada que canta mientras trabaja, todo es para el anglómano motivo de irritación y al mismo tiempo de comparación con la paradisíaca Inglaterra. «¡Qué pueblo, válgame Dios, qué raza!». Un entierro se le atraviesa en el paseo. «No. Lo que es aquí no me he de morir, para que no me lleven en una de esas horribles carrozas...». Hasta el criado de Moreno-Isla es inglés, pues «decía el antipatriota que los sirvientes españoles son tan torpes que no saben ni cerrar una puerta».

En los *Episodios nacionales* las alusiones a Inglaterra están impuestas por la propia materia histórica. El primer episodio, como se sabe, es *Trafalgar*. En éste se halla expresado perfectamente el heroísmo de los españoles, tanto más elevado en aquella ocasión cuanto que los mandos —Churruca, Gravina, etc.— sabían de antemano iban derechamente a la muerte. Pero Galdós no deja por ello de comprender y expresar el temple soberbio del enemigo. Hay allí su elogio a Nelson y sus elogios también a Inglaterra como tal pueblo. En *La batalla de los Arapiles*, con las tropas expedicionarias dentro de España, los ingleses tenían por fuerza que ocupar buena parte del episodio. Dos retratos destacan entre muchos: el de Miss Fly, hija de Lord Fly, joven aventurera de mucho espíritu, que se arriesga a acompañar a Gabriel en su misión a la Salamanca ocupada por los franceses, y el retrato de Wellington. A éste lo describe Galdós con todos sus pelos y señales: «la nariz, como ya he dicho antes, era

larga y un poco bermellona; [...] los grandes ojos azules del general miraban con frialdad, posándose vagamente sobre el objeto observado; [...] era su voz sonora, acompañada, medida, sin cambiar de tono; [...] el conjunto de su modo de expresarse, reunidos el gesto, la voz y los ojos, producía grata impresión de respeto y cariño».

También en la producción periodística galdosiana hay alusiones a Inglaterra. Una de ellas, incluida en *Memoranda* (1906), es mucho más que una alusión. Trátase de una reseña de veintitrés páginas, titulada «La casa de Shakespeare», donde Galdós nos relata con su bonhomía habitual su visita en 1889 a Stratford-on-Avon. Ya por el preámbulo deducimos que Galdós había visitado repetidas veces Inglaterra y conocía Londres, Liverpool, Leeds, Manchester, Sheffield y Newcastle. El viaje a Stratford-on-Avon lo hace precisamente partiendo de Newcastle, con parada en Birmingham. Llegado a la patria del gran poeta, Galdós se hospeda en el Shakespeare's Hotel, donde cada una de sus habitaciones lleva el título de una obra del genio —*Hamlet, Otello, Romeo and Juliet, Macbeth...*—. Don Benito se aloja en la habitación rotulada *Love's Labour's Lost*. Sin perjuicio de las reminiscencias poéticas que pudiera tener un hotel donde la numeración de sus habitaciones había sido sustituida por tan bella bibliografía, Galdós encuentra en la casa el *roast-beef* excelente; el té, magnífico, e igualmente atrayente el *bacon*, los huevos escalfados, etc. Al día siguiente de su llegada el novelista visita la casa de Shakespeare, el museo *shesperino* y la iglesia (Holly Trinity), donde reposan los restos del vate. En esta iglesia, frente a la tumba del cisne del Avon, Galdós tiene un recuerdo melancólico de nuestra patria. «Honor insigne para un país —dice Galdós— es guardar los restos de sus hombres eminentes. Nuestra incuria nos impide vanagloriarnos de esto. Aunque sabemos que los huesos de Cervantes yacen en las Trinitarias, y en Santiago los de Velázquez, no podemos separarlos de los demás vestigios humanos que contiene la fosa común».

En fin, tanto en sus novelas como en su periodismo, Galdós muestra frecuentemente su conocimiento de Inglaterra y su interés por este país. No podemos decir lo mismo, si volvemos la oración por pasiva. No podemos decir que Inglaterra, ni ningún otro país europeo, supiera nunca de Galdós en la medida que hubiera parecido obligada. Culpa fue sin duda no de la obra galdosiana, tan apta como la que más para caminar por todas partes, sino de la depresión nacional de la época, que necesariamente había de proyectar una sombra oscurecedora sobre los valores intelectuales

hispanos. Al francés, que yo sepa, sólo se tradujo una novela en vida del autor; al inglés, al menos en Inglaterra, creo que nada. En 1921, el profesor J. B. Trend, de la Universidad de Cambridge, en su libro *A Picture of Modern Spain*, dedicaba un capítulo al novelista, subrayando una cosa que casi nunca se dice pero que es verdad: que la generación del 98 debe mucho a la obra galdosiana, aunque algunos de sus miembros (Baroja, el mismo Unamuno) reaccionaran a veces contra ella. Sólo Azorín, en varios de sus libros, ha reconocido aquella cuantiosa deuda. En 1927 el profesor Walton, de la Universidad de Edimburgo, publica un extenso libro sobre Galdós, primera obra, creo, en un país extranjero que estudia al titánico novelista. Veinticinco años después —esto es, en 1952— aparece por primera vez en Londres una novela de Galdós, prologada y traducida, respectivamente, por Mister and Mistress Brenan: *La de Bringas*, que obtiene un éxito extraordinario de crítica y público. (Tres ediciones en dos meses). Un año después aparece la antecesora de aquella novela, *Tormento*, traducida por J. M. Cohen, hispanista que dos años antes había traducido el *Quijote*. Con *Tormento* se repitió el mismo suceso.

No dejan de ser curiosos —hasta conmovedores en cierto modo— estos éxitos tardíos de don Benito en Inglaterra, país que tanto interesara al novelista, país que tantas veces visitara y conociera tan bien. El liberal español siempre ha mirado con simpatía hacia Inglaterra, hacia Francia; el antiliberal, hacia Alemania. Galdós pertenecía por su ideología, por su sentimentalidad y por el sentido general de su obra al primer grupo y en ciertos aspectos vino a ser, como ya indicara Clarín, «un español a la inglesa».



## B. VISIÓN DE GRAN BRETAÑA

### EL DOMINGO INGLÉS

EL DOMINGO INGLÉS SE CARACTERIZA por su silencio y por su oquedad y por su profunda melancolía. Son estos domingos ingleses restos del antiguo puritanismo, aquella postura ante la vida que no llegó a constituir una religión propiamente dicha, aunque sí vino a dar a la protestante un matiz muy vecino de los ayunos y otras mortificaciones. Ahora se ha presentado en la Cámara de los Comunes un proyecto de ley para quitarle al domingo un poco de silencio, otro poco de tumba y otro poco de tristeza, y colocar en el vacío disponible que dejen esas restas algo de ruido, algo de vida y algo también de alegría. La operación no es fácil. El domingo inglés es ya una tradición del país, con lo cual queda dicho que se halla tan arraigado en la vida pública inglesa como la monarquía, el parlamento o la justicia con peluca. En domingo los teatros están cerrados, los cines están cerrados, los cafés (esos establecimientos que aquí sirven café, pero que no son cafés, al menos según la idea que los continentales tenemos de lo que es un café) están cerrados también. Un silencio augusto campea imperturbable por las calles y por las plazas. Los pocos coches que se ven parece que van de luto. Los autobuses lloran, cuando pasan, la muerte por accidente de un ser querido. La misma familia burguesa, vestida de nuevo, que se dirige a la iglesia próxima, creemos va siempre a un funeral... En estos domingos, una tristeza atmosférica, hecha de espacios vacíos, de puertas cerradas, de lúgubre sonar de pasos en las baldosas, nos envuelve y nos aprisiona como una niebla invisible. Hasta las campanas de los numerosos templos no parecen tocar en acción de gracias al Señor —como sería lo natural, pues éste es su día, *dies dominica*—, sino doblar por el domingo que pudo haber sido y no es, por el domingo que los ingleses crucificaron



hace trescientos años y entierran con tristes rostros, como en el famoso cuadro del Greco, todos los domingos...

Ahora se trata de eso precisamente: de resucitar el domingo. La operación, como decíamos, es muy difícil, pues el domingo inglés lleva ya muchísimos años muerto y el pobre está —no hay más que mirarlo— completamente fósil. Todavía en Londres, especialmente en el centro, le queda a ese domingo algún rescoldo de vida (un cine abierto, nunca un teatro; algún restorán con bullicio de cantina, de mostrador), pero en los barrios y sobre todo en las capitales de provincia y demás pueblos a ese domingo no le queda rescoldo vital alguno. Por otra parte, muchos diputados temen votar la resurrección del domingo. Temen esos diputados disgustar con ello a sus distritos y temen más que nada disgustar a las iglesias protestantes, pues son las iglesias protestantes las más opuestas al proyecto. El profesor Joad, un meritorio divulgador de filosofía, en estos días convertido al catolicismo, protestaba ayer en un periódico contra esa oposición de las iglesias luteranas. «Ya sé que los que se oponen al *Bill* (a la ley de resucitar el domingo) dicen que las iglesias desean *proteger* (subraya Joad) a sus feligreses. *Proteger* es una palabra insultante, porque ¿no quiere ello decir que las iglesias temen la competencia de otros espectáculos que se pudieran ofrecer los domingos? ¿Y qué clase de cristianos creen las iglesias que son sus fieles, si piensan que éstos van a los templos porque todo está cerrado y no tienen otro sitio adonde ir?». Y a renglón seguido el profesor Joad ponía el ejemplo de la iglesia católica, la cual ordena a sus fieles en los países católicos acudir al templo por la mañana todos los domingos, pero luego los deja en libertad por la tarde de divertirse honestamente en un teatro, o en una sala de concierto, o en un cine.

Hay otro alegato, también esgrimido por Joad, contra el domingo puritano: el *pub* (la taberna). Como los domingos no hay otra distracción que las tabernas, mucho antes de que éstas se abran ya vemos a sus puertas grupos de bebedores, hombres y mujeres, que esperan ansiosos el momento de ponerse en contacto con los espíritus... Y hay otro alegato más: el domingo es el único día en que millones de personas de este país pueden visitar un museo (también los museos están cerrados los domingos en Inglaterra), o un teatro, o un cine o un circo. ¿Y es justo —dicen los partidarios de la alegría dominical— que esos millones de trabajadores de toda la semana se vean privados el domingo de aquellos solaces?

En fin, vamos a ver lo que decide el Parlamento. Sus debates sobre el asunto serán debates a vida o muerte —a vida o muerte del domingo—. Yo estoy muy expectante con esto. Y no porque el domingo sea santo de mi devoción semanal —el domingo, no sé por qué, aquí como en todas partes, siempre me ha parecido un día desordenado, destartalado—, sino porque si el Parlamento acuerda la alegría dominiguera voy a presenciar aquí uno de aquellos asombrosos milagros que sólo se daban en los tiempos bíblicos: la resurrección de un cadáver...



## EL DANDY

UN AMIGO INGLÉS NOS DECÍA el otro día que estaban desapareciendo de Londres dos tipos de personas que daban antes (*antes* quiere decir en los treinta primeros años del siglo) mucho prestigio a la ciudad: el *character* y el *dandy*. El *character* ha casi desaparecido del todo; sus más fantásticos ejemplares se fueron con la última guerra. El *character* es el tipo lunático, hombre o mujer, que viste estrafalariamente, pasea por las calles como una máscara y lleva una vida a compás con su inusitado pergeño, por regla general solitaria. En nuestra primera visita a Londres (1933) no dejaron de impresionarnos algunos de esos *characters*, entre ellos una señora de edad, delgadísima, alta como un castillo, que iba por Regent Street cubierta con una túnica verde de ostentosas estampaciones en oro y tocada con un sombrero casi de medio metro de altura, sin contar la enorme pluma que lo remataba como un penacho. Grandes zapatos blancos cubrían sus grandes pies y un quitasol del tamaño de un palio la amparaba de los rayos de Febo. Su rostro alargado y por demás relevante (grande nariz, grande boca, grandes ojos, fuerte y aguda barbilla, alta frente) no parecía de persona viva, ni de persona siquiera, a tal punto estaba escayolado, pintado y barnizado. ¿Dónde vivía aquella mujer extraordinaria? ¿Qué había sido su vida anterior, antes de vestirse de máscara? ¿Tuvo quince años alguna vez?... ¿Qué pensaba hoy? Estos tipos son exhibicionistas puros y llevan dentro un Eróstrato, es decir, están dispuestos a desacreditarse, a suicidarse todos los días en público con tal de llamar la atención y hacerse notorios.

El *character*, como decía mi amigo y como yo he podido observar, ha casi desaparecido del todo. El *dandy*, no. El *dandy* existe y existirá siempre. Existirá siempre porque el *dandy* y el dandismo (como el donjuanismo, como el romanticismo, como otros muchísimos ismos) arrancan de un sentimiento permanente en la naturaleza humana: en este caso el deseo de aparecer físicamente mejor, combinado con una sensibilidad especial para vestir. Que el *dandy* se haya como especializado en Inglaterra y sea ésta y singularmente Londres la patria del dandismo obedece a varias razones

sociales y psicológicas (razones indígenas, raciales y locales) cuyo examen nos llevaría demasiado lejos. La verdad es que el dandismo es universal y de todos los tiempos. Cada época, cada país —y cada ciudad— ha tenido siempre su Petronio, *arbiter elegantiarum*, su señorito con medios, buena estampa y singular talento para vestir. El salvaje que se pintaba jabeques o el romano que se pasaba las horas muertas depilándose las piernas con las pinzas llamadas *volsellae* obedecían a la misma alma —a la misma psicología— que el *dandy* londinense que en este momento esté afilustrándose en su *dressing-room*.

La palabra *dandy* es una palabra hasta cierto punto despreciativa. Nadie sabe a ciencia cierta su origen. Se cree que la expresión completa, que data del siglo XVI, fue Jack-a-Dandy, de donde quedó como abreviatura únicamente *dandy*. En el norte de Inglaterra ya se decía *dandy* a fines del siglo XVIII para designar al hombre vestido con afectación; entre 1813 y 1819 la palabra pasó a Londres y en seguida se extendió por todo el país y después por el mundo. Algunos creen que el vocablo *dandy* viene de *dengue*, de la fiebre recurrente eruptiva, también llamada *dandy fever* (fiebre *dandy*), *pantomima* y *polka*, a causa del modo de andar estirado y acompasado de los enfermos que la padecen. Creo, sin embargo (pero esto sólo podría afirmarlo un patólogo), que la denominación de esa fiebre debe de ser posterior a la generalización de la palabra *dandy*. Con anterioridad a esta generalización al *dandy* se le llamaba en Inglaterra *swell* (verbo transitivo que vale tanto como hincharse, engrosarse, engrésarse, envanecerse), o *fop*, o *macarroni*, o *exquisite*, o *beau*, o *buck*. Con todas estas denominaciones se quiere decir siempre exageración en el vestir y también exageración un tanto extranjerizante, exageración continental (del continente europeo), como ya lo demuestran las palabras *beau* y *macarroni*. Es lo ocurrido en todas partes con el hombre demasiado compuesto y deseoso de introducir cosas nuevas: que siempre puso en su indumento alguna tilde foránea. El *dandy* es, pues, paralelo (refiriéndonos a España) a nuestros *lindos*, *currutacos*, *petimetres*, *lechuguinos*, *gomosos*, *tónicos* (jóvenes tónicos), *pollastres*, *pollos* y *pollos bien*. (*Pollo bien* se cree es un americanismo —hispanoamericanismo— introducido en España a fines del siglo XIX). En la segunda mitad del siglo pasado la manía extranjerizante llegó en España a extremos tan pintorescos como el que se cuenta de don Juan Trotinos, joven tónico de la época, quien tenía la graciosa pedantería de modificar su apellido según el país que visitaba.

Cuando Trotinos estaba en Inglaterra escribía a sus amigos de Madrid llamándose Mister Trotan; en Rusia se llamó Trotonoff; en Polonia, Trotiuski; en Francia, Monsieur Trotein; en Italia, Signor Trotini, y en Portugal, o Senhor Troutinho.

Con razón un biógrafo del elegante George Brummell (1778-1840) protestaba de que a su biografiado se le llamara *dandy*. Nada en Brummell denotaba afectación, ni siquiera preocupación por el vestir. El mismo Brummell decía que «un *gentleman* bien vestido debía pasar desapercibido en la calle». Lord Byron, que vio a Brummell numerosas veces y se jactaba de haber sido agasajado en su club —el Watier Club—, afirmaba que nunca había percibido nada extravagante en su estilo de vestir, sino «cierta exquisita propiedad». Con todo, había detalles en Brummell que delataban afectación suma. Por ejemplo, cuando Brummell iba por la calle pocas veces se quitaba el sombrero para saludar a alguien, ni siquiera a las señoras. La razón de ello era que la colocación de la chistera había sido una operación frente al espejo de muchísimo estudio y él no estaba seguro de que después de un sombrero en la calle, sin un espejo a mano, la chistera volviera a su estudiada, exacta, matemática posición anterior... El trabajo de Brummell con la corbata no era propiamente trabajo, sino obra de inspiración nada más. El nudo de la corbata debía quedar hecho —hecho y perfecto— al primer intento. Si el nudo no resultaba bien en la primera tentativa era inútil, a juicio de Brummell, intentar de nuevo con la misma corbata. Había que probar con otra. Por este motivo, cuando Brummell llegaba al capítulo que exigía inspiración —al capítulo de la *cravat*— su *butler* se le acercaba con cuarenta o cincuenta corbatas al brazo... Entonces el genio de la vestimenta probaba una corbata, después otra, luego otra, hasta conseguir de una sola embestida aquel equilibrio helénico que era la maravilla de Londres.

Ningún don en orden superlativo toma asiento en un hombre vacío. Se habla a veces de la tontería del tenor. Me parece que no tiene sentido. Me parece que no se puede ser gran tenor si no se tiene, además de buena voz de tenor, mucho talento músico. (Cantar bien es una operación tan inteligente como pintar bien, por ejemplo). Que luego el gran tenor, en otras actividades de este mundo, muestre una simpleza supina, nada dice ello en contra de él ni de su talento específico, pues la historia está llena de grandes hombres que han hecho, al mismo tiempo que sus hombradas, inconcebibles tonterías. Brummell era un hombre de talento, y en primer lugar para

vestir. En este punto todos sus biógrafos están de acuerdo en que era algo extraordinario. Luego era un hombre simpático y ocurrente, con evidentes dotes literarias, según vemos por sus cartas y también por sus versos, todos *vers de société*, como era de esperar. Su tontería fue la misma de tantos hombres de poderosa inteligencia: ser marirrotto. Pero que Brummell debió ser una figura admirable de *homo socialis* lo prueba primeramente su éxito en Londres (siendo un *parvenu* como era, aunque con algún dinero), gracias al cual llegó a tener estrecha amistad con el príncipe de Gales (luego Jorge IV), con los duques de York y, por supuesto, con toda la crema de la aristocracia inglesa. Después, también prueba lo atractivo de su personalidad el hecho de que sus amigos no le olvidaran nunca. Emigrado a Francia huyendo de sus acreedores y de la cárcel, Brummell vivió veinticinco años seguidos entre Calais y Caen de la magnanimidad de sus amigos, muchos de los cuales iban a visitarle para disfrutar de su compañía y de su charla. ¡Y qué triste ironía fue el final de Brummell! El hombre que había dictado la moda en Londres e impuesto sus corbatas y sus levitas a la alta sociedad inglesa acabó descuidadísimo en el vestir y sucio como un mendigo. El dueño del Hotel d'Angleterre, donde se hospedaba Brummell, hubo de poner a éste una mesa apartada en un rincón del comedor, pues los huéspedes protestaban de su presencia. Brummell murió completamente imbecilizado en un hospital de caridad. Entre sus papeles se encontraron centenares de sobres con mechones de cabellos de damas, muchas cartas de personajes ingleses y un paquete de perfumadas misivas, donde Brummell había puesto el siguiente epígrafe: *Lady Wallace, la femme la plus coquette du monde*.

No creemos que el *dandy* esté desapareciendo de Londres ni de otros sitios, aunque haya disminuido su número (extraño sería que no) ante el empujón de la vida moderna. Lo que creemos es que está más escondido que antes, quizá porque pasea más en coche que a pie. Pero debo confesar aquí la extraña impresión que recibo siempre que tropiezo con uno, con un *dandy*. Esto no acontece en Londres más que en el West End. De pronto nos cruzamos con uno de estos currutacos ingleses. Puede tratarse de un joven, de un hombre maduro o de un *gentleman* de cierta edad. No importa. La impresión es siempre la misma. Y la impresión es... provincia, provincial. ¡Qué cosa más extraña! El *dandy* —un ente al fin y al cabo cosmopolita— nos da impresión de provinciano. Pasa un obrero, y Londres sigue siendo Londres; pasa

un oficinista, y Londres sigue siendo Londres; pasa una mujer, sea de la clase que sea, vaya vestida como vaya, y Londres sigue siendo Londres. Pero pasa un *dandy*, y Londres se reduce —dentro de mi corazón— al tamaño de una capital de provincia. Es como si de pronto se contrajera el perímetro de la ciudad al estrecho círculo donde ese *dandy* vive, se mueve y piensa, o como si ese *dandy* viniese a Londres de provincia, de la provincia donde todavía hay *dandies*...

Sí. No poco de anticuado con algo de provinciano tiene sin duda el *dandy*, pero yo no creo que por ello vaya a desaparecer nunca. En las más primitivas sociedades humanas debió existir el dandismo; en las sociedades futuras, por muy uniformes, simplificadas y trabajadoras que sean, acaso exista también... Por muchas razones.





## CONFORMISMO INTELECTUAL

¿QUÉ HA OCURRIDO para que haya desaparecido de Inglaterra aquel intelectual que siempre tenía en sus labios, o en los puntos de su pluma, una invectiva o una ironía para su tierra? Como España (y al revés que Francia), Inglaterra siempre ha tenido intelectuales que la han censurado mucho. Se podría formar una antología española y una antología inglesa de juicios desfavorables sobre ambos países, España e Inglaterra, proferidos o escritos por sus propios intelectuales indígenas. No creo que tal antología fuera posible en Francia. El francés se toma demasiado en serio como francés, cree somos tontos cuantos no somos franceses y por este motivo sus intelectuales están cantando siempre, con un diapasón u otro, la canción de *La Cocarde Tricolore* de 1831: «Je suis Français, je suis Chauvin», de donde viene por cierto la palabra *chovinismo* con el sentido de nacionalismo extremado o bobo. Incluso en las situaciones más absurdas de ceguera colectiva o nacional el francés sigue creyéndose más listo que los demás pueblos. Así ocurrió, por ejemplo, en los trágicos episodios de la derrota de 1940. En aquellos terribles días los franceses no sólo creían tontos a los ingleses por su decisión de continuar la resistencia y la guerra, sino que además creían más tontos todavía a quienes los habían derrotado, a los alemanes. Un eminente escritor francés le dijo en esos días a Somerset Maugham: «Et dire que nous avons été battus par des imbéciles...». La frase es grandiosa. Creer eran imbéciles generales tan extraordinarios como Guderian y Rommel, creer era imbécil el formidable aparato diplomático y de zapa que había roto totalmente, antes de disparar ni un tiro, la moral de un país tan bravo como Francia, creer en suma que la derrota era el producto de unos alemanes muy tontos y unos franceses muy listos nos parece el colmo de la ceguera, del chovinismo y de la idiotez.

Los ingleses (como los españoles) nunca han sido así. Desde el siglo xvii hasta 1939 —pero no después, no hasta hoy, como veremos ahora— siempre ha habido intelectuales ingleses que se han permitido censurar a Inglaterra por algún motivo. A veces estas censuras cobraron carácter de resentimiento, como fue el caso de Lord

Byron, quien escribía en una ocasión: «Estoy seguro que mis huesos no descansarán en una tumba inglesa, que mi arcilla no se mezclará con la tierra de aquel país... No alimentaré sus gusanos si puedo evitarlo». Pero otros escritores no mostraron resentimiento ninguno y fueron sin embargo mucho más duros que Lord Byron con sus compatriotas. Defoe (siglo xvii) escribía: «Ese hombre vano, de mala naturaleza, que es el inglés...». El poeta William Cowper (siglo xviii): «Practicar el bien, el bien desinteresado, no es nuestro negocio». Oscar Wilde: «Tartufo emigró a Inglaterra y abrió una tienda». Etcétera, etc. Como se sabe, estas impertinentes generalidades no tienen valor ninguno y sólo las transcribimos para mostrar que los ingleses (como los españoles) no se mordieron nunca la lengua para censurar a su patria. En cambio tienen valor, tienen valor como «movimiento», como posición sistemática, las censuras a Inglaterra como país y como organización social y estatal que se inician con la generación de Bernard Shaw y cesan repentinamente al comenzar la última gran contienda. A partir de la generación de Bernard Shaw gran número de escritores ingleses no sólo censuran a Inglaterra, su organización social y su *way of life*, sino que muchos de ellos se expatrian voluntariamente, creyendo sinceramente que en cualquier parte se podía vivir mejor que aquí. Inglaterra les resultaba insoportable a esos intelectuales. Tal es el caso de D. H. Lawrence, Norman Douglas, Richard Aldington y Robert Grave. Poco antes de comenzar la última guerra se instalan en los Estados Unidos Aldous Huxley, Auden e Isherwood, y estos dos últimos incluso toman la nacionalidad yanqui. De Inglaterra, ese país imposible, no querían nada, ni el pasaporte... De 1930 a 1939 las censuras a Inglaterra desde el punto de vista político, muchas veces comunizante, es la cantinela continua de las generaciones más jóvenes. Esa cantinela dio su do de pecho durante la guerra española.

Y sin embargo, todo eso cesó de pronto. La guerra trajo una súbita reconciliación de los intelectuales con su país; la postguerra, una nueva y más favorable valorización de Inglaterra y su modo de vida. Parece como si los intelectuales ingleses, al acabar la contienda y asomar las narices a Francia, a Italia, a Alemania, a España, incluso a los Estados Unidos, concluyeran por decirse: «¡Qué caray! Esta pobre gente no está mejor que nosotros...». De aquí el conformismo, la aceptación gustosa de Inglaterra que se observa en toda la literatura inglesa de hoy. Es de observar que aquellas censuras de Shaw, Wells, etc. —hasta 1939, como ya dijimos— no tuvieron jamás la menor

importancia operante política, puesto que la política va aquí por sus cauces normales y el intelectual (literato), aunque se tratase de un Shakespeare, jamás podría perturbar su curso; esta reconciliación de ahora tampoco tiene otra repercusión que en la paz íntima del propio intelectual cuando colabora en organismos más o menos oficiales (BBC, British Council, etc.), ya que lo hace a favor de un Estado y de un mundo con el que se siente compenetrado.

Pero —cabe preguntarse—: ese conformismo intelectual de ahora ¿es bueno para el intelectual? Sobre todo, ¿es bueno como educación para el público, para el país? ¿No ha sido siempre el intelectual —no el político—, aquí como en todas partes, quien señaló —antes que nadie— lo defectuoso o lo perfectible?



## LA CONVERSACIÓN Y EL SILENCIO

¿QUÉ PREFIERE USTED, LECTOR, la conversación o el silencio, la música o el silencio? Sin duda el lector prefiere la conversación cuando el interlocutor le interese. También preferirá la música cuando la música sea de su gusto. Y quizá prefiera además alternativamente ambas cosas, música o conversación, cuando su espíritu esté dispuesto para recibir ambos sonidos, notas o palabras. Gautier dijo en cierta ocasión que prefería el silencio en vez de la música. Bernard Shaw, melómano consumado, decía que la música, como lujo que es, era insoportable en las horas de la mañana, horas de trabajo, donde la más bella de las sinfonías constituía un entorpecimiento para el espíritu atareado. En Londres hay ahora muchos cafés-restaurantes de estilo más o menos francés e italiano en los cuales la música parece formar parte del mobiliario, de las jóvenes camareras, de los jóvenes con barbas y del café espumoso servido en tazas de cristal. Confieso que mi única objeción a estos cafés es precisamente su música, una gelatina que se le mete a uno en el meollo y le impide a uno pensar espaciosamente (el pensar ha menester espacio) o leer con la debida concentración el diario, la revista o el libro. Y eso que la música de esos cafés nunca es aguda, siempre lleva sobre sus ondas el pedal de la discreta sordina.

Pero hoy vamos a referirnos al otro rompedor del silencio, a la conversación. Una de las muchas comodidades que tiene para mí esta isla es que su habitante (inglés, galés, escocés) casi nunca le habla a usted si usted no le habla. Aun siendo como somos más extrovertidos que introvertidos y más oradores que saturninos propiamente dichos el silencio británico nos va a las mil maravillas. Es verdad que en algunas ocasiones quizá le gustaría a uno cambiar una impresión con este compañero de viaje de tren, o de autobús, o de metro, o de avión, pero váyase ello por las muchísimas veces que uno no tiene ganas de hablar con nadie y este compañero de viaje observa prudentemente la educada costumbre de guardar silencio.

Y sin embargo, este grato silencio inglés, prenda inestimable de la civilización británica, está ahora en peligro de venirse abajo, esto es, está ahora en peligro de llenarse de

palabras y conversaciones en todas partes. Por fortuna el peligro es muy relativo —en mi opinión casi nulo—, como los lectores van a ver en seguida. El grande enemigo del silencio y promotor por tanto de la conversación a todo trapo se llama Mister Francis Gullick, fundador de la *Conversing Travellers Association* (Asociación de Conversación de Viajeros, o Asociación Viajera Conversante), cuyos locuaces miembros se imponen el deber de pegar la hebra con todo viajero que se les ponga a tiro —a tiro de palabras—. «Yo entablo conversación con desconocidos todos los días (ha declarado Mister Gullick, sin duda hombre lata si los hay). Momentos antes de dirigirles la palabra les observo atentamente el tamaño y forma de las orejas, pues por la forma y tamaño de las orejas sé de antemano si se trata de un buen escucha o de un pésimo escucha. A mí me gusta como a todo el mundo un poco de cotilleo y de “pequeña conversación” pero en verdad prefiero los temas serios: religión, moral, filosofía, medicina, numismática, el problema de la bomba hidrógena...». Los miembros de la *Conversing Travellers Association* llevan un distintivo en la solapa: un botón azul con las iniciales de la asociación, CTA. (Esto es bueno saberlo —para escapar...—). Si el miembro lleva el botón en la solapa derecha ello significa que sólo está dispuesto a entablar conversación con personas de su mismo sexo; si el botón va a la izquierda denota que el portador está dispuesto a dirigir la palabra a todo el mundo, sin distinción de sexo ni edad. «Mi mujer (sigue Mister Gullick) es la primera asociada que recluté. Cuando yo regreso a casa de mi trabajo nos contamos las conversaciones que hemos sostenido en el día con desconocidos. Mi hija no tiene más que catorce años y es ya una conversadora formidable».

Los miembros de la *Conversing Travellers Association* abonan cinco chelines de cuota —cuota vitalicia—. Pero no obstante la modestia y la duración de la cuota la asociación no parece prosperar mucho. «En seis años de intensa campaña conversacionalista (se lamenta Mister Gullick) no hemos conseguido más que 400 miembros. ¡Si pudiéramos llegar a ser un millón! Eso ya sería algo y se notaría en el país. Es inconcebible la timidez de los ingleses para hablar con desconocidos. Generalmente tienen buenas orejas, escuchan bien, pero hablan muy poco. ¡Qué trabajo me cuesta a veces sacarles dos palabras!».

Y como los ingleses hablan poco —con desconocidos, claro está, pues con sus amigos los ingleses parlan bastante— a mí no me extrañará nada que Mister Gullick se canse un día y cierre su establecimiento por falta de clientes.

## C. ESCRITORES E INTELLECTUALES DESTERRADOS

### DOS NOVELAS EJEMPLARES

PERMÍTASENOS QUE ESTA VEZ no hablemos de Inglaterra sino de Cuba, estimulados por la lectura de un excelente libro cubano —*Un pueblo y dos agonías*—, de que es autor Luis Amado Blanco, compañero nuestro muy querido en estas mismas columnas. No hace todavía tres meses nos despedíamos de Amado Blanco en París, después de una hora larga de charla donde nos propusimos meter, desde luego inútilmente, todo cuanto estos últimos años, tan llenos para nosotros de acontecimientos de todo orden —personales, nacionales, continentales, internacionales—, fueron acumulando día tras día. Amado Blanco había ocupado París como un *gentleman*. Como un *gentleman* que fuese un artista. O como un artista para quien el frenesí interior que siempre llevan consigo las labores artísticas no le impidiese comportarse con el atuendo sosegado del *gentleman*. Recibí de él esa impresión estimulante y sedante, nada frecuente por cierto, cuyos beneficios provienen de ver emparejados felizmente en un mismo hombre el talento con la sensibilidad, el entusiasmo con las buenas maneras, el brillo de la mente lúcida con la cordialidad más cálida y llana. A mayor abundamiento Amado Blanco no venía solo: había ocupado París y asentado su cuartel general en plena Plaza de la Ópera acompañado de cuanto bueno ha sabido rodearse y fundar en estos largos años. Aludo con esto a su encantadora señora y a sus no menos encantadores vástagos, con los cuales el escritor formaba uno de los cuartetos más afinados que yo he oído (visto) en este tan disonante mundo. Amado Blanco bien debiera enviarme una fotografía completa del ejemplar cuarteto para que yo la entronice en el *mantelpiece* de mi chimenea y la muestre a mis amigos británicos como un



bello arquetipo de familia cubana y (si Amado Blanco no se disgusta) española y (si sigue sin disgustarse) asturiana.

Cuando me separé de él tampoco quedé solo del todo. Me acompañaba por fortuna su nuevo libro *Un pueblo y dos agonías*, cuyo bien centrado y pintado prólogo —hábil manera de alzar el telón, de mostrarnos el escenario— ya tuvo la virtud de presentarme Avilés, paraje donde habían de tener lugar las dos agonías. Lo primero que percibimos de un libro es la calidad y el corte del traje que tiene puesto, o sea la prosa que lleva. El traje de este prólogo y de estas novelas no puede ser más personal e irreprochable, pues se trata de un estilo suave y al parecer sencillo pero trabajado y consciente, en todo momento asistido de flexibilidad, armonía, riqueza de giros y evidente fuerza expresiva. (Ejemplo: «No había montaña ni horizonte ni humo; sólo la niebla, pegada a la ventanilla con sus ojos ciegos, con su color de tierra de nadie, en el techo del vagón la llamita azul del alumbrado igual que un gran sarcófago donde enterraba todas mis ilusiones»). Acaso los asuntos respectivos de ambas novelas —*El gato*: la hermana sensitiva y mártir; *Mi tío Romualdo*: la impotencia sublimada— hayan sido tratados alguna vez en la novela y el teatro, pero no hay en verdad asunto viejo si la pluma es nueva, si la pluma es original y sobre todo si es sincera. La originalidad en literatura, quizá en todo, no es ser raro ni estrafalario. La originalidad en literatura no es más que la respuesta —sincera— del artista al mundo que tiene ante los ojos. En este caso concreto la originalidad proviene especialmente de presentarnos las agonías o tribulaciones de los dos protagonistas como una consecuencia del lugar y la hora, de la ciudad y su época, con lo cual resulta que los dos protagonistas atribulados o agónicos aparecen aquí sumergidos romántica y continuamente en una época y en una ciudad. ¡Y qué bien nos proporciona ambas cosas, Avilés y su tiempo (primera quincena del siglo), la maestría literaria de Luis Amado Blanco! Entramos en estos emotivos relatos como si entráramos en un salón donde hubiera una determinada luz y una fija temperatura, y lo recorreremos encantados paso tras paso, página tras página, percibiendo en todo momento la misma temperatura y la misma luz. Los personajes se mueven en este ambiente como en su medio natural y fatal; sus palabras cobran en cada diálogo el color de esta atmósfera; sus mismos corazones parecen enternecidos por estos grados adecuados de temperatura fija. Por otra parte, el novelista no puede ser más diestro. Ni una vez siquiera cae este novelista en digresiones

innecesarias, ni es desahogos personales más o menos disimulados. Tampoco advertimos en ninguna de estas novelas desniveles ni precipitaciones. Todo va aquí al mismo noble nivel y por sus pasos contados, con muy seguro e impersonal pulso. En este aspecto impersonal Amado Blanco cultiva con éxito la máxima de Flaubert, según la cual «el novelista debe ser como Dios: debe estar en todas las partes de su obra y no ser visible en ninguna».

Sin duda la primera de estas novelas es la más rica en complejidad psicológica, pero nosotros preferimos la segunda porque nos parece de asunto más accidentado y más vivo. Otros lectores acaso prefieran al contrario. La amistad del tío y su sobrino es un acierto muy feliz; desde el primer momento cobramos cariño a los dos simpáticos personajes, al sobrino y al tío. El final de esta misma novela —la escena inesperada del cementerio— es un doble efecto psicológico y novelesco de primera categoría.

Sí. Amado Blanco me debe aquella fotografía de que hablábamos. Pero como novelista nos debe a todos sus lectores otra cosa más: que no cuelgue la pluma de la es-petera para que pueda darnos novelas del mismo artístico y poético linaje que las dos ejemplares de ahora.



## JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, PREMIO NOBEL

COMO EN ESTAS MISMAS CARTAS hemos censurado recientemente a los albaceas de Nobel, distribuidores del premio de este nombre, por el abandono en que tenían a los escritores de habla española, justo será que hoy troquemos la censura en aplauso. Juan Ramón Jiménez —Premio Nobel— es un acierto. Un acierto de los académicos suecos. Una elección justísima y también un camino. Un camino que los académicos suecos deben frecuentar desde ahora saltando el año que viene el Atlántico y arribando a América, a Hispanoamérica, donde hay cuando menos media docena de hombres de letras «nobelables». Bernard Shaw, al recibir el premio Nobel en 1925, lo calificó del «salvavidas que se arroja a un naufrago cuando éste ya está a salvo en la playa». Aludía Bernard Shaw con ello a los números, al valor monetario del premio. La afirmación valía para el mundo literario de habla inglesa, donde el literato, cultive el género que cultive, a medida que gana nombre va ganando dinero, a veces mucho dinero. La afirmación no vale para nuestro mundo hispánico, donde el literato, si no es autor dramático, sólo gana con el aumento de fama lo comido por lo servido, es decir, poder ir tirando. Pobre murió Valle-Inclán, pobre murió Miró, pobre murió Unamuno, pobre murió Machado, pobre murió Ortega, pobre ha muerto Baroja. Literatos de esta magnitud no mueren así en los países de habla inglesa. La culpa quizá no sea de nadie. El hecho es consecuencia de muchas cosas, entre ellas el desmedro industrial hispano, que alcanza más que nada a la industria del libro.

Por tanto, a Juan Ramón Jiménez le arrojan el salvavidas los académicos de Suecia cuando todavía el ilustre naufrago braceaba hispana y literariamente a muchos kilómetros de la costa. ¡Salud, Juan Ramón! ¡Salud para disfrutarlo! Bien están la estrella en el cielo, la rosa en su tallo, la alondra al amanecer, la luna en el mar y en el lago (y en el terciopelo azul del firmamento, de noche, por supuesto), pero están todavía mejor estas cosas desde la tranquilidad y la comodidad materiales a que nadie en el mundo tiene tanto derecho como un gran poeta.

Juan Ramón Jiménez es el escritor de su generación que más pronto penetró en Inglaterra. Poemas suyos aparecieron ya en *The Oxford Book of Spanish Verse*, antología de James Fitzmaurice-Kelly, publicada en 1913. Después de la guerra del 14, o sea después de 1918, el nombre del poeta entró en las universidades inglesas favorecido por la propaganda intelectual del Centro de Estudios Históricos de Madrid y muy especialmente por los poetas Salinas y Guillén, quienes fueron durante varios años lectores de español en Cambridge y Oxford respectivamente. De entonces data la atención universitaria que se presta aquí a la poesía de Juan Ramón. Su libro *Platero y yo* (1914), joya de la literatura española, es lectura favorita de los estudiantes de español ingleses. Versos del poeta habían aparecido de vez en cuando en revistas literarias británicas, pero hasta 1950 no ve la luz pública un libro de poemas juanramonianos de diversas épocas, traducidos por el profesor J. B. Trend con el título *Fifty Spanish Poems*. Como providencialmente, pocos días antes de hacerse público por William y Mary Roberts y publicado (como las traducciones de Trend) por don Juan Luis Gili en su colección Dolphin.

Juan Ramón Jiménez, a semejanza de Rubén Darío —pero en sentido distinto—, tiene extraordinaria importancia en la lírica moderna española, en primer lugar por su obra, tan original, tan espiritual, tan auténtica y de tanto ángel, tan abundante y tan perfecta; en segundo lugar, por su fuerte y persistente influencia en los poetas posteriores. Trend cita en el prólogo a sus traducciones algunos versos de Juan Ramón que debieron influir en varios poemas de Lorca. (Y es Lorca sin duda el poeta de menos influencia juanramoniana). Díez-Canedo por su parte, en su admirable libro *Juan Ramón Jiménez en su obra*, alude a otras expresiones de Juan Ramón que encontramos después en Guillén. Pero la proyección del gran vate sobre los poetas de los alrededores del 900 no se mide por esta o aquella palabra (¿qué escritor no se apoderó alguna vez sin saberlo de algo que de veras le enamorara?): esa proyección es a veces invisible, quizá por ser muy profunda, puesto que constituye sobre todo una actitud en la manera de trabajar el poema.

Concluamos volviendo al principio: un aplauso cerrado —por esta vez— a los por lo visto no del todo olvidadizos académicos suecos.

## EL TEATRO DE MAX AUB

LA LECTURA DE PARTE DEL TEATRO de Max Aub, cinco dramas y una tragedia —sin contar con la veintena de piezas en un acto, publicadas en su enorme *Sala de espera*, ni las obras dramáticas anteriores a 1936—, después de haber leído las ya numerosas novelas del mismo autor, ha sido para mí una grande y grata sorpresa. A los novelistas que alternan la novela con el teatro se les ve el dramaturgo en sus novelas. Se les ve su inventiva y su propósito de construir y desarrollar asuntos cerrados, su intención de teatralizar las situaciones, su deseo de hacer un espectáculo (hablado) de algunos diálogos. El dramaturgo estaba hartó visible en muchas novelas de Galdós como lo está hoy, por ejemplo, en algunas novelas de Graham Greene... Pero en las novelas de Max Aub nosotros no husmeábamos el dramaturgo por parte alguna. En las novelas de Max Aub, si descontamos sólo una, *Las buenas intenciones*, hay la laxitud de asunto que comienza en España con Baroja, esto es, hay el andar o narrar a campo traviesa, sin parar mientes en el lector medio ni en conservar mucha armonía a cambio (también como Baroja) de otras muchas relevantes virtudes: abundancia de personajes muy bien trazados, documentación y pintura de muy variados ambientes, diálogos políticos e intelectuales sobre temas de nuestro tiempo, lirismo a ratos, siempre *élan* sostenido de prosista *a nativitate*. Si Max Aub hubiera publicado sus novelas en España no habría razón ninguna para que no fuera allí tan famoso como el que más. Tan famoso y tan leído como cualquier autor o quizás más por algunos sectores, pues no en vano su condición de emigrado ha permitido al escritor una libertad de temas y enfoques que no se puede usar en España. Además, por la misma juventud espiritual de Max Aub, su arte novelesco no parece el arte de su generación, distinguida por su purismo esteticista (aparte el caso de Sender), sino el arte de las generaciones posteriores a la guerra civil, más en contacto con la vida y más deseosas de reflejar los aspectos dolorosos de ella. Es decir, el sello generacional, por emplear un término falangista, no se le ve a Max Aub en sus novelas; si no supiéramos que el autor nació en 1903 creeríamos por sus novelas que había nacido en 1914 o en 1924.

Nuestra primera sorpresa, pues, con el teatro de Max Aub fue su inventiva y su capacidad de medida. Aquí está un novelista que en sus novelas se suelta el pelo, y aquí está un dramaturgo que en su teatro se lo corta y se lo peina cuidadosamente. Otras sorpresas había de depararnos la dramaturgia de Max Aub. Una de ellas es por cierto muy definidora de varias de sus obras: su don de ofrecernos la crónica impresionante de las tragedias colectivas que ya hemos visto (y millones de seres padecieron) en lo que va de siglo. A esta noble stirpe corresponde, en primer lugar, su tragedia *San Juan*, nombre este de un navío a la deriva cargado de presos, allí metidos sin más motivos que su delito de haber nacido israelitas y ahora sin otro horizonte inmediato que el fondo del mar, como vemos angustiados en la última escena. La tragedia judaica, esa mancha imborrable de nuestra época, concretamente del 33 al 45, está presentada aquí tanto más impresionante cuanto que no se usa ni un momento del trazo truculento. Los hombres, las mujeres y los niños hacinados en esta prisión flotante hablan el cabal lenguaje que corresponde a su desdichada situación de exiliados y rechazados; todas sus actitudes y por ende todas sus palabras «suenan a verdad», como dijo certeramente Díez-Canedo en el prólogo de esta obra. Por otra parte el diálogo, base y forma del arte escénico, se desarrolla siempre con una espontánea naturalidad inspirada, y eso aun en sus escenas menores, como ocurre, por citar un ejemplo, en la discusión de dos viejos sobre la propiedad de una cuchara de palo. Además, aquí no estamos frente a una construcción exclusivamente «literaria» y únicamente para ser vista (leída en papel impreso), sino frente a una obra con todos los recursos escénicos para sostenerse de pie en las tablas. Si *San Juan* no se ha representado todavía (no sabemos de cierto) ello no será por culpa de *San Juan*, bien armado para desafiar y subyugar a las multitudes.

A la misma stirpe de tragedias colectivas corresponde el drama (drama real como el autor lo califica) *El rapto de Europa o siempre se puede hacer algo*. Esta vez les toca a los emigrados españoles. Marsella. Año 41. Es el problema del escapado del campo de concentración; es el problema de la documentación y del visado y del pasaje para México; es el problema del pan y de la carne y del calzado. «¿Tú crees es posible existan ciudades con luz, escaparates con pan, tiendas con medias, periódicos que no estén a sueldo del fascismo, lugares donde puedas andar con la cara descubierta, cafés donde digas lo que pienses?», «Y taxis (completa la lista otro personaje), y carbón, y pasteles,

y chocolate, y aceite, y vino, y patatas a granel...». Max Aub ha tratado en sus soberbios cuentos la tragedia hispana del campo de concentración en tierras de Francia, pero en esta obra teatral se ha limitado no menos soberbiamente al drama, al drama con esperanza. Pues un ángel custodio de tanto desterrado, Margarita de nombre, trabaja incansable por resolver tanto individual problema, estimulada por su propia enérgica y generosa máxima: «No hay que dejarse vencer nunca». La obra casi tiene un dejo de cuadro de costumbres, de cuadro de costumbres forzadas, universales.

El drama *No* es también otro cuadro de nuestras costumbres, sin duda no tan pasajeras como las anteriores, pues todavía se practican. Estamos en la estación de ferrocarril de Altberg, en la línea divisoria de las zonas de ocupación soviética y norteamericana. Los pasajeros cruzantes de la línea chocan en el despacho norteamericano y en el despacho soviético, no con mala fe ni malos modos por parte de los funcionarios, sino con las órdenes de los estados respectivos, órdenes todas recelosas, a la defensiva, tajantes en sus exigencias documentales y por tanto crueles. Los personajes se encuentran siempre como peces enganchados en una red de hierro. Max Aub es un escritor probadamente liberal, de modo que no arrima el ascua a la sardina de ningún despacho. El *No* del título de su obra, como su obra misma, es una condena por igual de Oriente y Occidente desde la misma carne de tanto triturado como asoma la cabeza en el escenario. Se trata en verdad de una obra de asuntos múltiples, pues cada personaje —y son más de cincuenta— nos trae el suyo, con una claridad y profundidad estupefaciente. Todos ellos están como *waiting for Godot*, pero esperando a un Godot muy concreto y explícito —la libertad individual—, por cuyo motivo creo que *No* puede tener en la escena tanto éxito como la famosa tragi-comedia de Beckett, o acaso más. Al menos en libro, leídas, que es como nosotros conocemos ambas obras, *No* resulta muchísimo más interesante —con más suculentas tajadas teatrales— que *Esperando a Godot*.

En otros dramas de Max Aub está acentuada más la nota individual que la nota colectiva, aunque persista en ellos el fondo político y aunque este fondo avance continuamente hacia las candilejas y tome parte en la acción. Así acontece con *Cara y cruz*, dramatización del final político de don Manuel Azaña. El tema era difícilísimo de tratar, pues le acechaban peligros, comenzando por el ridículo, tan propicio tratándose de una personalidad tan cercana. Max Aub sin embargo, con su gran habilidad



teatral, vence de aquellos riesgos, sintetizando en varias escenas escuetas el drama del intelectual, cándido (aunque talentado) como intelectual, al fin vencido por la traición de los mediocres ambiciosos. A esta zona de drama individual con fondo activo político pertenece también *Morir por cerrar los ojos*, obra de muchísimo más vigor que *Cara y cruz*, obra de muy firmes y muy enteros personajes, donde la rivalidad en todos los órdenes de dos hermanos, Julio y Juan, halla una expresión teatral de primera categoría.

Finalmente, mencionaremos *Deseada*, joya de un drama de familia, para nuestro gusto la mejor obra teatral de Max Aub. Aquí no hay política ni crónica de nuestro tiempo, sino lo intemporal —lo eterno— de los corazones humanos. La madre que se ha hecho aborrecible a su hija a cambio de conservar en el espíritu de su hija una imagen pura del padre calavera. Desde el punto de vista mental, esto es, desde el punto de vista del examen y exposición de sentimientos, *Deseada* es de una gran riqueza; desde el punto de vista técnico es muy sorprendente. Nunca hemos visto en el teatro dar saltos atrás dentro de la acción, hacernos vivir el pasado en el presente sin que la obra pierda vitalidad e interés. El único caso remotamente parecido que conocemos es *Death in the Family*, de Philip Mackies, con el cual, durante la investigación sobre la muerte de una señora, se corporeiza ésta en la escena por unos momentos, sin ser vista de los personajes entonces presentes, sólo para que el público perciba lo repulsiva que era en vida. En *Deseada* se trata —técnicamente— de mucho más: es el salto atrás con la misma amplitud con que se daría en una novela. Y sin embargo, la obra queda intacta. No sólo intacta: la obra queda tan viva que asistimos a ese ayer con el mismo estremecido interés con que asistimos en el último acto al bello desenlace de hoy.

Grande y grata sorpresa para mí el teatro de Max Aub. Un novelista que se olvida del dramaturgo que lleva dentro cuando escribe novelas; un dramaturgo que mete en cintura al novelista cuando escribe teatro. Diríase dos personalidades distintas e incommunicantes, o un escritor con dos manos... Pero esto es absurdo. Nadie escribe a dos manos. En esa dualidad hay el espejismo de los géneros combinado con las exigencias y libertades que los géneros imponen y permiten. En su teatro y en sus novelas oímos siempre la misma voz original del escritor que es Max Aub: uno de los escritores españoles más fecundos, varios, levantados e interesantes de nuestro tiempo.

## MAX AUB, MÉXICO Y LA NOVELA

EL ÚLTIMO LIBRO DE MAX AUB, *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos*, nos sugiere meditaciones muy diversas. En primer lugar sobre su autor, sobre el gran escritor que es Max Aub. ¡Qué pluma la suya más requetebién cortada, más espontánea, más varia, más felice! ¡Qué capacidad de invención la de esta pluma —pues se pueden contar por centenares los asuntos y personajes que ella ha puesto en pie si sumamos su teatro y sus cuentos y sus novelas—! ¡Cuánto conocimiento geográfico de España y cuánto conocimiento a la vez de los españoles y sus profesiones y oficios! ¡Qué abundancia de vocabulario! ¡Qué fecundidad —pues para encontrar un su igual hemos de remontarnos al torrente gomezernino—! ¡Y qué humor más libre de vinagre, más simpático! Humor (aclaremos) que podríamos llamar de buena uva o de buena *milk* (el humor de Cervantes, de Galdós, de Valera) en oposición al humor de mala *milk* o de mala uva (el humor de la picaresca más fuerte —*Lazarillo*, *Guzmán*, *Buscón*—, el humor de Quevedo).

Ahora Max Aub, después de haber escrito tantos y tan estupendos relatos sobre España, todos retrospectivos, como era natural que así fuese, comienza a escribir sobre México, país que parece conoce ya tan bien como España. De ello nos dio una muestra recientemente con sus brillantes *Cuentos mexicanos*, donde abundaban los cuadros plásticos del terreno y también los retratos igualmente plásticos de los frutos —los tipos— del mismo. Sin ningún motivo para poder juzgar de la exactitud de Max Aub en lo puramente mexicano es natural sean sus cuentos mexicanos con emigrados españoles aquellos que ganen nuestro beneplácito sin reservas. Así nos ocurre con su ingeniosa *La verdadera historia*, con el buen relato *La Merced*, con el en parte cómico y conmovedor relato *Homenaje a Lázaro*. Vemos aquí al español contra el fondo de México, o vemos al mexicano, como acontece en *La verdadera historia*, reaccionando frente o contra los españoles. ¿Y cuándo (nos preguntamos) se va a escribir la novela completa del español emigrado del 39 en México, en Venezuela, en Chile, etcétera? (A novela por país.) Novela o novelas que no tienen necesariamente que ser escritas por escritores españoles. También podrían

escribirlas perfectamente los buenos escritores indígenas. Esto último sería interesantísimo porque nos permitiría ver cómo los americanos nos vieron llegar, cómo nos vieron actuar, cómo nos ven en suma. Por el gracioso indicio que Max Aub nos da en su *Verdadera historia* el personaje Ignacio, mexicano de pura cepa, nos vio a los españoles insoportables. Tan insoportable nos vio desde su mirador de camarero que Ignacio, apolítico toda la vida, decide ir expresamente a España a matar a Franco para que los emigrados puedan regresar a España, esto es, para que se marchen de México y dejen en paz los cafés...

Otro punto nos suscita estos excelentes cuentos: la novela. La novela española y su hermano menor el cuento en España y fuera. A la novela, como al poema, de vez en cuando se le anuncia su próxima muerte como tal género, siempre, claro está, por críticos y ensayistas incapaces de escribir ni una cosa ni otra. Pero lo cierto es que cada día se escriben más novelas —y más poemas—. En España, como es sabido, el género «hace furor»... Y si hubiera allí en los jóvenes mejor caligrafía, más esmero en la página y en el párrafo casi podría surgir una nueva novela al amparo o desamparo de los tiempos, o cuando menos una novela que no desmereciera mucho al lado de las de los maestros anteriores (Baroja, Pérez de Ayala, Miró). Pero hay en estos jóvenes una situación espiritual que no parece permitirles acicalamientos ni primores. Y ello es explicable. Los escritores de la edad de Max Aub (generación de Alberti) son hijos de próceres (generación de Juan Ramón Jiménez), son nietos de próceres (generación de Unamuno), fueron educados desde su más tierna infancia en una verdadera corte de Weimar (Madrid del 15 al 35). Los jóvenes escritores españoles son hijos de los escombros de la guerra civil, dicho sea literariamente y sin la más leve intención, ni siquiera en este aspecto literario, de molestar en nada. De aquella corte sólo saben de oídas y por los libros, pero los libros y la transmisión oral no son ya la corte. El ejemplo y la atmósfera de una prensa donde colaboraban dos generaciones soberbias les faltan a esos jóvenes. Tienen ellos en consecuencia que inventárselo todo, que sacárselo todo de sí mismos, comenzando por el ambiente... Así se explica su atropellamiento. Así se explica también lo otro. Así se explica la paradoja de que las mejores novelas y los mejores cuentos no aparezcan hoy en España (salvadas sean las excepciones notorias) sino en América, como testimonian tantos buenos libros recientes (Ayala, Luisa Carnés, Sender, Serrano Poncela, etc.), a los cuales hay que añadir ahora el asesinato del Caudillo —crimen (relato) perfecto—.

## D. OBITUARIOS Y EVOCACIONES

### JOSÉ MORENO VILLA

CUANDO DESAPARECE UN LITERATO AMIGO —sobre todo si desaparece lejos, después de muchos años de no haberle visto, como es nuestro caso con José Moreno Villa— nos vienen a la cabeza con la pena de la desgracia un montón de recuerdos: el porte físico del amigo, la visión de la última vez que estuvimos con él, otras visiones de encuentros a lo largo de nuestro conocimiento, algo que él nos dijera o le dijimos nosotros, el valor literario que se le asigna, su valor moral. Estos recuerdos o datos, sin duda acompañados de otros menos precisos, pasan por nuestra cabeza hostigados por la luctuosa noticia. Moreno Villa no tenía tipo de literato. Hay tipo de literato, cabeza de intelectual, como hay tipo de militar o de sacerdote. (También es frecuente el *bluff* contrario: hay a veces tipo de literato sin que haya literato, y tipo de cura sin órdenes sagradas, y tipo de militar sin mando en nada, ni en plaza ni en casa). No. Moreno Villa daba personalmente la impresión de ser un arquitecto, o un abogado, o un comerciante distinguido, dueño de una solitaria joyería de lujo, por ejemplo. Pulcro hasta lo escamondado, bien trajeado pero sin preocupación de elegancia, con el sombrero un poco inclinado cómodamente hacia el occipucio, el cigarrillo perpetuo en la mano izquierda, Moreno Villa dibujaba un caballero sin retórica. La misma impresión continuaba cuando se hablaba con él. Ni una palabra más alta que otra, ni un énfasis en nada, ni el menor deseo de recortar una frase feliz, ni la malicia de una ironía graciosa, ni la más leve presunción o coquetería en ningún sentido. Naturalidad. Naturalidad absoluta. Naturalidad casi lindante —al parecer— con lo apagado. En esto era Moreno Villa muy de su ciudad natal, Málaga, distinguida por su elegancia, esto es, por lo poco aparatosos que son sus preclaros espíritus. (Picasso,

también de Málaga, es asimismo, personalmente, el hombre antiespectáculo, antiescándalo, con todo el escándalo que su obra viene levantando desde hace cuarenta y cinco años). Como es lógico, aquella naturalidad venía en Moreno Villa por temperamento y también por educación: «Hablo poco —escribió el poeta en su nota autobiográfica publicada en la famosa antología de Gerardo Diego—, pero me gusta dialogar sobre algunos temas». Es decir, no hablaba si no le interesaba de veras la cuestión de que se hablase. Lo mismo le ocurría a Moreno Villa con la pluma y con los pinceles. No escribía ni pintaba si no le interesaba por algún perentorio motivo pintar o escribir. «No escribo nunca por llenar líneas», afirmó en su libro *Leyendo a San Juan de la Cruz*. Creo que esta actitud tan distinguida como sincera es la que hace de Moreno Villa el menos coherente, el más diletante, el menos profesional de los buenos poetas de su tiempo. Siempre parecía estar comenzando, ensayando, aunque diera con la nota exacta. Aquel diletantismo, que no era en él frivolidad, ni mucho menos ganas de echárselas de artista que podía hacerlo todo, estaba sustentado por auténticas devociones, con sus dotes correspondientes. Así vemos a Moreno Villa cultivar indistintamente y casi con el mismo éxito la poesía, el dibujo, la pintura, el relato en prosa, el diálogo más o menos teatral, la compilación erudita y el periodismo. Precisamente, la última carta que conservo de él versaba en parte sobre sus curiosidades eruditas. «¿Ha visto usted en Londres —me preguntaba en aquella carta— una noticia sobre un enano del tiempo de los Carlos I y II llamado Hudson? Aquí en México habló estos días un cronista de sociedad diciendo habían aparecido noticias del diminuto personaje, que por cierto era muy mujeriego, y que logró entrar en la Corte mediante el ardid de meterse dentro de un gran pastel. A mí me interesa en relación con el enano inglés de Velázquez, o de Carreño».

Moreno Villa había nacido en 1887. Era por tanto seis años más joven que Juan Ramón Jiménez y cinco años más viejo que el más viejo de la tanda siguiente, Pedro Salinas. Aunque no vayamos a apurar la teoría de las generaciones hasta contar los meses y los días de los escritores, creemos de todos modos que aquella equidistancia, un lustro más o menos por un lado y por otro, dan a Moreno Villa (sin olvidar a Moreno Villa, claro es, sin olvidar su naturaleza original) su cualidad de pájaro suelto. Fue Moreno Villa quien observó en su *Vida en claro* que los poetas habían aparecido a veces por parejas en los últimos tiempos: Machado y Juan Ramón, Salinas y

Guillén, Lorca y Alberti, Prados y Altolaguirre. Pero él, Moreno Villa, vino solo, como también vino solo León Felipe, otro rutilante «equidistante». Solo en el tiempo, o casi solo, el autor de «Nos trajeron las ondas»; muy próximo, también en el tiempo, a Juan Ramón Jiménez, pero sin recibir todavía de éste, por varios motivos, el impacto formidable que habían de recibir las tandas o generaciones siguientes; muy próximo asimismo a los primeros libros de Unamuno y Machado; oyendo aún en el aire los claros clarines de Rubén Darío... Es interesante observar cómo Moreno Villa se abre paso en aquella extraordinaria orquesta de instrumentos tan magníficos como encontrados para recitar aparte su palabra propia, muy poco orquestal por cierto. Pues es Moreno —si no me equivoco— el primer poeta posterior a Juan Ramón que rompe de veras con el modernismo externo. El verso del malagueño ya no tiene el brillo de los ebanistas, es más bien mate; sus palabras no son redondas ni están pulidas, tienen a veces picos; su ritmo es desvaído y en muchas ocasiones dudoso. Todo lo contrario, en suma, de la hipsipila que dejó la crisálida. «En mis primeros libros de versos chocó a la gente de letras la admisión de adverbios y vocablos prosaicos. Esto no existe en la poesía anterior y creo que, mérito o demérito, es algo que me corresponde en la evolución de la poesía española». Una ruptura tan violenta con el modernismo exterior significaba —en un joven tan joven como era entonces Moreno Villa, veintiséis años cuando publica *Garba*, 1913— una sensibilidad distinta y un talento también distinto. «Yo comencé a escribir (no a publicar) en Alemania» —dice el poeta en la antología ya citada—. «Allí están mis raíces, aunque ligadas a las de lo popular andaluz. Yo veo la trama así: copla andaluza (incluso en el tono), Heine, Goethe, Schiller, Novalis, Hölderlin, Stefan George, Mombert, más algo de Francia: Baudelaire, Verlaine; más algo de España: «La canción del Otoño» de Rubén Darío, Unamuno, los Machado y Juan Ramón. Más algo de Roma: los elegíacos, Catulo y Tibulo». No creo debemos tomar al pie de la letra tantos y tan ilustres nombres. ¿Sabe en realidad un literato la sangre que le circula por las venas? Un escritor muy leído y preferido no es siempre una influencia; un escritor no preferido, incluso desdeñado, puede dejarnos algo. Max Aub nos dice en *La poesía española contemporánea* (libro excelente, digamos de paso, pues posee entre otras muchas virtudes temperamentales la de su gran amenidad, prenda esta nada frecuente en los libros sobre poesía) que «en él (Moreno Villa) se encuentran los elementos que van a desarrollarse luego». Esto nos

parece muy cierto. Moreno Villa es en parte un explorador de nuevos temas, un agente de enlace entre lo nuevo y lo más nuevo, un lírico de viaje —*El pasajero*— con parada y fonda, verso y adelante, un poeta de transición. «Pero como además (sigue Max Aub) acompaña a esa generación (a las generaciones siguientes a la de Juan Ramón se refiere Max Aub) su poesía sigue desenvolviéndose aparte». En la misma obra cita Max Aub a Antonio Machado, quien hace treinta años, escribiendo sobre *Colección*, decía: «Más bellas son las canciones de Moreno Villa. Creo que ninguno de nosotros las haríamos mejores. Pero, si alguien me pregunta qué falta al poeta para alcanzar la perfección de su arte, yo no sabría, en verdad, responder». Quizá le faltara a veces a Moreno Villa lo mismo que echábamos de menos en su persona: retórica. (¿Quién que es no es retórico? Retórica: ese *élan* que levanta un poco las cosas sobre el papel en que se escribe y permite a las cosas deslizarse o volar hacia adelante —hacia adelante y hacia el lector— con emoción comunicativa). Sí. Quizá le faltara a veces retórica a su verso y siempre, o casi siempre, a su prosa. Pero también es verdad que nadie podría decir hoy que Moreno Villa no llegara muchas veces en su poesía a la perfección más convincente, merced a una condensación de gran rigor artístico. Ejemplo de esto son muchos de sus últimos poemas, entre ellos el muy magnífico titulado «Nos trajeron las ondas», recogido en la hermosa *Antología general de la literatura española*, de Ángel del Río y Amelia A. de del Río. ¿Quién ha dado como él tan completa, tan eficaz, tan de veras poética la emoción de un desterrado hispano en Méjico?

Ya estamos en la playa nueva. La misma arena;  
 el mismo rizo acompasado de la dulce orilla;  
 los mismos vagorosos pájaros que en la otra.  
 Pisamos tierra adentro y hallamos en las casas  
 semblantes, palabras, utensilios y afanes  
 casi gemelos a los del mundo dejado.  
 ¿Un espejismo? El viento arrastra madreSelva,  
 jara, clavel y rosa, pino, laurel y espliego.

Mi última versión —personal— de Moreno Villa es de Valencia, año de 1937, durante la guerra española. Al entrar una tarde en el Café de la Paz, sito en la calle del

mismo nombre, veo que un señor con una luenga barba se levanta de su asiento y me tiende la mano. Yo no conocía aquel señor ni mucho menos aquellas barbas. Las barbas y el señor sonrieron y me dijeron entonces: «Moreno Villa...». Le vi contento al comprobarse irreconocible y al observar mi sorpresa. Mi última visión —literaria— de Moreno Villa está constituida por sus artículos dominicales de *El Nacional* de México. Eran artículos muy del poeta, unas veces autobiográficos (recuerdos europeos, sus andanzas por tierras mejicanas), otras biográficos (perfiles de escritores de uno y otro lado del Atlántico), otras costumbristas (de costumbres españolas y americanas), otras de temas abstractos (arte, literatura). Entre aquellos artículos predominaban los artículos que jamás habría escrito Moreno Villa de no estar exilado, de haber continuado en Madrid. Me refiero a sus artículos con alusiones a Málaga. Eran esas piezas periodísticas la mirada al paisaje de su niñez, melancolizada por la edad, el destierro, la inmensa distancia, la enfermedad, etc. El escritor andaluz de cierto porte escasamente es andalucista, aunque se haya nutrido inevitablemente de la savia de la región y aunque haya canalizado esta savia en parte de su producción literaria, como hizo a veces Moreno Villa. Machado llega a decir que un andaluz andalucista es «un español de segunda clase y un andaluz de tercera». El hecho es que no se dan en Andalucía figuras representativas regionales, ni en verso ni en prosa, como lo fueron, por ejemplo, Blasco Ibáñez de la región valenciana, Pereda de la Montaña, Rosalía de Castro de Galicia, Clarín de Asturias y Gabriel y Galán —aunque nacido en Salamanca— de Extremadura. Ni siquiera el escritor que más y mejores novelas escribió sobre Andalucía en el siglo pasado, don Juan Valera, cobró aquel carácter de «representante» ni llegó por tanto a fundirse y confundirse con su región. Esto ocurre así en Andalucía por las mismas razones espirituales y supralocales por las cuales el buen escritor de Madrid no es casi nunca un madrileñista, sino un escritor español. Los artículos de Moreno Villa no eran andalucistas, pero no podíamos por menos de ver en ellos al escritor contra el fondo de su ciudad, o ver su ciudad recorrida amorosamente por el escritor desde su despacho mejicano. Hay una literatura española de destierro, ello es indudable. («¿Qué exilado de su país escapó jamás de sí propio?», se preguntaba Horacio). Hay una literatura española de destierro, no ya sólo porque esta literatura esté escrita fuera de España, sino porque lleva en sí algo que sólo el destierro puede dar: un desdoblamiento de la visión del escritor, producido por el mismo



tajo que ha sufrido en su vida, un continuo zigzag mental y sentimental, de cabeza y de corazón, entre su ayer y su hoy. En ese ayer, entre los muchos recuerdos de ese ayer, sobrenada la patria, isla fantástica, tanto más inolvidable cuanto más lejana. Pensar que los recuerdos de nuestra infancia, por ejemplo, sean únicamente recuerdos, nada nos sobrecoge, puesto que es lo más natural que así sea. Pero pensar que nuestro país entero, un ser que está ahí, quede reducido, como queda reducido en el exilado, a un montón de estampas archivadas en la memoria, punza el alma con el desconcierto de lo antinatural y lo ilógico.

Moreno Villa vivió los últimos años de su vida con aquella característica punzada. Sus artículos con alusiones malacitanas expresaban la contradicción de su situación de exilado. (El exilado vive una contradicción). Aunque no era su propósito dar en ellos ninguna nota sentimental se veía por sus muchos detalles cuanto había detrás de reconstrucción a distancia, de caricia en el recuerdo, de obediencia a una fuerza centrípeta...

Ya pasó. Ahora el escritor descansa en paz. Con su mano quieta, con su corazón detenido. Ahora descansa en paz después de haber dejado en tierras de Méjico, como él nos dijera insuperablemente:

la sangre, el sudor y los huesos;  
después de haber sembrado en medio de volcanes  
lo mejor de nosotros, el beso y la palabra.

## AMÉRICO CASTRO

HA PASADO UNOS DÍAS EN LONDRES, camino de otras ciudades europeas, don Américo Castro, sin disputa nuestro más original, agudo y profundo interpretador de nuestra historia. Para sus amigos y admiradores de Londres ha sido una muy grata satisfacción verle de nuevo después de tantos años —hacia ya muchos años que don Américo no visitaba Inglaterra— y encontrarle además *in form*, tan dispuesto a caminar a pie como en coche, a ver museos, a observar en su hotel y en la calle, a visitar teatros y cines, a conversar amable y llanamente (Castro es la antipose, como saben quienes le conocen), a decirnos una palabra de verdadero interés sobre los temas que salieron al paso. De haber venido don Américo en pleno curso todas las universidades de estas islas, comenzando por la de Londres, le habrían invitado para oír su docta palabra. En estas universidades inglesas, como en las demás universidades europeas, Castro es hoy día el hispanista que ha revolucionado el hispanismo al uso al enfocar la historia española desde un punto absolutamente nuevo y al aplicar a este flamante enfoque unidades de medida que no fueron utilizadas nunca hasta que él las descubrió y las puso en circulación. No es de extrañar que a veces, en las universidades y en otras partes, la rutina, esa inercia del meollo, respingue de buena o mala manera —de todo hay en la viña del hispanismo— ante un disparo tan detonante que le alcanza tan desprevenida. Pero un hecho es indiscutible: la teoría de Castro se va abriendo paso rápidamente en todo el mundo, y a la edición inglesa de su libro. *La realidad histórica de España* ha seguido la edición italiana (edición por cierto de lujo, el libro mejor impreso el pasado año en Italia), y a estas ediciones seguirán ahora la francesa y la alemana, e incluso una japonesa.

Siempre recordaremos nuestra fortísima impresión al leer en 1948 *La realidad histórica de España*, entonces llamada *España en su historia*. Sus nutridas páginas fueron para nosotros —sin duda para muchos— una revelación extraordinaria y por duplicado: en primer lugar, porque nos hacía ver con el desarrollo de su teoría hasta qué punto las interpretaciones anteriores (*Idearium*, *España invertebrada*, por sólo citar

dos de las más famosas) habían sido demasiado contradictorias y confusas (Ganivet) o demasiado traídas por los cabellos (Ortega, con sus visigodos romanizados y poco vitales); en segundo lugar, porque tomaba en cuenta factores en los cuales no había reparado antes nadie, o al menos con la atención y profundidad con que lo hacía este libro. Ante el extenso cuadro de la historia española, con sus colores de subido e imponente heroísmo, con sus terribles desniveles y con sus tonos a veces apagados hasta lo mortecino, Castro había hecho lo contrario que los intérpretes anteriores: observar el cuadro por dentro, desde el lienzo mismo hasta la pintura, hasta la mixtura de pintura. Como don Américo nos dice, «la historia se entiende si se la contempla creándose desde su peculiar modo de comportarse, no desde fuera». Para explicar aquel interior, aquellas mixturas, que han hecho de los españoles lo que son y de la historia española lo que es y sigue siendo aún («la historia de una inseguridad»; «algo así como si el río no cesara de preguntarse si sus aguas van realmente por donde deben ir»), Castro coloca en primer plano la permanencia de los árabes en España durante ocho siglos y el injerto judío en el orden intelectual y moral. («La historia del resto de Europa se puede entender sin situar a los judíos en primer término; la de España, no»). Aquella lucha y aquella convivencia de tres creencias y tres mentalidades distintas (cristianos, moros y judíos) fijó lo que llama Castro nuestra morada vital (posibilidades e imposibilidades vitales, aptitudes e ineptitudes de un pueblo) y nuestra vididura (el modo de vivir dentro de aquella morada). Estos verdaderos descubrimientos, bautizados por Castro con tan expresivas palabras (estancia vital, vididura), que valen lo mismo para interpretar la historia de España como la historia de otros pueblos —de acuerdo, claro es, con sus respectivas vididuras y moradas vitales—, iluminan poderosamente tantos enigmas, tantas originalidades y excelencias —y tantos baches— como se observan en la historia patria. Con aquellos descubrimientos Castro nos ha dado un sésamo, una llave genial. La cual llave no nos llega por cierto en la prosa simplona de los almacenes de datos, sino en una prosa fuerte y noble, directa y por demás expresiva, donde cada frase tiene impresionante valor por lo que dice y por la manera perentoria y soberbia con que lo dice.

Pero no era nuestro propósito extraer aquella obra tan vasta y rica de pensamiento —vana empresa en un artículo tan breve como el presente—, sino registrar no más la estancia en Londres del gran historiador. En nuestra ya larga permanencia

en Inglaterra hemos actuado más o menos de cicerone con poetas, novelistas, ensayistas, pintores, escultores, músicos y hombres de negocios. A veces nos dejó sorprendido la escasa curiosidad de estos visitantes. ¿No veían? ¿No les interesaba nada? ¿No existía para ellos el mundo externo? Con un visitante lírico llegado de España nos quedamos estupefactos. Este lírico no miraba nada ni a nada, no veía nada. La vida interior de este vate estaba por las trazas tan nutrida y prensada que había de viajar como una maleta cerrada herméticamente... No habrá que decir que con don Américo las cosas ocurrían de otro modo. Además de la satisfacción de verle aquí —en los primeros días solo, después acompañado de su encantadora hija Carmen, autora de un libro sobre Proust, esposa del filósofo Xavier Zubiri— nos complacía mucho verle tan observador y alerta de todo y ante todo. Su primera visita a la National Gallery la dedicó entera a *La Venus del espejo*, de Velázquez. Allí le acompañamos dos horas justas. Don Américo no hacía más que descubrir intenciones en el hermoso cuadro. (Nunca habíamos visto *La Venus* tan claramente como esa tarde). Muchas veces, ante la manera de andar de un transeúnte, o el tipo impresionante de una bella mujer que pasaba, o un modismo de la lengua inglesa distinto del correspondiente americano, don Américo comparaba lo visto u oído con sus experiencias o sus ideas de los Estados Unidos, o del Brasil, o de una nación americana de nuestra habla.

En suma, unas jornadas inolvidables las de estos días que hemos tenido con nosotros al extraordinario español, prócer de nuestra historiografía, prócer de nuestras letras.



## JUAN RAMÓN, CONVERSADOR

LAS CONTRADICCIONES que todos los hombres llevamos dentro de nuestro cuerpo resaltan extraordinariamente en los hombres excepcionales. Así acontece con Juan Ramón Jiménez. El poeta que parecía en Madrid todo retraimiento y distancia del mundanal ruido era empero el literato que vive más al día y más a menudeo la vida literaria madrileña; el crítico puro que hacía pesar sus juicios en una balanza exquisita era a la vez un apasionado desapoderado y el más murmurante hombre que yo he conocido en este mundo; el esposo perfecto cuya memoria ha quedado enlazada para siempre a la de su admirable esposa fue sin embargo durante muchísimos años de su vida un *flirt* de primera categoría —si bien platónico—, un Don Juan encandilado contemplativamente por la última mujer atractiva que se le pusiera delante (sé de esto algo porque fui testigo y además hube de tomar parte, a instancias del poeta, en un conflicto platónico en que se había metido; el padre de la platonizada, una suerte de comendador del *Tenorio*, amenazaba pegarle un tiro a Don Juan, a don Juan Ramón Jiménez, aunque a Doña Inés no le había pasado en esta ocasión nada en absoluto); y finalmente, el hombre a quien uno imaginaba todo silencio o por lo menos parco de palabras, atento como lo suponíamos siempre a sus rumores poéticos interiores, era todo lo contrario, era sin duda un gran conversador y fue un buen profesor primero en los Estados Unidos y después en la Universidad de Puerto Rico.

Que Juan Ramón Jiménez fue un gran conversador lo prueba este libro único, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, que acaba de publicar el gran ensayista y crítico Ricardo Gullón. Desde agosto de 1953 a junio de 1955, Gullón vivió en Puerto Rico en calidad de profesor visitante de aquella universidad y vio a Juan Ramón casi a diario. «Día tras día, o para ser más exacto, noche tras noche (nos dice Gullón en su prólogo), me senté, después de cenar con ellos (el poeta y su esposa), frente a Juan Ramón, teniendo sobre las rodillas un cuaderno sencillo de apuntes, en el cual, como escolar interesado, tomaba nota, tan extensa como me era posible, de sus palabras». Dada la confianza que el poeta tenía con Gullón («Juan Ramón me contó cosas

de que no sería discreto informar al público; algunas veces me habló de asuntos reservados»), dado también el carácter murmurante del poeta («otras veces me habló de personas hacia las cuales sentía animadversión»), Gullón habría podido hacer de este libro un libro de escándalo y sin lugar a dudas muy mortificante para muchos. Pero por respeto a la memoria de Juan Ramón y por bondad natural del transcribiente éste se ha detenido en el plano más objetivo de la conversación literaria. Lo que nunca sabremos es si Gullón no se detuvo demasiado pronto, esto es, si no ha excluido por prudencia afirmaciones duras pero interesantes, datos quizá penosos pero sabrosos y reveladores, desahogos que transparentasen al hombre (que no al poeta; el poeta ya está bien transparentado en su hermosa lírica) a los ojos de los lectores de hoy y de mañana. Pero que nuestra imaginación eche de menos, quizá con error —la imaginación también puede errar— lo que Juan Ramón dijera a Gullón y éste no ha querido decirnos no quita para que su libro sea un libro de máximo interés. Aquí vemos al gran poeta, con su gran cultura poética y con su gran sensibilidad, opinar sobre poetas y poesías, revelar su manera de trabajar, su manera de corregir; seguir al día la producción lírica de España e Hispanoamérica; hablar con devoción de los poetas de ayer inmediatos (Martí, Darío, Machado, Unamuno); entusiasmarse con poemas de poetas muy jóvenes (José Luis Hidalgo, Pilar Paz Pasamar). Las largas conversaciones sobre el movimiento modernista son de un interés y de una utilidad histórica —de historia literaria— extraordinarios.

Por otra parte, Gullón ha tenido el garbo de darnos las conversaciones en su propio ambiente y de hacernos ver con sus brillantes páginas autobiográficas la vida del poeta en esos años y de paso la vida general de «la isla de la simpatía», como Juan Ramón llamó a Puerto Rico. Nuevo Eckermann, Ricardo Gullón ha estado a la altura de su Goethe, pues en todo momento tenemos la convicción de estar oyendo la voz y las exactas palabras del gran vate.

## MI ENCUENTRO CON UNAMUNO

CONOCÍ A DON MIGUEL DE UNAMUNO el 3 de mayo de 1930. Estaba entonces don Miguel en su «apogeo político» y en su apogeo de escritor de extraordinaria venta. (Sólo de *La agonía del cristianismo*, que yo recuerde ahora, se agotó en un mes una tirada de 5.000 ejemplares, caso único de *best-seller* en aquellos tiempos, quizá en los presentes también). He puesto apogeo político entre comillas porque don Miguel de Unamuno, aunque escribiera muchísimas veces de política, era hombre sin pizca ninguna de político, como lo prueba el mero hecho de que llamara a sus ataques al rey y a la monarquía «mi pleito personal». Un político habría dicho que su pleito y sus ataques nada tenían de personales o en primera persona, que eran ataques y pleitos generales o del país, que él pleiteaba y atacaba en nombre de las muchedumbres. Pero, ¡bueno era Unamuno para hablar en nombre de alguien que no fuera Unamuno! Él tenía que hablar siempre en nombre de sí mismo, entidad este «sí mismo» de la cual no podía escapar ni separarse un momento. Pero esto no impidió que aquel año último de la monarquía Unamuno asumiera representación política, pues no en vano había sido el intelectual mártir de la dictadura de Primo de Rivera, ni en vano tampoco le sabían todos el escritor de más larga lengua contra Alfonso XIII. Aunque entre comillas, Unamuno estaba entonces en su apogeo político.

Mi conocimiento personal del gran escritor vino de la siguiente manera. Tres meses después de regresar Unamuno del destierro, la casa que editaba sus libros (Editorial Renacimiento, adquirida hacía poco por la Compañía Iberoamericana) decidió homenajearle con un banquete en el restorán madrileño Lhardy. Yo trabajaba entonces en aquella editora. El banquete era literario y además se deseaba allí vivamente que no pasara de literario, pues los directores de la empresa editorial, don Manuel L. Ortega y don Pedro Sainz Rodríguez, eran monárquicos (más el segundo que el primero) y nada les gustaba a ellos la perspectiva de que Unamuno pronunciara un discurso sobre su pleito personal. «Estoy preocupado —me dijo don Manuel Ortega poco antes de comenzar el banquete—. Si Unamuno convierte este acto en un mitin



vamos a acabar todos en la cárcel...». Le oyó a don Manuel un viejecito que caía a nuestra derecha, el señor Cascales, extremeño, hombre terriblemente mal hablado, autor de un suntuoso libro sobre talla española, quien se apresuró a tranquilizarle: «No piense usted que Unamuno vaya a decir una palabra más alta que otra. Este c... es de Bilbao y sabe por ello dónde le aprieta el zapato —económicamente—. Él tiene sus libros aquí... Estoy seguro no dirá nada que comprometa a la editorial». La profecía del señor Cascales resultó cierta: Unamuno no se refirió para nada a su pleito personal, antes bien se refirió a otras cosas bien distantes de la política, a las cuales aludiremos luego.

El día del homenaje —3 de mayo— Unamuno había de venir a la editorial por la tarde. Entonces pedí a don Manuel Ortega me avisara cuando llegara Unamuno y me presentara. Tenía yo inmensos deseos de conocer al grande hombre y (si la ocasión se presentaba) tenía yo deseos igualmente inmensos de hacerle dos o tres preguntas, no sólo por el interés que sin duda tendrían sus respuestas, sino también y quizá sobre todo por la ilusión y la presunción, explicables en la juventud, de que el grande hombre apreciara se las había con un joven de cierta barahúnda intelectual interior...

Unamuno llegó a la editorial a las tres en punto de la tarde.

Pero antes de seguir adelante, antes de decir lo que fue mi encuentro con Unamuno, tengo que explicar otras cosas, pues éstas son indispensables para el claro entendimiento de lo que aquél me dijo. Hacía entonces un mes que *La Gaceta Literaria*, también propiedad de la Iberoamericana, había publicado un número completo dedicado a Unamuno. En este número habían colaborado casi todos los escritores de Madrid —jóvenes, maduros y ancianos—, con las únicas excepciones relevantes de Ortega y Ors. «¿Qué? ¿No se anima usted a colaborar en el homenaje a Unamuno?», le pregunté a Ors, visita casi diaria de mi despacho esos días. Con aquella manera tan redicha que tenía de hablar, con aquel modo y aquel tono donde se mezclaban tan originalmente la pedantería, la ironía y un fondo humorístico inconfundible de hombre viva la virgen, Eugenio d'Ors me contestó: «No voy a colaborar, no. Le voy a hablar a usted con absoluta franqueza: es-toy can-sa-do del bú-ho sa-bi-hon-do». Aunque fuera cierto que estuviera cansado del búho sabihondo, creo que en la abstención de Ors operaban ya razones políticas: él era católico y con más simpatías por la monarquía que por otra cosa, de modo que la tormenta republicana, próxima a

descargar, que ya representaba Unamuno, no podía hacerle ni chispa de gracia. La abstención de Ortega obedecería a que no tuviera tiempo de escribir nada para el caso, o a que no quisiera rozarse en el papel con alguno de sus colaboradores, o a que aún le quedase algo de su añeja enemistad con Unamuno, aunque esto último no me parece probable, pues Ortega se adhirió al banquete con una carta. Por cierto que esta carta no se pudo leer en el acto. Habíala recibido Sainz Rodríguez y la perdió. «Es una carta curiosísima —me decía el mismo Sainz Rodríguez buscándose en todos sus bolsillos—. Llega a decir que Unamuno es un...». «¿Un qué?», le pregunté yo en vista de que no soltaba la palabra. «No me acuerdo. Es un término que nadie diría se le pudiera aplicar a Unamuno». «Trate de recordar». Pero me quedé con las ganas de saber con qué palabra definía el filósofo más o menos germano —si bien de castiza prosa— al filósofo ibero.

Pues bien. En aquel número de *La Gaceta Literaria* dedicado entero a Unamuno iba también un artículo breve mío. Y si me refiero ahora a este artículo no es porque yo crea que las generaciones presentes, ni mucho menos las venideras, deban saber lo que yo decía allí, sino porque si no repito ahora lo que yo decía allí, tampoco podría decir lo que me dijo don Miguel. El artículo se titulaba «Gloria y popularidad de Unamuno». En éste hacía yo una distinción entre popularidad y gloria. Decía yo que la popularidad estaba al alcance de cualquiera, mientras la gloria estaba al alcance únicamente de unos pocos; que la popularidad era las más de las veces cosa *per accidens*, al paso que la gloria era destino *per se*; que en todos los tiempos había en un país figuras populares que no eran ni serían nunca gloriosas, y figuras gloriosas que no eran ni serían jamás populares; que si nos fijábamos en don Miguel de Unamuno veríamos que él era glorioso *per se*, glorioso por su obra magnífica de escritor, aunque ahora fuera popular *per accidens*, popular por su posición política; y finalmente: que más convendría a España y también a Unamuno que a éste se le popularizase por su gloria —esto es, por la lectura de sus libros— que no se le glorificase por la política, puesto que Unamuno no era un político, sino nada más —nada menos— que una péñola de primer orden.

Eso era en síntesis aquel artículo.

Cuando me llamaron y entré en el despacho del gerente —despacho suntuoso, con algo en su decorado de pompas fúnebres— encontré a Unamuno sentado en

una butaca. No sé cómo quedaría Unamuno sentado en una silla, pues siempre lo vi sentado en una butaca, en un sofá o (como en el banquete) en un sillón. Sentado en uno de estos tres últimos asientos, sobre todo sentado en una butaca, Unamuno parecía sentado en la eternidad y para la eternidad. Su cuerpo recio daba una sensación de mucha pesantez. La noble cabeza echada hacia atrás, en una actitud que tenía tanto de altiva como de desafío, parecía envuelta en nubes invisibles olímpicas. La mirada azul impávida tras las gafas de montura redonda no es que fuera una mirada inánime, sino más bien una mirada hacia un mundo inanimado, hacia un mundo donde las cosas valieran poco y dieran por ello cierta pena. La tez, ligeramente sanguínea y como espolvoreada por el blancor de la barba, había llegado entonces a ese punto donde lo maduro se enlaza con lo viejo como si lo viejo y lo maduro fueran a permanecer así enlazados perennemente. Todo, pues, me dio en él una sensación de salud física y moral, de naturaleza compacta, de temperamento macizo. Me fijé en su traje azul marino de paño bien grueso y en su famoso chaleco («mi uniforme civil», como él decía), que ese día no era precisamente chaleco, sino jersey negro (debajo debía estar el chaleco), con los dos piquitos encima del cuello blanco. Entonces comprobé lo que había oído hacía unos días como observación del escultor Victorio Macho: que Unamuno tenía el cuello muy corto. Cuando este escultor le hizo un busto a Unamuno intentó hacerlo primeramente desnudo y le pidió a Unamuno que se quitara el chaleco y la camisa. Pero en seguida le rogó se tapase. Ni el cuello ni el tórax de Unamuno eran escultóricos, sin que por ello fueran deformes. Era sólo que el tórax y los hombros le brotaban de pronto a Unamuno de la base de la cabeza y se expandían rápidamente como en el cántaro de cuello corto y panza elevada. Me fijé después, en el curso de aquella tarde, que Unamuno no accionaba mucho: a lo sumo manoseaba el cayado que llevaba, bastón campesino que me pareció de cerezo.

Don Manuel Ortega me presentó. Había en el despacho dos o tres personas más, pero ahora no recuerdo quiénes.

En estos saludos oí por primera vez a Unamuno. Tenía una voz fina, la voz que nadie sospecharía leyéndole y viéndole, pues viéndole o leyéndole uno imaginaba tuviera una voz un tanto fuerte y tonante (pero ya nos advirtió Nietzsche: «Con una voz gruesa no hay medio de ser agudo»).

En seguida Unamuno se refirió a mi artículo. Voy a transcribir en cursiva sus palabras, pues las recuerdo exactamente:

—*Me interesó mucho aquello que usted me disparó desde La Gaceta, mucho, mucho...*

Al oír este gentil piropo mi satisfacción interior cobró físicamente la expresión del rubor. Debí ponerme encarnado como una amapola.

Pero Unamuno tenía algo de naturaleza aguafiesta, amén de que el contradictor o el polemista eran en él tan fatales como otros muchos de sus característicos rasgos. El hecho fue que en vez de dejar la cosa en aquella amabilidad, como habría hecho cualquier otro maestro ante un joven muy joven, Unamuno continuó diciendo:

—*Pero usted no llevaba razón en nada de lo que usted decía. Esa distinción que usted hace entre popularidad y gloria es pura imaginación.*

Mi satisfacción interior anterior bajó a mis pies verticalmente.

—*Porque, ¿sabe usted para qué hizo Dios el mundo?*

Y Unamuno se me quedó mirando con una mirada de mochuelo, esperando que yo contestara algo.

Contesté al fin tímidamente:

—Siempre se ha dicho que lo hizo para su gloria...

—*No. Ahí está su equivocación. Por eso su artículo de usted está equivocado de arriba abajo. Dios no hizo el mundo para su gloria. Dios hizo el mundo para hacerse célebre.*

Hubo una carcajada de los demás contertulios, yo reí también y Unamuno paseó entonces de uno a otro lado su mirada inmóvil de mochuelo con una expresión que debió de ser de contento, aunque no lo parecía mucho.

Ya no se habló más de mi articulejo. Además, aquellas alambicadas preguntas con las cuales deseaba yo mostrar a Unamuno mi barahúnda intelectual interior quedaron nonatas en mi silencio, pues la verdad es que después de este revolcón sobre la popularidad y la gloria ya no tenía yo deseo ninguno de arrimarme otra vez al toro.

Recuerdo que a raíz de las carcajadas don Manuel Ortega preguntó a Unamuno si añoraba el destierro, esto es, si tenía cosas buenas en el destierro que no tenía en España. Unamuno contestó que lo único que no podía olvidar era Fuerteventura, *pues allí la tierra era piedra, y más que piedra hueso, hueso de la tierra, la tierra hecha hueso.*

Ese día pude comprobar la cachaza y la resistencia de Unamuno, ya entonces con sesenta y seis años. Había llegado a la editorial a las tres, como ya he dicho, se había sentado en aquella butaca y no se levantó de ella hasta que nos fuimos al banquete a las nueve (¡seis horas de butaca!), todo ello sin parar de hablar ni un momento, ni dejar tampoco que los demás hablasen mucho. (Con Unamuno las intervenciones de quienes le rodeaban eran todo lo más motivos para que él continuara hablando). Y todavía, a los postres del banquete, don Miguel pronunció un discurso que duró una hora larga.

También pude comprobar con este discurso que Unamuno no era orador en sentido estricto; era el escritor que decía cosas; carecía de ese don que permite al orador nato expresar felizmente sus ideas —sin esfuerzo visible— a medida que las está pensando. Unamuno habló aquella noche correctamente, pero con la típica premiosidad del hombre que ha de esforzarse a cada paso por encontrar las adecuadas palabras. Podía gustar e incluso encantar lo que decía, pero no podía encantar ni gustar siquiera la manera de decirlo —pues no era fluente—. Allí repitió don Miguel muchas cosas que ya le habíamos oído en el despacho del gerente, entre ellas aquello de que Fuerteventura era piedra, y más que piedra hueso, etc. Quizá un poco impresionado por la multitud literaria que le agasajaba, Unamuno habló extensamente de la solidaridad en las letras. Dijo que no era verdad que los escritores se aborrecieran unos a otros; que había en la literatura muchísima más hermandad que en otras profesiones. Esta última afirmación gustó tanto al literario auditorio que éste rompió en aplausos fervidos.

Después de la perorata de Unamuno pasamos a otra sala del restorán. Allí formamos todos un apretado y sufrido grupo para recibir en los ojos el rayo inocuo del magnesio. Por pura casualidad conservo un ejemplar de esta foto. Don Miguel está en su asiento muy retrepado, muy consciente de que lo están fotografiando; a su derecha y de perfil tiene a Concha Espina; a su izquierda y de frente, a Carmen de Burgos, *Colombine*. Estas dos damas fueron las únicas damas que asistieron a este banquete. A los lados y detrás de la trinidad mencionada se amontona el literario congreso, donde no veo por cierto a ningún primer espada de la generación de Unamuno, ni tampoco de la generación siguiente. Yo estoy sentado en el suelo a los mismos pies de don Miguel, jovencísimo —uno se extraña ante una fotografía tan remota de que uno haya sido alguna vez tan joven...—, al lado del dramaturgo Jacinto

Grau, también sentado en el suelo. Igualmente se extraña uno ante este cuadro de época del destino de tantas y tan variadas plumas. Estamos aquí cinco españoles que habíamos de ser después emigrados políticos de la guerra civil, Luis Jiménez de Asúa, Ricardo Baeza, el ya nombrado Jacinto Grau, Antoniorrobles y yo; hay varios peritos navegantes en todas las aguas políticas, por lo común reaccionarios; hay cuando menos tres fascistas sumamente específicos; hay ya también, ¡ay!, mucho muerto, comenzando por Unamuno.

Esa misma noche, cuando me restituí a mi casa, puse mi cuerpo entre las sábanas, mi cabeza en la almohada y fueron bajando en mi organismo los vapores acumulados del mucho hablar con tan variados seres en el banquete y también del beber, comenzaron a martirizarme varios remordimientos. Entre éstos figuraba no haber contestado a Unamuno diciéndole que su broma —Dios ha hecho el mundo para hacerse célebre— nada tenía que ver con mi artículo, puesto que yo hablaba de resultados o realidades tangibles —popularidad, gloria—, cuando él se refería con su broma a los estímulos que nos conducen a obrar, mundo este de las motivaciones que varía considerablemente de unos hombres a otros, incluso de un escritor a otro. Pero mi remordimiento mayor era no haberme atrevido a hacerle a Unamuno las preguntas que yo llevaba tan bien estudiadas y embotelladas. El tema era sin duda adecuadísimo para don Miguel de Unamuno, pero ¿qué me habría dicho éste? ¿Me habría revolcado como me revolcó con la popularidad y la gloria, o habríase por el contrario agarrado a mis preguntas para explicarse y explicarme con gusto? Vamos a ver, don Miguel: si fuera cierto —ésta era la primera de mis cuestiones—, si fuera cierto ese despropósito psicológico de que la fe y la descreencia dependen de nosotros, si uno pudiera tomar el tren de la creencia como tomamos el tren de Cercedilla, o el tren de la descreencia como tomamos el tren de Medina del Campo, ¿usted qué haría, don Miguel? Dígamelo con franqueza: usted qué haría. El tren de la creencia, como usted sabe perfectamente, no es el tren de Cercedilla, sino el tren que nos lleva directo a la eternidad, con parada y fonda permanentes, sin contar el plus (que tampoco es moco de pavo) de la resurrección de la carne. ¿Usted qué haría, don Miguel, qué tren tomaría? Si Unamuno me hubiese contestado que él tomaría sin titubear el tren de Medina del Campo —el mismo tren de descreencia en que él venía ya viajando desde hacía no sé yo cuántas décadas— le habría yo repreguntado en seguida —pues

todo el cuestionario lo llevaba yo muy bien preparadito— por qué, por qué, por qué. Y si Unamuno me contestaba que él tomaría sin titubear el tren de Cercedilla, quiero decir, el tren de la eternidad o la creencia, yo le preguntaría, no sin llevarme las manos a la cabeza: Pero, ¿cómo es posible? ¿Cómo es posible que eso lo desee usted, don Miguel? ¿Usted, usted? ¿Habría escrito usted la misma bella y angustiada obra creyendo...? ¿Habría sido entonces su obra de usted expresión del corazón de la persona humana frente a la noche estrellada y frente a la tumba que nos aguarda con sus fúnebres ramos? ¿No ha sido la descreencia la que le ha permitido a usted hundir su brazo más o menos profundamente en el universo y sacarlo luego goteante de inseguridad y de poemas? ¿No fue la descreencia la que le comunicó a usted elocuencia para expresar lo mismo a quien no cree que a quien cree? (Pues quien cree no puede expresar a quien no cree, sin duda porque quien cree está un poco en el otro mundo, desde el punto y hora que cuenta ya con la existencia del mismo). En suma: al tomar el tren de Cercedilla, quiero decir otra vez de la eternidad o la creencia, al entregar su alma de usted a una iglesia, ¿no le recorrería a usted por el cuerpo la sensación catastrófica de perder su alma...? ¿No sentiría usted hasta en su mismísimo chaleco el horripilante calambre de entregar su fuerte espíritu a (¡Dios me perdone!) Mefistófeles? Medite, don Miguel, medite. Contésteme, don Miguel, contésteme...

Y en estas quisicosas debí de quedarme dormido como un tronco. Como un joven. Como un ángel.

## RECUERDO DE RAMÓN

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA no era conocido en Inglaterra ni creo que nunca se le tradujera al inglés en Londres. Sólo una vez, hace ya muchos años, vi un artículo sobre él en *The Sunday Times* con ocasión de un libro suyo traducido en los Estados Unidos. Esta ignorancia de Inglaterra de un escritor tan importante como Ramón no dice nada en contra de éste, sólo subraya lo mal informados que están los editores en todas partes, por culpa generalmente de los traductores profesionales, aunque también señale de todos modos un rasgo de la obra ramoniana: que ella no podía ser popular (por consiguiente, comerciable) en Inglaterra ni en parte alguna. En este punto de la popularidad Gómez de la Serna era una contradicción. Por lo común los escritores que cultivan un arte impopular, como son muchas veces los poetas de hoy, hacen su obra de espaldas al público y con absoluto desprecio del aplauso de las multitudes. Ramón, por el contrario, cultivando un arte que sólo podían apreciar las minorías, tenía sin embargo ansia inmensa de actuar en la plaza pública como el más demagogo —literalmente hablando— de los artistas. Verdad también que en Ramón hubo muchas contradicciones. Hombre de siempre liberal (fue aliadófilo en la guerra del 14; paseó en manifestación por las calles de Madrid la bandera del Ateneo pidiendo responsabilidades a raíz del desastre de Annual), vino a ser andando el tiempo un aplaudidor de la dictadura más antiliberal que España ha tenido nunca. Hombre por naturaleza tertuliano (fue fundador y sostenedor de Pombo, tertulia literaria de las más renombradas del siglo), vivió los últimos veinticinco años de su vida recluido en su casa y casi sin ver a nadie. Madrileño hasta lo madrileñista a lo Mesonero Romanos y a lo Répide vive años y años fuera de Madrid y al cabo muere en el exilio...

Conocí a Ramón el año 1926 en su famoso torreón de la calle Velázquez, donde guardaba tantos trastos del rastro y una mujer de cera. Luego le vi muchas veces en la tertulia de la *Revista de Occidente* pero muy pocas en su tertulia del Pombo, pues este sitio nunca fue de mi gusto. En Pombo, donde Ramón actuaba como jefe de



peña, todo el encanto de la tertulia consistía en tomarle el pelo a cualquier infeliz que apareciera por allí, generalmente a un mendigo de Madrid que se prestaba a ello por un café. En este espectáculo depresivo Ramón mostraba un rasgo de señorito o de señoritismo bastante antipático. Tampoco en Pombo había medio de hablar con nadie de nada, pues a Ramón no le gustaba lo que llamaba «el anti-Pombo», esto es, que dos tertulianos se pusieran a hablar en voz baja de cosas que les interesaran. Ello lo prohibía Ramón en parte para tener en sus manos las riendas de la tertulia —a veces muy numerosa, quince, veinte personas—, pero también por suspicacia. A propósito de esta suspicacia: una vez le pregunté a Ramón: «¿Le gusta a usted Julio Camba? (Camba era esos días el humorista más estimado en *El Sol*. Ramón no lo era nada. Continuamente se recibían allí cartas de suscriptores amenazando darse de baja si Ramón continuaba colaborando). Me contestó: «Hombre, Salazar, esa preguntita...». Es decir, el mero hecho de que yo le preguntase si le gustaba Camba lo tomó como una malevolencia.

Pero el escritor era extraordinario. Extraordinario por su tipo de imaginación, por su abundancia y también por su limitación. Ramón no había inventado la greguería —la greguería estaba ahí desde que existía la literatura—, pero él tuvo la genialidad de especializarse en ella y hacer con ella una obra de varias decenas de volúmenes. Además, el carácter avanzado —libertador— que tenía su especialización lo probaba entonces su reconocida influencia. Si a Azorín y a Baroja deben todos los escritores que vinieron después una manera más sencilla de construir la prosa, a Ramón le deben una manera de mirar, asociar, imaginar. (El propio Juan Ramón Jiménez no ha tenido reparo en reconocer esta deuda). Pero es curioso: una greguería se puede sostener por sí misma (por ejemplo, entre las varias que recuerdo de Ramón: «La gaseosa sabe a pie dormido»), pero un libro a base de greguerías es un empacho. La greguería sólo se puede sostener engastada (como siempre lo estuvo) en el poema o en la novela, o aplicada. Aplicada ¿a qué? Cuando Ramón quiso aplicarla a la novela la greguería fue un entorpecimiento, puesto que una novela necesita de más ingredientes que greguerías, sin que con esto queramos decir que las novelas de Ramón no tengan interés. Son en verdad novelas interesantes pero lo son únicamente por su acumulación de greguerías sobre situaciones que son asimismo greguerías. (Lo mismo pasaba con sus intentos de teatro). Creo firmemente que la aplicación más duradera que

Ramón ha hecho de su greguería ha sido a personalidades literarias. Libros como *Azorín*, *Retratos* y otros muchos apuntes o semblanzas de escritores son dechados de revivificaciones de personalidades por un procedimiento que sólo él dominaba. Creo está en esos libros lo más que ha podido dar de sí la greguería —y Ramón—.

La vida es cruel. La vida es un carro de asalto que pasa sin corazón ninguno sobre las azucenas olvidadas... Ahora veíamos de vez en cuando en el *ABC* de Madrid una página de greguerías de Ramón. Estaban allí en su verdadero sitio, ya que esas greguerías, aun siendo las mismas de ayer, estaban marchitas. Estaban tan marchitas como los mismos dibujitos ridículos con que las exornaban. Ya no eran Pombo ni vanguardia de arte ni de nada. Eran como un trajecito gastado y pasado de moda. El arte de tan gran artista se había sobrevivido a sí mismo, es decir, había sobrevivido a su época, hoy tan remota por lo que hace al espíritu que casi parece otra civilización...



# OBRA NARRATIVA



## I. NOVELAS



## *PERO SIN HIJOS*

[FRAGMENTO]

OPERACIONES SOBREMNERA COMPLICADAS y detenidas, higiénicas y cosméticas, aguardaban a Luis Salis al echarse del lecho, todos los días, de nueve a diez. Aparte el rasurado y las abluciones, aquellas operaciones pertenecían enteramente, así en el cuarto de baño como en su habitación, a un tipo de narcisismo mixto. Es decir: a un narcisismo que dejaba de serlo en cierto modo, pues jugaba en él un papel importante la gente, el público; particularmente, el público femenino. Salis empleaba cuando menos una hora, hora y media, a veces dos horas, en considerarse propio, completo, para salir. Cuando se comprobaba propio o completo, escamondado y reluciente, abría el balcón, compulsaba el estado del tiempo, se hacía servir el desayuno, fumaba un pitillo. Vivía en un piso independiente, alquilado con muebles y adminículos de cocina, en el barrio de Salamanca, muy alto, allí donde se cruzan en un remolino verde, jugoso, de arboleda, las calles Lista y Príncipe de Vergara. Vivía solo. Más precisamente: con una fámula mal encarada, pero limpia, extraída, sin duda, de algún suburbio madrileño. La casa, el piso no tenía nada de particular o característico, aparte su biblioteca, constituida en su mayoría por novelas de viajes aventureros, libros de la naturaleza, algunos lujosos; libros de astronomía; guías de turismo. Esto es: obras propias para un hombre ocioso, más dispuesto a recorrer la corteza térrica y sus decorados celestes que a profundizar en la sustancia de los habitantes de la tierra y de la tierra misma. Todo ello arrojaba un coeficiente frívolo, alegre, liviano, espontáneo, de intranscendencia, por donde el piso de Salis podía ser muy bien el habitáculo de Salis o el habitáculo de cualquier señorita sola e independizada, nacional o extranjera.

Aquella mañana, Salis abrió el balcón, como tantas veces, para compulsar el estado del tiempo. El cual apareció indescifrable, como tantas veces: con una niebla densa, fuliginosa y fría, adherida con pereza de amanecer a los árboles de la plaza de Salamanca. Eran las once. A esta hora, aquella parte de Madrid se muestra recién



nacida, pura, pulquérrima, como si hubieran deslizado por las cosas un abluente sencillo, de propiedad lustral. La mañana luce, entonces, en todas las aristas de las casas. Tiene allí un orden de jovialidad sin escándalo. Es la hora de las cestas y las criadas, entreveradas unas y otras con algún coche que escapa de un garaje, limpio de charoles, blando de ruedas. Por algunos parajes del mismo barrio, se improvisan puestos de hortalizas: coliflores, rábanos, alcachofas, pepinos —señas fijas de que España es país donde priva la agricultura—. Pero, en esta plaza —la más lejana de Madrid, altísima, próxima al campo, a los rastrojos; pero la más madrileña, sin embargo, de Madrid— no se improvisa puesto alguno: queda en una soledad comunicativa con el asfalto, con las azoteas, con las verjas, con el cielo, con el azul, con las nubes.

Salis pasó al comedor: se hizo servir el desayuno. Luego, encendió un pitillo. Al propio tiempo leía la prensa matutina, que también solía ofrecerse a veces, como la plaza de Salamanca, indescifrable, con una niebla densa, fuliginosa y fría, adherida con pereza de amanecer liberal a sus precederas columnas. La política española quedaba constreñida a unas declaraciones breves, pero optimistas, del Gobierno; lo literario cobraba más brío: eran hinchazones a la manera francesa. Sólo la información de extranjero poseía allí emplazamiento propio y cuerpo normal: Italia, Alemania, Francia, Inglaterra, Rusia, la India...

En la India estaba, precisamente, Luis Salis, cuando llamaron a la puerta del piso. Antes de abrir, entró la criada en el comedor:

—¿Está usted?

—Estoy.

A poco, volvió con este nombre:

—El señor Escovar.

Salis concluyó el desayuno y el pitillo. Después, pasó a la habitación donde aguardaba el señor Escovar. O sea: Pepe Escovar: menudo, cetrino, madrileño, con tic.

—Aseguro que no está usted enterado —fue lo primero que le dijo a Salis, como saludo, al verle aparecer por la puerta.

—¿De qué se trata?

—Claro: la burguesía no se entera nunca de nada.

—Está en su papel.

Escovar declamó entonces, con entusiasmo, sus noticias:

—¡Huelga general en Madrid! ¡Huelga general en toda España! Están cortadas las comunicaciones con Barcelona. Tampoco se sabe nada de Andalucía. Han incendiado los huelguistas una iglesia en Gijón.

Salis quedó meditabundo. Escovar preguntó:

—¿Qué le parece?

—Muy mal.

—¿Muy mal?

—Quiero decir, precipitado. Eso no va a ninguna parte. El Gobierno lo reprimirá de mala manera. Pero lo reprimirá.

—Usted es un pesimista —exclamó Escovar con visible desilusión. Luego, cambiando el tono desesperanzado por otro irónico—: No: usted es un optimista, querido Salis. Usted no quiere la revolución. Lo comprendo...

—Lo comprende usted mal —respondió Luis con rapidez, pero sin acritud—. Puedo vivir en España, con o sin revolución. Puedo vivir lo mismo en cualquier sitio de Europa. No tengo aquí ningún negocio. No espero ninguna prebenda. ¿Por qué he de ser optimista en este caso?

Escovar aceleró su tic, consistente en un modo particular e inmotivado de sorber. Buscó un argumento: lo halló al cabo:

—Por burguesismo... Eso constituye un espíritu, un sentimiento. A usted le va bien...

—¿Lo dice por el lujo que me rodea? —preguntó Salis sonriendo—. No. Mi situación es la mejor del mundo desde luego, pero es para mirar a España con desinterés, pura y desapasionadamente. No me va mal. No me va bien tampoco. Mis cosas no dependen del curso político. Soy independiente. Esto es, libre de pensamiento y obras.

—¿Y usted cree que lo de hoy es perjudicial?

—Sí.

—Pero perjudicial ¿para quién?

—Para la revolución misma, que se hará odiosa, impopular, de seguir por ese camino.

—Quien se hará impopular, intolerable, será el Gobierno, si hace una dura represión.

—¡Qué equivocado está usted! El pueblo aplaudirá esa represión. Vivimos en un país eminentemente sentimental. No en vano tenemos las corridas de toros. Está demostrado que todo pueblo que posee un espectáculo de sangre, como España, vuelca en este espectáculo su capacidad de crueldad, para vivir después una vida absolutamente sensiblera. Además: vivimos en un país católico. Conforme hieran a dos municipales y arda una iglesia, el pueblo se pondrá de parte, *ipso facto*, del Gobierno.

—No lo veo así.

Salis no hizo caso. Continuó:

—No sé por qué tenemos fama de violentos. La violencia no hizo nunca partido en nuestro país. Violento, acaso lo sea el español aislado. Pero no ese conglomerado complejo, indiscifrable, absurdo, que es España. ¿Recuerda usted cuando los estudiantes quemaron el kiosco de *El Combate*? Aquella quema le valió a *El Combate*, en veinticuatro horas, quinientos suscriptores más.

—En lectores catequizados...

—En lectores catequizados, naturalmente. Pero era público que se creía en el deber sentimental de prestar apoyo al doliente. El pueblo sintió en su carne las quemaduras del kiosco. Es cómico. Pues todo es así. En España, lo dolido es lo peculiar y lo glorioso: la mujer que pare cuatro criaturas de una vez; Don Quijote... Hasta nuestras glorias militares no logran serlo si no fueron derrotas definitivas. ¿No ha oído usted hablar nunca de «la Gloriosa»?

Luis guardó silencio. Pepe Escovar, queriendo desviar el discurso de Salis, exclamó:

—Pero aquí no se trata de nada de eso. Es la revolución. ¿Le parece poco?

Salis sonrió. Puso una mano sobre el hombro de Escovar. Dijo al cabo:

—¿Qué revolución? ¿La de usted? Porque hay en España dos posibles revoluciones. Una, la política, consistente en un cambio radical del decorado. Otra, la social, consistente en una transmutación violenta de cosas. La primera es una amable variedad. La segunda es un salto, un cambio absoluto, una revolución propiamente, un cataclismo. ¿Usted cuál desea?

—¡Hombre! La primera. Lo otro es ir demasiado deprisa.

—Perfectamente. Pues yo veo que las cosas le van a salir mal. Por una razón: porque están ustedes empleando fuerzas de la segunda revolución para conseguir la

primera. Están ustedes lanzando al obrero, o sea al comunista, para lograr una república burguesa. A mí no me parece mal la república, naturalmente. Entre otras razones, porque soy republicano. Pero sí me parece mal la táctica empleada. Hoy día, la república debe venir por una verdadera evolución, por una fuerza como fatal, inevitable. Pero lo que usted festeja esta mañana no es tanto el comienzo de la revolución política como el orto de la revolución social. Lo cual no me parece mal tampoco, siempre que los directivos se hagan comunistas. Siempre que usted acepte ser comunista. Siempre que usted comulgue con los principios comunistas. Lo demás me parece un engaño, que acaso cueste caro. Porque al comunista le trae sin cuidado rey o presidente. Le interesa sólo su problema. Y si se lanza, no será para que cuatro señoritos republicanos —para un comunista, tan reaccionarios como otros cuatro señoritos monárquicos— perpetúen desde la república el régimen capitalista.

—Entonces, ¿qué cree usted que se puede ser en España? —preguntó Escovar de mal humor.

—Se puede ser monárquico, si se tiene un título e intereses vinculados a la monarquía; republicano, si se tiene una renta y cierto espíritu liberal; comunista, si se vive del trabajo propio.

—Bueno —exclamó Escovar, deseoso de zanjar el tema—, estamos perdiendo el tiempo. ¿Por qué no salimos? Le aseguro que es un espectáculo Madrid, sin coches, sin tranvías; los cafés cerrados...

—Vamos —dijo Salis.

Cuando salieron a la calle, andando en dirección hacia el centro, Escovar comunicó a Luis:

—La revista va mal.

—Lo presumía.

—El caso es que tiene mucho ambiente.

—Pero muy malo. Además, la revista apesta a vida literaria, cosa que no tiene que ver nada, de cerca ni de lejos, con la política.

—Es preciso hostigar. Hay muchos escritores que aprovechan la situación, sin perjuicio de decirse luego liberales o republicanos. Es una labor de saneamiento.

Esto último lo afirmó Escovar con visible malicia. Su revista política, *Vivo Universo*, había aparecido en Madrid arremetiendo más contra los escritores que contra los

políticos y midiendo el amplio mundo civil por el angosto literario. Ello era una tergiversación de sus fines, explicable por una situación literaria en su director: Pepe Escovar, filósofo, crítico, poeta, ensayista. Pepe Escovar había ganado los cuarenta años con veinte, por lo menos, de vida literaria, fructífera en cuatro volúmenes: dos de poemas y dos de crítica y ensayos, respectivamente. Filósofo: era Escovar un glosador. Crítico: apoyaba sus juicios en una mirada radical (política) y en otra mirada radical (literaria), cuya doble medida le obligaba a bizcar de modo sorprendente. Acontecía que no siempre iban juntos la pureza artística y el radicalismo político, y esto era motivo en sus críticas de zig-zags, derrapajes, flirteos, divagaciones. Poeta: andaba Escovar por las más suprasensibles cumbres de lo lírico, de modo que sus poemas jadeaban asmáticos a la caza de elipses, curvas fortuitas, estrellas fugaces... Ensayista: se nutría de un cierto diccionario enciclopédico, rollizo de vidas, fechas y nombres propios. Con estas virtudes y la paciencia pura, china o bizantina, del estilista, Escovar había escrito sus cuatro libros, endémicos o encanijados en cuanto al tamaño, pero deliciosos en cuanto a la edición. Como la pluma de Escovar no era tanto una pluma como un modesto cortaplumas, hábil para tallar barquitos, sus obras no habían salido del círculo de tres, doce, veinte lectores. Quiere decirse que Escovar estaba en posesión de una gloria pura: una gloria para cuatro individuos, aureola propia para andar por casa, si bien por una casa de bonísimos antecedentes, éticos y estéticos. De todos modos, parece ser que a los cuarenta años, recién cumplidos, a Escovar le vino estrecha la dimensión de su gloria, pensando que la vida no estaba contenida íntegramente en sus paredes circulares. Entonces, de pronto, con ojos visionarios de lince, echó una mirada en derredor. Al fondo, lejos pero visible, estaba la política, que Escovar contempló con su imaginación de poeta como un balcón municipal, ancho y no muy alto, con vistas a una plaza llena, rebosante de público. No andaba descaminado. Había tradición de escritores devenidos políticos: Disraeli. Sin ir tan lejos: Cánovas, Castelar. Entonces creyó oportuno fundar una revista, a cuyo fin reclutó elementos distintos, mayores y menores. *Vivo Universo* apareció una mañana desbocado y estridentista, repleto de epigramas, sátiras, apotegmas. Ciertamente que España quedaba escamoteada en aquellas páginas y lo político languidecía en insoportables artículos plúmbeos, sin fondo ni forma. Pero allí lo importante era lo literario. No la literatura: la vida literaria. A la cual disparaba Escovar asistido de su fuerza

filosófica y su imaginación poética, reforzadas ambas a su vez con un sentido crítico perfecto y una cultura enciclopédica ensayista, asimismo perfecta...

—Es una labor de saneamiento —decía ahora a Salis.

—¿De saneamiento? Otras esferas necesitan saneamiento y purificación crueles. ¡Más saneados que están los escritores! De puro independientes, las glorias nacionales andan aquí por los rincones de los cafés, desamparadas de público, odiadas por las academias de toda suerte, con una fama de chifladas plebeya, ignominiosa. El escritor vive, escribe, en España, porque Dios es absolutamente bueno.

—Pero así no son todos —dijo Escovar—. Hay quien se aprovecha.

Salis se volvió hacia su amigo y lo detuvo con la mano:

—¿Usted de qué vive? ¿Vive usted de su pluma?

—Me reduzco a lo poco que tengo —exclamó Escovar, desviando sus ojos de los de Salis.

—¿Usted sabe del hambre? ¿Usted ha pasado hambre?

—Afortunadamente, no.

—Entonces, no tiene usted fuerza moral para censurar en este caso.

—¿Por qué? Además, conviene hacer ruido.

—Pero en lo político. Claro que usted tiene una dificultad en sí propio para actuar en lo político.

—...

—Usted no es más que un escritor. *Vivo Universo* es una prueba.

Estaban en la calle Alcalá. No había ninguna tienda abierta. No desfilaban otros coches que los del Ejército, cargados de soldados y municiones. Cables extendidos a capricho, las vías del tranvía aparecían sinuosas, metálicas, pulcras, relumbrantes, abandonadas a lo largo de la calle en un ocio de medianoche. Había muy poca gente. Algunos señoritos improvisados, con cuello y corbata, gabardina y botines, voceaban desafidores *El Combate*, diario católico.

Anduvieron un rato sin hablarse. Al cabo, profirió Escovar:

—Se masca la revolución.

—Se masca el pánico, cosa muy distinta —replicó Salis.

En Cibeles había Guardia Civil, de a pie y a caballo; soldados, ametralladoras.

—¡Cuánto siento encontrarle de mal humor! —dijo Escovar, como hablando consigo mismo.

—No sea usted niño —contestó Salis, sonriendo de nuevo—. No estoy de mal humor. Simplemente le doy mis opiniones.

Hubo un silencio.

—Le decía que la revista iba mal —comenzó Pepe Escovar, restituyendo la conversación al punto de origen— porque el número de pasado mañana está concluido, pero necesitamos papel. ¿Usted podría ayudarnos?

—¿En cuánto?

—Trescientas pesetas.

—Bueno.

Al cabo de un rato, Salis preguntó:

—¿Podría colocarme allí a un amigo?

—¿Escritor?

—No. Es un chico que necesita emplearse en lo que sea. Ahora está en una fábrica, pero no a gusto. Creo serviría muy bien para la administración.

—Mándemelo hoy mismo.

Habían llegado a la Puerta del Sol. En ella se congregaba algún público, pero transitivo, expectante y como pronto a la retirada. La Guardia Civil de a caballo entraba en las aceras, de vez en cuando, despejando los grupos.

—¿Y no se sabe nada de lo que pasa fuera de Madrid? —preguntó Salis.

—Ya le he dicho. Hay huelga general en toda España. Pero esta huelga es un misterio. Creo que los mismos obreros ignoran sus motivos.

Echaron por la calle del Carmen. A llegar al Callao, vieron otro golpe imponente de soldados y guardias, junto con dos carros patéticos, con cruces blancas, de santidad militar.

—¡Pero esto no es Madrid: esto es un cuartel! —exclamó Salis.

—Gobierno prevenido vale por dos —sentenció Escovar con ironía.

—¡Hombre! A propósito: podríamos ver ahora a Medina. Vive aquí.

—¿Quién es Medina?

—El chico que le recomendé para *Vivo Universo*.

Diez pasos más allá, estaba la casa de Medina.

Cuando llegaron a la habitación de Benjamín, encontraron a éste desnudo de cintura para arriba, hosco y desmelenado. Su habitación parecía un campo de batalla: revueltos los colchones; en el suelo, y derribadas, dos sillas, dos almohadones, una colcha.

—¿Qué te pasa? ¿Qué ha pasado aquí? —preguntó Salis.

—Sencillamente —respondió Benjamín—. Que vivo con un loco.

Se trataba de su compañero de habitación, Felipe Rejano, preso de hacía dos días por una locura más peligrosa para sí propio que para los demás. Intentaba matarse. Se arrojaba al lecho como quien se arroja al océano para incorporarse después de un brinco y arremeter a puñadas con los colchones y los muebles. Tres veces, durante la noche, había procurado abrir el balcón. Otras tantas, dado con su cabeza en la pared, a punto de estrellarse. Benjamín no había dormido nada, atento a todos los movimientos del loco.

—Estoy rendido —decía Medina.

—Que te cambien de habitación —dijo Salis.

—¿Y dónde está ahora su compañero? —preguntó Escovar.

—Salió hace poco, pero calmadísimo. Al despedirse, me pidió perdón por las molestias de la noche.

—Debe usted dar parte —dijo Escovar.

—Me da lástima. Es un chico excelente. Acaso sea ello una cosa pasajera. Será cuestión de aguardar un poco, hasta ver...

Luego, Medina fue al cuarto de baño, dejando solos a Salis y Escovar. Éste comenzó a recorrer la habitación para observar su desorden.

—Tiene valor su amigo —dijo.

—Es un bárbaro.

A poco, volvió Benjamín. Mientras se vestía, Salis le preguntó:

—¿Ya no estás en la fábrica?

—¿No te dije? He terminado mal. De todos modos, no lamento mucho estos dos meses: He aprendido cosas en la profesión, en su parte industrial, que acaso me sirvan algún día.

Salis indicó a Benjamín su recomendación hecha a Escovar.

—Venga esta tarde, a las seis, por la Administración —dijo el último.



Como Medina se detuviera mucho en la colocación y ajuste de su indumento, Salis le preguntó:

—¿Adónde vas? No creo te arregles tanto para festejar la revolución.

Medina miró a Salis y Escovar, a través del espejo, arrojando una expresión alegre. Luego, mientras anudaba su corbata, sentenció:

—No me interesa la política. Arda España, si hemos de salvarnos las personas de entendimiento y voluntad.

Salieron a la calle. En la puerta de su casa dijo, de pronto, Benjamín:

—Bueno. Me marcho.

—¿Pero adónde vas? —le preguntó nuevamente Salis.

—No tengo más remedio. —Y dirigiéndose al escritor—: A las seis, como me ha dicho usted, estaré allí. Muchas gracias.

Al estrechar la mano de Salis, atrajo a éste, separándole de su amigo.

—Voy con Gloria —le dijo en voz baja—. Ya te contaré.

Y se alejó deprisa.

## PERICO EN LONDRES

[FRAGMENTO]

CON TODO, CUANDO Lady Alington vio a don Bernardo e Irene —una pareja roja—, su sistema filosófico quedó socavado por su base. La teoría no convenía con la realidad. El infierno imaginado no era ni siquiera purgatorio, sino sociabilidad verdadera, que ni por descuido excluía los detalles más insignificantes urbanos. De don Bernardo le gustó a Lady Alington su naturalidad, su amable y grata conversación, hasta el acento de su francés. A Irene la vio lady Alington —todo habrá que decirlo— como a «un caso»: una muchacha tan joven, además bonita, con tan excelente sentido en todas las cosas, que había estado separada del mundo y emparedada por su propia voluntad en un convento... ¡Y los dos eran rojos! ¿Sería que en España los *tories* eran los *wigs* y los *wigs* eran precisamente los *tories*? Todo podría ser. En el continente, aun las cosas más sencillas y naturales, incluso la conducción de los coches, se hacían por lo común al revés...

El hecho fue que Lady Alington estuvo al principio estupefacta y luego satisfecha con la pareja. Ella fue quien dispuso se diera a don Bernardo «el torreón» de la casa, habitación cumplida y de buenas vistas, que había sido hasta hacía cuatro años el habitáculo del poeta. (El poeta vivía desde entonces, independiente y lírico, en un *flat* de Sloane Square). También fue Lady Alington, a la vista del vestuario de Irene, quien indicó a su hija la necesidad de vestir a la refugiada «como a una persona». (Del vestuario de don Bernardo ya se había ocupado Mackay). Finalmente, pasadas dos semanas, asimismo fue Lady Alington quien manifestó a Dora sus escrúpulos o temores: creía que sus alojados se aburrían; lo consideraba natural; los pobres no tenían amistades, no trataban hasta ahora a otras personas que las que venían por la casa, y esto de modo muy transitorio, en una comida o en un té, o en una cena con su postdata de *bridge*. En realidad, no veían a nadie, no hacían visita alguna. ¿Era eso vida? Y como ella (Lady Alington) no podía tolerar que sus refugiados perecieran de aburrimiento, se le había ocurrido una idea. ¿Por qué no invitar una tarde, sólo a tomar

el té, a una docena de refugiados de los que se hallaban en Londres? Se conocerían, sin duda trazarían amistades y don Bernardo e Irene harían luego «vida más natural». Un contratiempo —pensando despacio en este té— que no estuviera en Londres Mackay, pues él les hubiera orientado en el bosque de las invitaciones. Pero ahí estaba Perico (y Lady Alington pronunciaba este nombre muy de prisa, como quien resbala por una losa); Perico «conocía a todo el mundo».

Y lo cierto era que ni don Bernardo ni Irene estaban aburridos, sino simplemente atontados. Turulatos. Turulatos de vacío y de quietud. Estaban como si después de haber oído durante mucho tiempo (casi tres años en este caso) el estruendo horrísono de un motor, de pronto desapareciera el tenebroso jadeo y todo se hiciera silencio y paz y oquedad neumática en torno a sus doloridos oídos. Ya no tenían nada, absolutamente nada, ni posesiones ni patria. Pero tenían por contraste mañanas y tardes de ocio, noches sin sirenas ni bombas, plazas y calles y paseos sin los alvéolos producidos por los aviones enemigos; tenían en todas partes establecimientos repletos (¡oh, qué papel no hubieran hecho estas tiendas abarrotadas de comestibles en Valencia, en Barcelona, en Madrid!); tenían nada menos que una grandísima ciudad —¡Londres!, se dice pronto— incluso iluminada de noche... Todo esto les llenaba a los dos. El mismo ocio les llenaba también, aunque era de esperar que sólo fuera por el momento.

Pero Lady Alington no podía penetrar este estado de plenitud (una plenitud, por otra parte, absolutamente vacía). De modo que su proyecto, el té a los refugiados en casa, siguió sin detención adelante. Además, a Dora le había parecido muy bien la idea. Y la orientación de Perico estaba resultando eficaz. Si éste no conocía «a todo el mundo», conocía al menos a muchos de la colonia flotante (refugiados), por haber asistido a una recepción del *Majorca*, con motivo de la llegada a Londres del ministro de Estado de la República.

Perico hizo la selección y Lady Alington fijó un día: «el viernes de la semana que viene». Las invitaciones se harían en nombre de los Alington, pero Sir Percy desde luego no asistiría, «porque tu padre —explicaba Lady Alington a Dora— no puede resistir más de dos españoles. Dice que hablan a gritos».

El viernes, pues, de la semana siguiente —un día excelente de mayo— tuvo lugar el té.

Los primeros españoles que aparecieron fueron Modesto Jiménez y Domingo Segura. El primero era un muchacho alto y delgado, de rostro afilado como un cuchillo y ojos grises y avizores de pájaro. Jiménez era aviador. El segundo era un profesor normal, de la Normal de Toledo, hombre ya granado, algo cargado de espaldas, que llevaba unos lentes tan gruesos sobre la nariz curvilínea que parecía eran ellos la causa de que su cabeza estuviera siempre gacha, abrumada por aquel peso. Ambos, Segura y Jiménez, tenían la desdicha de dormir juntos —sobre un mismo lecho— en una casa obrera de Burnt Oak, donde los habían recogido.

Casi al mismo tiempo llegaron también Antonio Rivera y Casto Palencia y su señora. Rivera había sido en Madrid agente de publicidad y se había distinguido en la contienda como comisario de guerra. Tendría unos treinta años, era más bien alto que bajo y a su rostro bastante despejado y simpático asomaba de vez en cuando una sonrisa bien feliz. Rivera poseía sus razones para esto último, al menos en el destierro. Como llegase a Londres herido (un balazo sin consecuencias en el muslo derecho), Rivera había sido alojado en la casa de una portorriqueña muy rica, Pamela Velázquez, quien venía tratando al ex comisario de guerra a cuerpo de rey.

Casto Palencia: abogado, con bufete en Ciudad Real, ex diputado radical socialista en las Cortes constituyentes. Palencia parecía un cura mal disimulado de paisano; la barba espesa y afeitada le verdeaba sobre el carmín de la piel como a los mejores ministros del Señor. Palencia era a veces enfático de maneras; cuando hablaba lo hacía con una voz sonora, a tal punto bonita, que hacía pensar que si en vez de hablar cantase haría esto mucho mejor aún. Edad: cuarenta y siete. Su mujer era algo más joven que él, pero parecía sin embargo más vieja. Esto se debía a la gordura. Una gordura que no impedía cierto dejo romántico, sobre todo en el rostro, un tanto pánfilo y pasmado, animado melancólicamente por unos ojos grandes y negros y recortado por un cabello más negro aún que los ojos y de rizo menudo. Además, Micaela llevaba hoy un sombrero pequeñísimo y aplastado, que nadie podía imaginar de qué modo estaba sujeto a la coronilla. De perfil, este sombrero parecía una peineta —una peineta romántica—; de frente, sin dejar de parecer una peineta, parecía además un halo de santidad, un nimbo azul.

Los invitados pasaban al salón conducidos por Morton, un criado que tenía en aquella casa tres funciones distintas y precisas: ésta de conducir a los invitados a lo

largo del *hall* y anunciarlos con excelente timbre, servir a la mesa y actuar de ayuda de cámara de Sir Percy.

Lady Alington ya recibía a Rivera, el ex comisario de guerra. Le decía a éste en un inglés muy recortado, a fin de hacerse entender, lo mucho que le gustaría ver España. Granada y Valencia. Era lo que más le interesaba. Casi no se explicaba cómo ella... , por qué motivo nunca había ido por allí... Ciertamente que en un viaje con su padre, siendo muy niña todavía, había desembarcado una tarde en Cádiz. Iban a Malta. Pero recordaba bien poca cosa: sólo unas casas blancas, también unas casas rosas y unos borriquitos.

Y Lady Alington preguntó a continuación a Rivera:

—¿Es cierto que hay casas rosas en Cádiz?

El ex comisario de guerra no supo qué contestar, ni sabía siquiera que ahora le estaban preguntando. No había entendido una palabra del relato de Lady Alington. Ella se dio cuenta en seguida y salió ágilmente de la situación volviéndose a Dora y repitiendo a ésta la misma cuestión sobre las casas rosas de Cádiz.

John quiso asistir al *party* y recogía ahora las confesiones de Dominic Segura, del profesor de pedagogía de la Normal de Toledo. ¿Qué iba a hacer él en Inglaterra? Nada. Chocaba aquí con la dificultad del idioma cuando en Hispanoamérica podría abrirse camino en seguida, trabajar... Había recibido serias promesas de Caracas y esperaba sólo el dinero del pasaje junto con los visados.

—¿Y va usted a una cátedra? —le preguntó John.

Sí. Iba a una cátedra. Segura dijo después, bajando los ojos con sincera modestia, que él era bastante conocido en el mundo pedagógico, incluso en el puramente literario también. Había publicado dos libros de educación y además una antología de poemas clásicos y modernos destinada a la infancia.

—¡Qué paradoja! —comentó John—. Usted desterrado aquí y sus libros andando, circulando en España...

—No. En España, ninguno. Especialmente la antología. Además de mi nombre, que ya es un obstáculo, están en ella los nombres de los mejores poetas modernos, todos fuera de la situación actual.

Palencia mientras tanto saludaba y se hacía presentar a los que no conocía con la soltura social y política de un antiguo diputado a Cortes. Micaela, entre saludo y saludo, comentaba el calor:

—Es que hace calor en Londres. Quién lo hubiera dicho. Hace calor.

Micaela saludó muy efusivamente a Lady Alington y Dora. Como éstas le contestaran en inglés, Micaela quedó un instante suspensa, cortada. Luego se repuso, se volvió a Irene que estaba dos pasos más allá y le dijo a ésta a la vez que miraba con mucha blandura generosa a Lady Alington y Dora:

—Las pobres, tan simpáticas y tan buenas y no pueden hablar español.

Y las miró de nuevo con renovada simpatía, compadeciendo a la madre y a la hija por su cruel desgracia.

Entraban más invitados: Felipe Montalbán, Josefina Gaucín, Jaime Pucurull, Toliq III, el teniente coronel Carlos Pérez.

Irene se alegró mucho de ver a Josefina Gaucín. ¡Qué sorpresa! ¡Qué grata sorpresa! ¿De modo que había venido a Inglaterra, que estaba en Londres?... ¿Y su marido? Su marido se había quedado atrás, estaba todavía en un campo de concentración de Francia.

Desde que Irene llegara a Valencia había trabajado con Josefina Gaucín. Ambas habían sido las organizadoras de una guardería de niños en un paraje apartado de la ciudad. Luego siguieron las dos el mismo trabajo siempre con el mismo entusiasmo, en los alrededores de Barcelona. Por último vino la evacuación general, se separaron y ninguna había sabido más de la otra. Josefina era criada, o había sido criada. Casada con un cajista de imprenta un día antes de comenzar la guerra, la misma guerra la separó rápidamente en cuerpo de su marido, pero pareció unirla a él en espíritu con mucho más vigor todavía: él se fue al frente y ella comenzó a desplegar en la retaguardia su diligencia, sus dotes organizadoras y sus naturales cualidades de mando. Josefina era de Valladolid. Alta y seca, de unos veintiocho años a lo sumo, su mejor atractivo lo constituían sus ojos, que eran muy claros, de un brillo alegre, inteligente e irónico. Ni en su porte ni en sus modales nadie hubiera podido adivinar que Josefina había estado desde los catorce años fregando platos y encerando suelos.

Montalbán se disculpaba ante Lady Alington y don Bernardo de no haber traído a su señora. No se encontraba bien. Nada de particular. Algo de *flu*. Ella lo había sentido tanto...

—Explicable —comentó don Bernardo—. Con estos cambios de temperatura... Ayer hacía un día de invierno y hoy hace un día de verano, hace calor.

Montalbán era diplomático, pero procedía de la carrera consular. En ésta pertenecía (como decían sus compañeros en broma) «a la escuela africana», pues había pasado sucesivamente por los consulados de El Cairo, Tánger y Marrakech; luego —ya ingresado en la diplomacia—, Montalbán estuvo dos años en Bogotá. La guerra le alcanzó de vacaciones en Madrid y en seguida le mandaron a Bruselas, donde fue hasta el final de la lucha «el brazo derecho del embajador» y a veces —cuando había cambios de embajadores— «el embajador en persona». «El sitio más difícil del mundo —no se cansaba de decir Montalbán—. El peor enemigo de la República, germanófilo hasta las botas, el rey Leopoldo». Montalbán tenía cincuenta años y parecía enteramente planchado: pelo planchado hacia atrás, bigote cano muy recortado y planchado, traje marrón planchado. No muy alto y más bien enteco, Montalbán humanizaba su atildamiento con su voz y sus ojos. Unos ojos oscuros y cordiales, amparados bajo unas cejas pobladas y campesinas, y una voz baja y cálida, que delataba al buen padre de muchos hijos, aunque Montalbán no tenía más que uno.

El salón se iba animando por todas partes. Era éste una larga habitación que se doblaba en ángulo recto. Tres de las ventanas daban a la parte posterior de la casa, al jardín; las otras dos correspondían a otro flanco y se abrían a un *lane* sin importancia y a la fachada de la casa vecina. Todo estaba allí algo cargado de cosas, con un gusto complicado y antiguo, cuyo barroco culminaba en la chimenea, de mármol blanco, trabajada en calados muy menuditos. Un gran piano de cola colocado en el ángulo era la única nota oscura en la tonalidad general —gris tirando a verde— de la tapicería y las cortinas.

Tolique III ya había saludado a «los dueños» y ahora hablaba con el aviador Jiménez y con el ex comisario de guerra. Jiménez se quejaba de Dominico Segura, del profesor normal. ¡Qué noches les daba éste en la cama! Brinco por aquí, brinco por allí... No había medio de pegar los ojos. Si de Jiménez dependiera, Segura ya habría conseguido el pasaje, los visados y el buque y estaría explicando pedagogía en Venezuela.

—Eso sí —resumió Jiménez—: una bellísima persona, sin duda alguna un gran profesor, pero de día. En la cama no hay quien lo aguante.

Tolique sonreía protectoramente. Se llevó el cigarrillo a la boca (él no sabía de la prohibición de Lady Alington) y dio una chupada al tiempo que cerraba los ojos. En esta actitud que parecía soñadora, Tolique exclamó como hablando consigo mismo:

—¡Caballeros, lo que vamos a tener que contar!

Para Toliqúe era como si todo aquello lo fuera a contar en España —acaso en un café de Sevilla— al día siguiente.

Toliqúe era matador de toros, tercero de una famosa dinastía cuyos dos primeros monarcas (los dos muy bravos y los dos extremeños, como el Toliqúe actual) habían perecido en la arena. A Toliqúe le alcanzó la guerra cumpliendo una contrata en Madrid. En seguida cambió el estoque por el fusil y comenzó a desplegar su valor ya probado frente a los toros en muchas de las acciones de los alrededores de Córdoba. Más adelante se distinguió en la Casa de Campo y sobre todo en Belchite. Su ilusión, su gran ambición de los primeros días de la guerra se cifraba en «tomar su pueblo», entrar a caballo en su pueblo, que era Azuaga, como Alejandro en Egipto, a modo de libertador. Había ascendido a alférez y habría llegado a mucho más «si la guerra —decía Toliqúe irónicamente— no hubiera terminado tan pronto...». Toliqúe era enjuto e impresionantemente moreno; tenía el pelo muy espeso y muy negro y las facciones muy regulares y firmes. Poseía Toliqúe un aplomo, una inmovilidad tan grande que ponía distancia entre él y los demás, que inspiraba respeto. Callado y parado, Toliqúe parecía una estatua.

Esta estatua se movía ahora. Toliqúe desvió su cabeza y vio a Irene en el centro del salón, algo separada de los demás, hablando animadamente con el teniente coronel Carlos Pérez.

—¿Y ésta es la monja? —preguntó Toliqúe.

Rivera y Jiménez asintieron con la cabeza.

Toliqúe sentenció muy serio, ya inmóvil:

—No volverá al convento. La guerra ha salvado muchas vidas.

En efecto. Irene hablaba en este momento con el teniente coronel Carlos Pérez, una de las figuras más notorias y prestigiosas del ejército republicano. Considerado físicamente, a Pérez no le faltaba nada para ser un galán de cine: poseía juventud (estaba en los veintinueve, casi llegando a los treinta), poseía estatura y excelentísimo porte y poseía además un pelo castaño oscuro ondeado por naturaleza, es decir permanentemente. Por si esto fuera poco, la biografía de Pérez prestaba profundidad, daba fondo a su atrayente figura. Carlos Pérez era hijo del conocido joyero don Carlos Pérez, de Madrid (la famosa Joyería Pérez, avenida Conde de Peñalver, 34). Carlos había sido sucesivamente estudiante en Oxford (tres años), escultor en París («escultor



de objetos», como era la moda escultórica de la época; otros tres años) y por último artista de cine en los estudios de Aranjuez. Precisamente la guerra le cogió a Carlos en las últimas escenas de *El bandido de la Alpujarra*, cinta esta que hubo de quedar inconclusa, parte por culpa de la guerra y parte por culpa del propio Carlos. Porque, parece increíble: pero el estadillo fascista penetró en el alma de Pérez con caracteres de revelación interior. Apenas sonaron los primeros disparos, Carlos se lavó el maquillaje, a escape abandonó los estudios y se presentó en un cuartel. ¿Qué le pasaba? Algo más sin duda que la indignación patriótica y cosas mucho más hondas que el sentimiento de la responsabilidad y el deber. Aunque sintiera todo esto, y de modo enérgico y perentorio, Carlos percibía además en el fondo, en no sabría qué entresijos de su personalidad juvenil, algo así como el encuentro total de sí propio, de su verdadera vocación. Visto y no visto. El delicado escultor de objetos y el artista de cine de buena estampa se convertían de pronto en un combatiente decidido y por demás sereno, imperturbable, frente al silbido de las balas. Pronto a Carlos le dieron mando. Pronto creó en torno suyo la aureola del bravo y del estratega. Se habló primero del teniente Pérez, luego del capitán Pérez, más tarde del comandante Pérez, por último del teniente coronel Carlos Pérez. Su nombre circulaba con las personalidades militares del día: Miaja, Rojo, Líster, Modesto, *El Campesino*. Al año de guerra, a los siete meses de resistencia de Madrid, Carlos había entrado en la leyenda bélica de la villa y casi perdido su nombre, se le llamó desde entonces —en atención al sector que defendiera con tanto acierto como valor— «el defensor del Puente de los Franceses».

Éste era nada menos el personaje que ahora charlaba con Irene. A Irene se lo había presentado Dora. Dora ya conocía a Carlos y sabía que «era un *partner* —con estas palabras los presentó a la española— de la mejor calidad». ¡Y qué coincidencia! El defensor del Puente de los Franceses, cuando no era más que bandido de la Alpujarra, había estado en Málaga, se sabía por ello esta ciudad palmo a palmo e incluso había tratado a personas que Irene conocía desde niña.

—¡Qué casualidad! —decía Irene contenta—. De modo que conoce usted a los López y a los Domínguez también...

Carlos no sólo conocía a los López y a los Domínguez, sino que además conocía a los Peñates y a los Palomos.

—¿A los Palomos? ¿De veras conoce usted a los Palomos?

Y los dos se miraron de nuevo, los ojos comunicativos y alegres, como si aquellos conocimientos comunes —los López y los Domínguez, los Peñates y los Palomos— arrojaran los cimientos incommovibles para una amistad eterna.

—Entonces, si conoce usted a los Palomos, conocerá usted también a los Herrera, de la Cortina del Muelle... Eran muy amigos.

Carlos también conocía a los Herrera, especialmente a Alvarito.

—El pobre... —e Irene dio a entender, más con el gesto que con palabras, que Alvarito había sucumbido en los brazos de la revolución.

—Bueno —dijo Carlos, deslizado un clisé jacobino, cuya violencia no midió en el momento—: *él ya era* muy fascista...

—¡Aunque lo fuera! ¡Por Dios! ¡Pobre Alvarito! —exclamó Irene con pena.

El defensor del Puente de los Franceses se dio cuenta de haber avanzado en falso y en seguida se replegó en buen orden con un gesto de compunción, dando a entender que sí, que era una atrocidad lo ocurrido con Alvarito.

Hubo un silencio como una tierra de nadie.

—¿Y cómo se le ocurrió a usted ir a Málaga? —preguntó Irene de nuevo, no muy deseosa al parecer de que la conversación pareciera en un descampado tan triste—. Y en verano, con el calor que hace allí...

Carlos contestó que había estado dos veces, una en verano y otra en invierno. Explicó simpáticamente que había hecho ambas visitas «en plan de contrabandista y bandido», al objeto de filmar unas escenas de playa (el desembarco de un alijo), varios kilómetros más allá de los Baños del Carmen.

—De modo que usted está en la pantalla, pero yo no le he visto... Claro. Como hace tanto tiempo que no voy al cine...

El bandido manifestó que jamás había aparecido en la pantalla. Ésta era su primera película y la guerra la interrumpió. Y agregó que no le importaba: se sentía compensado con las semanas que había estado en Málaga, con haber visto aquel cielo increíble y escuchado la sinfonía domesticada de un mar de dioses...

—¡Qué bonito es aquello! —exclamó por último Carlos, seguro de haber reganado de una sola embestida el terreno perdido.

—Sí. Muy bonito —confirmó Irene, halagada en su patria chica y orgullosa por ella. Y separó la vista de Carlos y la puso algo lejos, justamente en la puerta del salón.

En este momento aparecía por esta puerta un invitado rezagado. Morton lo anunciaba con buena voz:

—¡Mister Perico Mejía!

—Siempre tan tarde, siempre tan tarde —dijo Dora a Perico.

Perico saludó a Lady Alington. Lady Alington expresó en seguida a Perico que estaba realmente encantada, encantada con aquel *party*.

Y era cierto que se hallaba contenta. No todos los días podía Lady Alington congregar en su casa aves de plumaje tan vario, aves además tan respetuosas y amables, cuyos trinos no eran por otra parte tan estentóreos como presumiera Sir Percy. Incluso comenzaba a pensar Lady Alington que su marido se estaba perdiendo «algo», pues Londres se había puesto de pronto tan soso, tan pesimista sobre todo... Ahora siempre se oía la misma cantinela antipática: «¿Ha oído usted el discurso de Foster, el líder de los nazis de Danzig?». O bien: «¿Sabe usted mi impresión de la cena de anoche en Downing Street? Agresión a Polonia para agosto, para septiembre lo más tarde...». O esto: «Ayer estuve en el Foreign Office y allí parecen todos tan fúnebres, de luto...». Es que no había otros temas. Incluso Symposium, el sabroso cronista de sociedad, autor de los *gossips* de un periódico conservador del domingo, la otra noche no relataba otras anécdotas que las de la embajada alemana. Por lo menos, estos españoles no hablaban ya de la guerra, sino en todo caso de su postguerra, lo cual constituía un estado saludable de paz, aunque su guerra la hubieran perdido...

Ya se servía el té. Después de un ratito de charla con Lady Alington y Dora, Perico pasó al grupo de Josefina, Micaela y John. Luego se le vio estrechar la mano —la mano morena de matador de toros— de Toliqwe III. Por último se acercó al grupo que formaban de pie Felipe Montalbán, Casto Palencia, el profesor Segura y Jaime Pucurull.

En este momento se preguntaba Pucurull qué destino le aguardaba a la cultura española, «qué iba a pasar con ella». Todos quedaron un momento silenciosos y graves. Pucurull hablaba de la cultura española como si se tratase de un refugiado más, de un emigrado de carne y hueso y como tal necesitado de ciertos personales auxilios: una casa donde alojarse, un pasar decoroso para que fuera tirando...

Pucurull había sido durante largos años profesor de lengua y literatura inglesa en la Universidad de Barcelona. Su cabeza (su interesante cabeza de payés cultivado, tras

la cual se veía la vieja masía de los Pucurull, pero también la aureola blanca y desmelenada, algo fin de siglo, que urdieran los años y el estudio), su cabeza estaba llena de citas inglesas, especialmente de poetas —Chaucer, Shakespeare, Milton, Keats, Wordsworth, Tennyson—. Pucurull era doctor por Cambridge y desde el próximo curso entraría en esta universidad en calidad de lector de sánscrito, pues Pucurull dominaba muy bien la lengua elevada de los brahmanes. A él se debía la versión al inglés de un florilegio de *upanishads*, versión ejemplar, que había merecido el elogio nada menos que del poeta Tagore. Pucurull era *homo religiosus* y de él se decía que había sido primero fraile, luego metodista anglicano, más tarde cuáquero y que ahora se explicaba el misterio y saciaba su apetito de eternidad con las poéticas vaguedades del remoto Oriente. Esta religiosidad de su alma, que exteriormente se traducía en oleosas maneras, no había aniquilado en Pucurull al catalán epicúreo: si se le veía sentado a comer, se veía en seguida que Pucurull armonizaba perfectamente su hambre del más allá con su apetito de las cosas terrenas.

Sí. ¿Qué iba a ocurrir con la cultura española? Pucurull decía con suavidad y casi evangélicamente que habían salido de España sus representantes más laboriosos, más gloriosos; que estaban desterrados los escritores y los poetas, los hombres de ciencia y los artistas, los profesores y los técnicos; que España había quedado raída, «sin el humus indispensable para que creciera allí algo, aunque sólo fuera una ortiga».

—España es hoy —concluyó el profesor de la Universidad de Barcelona— una mera expresión geográfica.

Don Bernardo protestó. Convenía en que el país «estaba en manos de los liberticidas». Convenía asimismo en que no quedaba en territorio español, como no fuera en la cárcel, «nadie capaz de continuar la cultura». Pero —preguntaba a continuación don Bernardo—: ¿Cuánto tiempo iba a durar ese régimen? ¿Cuánto tiempo?

—Yo se lo diré —contestó rápidamente Palencia, gustoso de vaticinar como en sus mejores tiempos de los pasillos del Congreso—. Seis años, siete años a lo sumo. Es lo más que suele durar una situación de violencia en España. Véanlo ustedes por estas cifras de absolutismo: de 1814 a 1820, de 1823 a 1830, de 1923 a 1931.

Todos parecieron apabullados con esta matemática de la Historia. El primero en recobrase fue el diplomático, Montalbán. Montalbán dijo que la situación española estaba engastada —«ésta era la palabra: engastada»— en la situación europea. Si había

guerra, el régimen español perecería, se vendría abajo en seguida; si no había guerra, aquello podría durar más de siete años, «más que nosotros»...

Segura no creía en la guerra, pero se mostraba optimista. Al menos, nada había que temer «por la vida de la cultura». Ésta se refugiaría en Hispanoamérica y allí seguiría produciendo, creciendo a su placer y frondosa, como en su propio suelo. Ya tenía noticias Segura de que en la Argentina y en Méjico, las dos grandes naciones americanas, «se estaban haciendo cosas», levantando empresas espirituales interesantes... Y en Chile, en Colombia, en el Uruguay, en Venezuela, en Cuba...

Pero yo creo —dijo en este punto Perico— que estamos confundiendo el asunto. Una cosa es el destino individual de los intelectuales emigrados y cosa distinta el destino de la cultura española. Porque... Perdón.

Y Perico se interrumpió y dio dos pasos hacia la izquierda, pues había oído a Lady Alington que decía:

—Perico lo recordará. Perico lo recordará.

Se trataba de saber de Paquita. ¿Qué le había pasado a Paquita? ¿Habíamos invitado a Paquita? Perico dijo que «habíamos invitado a Paquita» y que Paquita había contestado encantada. Los únicos invitados que no podían venir y se disculparon eran el gran físico Dávila, profesor de la Universidad de Madrid, y su señora; el famoso cirujano Ripoll, de Barcelona; un armador bilbaíno llamado Iñarritu y el antiguo cónsul general en Londres, don Clemente Valdés.

Después de esta información de Perico, Lady Alington retiró una taza de té de la bandeja que paseaba Morton y se la ofreció a Toli que III. Luego pidió a éste un favor: quería que le dijera (intérprete, teniente coronel Carlos Pérez) el número de toros que había matado en su vida y por qué motivos había elegido una profesión tan peligrosa.

Toli que sonreía. Le echó al té cuatro cucharadas de azúcar. Después le dijo a Carlos que la temporada anterior a la guerra (1935) había matado treinta y cinco toros; que no pudo matar los cuarenta y dos que tenía contratados por la sencilla razón de que el número treinta y cinco le partió una clavícula y le dejó inútil varias semanas. ¿Que cómo había sido aquello? Toli que explicó a Carlos, mirando a la vez a Lady Alington, que aquello había ocurrido de la manera más extraña del mundo: después de un pase, el toro se volvió en sentido contrario y «le envió un culatazo, un zurriagazo, un zaleazo

tan terrible con el rabo...». Sí. Con el rabo. El rabo le cruzó el pecho y le partió la clavícula izquierda.

—Pero dígame usted a la señora, como cosa suya, porque es verdad —concluyó Toli que casi al oído de Carlos—, que luego, con la clavícula rota, todavía le di tres pases más al toro y lo maté con una media. Por eso estuve tantos días en la cama. ¡Ah! Y en la temporada de la guerra, antes de comenzar la guerra, ya había matado dieciocho. Tenía contratas para matar cincuenta y cuatro.

Perico se aproximaba a Dora en ocasión en que Dora aparecía solitaria y como viuda del *party*.

Aunque Perico no era tan moreno como Toli que, ni tan espetado tampoco, había en su figura cierto aire que lo asemejaba al torero. De todos los españoles que estaban allí parecía Perico el más compatriota del matador, un hermano incuestionable de raza, cuyo grito paralelo de sangre diríase que se oía, que se veía, mejor dicho. Esto no quiere decir que Perico fuera un torero. Él era arquitecto. Una profesión en la cual ya había obtenido Perico (a pesar de su juventud, treinta y tres) varios éxitos resonantes. A él le debía Madrid su Cine Aladino, lo mejor arquitectónicamente de la avenida Pi y Margall, un edificio en manera alguna imponente, recogido y armonioso, glosa en ladrillo de la sencilla edificación madrileña. A él se debía El Tejaroz, el gran café de la calle Alcalá, con dos patios entre granadinos y castellanos, e igualmente un puesto de gasolina (Alberto Aguilera), verdadera paloma encalada, que era una alegre acomodación y semblanza de la portalada de un cortijo andaluz. (Esta última obra de Perico había sido muy discutida).

Perico le decía a Dora de buen semblante que este *party*, como muchos *parties* con españoles, podría desembocar en catástrofe...

—¿En catástrofe? ¿Por qué?

Que Dora se fijase en el salón y viera la distribución de los grupos. De un lado habían quedado las mujeres: Irene, Micaela y Josefina; de otro lado los hombres: don Bernardo, Montalbán, Pucurull, etc., etc. Perico decía que esto constituía «un fenómeno clásico de las reuniones de españoles». En éstas, muchas veces los hombres se iban con los hombres y las mujeres quedaban irremediabilmente solas...

—¡No!

—Sí.

Perico insistía. Agregaba que la explicación de este hecho sólo se encontraría en el instinto. «En el instinto de conservación, por supuesto». Los españoles obraban en estos casos al desnudo, de acuerdo con lo que el instinto le ordenara terminantemente a los hombres: huir de las mujeres.

—En cambio —continuó Perico—, los ingleses, con más dominio de sí que los españoles, con más *self-control*, ya han vencido el instinto y se aproximan... Son hombres sin salvación posible. Fíjate en John.

En efecto, John avanzaba ahora valerosamente hacia el grupo solitario de Micaela, Josefina e Irene.

—¿Y las mujeres? ¿Qué les ordena el instinto a las mujeres? —preguntó Dora con un simpático aire de desafío.

—¡Ah! Eso ya es un lugar común. Hasta los psicoanalistas lo saben. Las mujeres persiguen a los hombres. En todas las latitudes, por todos los océanos y continentes. Pero sólo al hombre que huye...

Dora entonces, los ojos avivados de intención y de gracia, le preguntó:

—¿Y a ti te han perseguido ya muchas veces?

—Nunca. Jamás. ¿No ves que yo no sé huir?...

En esto entraba Paquita. Era una muchacha bajita, pero muy bien torneada y proporcionada, blanca, las facciones graciosamente redondas y los ojos relampagueantes de tinta. Allí donde se la veía tan pequeña, Paquita había sido durante la guerra un pilar fortísimo del Ministerio de Propaganda, sobre todo como organizadora del *Servicio de Información*, una breve revista quincenal que se publicaba a tres lenguas. Paquita (Paquita Ogando) era gallega, de La Coruña. La guerra la había sorprendido en Madrid preparando las dos asignaturas que le faltaban de la licenciatura de Historia.

Con su aire habitual decidido Paquita contó a Lady Alington que se había detenido por los reyes. Ella no se acordaba de que los reyes regresaban hoy de su visita al Canadá y a Estados Unidos, pero al llegar a Trafalgar Square, viniendo de Westminster, se encontró con que no podía atravesar la plaza. Todo estaba lleno. Entonces se le ocurrió tirar «por esa puerta donde están los soldados a caballo» («Horse Guard», precisó Lady Alington) para ganar el Mall. En efecto, pudo llegar a este sitio, pero había la misma muchedumbre imponente. Allí tuvo que esperar una hora hasta que pasaran sus majestades.

—¿Y cómo iban? —preguntó la señora de Palencia, Micaela, que se había acercado para saludar a Paquita.

No lo sabía. No había podido ver nada. Con tanta gente por delante y con su estatura...

—Por lo visto —continuó Paquita—, es mi especialidad el encuentro con personalidades. Hace una semana vi a Chamberlain. No hice más que llegar a Londres y me encontré a Monsieur y Madame Lebrun, que estaban aquí de visita.

—¿Y cómo es Lebrun? —volvió a preguntar Micaela, siempre curiosa de las personalidades de viso.

—Señora, qué quiere usted que le diga —contestó resuelta Paquita—: a mí me pareció un idiota.

—¿Y ella?

—¿Quién? ¿Madame Lebrun? No la pude ver aquel día porque la tapaba la reina. Iba en el otro lado del coche.

Morton se acercó con una bandeja y Paquita se sirvió una taza de té.

Ahora varios de los invitados, entre ellos Rivera y Segura, se disponían a retirarse. En estos pasos y contrapasos de despedida, Perico se acercó de nuevo al grupo de una de las ventanas, constituido todavía por don Bernardo, Montalbán y Jaime Pucurull. Perico les dijo a éstos que lo que había querido dar a entender, cuando antes se hablaba de la cultura, era cosa bien simple. Los intelectuales emigrados (él no tenía duda de ello) continuarían su labor en el extranjero. Esto dependería, claro es, de sus respectivas edades, de la cuerda que todavía tuvieran y también de las circunstancias. Algunos de esos intelectuales, por desgracia, azotados de necesidades, acaso se perdiesen en el trasplante; otros en cambio ganarían, se enriquecerían espiritualmente mucho, pues «las sorpresas de la vida mental, el contacto con un medio extranjero, son tan grandes como las de la vida misma...».

—Es lo propio que hemos dicho nosotros —interrumpió Pucurull.

No. No era lo propio. Porque Perico agregaba que esto constituía en último extremo «la salvación personal», de uno o de muchos hombres, pero no la salvación de la cultura española, puesto que la cultura total de un país era mucho más. Desde la mano del poeta, que escribía el poema delicado, hasta la mano del campesino, que no portaba una pluma, sino un azadón de cinco kilos, se extendía la cultura,



giraba el orbe de la cultura de un pueblo. ¿Se reducía al campesino a esclavitud? ¿Se ahogaba la vida mental, allí donde se la encontrase, por disidente? ¿Se aplicaba al país entero la ortodoxia fascista, ya de suyo embrutecedora, doblada además de la vieja ortodoxia del Santo Oficio? En ese caso, el intelectual español, si había tenido la suerte de huir el bulto, podría trabajar refugiado en Antofagasta o en Quito, en Nueva York o en Tucumán; podría salvarse personal e intelectualmente. ¡Ah! Pero que este intelectual no se hiciera ilusiones con relación a su patria. Su esfuerzo para con ésta sería poco menos que inútil. La cultura de su patria iría descendiendo, hundiéndose cuarenta metros diarios hasta hacer pie en el paleolítico.

—Entonces, amigo Mejía —contestó Pucurull—, usted nos da por perecidos. No nos queda nada que hacer.

John y Palencia se habían acercado al grupo. John dijo que no entendía muy bien lo que se estaba discutiendo.

Perico le explicó: se trataba de averiguar si un poema o una novela, por buenos que fueran, escritos junto al lago de Titicaca (o en Londres), tendrían la virtud de abrir las cárceles españolas y dignificar la vida de más de veintiséis millones de españoles. A juicio de Perico, estas cosas sólo las podría lograr la política —«un cambio radical de política»—. Además, por lo que hacía a la cultura, ¿ésta era sólo un libro, un lienzo, una partitura, una gárgola? ¿Nada más que eso?...

John hizo entonces una observación que a Palencia le pareció «formidable». John dijo que esas cosas —la partitura y la gárgola, el lienzo y el libro— «eran a la cultura de un pueblo lo que las flores al árbol: su ornamento primaveral». El ornamento de cada primavera, es decir de cada generación.

Pero, con relación a España, el problema era, según apuntó Montalbán, «que nos estaban derribando el árbol a hachazos»...

Entonces se habló de la cultura considerada como árbol y Pucurull afirmó que uno de los tajos más dolorosos asestados a este árbol de la cultura española caía precisamente sobre su rama religiosa. ¡Qué daño hacían al país al poner a Dios y a la religión como cómplices!

—Pues no será —agregó Palencia deseoso de decir algo— por falta de curas y sermones, misas mayores y ordinarias, jaculatorias por la radio, procesiones.

Pucurull hizo en este punto una de sus numerosas citas de Shakespeare: *the Devil can cite Scripture for his purpose*. El diablo puede citar las Escrituras, pero arrimando el ascua a su sardinita. La sardinita era en este caso un tiburón: el fascismo.

La sala iba aflojando poco a poco. Toliqúe III se despedía tan circunspecto como digno. El teniente coronel Carlos Pérez se acercaba a don Bernardo e Irene. Les decía a éstos que tendrían que verse «muy pronto». Y como Perico había propuesto antes una comida en un restorán español, allí se verían. Era necesario, agregó Carlos simpáticamente, no perder de vista el sabor de los platos de la tierra.

—No crea usted —le contestó don Bernardo con su bonhomía acostumbrada— que los echamos mucho de menos en esta casa.

—Eso no importa —replicó Carlos con una franca sonrisa, mirando alternativamente al padre y a la hija—. La cocina también refuerza el patriotismo. Una buena comida española fortalece nuestra personalidad peninsular, que yo creo que no debemos perder...

Aquí don Bernardo se embarcó en la defensa de la cocina británica, a la que calificó de «la más racional del mundo». Y adujo una razón poderosa; él había padecido siempre, aunque nunca supo por qué, de ciertas molestias del estómago; a veces penosas, muy penosas... Pues desde que estaba en Inglaterra habían desaparecido por completo. No podía ser otra cosa que la alimentación.

—Es que este pueblo —concluyó con rotundidad don Bernardo— tiene talento para todo. Hasta para comer.



## DESNUDO EN PICCADILLY

[FRAGMENTO]

CHARLES SALIÓ AL FIN A LA CALLE. Le alegraba haber acabado la ceremonia de despedida. Las despedidas siempre tenían algo de encorcorantes. En la presente ocasión nada le había emocionado ni poco ni mucho, si descontaba las cuatro palabras que el bueno de Cotton había dedicado a Mister Pim, pues a él (Charles) le traían ahora sin cuidado todos los apretones de manos que le dieran a George Tilbury. En fin, respiraba de haber dicho a todos adiós, con lo cual echaba la llave a una etapa de su existencia. Esta etapa ahora la dejaba atrás definitivamente, ni más ni menos que como dejábamos un cofre lleno de cosas viejas en un camaranchón o en un sótano.

La mañana continuaba lo mismo de espléndida. Al pasar por delante del Odeón vio de reojo en la pared la estampa descomunal de las piernas de Cyd Charisse. Lo que eran los sueños. Estas bellísimas piernas, que él venía viendo desde hacía varios días en el cartelón de este cine, eran las mismas piernas que llevaba Suzan en la pesadilla de anoche. Idénticas curvas arrancando poderosas del ángulo de las ingles, el mismo ímpetu de salto de agua hacia delante, idéntico vestido entreabierto con un brillo gris de acero líquido...

Charles entró en Ormond Road. Al considerar que había echado la llave al cofre de una etapa de su existencia y comenzado en este momento otra —otra etapa—, volvía a sentir como anoche aquel vacío extraño en su víscera cardíaca, combinado con la sensación absurda de despoblación total del planeta. Ni él tenía ya a nadie en su corazón ni nadie por tanto había ya en el globo terráqueo. Richmond era un desierto, Londres era un desierto, el mundo entero era un desierto, puesto que en ellos no había ser ni cosa que resonaran en sus interiores pimianos sentimentalmente...

En este curioso estado de ánimo, más de perplejidad y soledad que de tristeza propiamente dicha, Charles llegó a su verde estanque. Abrió la portezuela, entró y se sentó. Sintió que necesitaba en este momento un *drink*, un buen *drink*. Se acordó del

recoleta bar del Dorchester, siempre solitario a estas horas. Allá dirigía sus pies veloces, o mejor dicho sus ruedas.

Fue en este momento, fue al ir a dar a la llave y mirar al frente para arrancar cuando Charles divisó a Alice.

Alice avanzaba por la misma acera junto a la cual estaba aparcado el coche. Por un momento creyó Charles que se trataba de la misma aparición de anoche, pues Alice venía de blanco aunque no de patinadora y traía además en la mano, también como anoche, un paquetito que parecía un libro.

Alice habría pasado quizá de largo por delante del coche sin ver a Charles si éste no hubiera abierto en seguida la portezuela.

—¡Alice! ¡Alice!

—¡Ah! Mister Tilbury. *Good morning*, qué casualidad...

Charles saltó rápidamente a la acera muy sonriente y alegre.

—¡No me llames Mister Tilbury, Alice!

—¿Pues cómo quiere que le llame, Tilbury...?

—George, George y George. ¡Nada más que George!

—Pero ¡qué contento está usted hoy! Y yo que esperaba encontrarle muy triste, ahora que abandona la agencia...

—¿Venías a verme, Alice?

—Venía..., venía a dejarle el libro si usted no estaba.

—¡Ah! ¡Mi libro! ¿Me has encuadernado mi libro? *New Light on the Discovery of Australia!*

Estas exclamaciones las hizo Charles con un énfasis jubiloso y jocoso que él no sabía todavía por qué motivos había entrado repentinamente en su cuerpo.

—Sí. Le traigo el libro...

Alice traía el libro muy bien envuelto en un papel de seda color azul. Comenzó a retirar la goma que sujetaba el primoroso paquete.

—No, Alice. No lo abras ahora. Luego lo veremos con calma. Dime una cosa: ¿tú tienes la mañana libre?

Alice le miró sonriendo. Le decía con esta sonrisa que ella tenía la mañana tan libre y tan suya como los gorriones, los jilgueros y los mirlos que a estas horas brincaban y piaban en el próximo parque de Richmond.

—Muy bien —dijo él interpretando la sonrisa—. Por primera providencia, al Dorchester a tomar un trago. Necesito un trago, Alice. La despedida que me han hecho en la agencia me ha conmovido mucho. Necesito un trago.

Y diciendo que necesitaba un trago Charles tomó a Alice del brazo, la condujo al otro lado del coche y le abrió la puerta. No se alejó de este sitio hasta que vio a Alice sentada, acomodada y con su blanca falda extendida modestamente sobre las rodillas. Entonces cerró la puerta con mucho tiento.

Ya Charles iba a dar otra vez a la llave cuando Alice preguntó con un tono desilusionado:

—Pero ¿de veras no le interesa ver el libro?

—¡Claro que sí, Alice! ¡Vamos a verlo ahora mismo!

Ella no tardó nada en desenvolver la obra descubridora, ahora estupendamente encuadrada en una piel cordobesa flamante y brillante.

—¡Maravilloso, Alice! ¡Maravilloso! ¡Maravilloso!

—¿Le gusta?

—Maravilloso —repitió él, pues no se le ocurría en el momento un adjetivo de más calibre.

—Como el libro es español le he puesto encuadración española. La más difícil de hacer. Época de Felipe II.

—Felipe II... De eso debe hacer ya varios años... —dijo Charles encubriendo con esta broma su falta de conocimientos históricos. Su fuerte era sólo la astronomía.

Alice contestó un poco más informada:

—Por los tiempos de la Armada Invencible.

—Es maravilloso.

—Y aquí en el canto, fíjese —le dijo ella tomando otra vez el libro—, le he puesto sus iniciales: G. T.

—¡Qué bien! ¡Qué letras más bonitas!

Y al decir que las letras eran bonitas Charles pensó que las manos de Alice, ahora acariciando la piel del libro, eran todavía más bonitas que las letras. Estas manos pequeñas, carnositas, de dedos muy bien proporcionados y modelados, sin pintura ninguna en las uñas —sólo la color sonrosada de la juventud y la salud— le parecieron tenían algo de comestible. Por lo menos daría mucha satisfacción poner los labios en estas manos.

Al fin Charles dio definitivamente a la llave y arrancaron.

Alice, con la cabeza inclinada, comenzó a envolver el libro muy cuidadosamente. Él la miraba de vez en cuando siempre que la circulación se lo permitía.

Cuando ella terminó de envolver el libro se volvió hacia Charles:

—¿Y qué piensa usted hacer ahora que se va de la agencia?

Él le contestó con el mismo ánimo jubiloso humorístico que le venía recorriendo el cuerpo desde hacía unos minutos:

—Pues no sé, Alice. En este momento no sé. No sé si comprarme un bombín y enterrarme en la City, si comprar una granja y ponerme con un azadón a cultivar la madre tierra, si meterme a empresario de circo... O venderlo todo y marcharme a Australia de una vez.

—Australia debe ser tan aburrida como los sermones de Parry.

A Charles le dio un tan grande golpe de risa que perdió por un momento el control del volante y por poco mete el coche en los mismos hocicos de un autobús. Siguió riendo un rato por Upper Richmond Road. Alice también reía. Pero después se extrañó él de que una mujercita tan diplomática como Alice se hubiese atrevido a decir tal cosa, sabiendo como sabía muy bien que él procedía directamente de la patria de los canguros. De todos modos se alegró sin saber por qué de que a Alice le parecieran aburridos los sermones de Parry. A él también le parecieron lo mismo en su época gorda, cuando acompañaba a Diana los domingos, pues Diana fue siempre muy cumplidora de sus deberes religiosos. El servicio dominical no lo perdía ella nunca.

—Australia no es aburrida ni divertida, Alice. Ni Londres es por sí mismo divertido ni aburrido. Todo depende de nosotros, de nuestro estado de ánimo. Ya ves: hace sólo unos quince minutos yo tenía la sensación de que el planeta estaba como desalquilado, sin nada ni nadie, de que yo me hallaba solo en un despoblado inmenso...

Alice le miró con una fijeza extraordinaria.

—¡Qué extraño! —dijo ella sin dejar de mirarle.

—Sí. Muy extraño. Pero cuando te vi aparecer por Ormond Road...

No pudo acabar la frase. Tuvo en este momento que atender al volante porque un intrépido había metido su coche por la izquierda al mismo tiempo que se ensanchaba la circulación contraria por la derecha.

Hubo con tal motivo, después de superada la situación, un silencio largo. Charles parecía haber perdido el hilo de lo que estaba diciendo.

Fue Alice la primera en hablar, restituyendo la conversación al mismo tema:

—Yo no creo que todo dependa de nuestro ánimo, que nuestra felicidad dependa sólo de nosotros...

Charles, obsesionado como estaba estos días por ciertos asuntos, se expresó en un tono didáctico que no venía muy a cuento:

—La felicidad no consiste más que en ser uno mismo, en sentirse vivir de acuerdo con lo que uno es por dentro, en no hacer un acto en falso, en no pronunciar una palabra en falso. Lo contrario es la máscara, Alice. Y yo lo he observado muchas veces: la máscara siempre es triste, siempre está triste. Las máscaras son sepulcros...





## DESPUÉS DE LA BOMBA

[FRAGMENTO]

EN EFECTO, SEBASTIÁN había decidido quedarse en casa esta tarde porque quería perfilar su idea de que nuestra vida sostenía la eternidad, el triángulo equilátero, a Platón y Aristóteles, el hilo de la plumada, las tablas de logaritmos, el cielo, el sol, la luna, etcétera, etcétera. «Somos quienes estamos vivos —escribía— la pupila del universo, no en el sentido de que demos vista al universo —el universo es ciego de nacimiento y sin remedio—, sino en el sentido de que nuestra pupila de hombres vivos es la única que lo ve y la única por ende que le da ser, que le da vida. Si esta pupila humana desapareciera un día, si la humanidad por decirlo así se vaciara los ojos al destruirse a sí propia con una bomba, lo que quedase ahí ya no sería el universo sino una noche de nadie y para nadie, un vacío inmenso flotando sin nombre en el piélago insondable de la nada».

Sebastián insistía, líneas más adelante, en este principio para él fundamental de la pupila humana cuando le sobresaltó un diálogo agrio en el rellano de la escalera, al lado mismo de la puerta de su habitación. En seguida reconoció las voces respectivas de Patricia y Giuseppe.

—¡Te he visto salir de la habitación de ella!

—Es que le duele la cabeza, le he llevado té...

—¡Pero salías poniéndote el jersey!

—Eso no es verdad.

—¡Te he visto!

—No es verdad.

—¡Pero te he visto!

—No es verdad.

Como punto final a esta nueva negativa retumbó en el rellano una bofetada horrosa.

Hubo entonces un silencio augusto.

Luego oyó Sebastián los pasos de dos seres humanos que se separan en direcciones opuestas. Uno de estos seres ascendía al pasillo del principal de la casa y se encerraba en su habitación dando un fuerte portazo. El otro ser bajó lentamente las escaleras hasta que sus pasos se amortiguaron y se perdieron en el gran vestíbulo.

Por el sentido del diálogo y por el preciso momento en que fue insertada la detonación, Sebastián tuvo la evidencia de que el disparo manual no había sido italiano sino irlandés, irlandés de Dublín.

Volvió a su mesa de trabajo, pues el atractivo del diálogo le había hecho levantarse y acercarse a la puerta. Procuró ordenar de nuevo sus ideas filosóficas y perfilar mejor su principio fundamental de la pupila del hombre vivo en su relación con el universo ciego. Escribió hasta cuatro renglones, pero... ¿quién podía concentrarse en estas especulaciones metafísicas después de haber oído una bofetada tan espantosa?

Sebastián se levantó y salió al rellano. Luego bajó las escaleras con el propósito entre curioso y malévolamente de encontrar a Giuseppe y observar de paso si tenía señas dactilares irlandesas en uno de sus carrillos. Pero Giuseppe debió de salir inmediatamente a la calle, pues no estaba en la sala ni en el comedor ni en la cocina.

Entonces volvió a subir el breve tramo de escaleras, ahora dispuesto a continuar sin más detenciones sus meditaciones filosóficas.

Estaba ya en el descansillo e iba a abrir la puerta de su habitación cuando vio a Patricia que descendía el tramo inmediato, quizá para dirigirse también a la calle. Venía con rostro más feroz que triste, pero sus ojos estaban irritados de haber llorado.

—¿Tú por aquí, Patricia? —le dijo Escobedo naturalmente, como si no supiera nada de nada—. Yo creía que habías ido con los demás a Villa Patata.

—¿Para qué iba a ir?

—Bueno. Para dar un paseo. La tarde está fría, pero por lo menos hay sol.

—Estoy *fed up*, estoy harta.

—¿Por qué, Patricia?

—No sé. Un día voy a coger una de esas lanchas que hay en el puerto y me voy a ir a Inglaterra aunque me ahogue en el camino.

—No digas tonterías, Patricia. Comprendo que estés cansada de estar aquí. También yo lo estoy. Pero no cabe más que esperar y ver qué pasa mañana. Algo pasará. ¿Por qué no entras aquí en mi habitación y tomas un *drink* conmigo?

—No, gracias, Sebastián. Necesito que me dé el aire.

—En ese caso, si quieres, te acompaño. Abajo tengo el Morris. Cuando se está deprimido nada levanta tanto el ánimo como un paseo en coche.

—Pero no me lleves a Villa Patata. No quiero ver a nadie.

—Pierde cuidado. Te llevaré a otro sitio.

Esta última expresión fue para Sebastián como una iluminación, como si sus mismas palabras se hubieran anticipado a sus pensamientos, o como si sus pensamientos hubiesen sido arrastrados por sus mismas palabras. La situación histórica de Patricia en estos momentos era la ocasión. No se le presentaría sin duda otra por muchos años que permanecieran en Trudgy. Siempre le había gustado a él Patricia por su bonito tipo, por su agraciada cara y sobre todo por su aire aséptico y hasta puro de chica que ordenaba su vida con una mentalidad económica. Veía también en ella algo monjil y a él le gustaban mucho los conventos y todas las órdenes religiosas, siempre que fueran del género femenino. Pero nunca había intentado nada con ella porque la veía muy absorbida por Giuseppe y además porque estaba Mónica de por medio y podrían suscitarse engorros.

—¡Arriba los corazones, Patricia! ¡Vamos a airearnos por esos campos!

Bajaron y tomaron el coche.

Sebastián conducía por Saint Alexis a muchísima velocidad, como si estuviera en plena carretera, pues allí no había peatones, ni policías, ni señales luminosas, ni ninguno de los estorbos que, a no dudar, hubo con anterioridad a las bombas de cobalto o antimaterias.

Pasada la plaza de Victor Hugo, al entrar por la calle que conducía al camino de Villa Lena, Patricia le dijo sin venir a cuento:

—¿Tú sabes que yo le tiré una vez un plato a la cabeza a mi padre?

—¡Caray! ¿A tu padre? ¿Por qué?

Y Escobedo pensó instantáneamente la inmensa suerte de Giuseppe de que Patricia no tuviera esta tarde un plato en las manos.

—Bueno. Mi padre es el hombre más vago que pasea por Dublín. Estuvo empleado no sé cuántos años en el Bank of Ireland, pero como le dio un día un pequeño ataque de asma dejó el empleo y se vino a casa para siempre. La razón de ello es que mi hermana mayor ganaba y mi madre también ganaba y yo ganaba ya algo en la peluquería

y había visto la ocasión de dejar el banco y no hacer nada más en toda su vida. Y eso que en el banco no tenía trabajo ninguno, pues un portero de banco no tiene otra cosa que hacer que estar en el vestíbulo de pie o sentado y orientar al visitante que le pregunta por un departamento. Pues hasta eso le fastidiaba porque decía que tenía asma. Pero para ir al bar no tenía nunca asma. Bueno. Un día vino a la cocina cuando mi madre y yo estábamos fregando los platos. Allí comenzó a hacerle cargos a mi madre sobre una tontería, sobre la lata de la basura que ella había puesto en un lado del jardinillo y no en el sitio que él decía debía ponerse. Le hacía esos cargos con tan mala sangre, con tanto deseo de que hubiera camorra... Se veía que venía del bar. Cuando venía del bar a veces no lo podía aguantar nadie. Mi madre le contestaba con mucha sensatez diciéndole que qué más daba, que pusiera la lata donde quisiera. Y mi padre no se avenía a razones, volvía otra vez al asunto con la misma mala sangre... Yo estaba secando un plato. Al ver tanta estupidez y tan mala intención perdí el *temper* y se lo tiré a la cabeza.

—¿Y le dio?

—No le dio. Le dio de refilón en el hombro. Luego me alegré de que no le diera, porque si le llega a dar, con la furia con que se lo tiré, lo dejo en el sitio.

—¿Y tu padre qué hizo?

—No hizo nada. Se quedó de piedra. Yo escapé en seguida de la cocina.

—Gran lección. A veces los hijos están en el deber perentorio de educar a sus padres.

—Estuvo medio año sin dirigirme la palabra, pero al fin un día me habló. ¿Sabes para qué? Para pedirme tres chelines porque mi madre y mi hermana no estaban en casa y quería ir al bar.

—¿Y se los diste?

—Se los di y hasta me alegré de que me los pidiera. Me daba no sé qué pensar que no me hablase más en toda la vida. Yo no pierdo el *temper* nunca, pero cuando lo pierdo ya no soy yo, sino una persona distinta.

—Es tu noble naturaleza, Patricia, es tu sangre celta, es tu magnífico *Irish temper*.

—Tú habrás visto que yo soy más mandible que Mónica, pero cuando me indigno por algo...

—Te comprendo perfectamente. Tú te irritas o pierdes el *temper* como dices porque lo que te pasa es que te sublevas ante una cosa fea, ante algo que hacen o te hacen que no está bien, que no debían hacerte...

—Eso, eso, nada más que eso.

Sebastián veía tan claro como el agua que el relato del plato y estas subsiguientes consideraciones eran no más el oleaje interior que tenía ella después de haber visto a Giuseppe salir de la habitación de Bárbara poniéndose el jersey. En su tono se notaba un resentimiento, un duro encono contra todos los entuertos abominables de este mundo.

Ya habían salido de la buena carretera y ya estaban dando saltos por la carretera que casi no era carretera. El sol seguía luciendo todavía, pero de vencida, rodeado de unos tonos cárdenos de frigideces invernales.

—Te llevo a ver una casa muy bonita.

—Ya sé adónde me llevas: a Villa Lena.

—¿Cómo lo sabes?

—Mónica me ha hablado mucho de esta casa. Ella no tiene secretos conmigo.

Sabía ella que Escobedo la llevaba a Villa Lena y tenía también barruntos de a qué la llevaba. Pero ahora le daba lo mismo. Si Giuseppe estaba todos los días con esa *bitch*, pues para ella Bárbara no era más que una *bitch*...

—En Glasgow también perdí una vez el *temper* y le di una patada a una chica...

—¡Por Dios, Patricia, me estás asustando! ¿Por qué fue eso?

—¡Qué patada! Si en vez de caer en la butaquilla que había allí cerca cae contra la pared se rompe la cabeza. Esto fue en la peluquería.

—¿Delante del público?

—No. Fue en la pequeña habitación donde colgábamos los bolsos y los abrigos. Todas las noches, cuando salía a la calle, me encontraba con que me faltaba media corona o unos chelines. Sospeché de una de las chicas y no me equivoqué. Una tarde que estaba yo tiñendo a una señora vi que esta chica se iba al interior como si fuera al retrete. Tuve la corazonada y dejé plantada a la señora, aunque no debía hacerlo, pues podía estropeársele el pelo. Entré muy sigilosa en la pequeña habitación y allí estaba la muy ladrona hurgando en mi bolso. Le pegué una patada...

En esto llegaban a Villa Lena.

Bajaron del coche y entraron en la casa.

Patricia la recorrió con interés y hasta pareció gustarle bastante, pero lo observó todo con aquel gesto de vinagre que tenía esta tarde. Su prognatismo parecía mucho

más pronunciado y su labio superior, que siempre caía con una verticalidad plana y chula, ahora parecía más vertical que de costumbre.

Pero este mismo gesto de chica brava e inaccesible tenía ya muy intrigado e incluso excitado a Sebastián Escobedo.

—Nada de té —le dijo él con voz acogedora pero de mando cuando volvieron a la salita—. Es muy tarde para té. Un *scotch*, un buen *scotch*.

—Sí. Lo prefiero.

Sebastián tomó una botella de whisky, un sifón y dos vasos y los puso en la mesita que estaba en el centro del sofá y las butacas. Luego se sentó en el sofá e invitó a Patricia a que se sentara a su lado:

—Siéntate aquí conmigo. Desde aquí podrás ver el dolmen de Sir Nikolay.

Y mientras ella se cambiaba de asiento le sirvió un whisky tan abundoso como si estuviera obsequiando a un minero.

—¿Es aquello? Parece una mesa en todo lo alto del monte.

—Así son los dólmenes en todas partes. Pero no pongas esa cara, pues me da la sensación de que estás disgustada conmigo.

—¡Oh, no!, contigo no... Y ya no estoy disgustada.

—Desde luego ya tienes mejor cara que cuando te encontré en la escalera. Estos campos sientan muy bien al cuerpo. Y este whisky. Pruébalo. Pero te diré que lo que a ti te pasa en esos casos que me has contado es que tú mides a las personas con tu naturaleza y no todas las personas son tan nobles como tu naturaleza es noble. Uno es la medida de todas las cosas, como tantas veces se ha dicho. Y es natural que en estas mediciones uno encuentre a veces un contraste abrupto entre lo que es uno y lo que son los demás. Y tu espíritu es, yo te he observado ya muchas veces, Patricia...

—¿Sí? —preguntó ella interesada.

—Tu espíritu es un espíritu recto, directo, sin dobleces, leal, tu espíritu es un gran espíritu. Este gran espíritu que tú tienes es precisamente el espíritu que te hace en los momentos de indignación tirarle un plato a tu padre o pegarle un puntapié a una chica. Pero el espíritu es magnífico incluso en esos momentos fugaces de arrebató, el espíritu es todo oro de dieciocho quilates. Luego hay otra cosa que deseo decirte: como yo conozco muy bien Dublín, cuando te veo por la noche en el salón del gobernador no puedo por menos de ver en ti a O'Connell Street, a St. Stephen's Green,

a Kildare Street, a Crafton Street, a Merrion Square, a todo el genial talento que aquella fascinante capital tiene. Porque tú eres una chica de positivo talento, Patricia. Tú me has dicho una vez que a ti te gustaría tener y dirigir una peluquería de señoras, pero eso te vendría a ti demasiado chico, pues tú eres una mujer como para dirigir una fábrica de automóviles, o una fábrica de aeroplanos, o por lo menos una fábrica de luz eléctrica.

Al oír esto último le dio a Patricia tal golpe de risa que por poco derrama el whisky del vaso que tenía en la mano.

Sebastián pensó que ello era ya la reacción obligada. Era la reacción contra el ataque histérico al ver salir a Giuseppe de la habitación de Bárbara y era quizá también la reacción que se iniciaba del whisky.

—Y ahora te voy a hacer si me lo permites un *personal remark*: yo he observado mucho tus labios, Patricia, mucho.

—¿Sí?

—Mucho, como te digo. En estos expresivos detalles de modelado se fijan más los escultores que los filósofos, pero yo tengo algo de escultor por lo mucho que me fijo en la plástica. A mí la plástica me enamora. Tú tienes dos labios tan distintos que parecen al pronto una contradicción y son empero un poema.

—Siempre me ha parecido un defecto.

—Me extraña que una mujer de tu gran talento haya pensado tal disparate. Tu labio superior (y Sebastián le pasó levemente la yema del dedo del corazón de su mano diestra por este labio), tu labio superior está tan deliciosamente vertical, tan adorablemente firme y severo y austero que es como una representación visible de la mitad de tu bella alma. En este labio se halla expresado todo cuanto hay en ti de mujer de voluntad inquebrantable y de mujer veraz y de mujer de un temple que me río yo de Hernán Cortés y de Napoleón y de Nelson. Este labio superior tuyo es como un desafío a todas las tempestades que pudieran salirte al paso. Este labio está marcado con el sello del triunfo, pues yo estoy absolutamente seguro de que tú vas a triunfar, Patricia, tú vas a triunfar, tú tienes que triunfar. Pero luego conviene considerar tu otro labio. Tu labio inferior es tan superior como el otro. Ese tu precioso prognatismo, esa pifia saladísima de la naturaleza hace que tu labio inferior avance un poquito y sea mas gordito que su compañero de arriba, pero ahí se halla



precisamente, en esa pulpilla sobresaliente que está diciendo comedme, la otra mitad arrebatadora de tu bella alma, cuanto hay en tu gran corazón —pues tú tienes un corazón muy grande—, cuanto hay en tu gran corazón y en toda tu persona de capacidad de sensibilidad, de gusto por la vida, de estremecimiento desatado, de amor, de pasión, porque tú, *darling...*, *darling...*

No pudo acabar. Como el gran orador a quien los aplausos ensordecedores le dejan cortado el final de su elocuente párrafo, Sebastián vio cortado y sellado y premiado el suyo por los propios labios de Patricia.

Y ya no hubo necesidad de perorar más. ¿Por qué?

Escobedo salió esa tarde de Villa Lena con mucho y muy negro pesimismo. Aunque pulsó el cuerpo de Patricia como el virtuoso pulsa un arpa e hizo una preparación lentísima y larguísima para que la descarga de ella le fuera a ella inolvidable, él sabía que esto no podría ocurrir otra vez. Mañana por la mañana, esta misma noche quizás, en cuanto Patricia se reconciliase con Giuseppe, se olvidaría de todo y no quería volver por aquí nunca.

Como así fue. En varias ocasiones él le propuso:

—¿Por qué no vienes esta mañana a dar un paseo por el campo...?

Siempre le hacía la proposición por la mañana, porque Mónica estaba en la cama hasta las once o las doce y no podría sospechar del hecho.

Patricia ni siquiera le contestaba con aquellos labios que él habíale loado tanto. Se limitaba a hacer un movimiento negativo con la cabeza. De este modo le daba a entender que de ese asunto no había ni que hablar.

## II. CUENTOS



## EL SUEÑO DE ÁFRICA

ESTO QUE VOY A ESCRIBIR AHORA no es lo que se suele llamar un cuento, pues trátase en verdad de una página mía autobiográfica de Dublín.

Dorothy estaba enamorada de un negro. Era este negro «de las mejores familias negras de Ghana», como la misma Dorothy me había dicho. En Irlanda no hay trabajo ni para los propios irlandeses —muchos irlandeses han de emigrar todos los años a otros sitios para encontrar trabajo—, de modo que los negros que se ven en Dublín no son nunca negros mal trajeados ni en estado de merecer, sino negros visiblemente pudientes, muy jóvenes en su mayoría, que van allí para estudiar medicina, arquitectura, ingeniería o química. Muchos de ellos tienen un gran coche americano de larga cola. El negro de Dorothy tenía uno de estos coches y estaba acabando la carrera de medicina. Yo vi a este negro una tarde en la calle; iba filustradamente vestido; me lo señaló una amiga de Dorothy. Era un hombre de veinticuatro a treinta años (con los negros no podemos precisar la edad como con los blancos), no muy alto, tipo más bien achaparrado, oscuro como la tinta, con un morrillo que parecía enteramente el morrillo de un toro. De este fortísimo morrillo le brotaban hacia abajo los hombros, las espaldas y el pecho en una suerte de cascada que proclamaba vigorisísima musculatura, extraordinaria capacidad para levantar pesos. Cuando nos cruzamos con él y pensé inevitablemente en Dorothy, tan rubia ella, tan breve de cintura, tan leve de pecho, casi comprendí estuviera enamorada de tan poderosa dínamo humana.

—Tú sabes el problema que tengo —me dijo Dorothy una tarde que la invité a tomar algo en el bar del Russell Hotel.

—Yo no veo el problema. Si te gusta el negro, ¿por qué no te casas con el negro?

—Sí. Pero hay el otro. Ya vengo saliendo con él más de dos años. No sé qué hacer, Escobedo.

A Dorothy le gusta mucho llamarme Escobedo. Le gusta mucho llamarme Escobedo no sólo porque yo me llamo Escobedo, sino también, y quizá sobre todo,

porque Escobedo es para ella un apellido exótico, un apellido continental, un apellido español. Al pronunciarlo cree ella estar hablando y hasta dominando una lengua extranjera.

—Mira, Dorothy.

A mí me gusta también mucho llamar a Dorothy por su nombre de pila, pero por razones muy diferentes. Me gusta llamar a Dorothy por su nombre porque al decir Dorothy (pronúnciese *dóroci*, Dorotea) siento como si tomara posesión del sujeto denominado, como si ya tuviera a la misma Dorothy en mis brazos.

—Mira, Dorothy, tú misma me has dicho que tus relaciones con tu novio son una pelotera diaria; que sólo cuando bebéis un poco lograréis hacer las paces y os ponéis contentos; que a palo seco no hay medio de que os entendáis en nada. Dorothy, esas relaciones no van a ninguna parte. Dorothy, a ti lo que te conviene es el negro.

—Sí, Escobedo, pero ¿cómo le digo yo a mi novio que lo dejo para casarme con...?

—Dorothy, tú eres una chica inteligente.

A Dorothy se le alegraron mucho los ojos. Tengo observado que nada le gusta tanto a la muy joven como que la llamen inteligente. No son sus ojos —pongamos por caso— lo que más le encanta a ella que le alabemos: son precisamente sus sesos.

—Dorothy, tú eres una chica inteligente. Tú no tienes que decirle a tu novio que le vas a dejar para casarte con el negro. Lo que tienes que hacer es dejarlo.

—Pero ¿cómo, Escobedo, cómo? Ya lo he intentado varias veces, pero vuelve. Él quiere casarse conmigo.

—También quiere casarse el negro. Contigo quiere casarse todo el mundo, como es natural, pero esto no viene al caso. Mira, Dorothy: uno de esos días que tengas una discusión con tu novio procura ponerte muy estúpida.

—¿Que yo me ponga estúpida...?

—Dorothy, no me digas que tú no sabes ponerte estúpida. Todas las mujeres se saben poner, en una discusión, muy estúpidas. Y cuanto más inteligente es la mujer, más estúpida se sabe poner. Dorothy, tú eres una chica inteligente, tú sabes muy bien ponerte estúpida.

—Sí. Sé ponerme estúpida, Escobedo. Pero con mi novio no vale.

—Todo depende, Dorothy, del grado de estupidez a que llegues. Por ejemplo: uno de esos días en que estáis discutiendo acaloradamente le sacas de pronto a relucir a su

hermana. Que si su hermana hace esto, que si su hermana hace lo otro, como si tú fueras de clase superior a ella y como si tú fueras una monja. Ya esto le irritará a él muchísimo por la hipocresía que verá en ti, por la intención malévola que verá en ti. Cuando ya esté muy quemado con este asunto de su hermana le dices lo que tú me has dicho que sabes de su padre: que lo echaron del Bank of Ireland por distraer unas libras, que estuvo catorce meses en la cárcel... Esto lo pondrá más irritado todavía que lo de su hermana, pues al fin y al cabo su padre es su padre, aunque haya estado catorce meses en la cárcel. Y cuando ya lo veas fuera de sí con este asunto de su padre le sueltas, aunque no sea verdad, como sin duda no lo es, lo que te han dicho de su madre...

—Ya veo, Escobedo.

—¿Lo ves, Dorothy? Claro está, el arranque natural de tu novio al oír que le mencionas a su hermana, a su padre y a su madre, todo ello en el espacio de cinco minutos, pues tú debes hablar con aquella típica velocidad que da la indignación, es pegarte una bofetada que te deje sincopada en el suelo. Pero estáis en el bar, comprendes, estáis en el bar. El bar está lleno de gente. Y en un bar lleno de gente no hay caballero que le dé una bofetada a una dama. Resultado: tu novio se levantará como una exhalación y saldrá por la puerta como otra exhalación, sin que desee ya verte nunca más en la vida. Y R. I. P., como se dice en los cementerios. Ya tienes desde ese día la carretera libre para dirigirte a tu sueño, a los misterios de África...

Dorothy me miró sonriendo con satisfacción, hasta puedo decir con admiración.

—Vosotros los continentales os dais una maña para resolver estas cosas...

—Nosotros los continentales —le contesté yo con orgullo continental— lo resolvemos todo. Menos convertirte tu negro en un blanco no hay cosa que los continentales no podamos hacer en estos asuntos de mujeres.

—Y lo creo, Escobedo, lo creo. Es que tenéis una imaginación... Eso que me aconsejas no me parece que falle.

—¡Qué va a fallar! De lo único que no estoy seguro es del detalle de la bofetada. Me temo que no te libres de ella aunque el bar esté de bote en bote.

Dorothy apostilló ahora con mucha dureza:

—En ese caso, más razón para romper de una vez.

Y por un momento vi en las bonitas facciones de Dorothy, en su ceño repentinamente fruncido *the Irish temper*, la irascibilidad irlandesa. Sólo pensar en la posibilidad

de aquella paloma volante de ala atroz (la bofetada) le había encendido a ella su celta sangre.

Esta tarde Dorothy se despidió prometiéndome invitarme a la boda, caso de que ésta tuviera lugar en Dublín y no en África. Ella prefería que fuera en África.

Dejé entonces de ver a Dorothy como unos dos meses. Un día me la encontré, como siempre me la solía encontrar, en la parada del autobús.

—¡Dorothy! ¡Qué sorpresa! ¡Yo te hacía en Ghana!

—Me casé, pero sigo en Dublín.

—Tu negro, digo, ¿tu marido continúa en la universidad...?

—¡Ah! Pero no me casé con el negro, me casé con el blanco.

—¿Con el blanco, con tu antiguo novio?

—Sí. Con mi novio. ¿Recuerdas aquel día que hablamos en el Russell y tú me aconsejaste...? Es verdad que me quedé muy convencida, pero luego pensé otra cosa. Era mucho problema, Escobedo. Problema en casa con mi padre y mi madre, aunque esto qué me habría importado... La dificultad mayor estaba en que yo tenía la corazonada de que me iba a ocurrir lo que les ocurre a todas las chicas de Dublín que se casan con uno de estos negros ricos. Se marchan a África muy contentas, con mucha ilusión. Y allí se encuentra la recién casada con que la odian todos los parientes de su marido, porque ella es blanca, y con que la odian también todos los blancos de la colonia blanca, porque ella se ha casado con un negro. La infeliz se ve despreciada por la gama entera del arco iris. Total: son tres meses de *romance* y todo lo demás de purgatorio. Al cabo regresan todas a Dublín más fracasadas que si no se hubieran casado nunca.

—¿Y vais bien..., no hay muchas discusiones?

—Muchas menos que en el noviazgo, ya ves lo que son las cosas. Además, Escobedo, es una tontería pensar que se va a ser feliz todas las horas del día; en este mundo una sólo es feliz a ratos...

—Dorothy, acabas de decir un pensamiento universal. Dorothy, si esa frase tuya —uno sólo es feliz a ratos— la hubiera dicho Shakespeare se habría popularizado como *to be, or not to be*, como «ser o no ser», y con muchísimos más motivos, pues es muchísimo más profunda.

—Pero es verdad, Escobedo.

—Claro que es verdad, Dorothy. La gente cree que puede tomar el autobús de la felicidad perpetua como toma en O'Connell Street el autobús de Phönix Park. Pero es lo que yo me digo: la vida no puede ser jamás la felicidad permanente, al menos mientras estemos profundamente vivos, mientras seamos profundamente jóvenes. Debajo de la corteza terrestre, debajo de esa tierra que parece tan firme pasa un río alborotado que no sabemos qué aguas lleva ni adónde va, pero que transmite a nuestro estómago una sensación de inseguridad continua... Fíjate, Dorothy: yo soy ahora feliz porque te he encontrado y me gusta muchísimo verte, ver tus ojos tan bellos, ver tus mejillas tan superiores al terciopelo, al melocotón y a la manzana; ver tus labios modelados en una pulpa de fruta...

—¡Qué bien decís estas cosas los continentales!

—En una pulpa de fruta que no se da en ningún árbol, que sólo se da en ti. Pero esto es únicamente un oasis breve, uno de esos ratos felices de que tú hablas. Dentro de unos momentos tú te vas a marchar en ese autobús que ya viene y yo me quedaré otra vez solo, a solas con ese río alborotado que pasa por debajo de la tierra, sintiéndolo en mi estómago como una infelicidad incesante...

—¡Qué exagerado eres, pero qué bien te expresas, Escobedo!

—Y te voy a decir más, Dorothy: ese sueño que tú tuviste con África es el mismo sueño mío con tantas partes; estoy por decir que es el sueño de todos con la misma África o con los otros igualmente fascinantes continentes: Asia, América, Europa, Oceanía... No sé si me entiendes.

Dorothy asintió con los ojos. Me pareció ver ahora en ellos una pizca de melancolía.

—Dorothy, tú eres una chica inteligente.

A Dorothy se le alegraron otra vez los ojos, pues nada gusta tanto a una mujer muy joven como que la llamen inteligente.

—Dorothy, tú eres una de las chicas más inteligentes que yo he conocido en este mundo...





## *DESTINO Y CASUALIDAD*

EN MIS TIEMPOS DE LECTOR en Cambridge solía ir por la tarde de vez en cuando a ver al profesor J. J. Taylor en su habitación de Christ's College. Taylor era profesor de Historia Antigua y nada tenía que ver por ende con mi departamento hispano. A mí me gustaba hablar con él porque con él se podía hablar de todo, pues todo parecía interesarle. Aparte sus grandes conocimientos históricos, Taylor se distinguía por su memoria extraordinaria para hacer citas de autores ingleses y de otras partes, clásicos y modernos. No tocábamos punto para el cual no tuviera él en el archivo privilegiado de su memoria una frase de una pluma famosa o poco conocida o rara o rarísima. Un día hablamos mucho del destino, esto es, de los hechos que constituyen la trayectoria en este mundo de una persona. Le expuse mi criterio sobre el asunto, pues yo tengo sobre el asunto una teoría muy concreta, creo que irrefutable, extraída de mi observación de la vida de los demás y también —quizá sobre todo— de la observación de mi propia vida. Le dije que aquella trayectoria de nuestra existencia estaba siempre constituida por nuestro destino propiamente dicho y por casualidades propiamente dichas; que había cosas que hacía uno o le pasaban a uno porque uno era como era (destino) y había cosas que le pasaban a uno, pero que lo mismo podían no haberle pasado a uno y pasarle a otro (casualidad); que nuestra existencia era siempre una mezcla de destino y casualidades.

El profesor Taylor no parecía ver claro mi punto de vista.

—Un gran usurero —le añadí para explicarme mejor— hace un día una grande operación usuraria. Ese mismo día este usurero sale a la calle, le cae una teja en la cabeza y muere.

—Su destino era morir de esa teja. «Cuando la cosa ocurre es porque tenía que ocurrir», como decía Chaucer.

—No. El destino de ese usurero no era morir de esa teja. El destino de ese gran usurero era, entre otras cosas, hacer grandes operaciones de usura, pues sólo puede hacer estas operaciones un hombre con fuerte naturaleza para ello, como sólo puede

ser boxeador un hombre con rollizos y fuertes músculos. La teja fue pura casualidad. La teja lo mismo le pudo haber caído al transeúnte que iba detrás o al transeúnte que iba delante.

—Pero le cayó a él. La teja forma parte de su destino.

—La teja se incorpora a su biografía y pone punto final a su biografía, pero la teja no tiene nada que ver con lo que aquel hombre era.

—Entonces usted llama destino a lo que se acomoda a la naturaleza de la persona. Algo de eso pensaba Marco Aurelio.

—Yo llamo destino a lo que nos pasa o a lo que hacemos porque somos de una determinada manera. Lo que ya no es consecuencia de nuestra manera de ser, ni puede por consiguiente explicarse por ella, es casualidad pura.

Esa tarde le dimos no sé cuántas vueltas al interesante asunto. Pero yo no recuerdo ahora si planteé el tema estimulado por las noticias que acababan de darme de Agustín Jorrito, o si el tema lo planteó espontáneamente el propio profesor Taylor. Lo que son las cosas —me dije cuando me hablaron de Agustín; justamente una hora antes de dirigirme a Christ's College—: un hombre preocupado aquí en Londres por dos mujeres, como quien dice martirizado por ellas, un hombre a quien le estorbaba una de estas dos damas, pues las dos juntas le hacían la vida imposible, ahora se veía en Méjico... Vida la suya la más corriente del mundo, pero por ello mismo más difícil de averiguar en ella cuanto había de casualidad y cuanto había de destino.

Le dije al profesor:

—Yo creo que en las naturalezas excepcionales, un gran músico por ejemplo, el destino lo es todo o casi todo, descontando siempre la posibilidad de la teja. En los hombres nada excepcionales acaso su trayectoria sea mitad casualidad, mitad destino.

—¿Sabe usted lo que decía Milton? Que la casualidad lo regía todo.

—Estaba equivocado desde mi punto de vista. Por casualidad no escribió él su *Paradise Lost*.

—En eso estamos conformes.

—Esta tarde he sabido de un compatriota de quien hacía año y medio que no tenía noticia ninguna, un obrero de fábrica que dejó de ser obrero de fábrica...

—Perdóneme que le interrumpa. Voltaire y Lessing dicen que nada ocurre bajo el sol por casualidad, que todo tiene una causa en este mundo.

—También estaban equivocados desde mi punto de vista. Hay el caso de la teja. Claro está, la teja cae porque está floja o mal colocada, pero la muerte producida por ella es casualidad.

—En eso también estamos de acuerdo.

—Este compatriota de que le hablo, Agustín Jorrito, vino a Inglaterra como otros muchos españoles emigrados.

—¿Vino por destino o por casualidad? —me preguntó el profesor en broma.

—Vino por casualidad. Vino antes que nada porque le fue posible venir, pues no era fácil entonces para un emigrado de la guerra civil entrar en Inglaterra. Necesitaba el aspirante alguien que le reclamase de aquí y le garantizase además la manutención en la isla. Por lo visto Agustín debió de conseguir ese alguien, también por casualidad. En España había sido mecánico en un garaje o trabajó en una fábrica, no sé bien. Aquí trabajó año y pico en una fábrica y luego se empleó de mecanógrafo en la sección hispanoamericana de la radio. Le diré a usted que este ascenso de obrero de fábrica a mecanógrafo e incluso a posiciones más elevadas no es infrecuente en los españoles emigrados en Inglaterra.

—¿Y eso es por casualidad o por destino? —me preguntó Taylor, esta vez en serio.

—Eso ha sido por las dos cosas, por destino y por casualidad. Primero: por la casualidad de haber caído en Inglaterra, país el más señorito de Europa, donde los estímulos de ascensión social están operando en la atmósfera continuamente. Segundo: por destino, esto es, porque había naturaleza para responder a esos estímulos. Fíjese usted en el caso de Agustín. Trabajaba en una fábrica, pero al año de trabajar allí sintió deseos de hacer otra cosa. Fue entonces cuando se dedicó a leer cuanto podía de español, a robustecer su bien debilísima ortografía y a aprender a escribir a máquina. Tenía por esos días treinta y dos años. Imagine usted un hombre de mediana estatura, moreno, bien parecido, muy tranquilo por fuera. Había luchado valientemente en la guerra. Yo le conocí cuando ya estaba empleado de mecanógrafo. Pero ahora que le hablo de su perfeccionamiento ortográfico no tengo más remedio que hablarle de Antonia, pues Antonia fue su maestra.

—«¡Ya está aquí la mujer! ¿Quién cae en sus brazos sin caer en sus manos?». Así hablaba Ambrose Bierce.

—Sí. Antonia fue su maestra. Pero repare usted en este dato de casualidad de teja que cae: Agustín vino a conocer a Antonia por culpa de su mujer, quien había quedado en España. Su mujer le escribió pidiéndole que fuera a una determinada colonia de niños vascos a ver cómo estaba la hija de una amiga. Agustín se presentó allí, vio a la niña, vio que la niña estaba bien y vio también a Antonia, encargada de la colonia. Creo que todo fue la compenetración instantánea de dos seres que se reconocen mutuamente sensatos y saben en cuanto se ven que pueden confiarse mutuamente con seguridad plena. Antonia había sido maestra nacional en España. Ella decía entonces que contaba treinta y tres años, pero probablemente contaba más. Era alta, bastante voluminosa, muy blanca, estaba muy fresca y tenía en la expresión de sus facciones, más bien aguleñas, esa simpatía característica de las mujeres inteligentes de muchas carnes. En España no tuvo posibilidad de casarse nunca, o de casarse con quien hubiera querido. Había llegado a Inglaterra virgen. Antonia le decía después a una íntima amiga con quien yo tuve alguna confianza: «Cuando iba las primeras veces a casa de Agustín iba con un remordimiento atroz, iba como si me estuvieran mirando toda mi familia y toda España. Me decía a mí misma que debía volver pies atrás, pero seguía andando...».

—«El pudor está compuesto de capas como la cebolla». Se quita un día una capa, después otra... Son palabras de Nathaniel Hawthorne, 1854.

Cuando Taylor hacía una de estas estrambóticas citas me entraba un momento la sospecha de que se trataba de una invención. Pero yo sabía perfectamente que no era así. Una vez tuve la curiosidad de buscar una de estas extrañas citas con fecha y la encontré después de buscar mucho, con su fecha correspondiente, tal como él la había dicho.

—En fin, así comenzó la amistad y la cebolla.

—«El hombre es enemigo de la virginidad», como dijo Shakespeare.

—Antonia fue para Agustín muchas cosas: su maestra de ortografía, su estímulo para mejorar de situación (no sé si fue ella quien le sugirió abandonar la fábrica), su mentora en todo y para todo. Nunca vivieron juntos. Aunque Londres es muy grande la emigración española era para el caso muy chica. Y aunque la cebolla estuviera pronto en su última capa tampoco podía olvidarse Antonia de que ella era maestra nacional y tenía por ello responsabilidades morales públicas.

—«Mejor es la buena fama que el buen unguento», reza el *Eclesiastés*.

—Sería erróneo pensar que Antonia fuera para Agustín la frivolidad o la vanidad de una conquista. Agustín era más juicioso que todo eso. Creo que si hubieran podido casarse como Dios manda y organizar su vida a los ojos de todo el mundo habrían constituido ese matrimonio donde la similitud y la inteligencia de ambos cónyuges hacen de la coyunda un ejemplo edificante de felicidad sosegada. Lo de ellos no me dio nunca impresión de lío en el sentido inmoral de la palabra, ni tampoco impresión de amor en sentido patético, sino más bien impresión de igualdad, de amistad.

—«La amistad es igualdad», decía Pitágoras.

—Pero él no podía casarse porque estaba casado, como ya le he dicho. Agustín habíase matrimoniado en Barcelona seis meses antes de acabar la guerra civil con un abultado palmito de diecinueve abriles, hija de un tendero arruinado por la revolución que había traído la guerra. De los seis meses de matrimonio sólo estuvieron juntos dos escasos, ni siquiera seguidos, sino espaciados en lotes de pocos días.

—¿Por destino o casualidad?

—Por la casualidad de que él tenía deberes bélicos en el frente. Fue el matrimonio de Agustín con Carmencita lo que se llama un matrimonio de guerra, un matrimonio llevado a cabo entre el olor a pólvora, la ilusión política o de victoria y el peligro de perder el pellejo, un matrimonio en suma de sopetón y romántico. Pero ahora Agustín estaba en Londres. Entre su boda y su presente se habían interpuesto aquellos seis meses en España, cinco meses en un campo de concentración francés y ya un año largo en la capital inglesa. No es que Agustín se hubiese olvidado de su mujer. Le escribía con la regularidad que permitía la censura española, pues las cartas tardaban entonces una eternidad y no pocas se extraviaban en el camino. Pero el presente es siempre el presente. Vivimos nada más que el presente. El presente es lo único real que tenemos ante los ojos.

—«El presente es una poderosa diosa», decía Goethe.

—Nuestra vida verdadera es sólo presente.

—Petrarca habla del «eterno ahora».

—El presente nos posee.

—O al revés: «El presente es lo único que poseemos», como dice Love Peacock.

—¿El pasado existe?

—Sandburg afirma que «el pasado es un cubo de cenizas».

—Nuestro pasado es sólo un ocio de nuestra mente, una galería imaginada (aunque haya existido) por la cual paseamos de vez en cuando, o todo lo más algo que nos ocurrió en otra encarnación, cuando éramos otro... Pero si esto es así en las circunstancias corrientes, en las circunstancias de un emigrado español en Londres era más todavía. Su pasado no sólo había quedado atrás sino además muy lejos; no sólo había quedado en otro país sino además enterrado. Enterrado allí por la nueva situación política; enterrado aquí por las nuevas cosas que le entraban por los ojos todos los días. Y estas nuevas cosas que le entraban a Agustín por los ojos todos los días eran Londres, su trabajo de mecanógrafo en la radio, Antonia, las vicisitudes de la guerra (pues la guerra se le echó encima apenas llegó), Antonia otra vez, las calles negras en la noche, el ulular de las sirenas, los estrépitos de los bombardeos, Antonia, Antonia.

—¿Y todo eso le ocurría a él por casualidad?

—Todo eso era casualidad desde mi punto de vista. Yo conocí a Agustín poco antes de acabar la guerra, cuando ya llevaba aquí cerca de cinco años. Agustín había sido anarquista y seguía siendo anarquista. Como yo no he tenido nunca simpatía ninguna por el anarquismo, pues el anarquismo me ha parecido siempre una quimera, me costaba trabajo compaginar el hombre sensato que tenía delante con sus ilusiones imposibles anárquicas. También es verdad que esta contradicción entre la persona y sus ideas políticas la advierto en casi todos los españoles que conozco, sean éstos de la filiación que sean. Se puede hablar con ellos de todo menos de política, pues en política muestran siempre una veta desvariante que uno no sabe nunca de dónde viene. Con Agustín, pues, nunca dirigí la conversación hacia los asuntos públicos sino hacia sus asuntos privados. «¿Qué tal le va?», «¿Cómo va el trabajo?», «¿Cómo está Antonia?». Él sabía que yo sabía de la amistad por una íntima amiga de Antonia, muy amiga mía, de modo que no era impertinencia o entrometimiento mi pregunta. Y Agustín me hablaba de ella muy francamente.

—¿Por destino o casualidad?

—Por destino sin lugar a dudas, quiero decir por mi destino. Pues le diré a usted que yo inspiro a todo el mundo una confianza especial y todo el mundo me cuenta todo.

—«Inspirar confianza es un elogio mayor que inspirar amor», decía el poeta y novelista George Macdonald.

—Dada esa confianza llegué a percibir muy bien lo que Antonia representaba para Agustín. Y no es que él me dijera concretamente que ella representaba para él esto o lo otro: me bastaba oírle para saberlo. «Antonia dice...». Y esta expresión la decía Agustín como si dijera: «Platón dice...». «Antonia cree...». Y esto le decía él como si dijera: «Aristóteles cree...». En su tono se mezclaban muchas cosas, muchas superioridades que él reconocía en ella, superioridades en primer lugar de cultura y de sesos. Por este motivo, cuando acabó la guerra y me enteré por el propio Agustín que su mujer estaba gestionando el pasaporte en Barcelona para venir a Inglaterra, percibí muy bien la magnitud del conflicto, sobre todo teniendo en cuenta la naturaleza del marido y amante.

—Lo que usted llamaría su destino.

—Exactamente. Agustín no era hombre para decirle a Carmencita que no viniera ni era hombre tampoco para dejar sin más a Antonia. Ya por aquellos días, cuantas veces iba yo a la radio encontraba a Agustín más meditativo que de costumbre. Había comenzado a perder prematuramente el negro pelo de la cabeza y me parecía —no sé si eran figuraciones mías— que de una semana a otra estaba mucho más calvo.

—Ovidio decía, con razón: «Feos son un campo sin hierba, una planta sin hojas, una cabeza sin pelos».

A Taylor le quedaban ya pocos en la suya.

—Pero pasó mucho tiempo y Carmencita no aparecía por Londres. «Es que no la dejan salir (me explicó Agustín en una ocasión), no quieren darle el pasaporte». Ese día me atreví a preguntarle: «¿Y usted quiere que venga o que no venga?». «Pues mire usted (me contestó con aquella franqueza que yo inspiro), ni quiero que venga ni quiero que no venga». Y añadió como quien expresa un remordimiento: «Mejor habría sido que no me hubiese casado. Ahora estaría tranquilo».

—«El remordimiento duerme en las épocas prósperas y despierta en la adversidad». Son palabras de Jean-Jacques Rousseau.

—Otro día me dijo Agustín que Antonia estaba preocupada. «Preocupada ¿por qué?», le pregunte. «Ya puede usted imaginar: ella tiene la corazonada de que a mi mujer concluirán por darle el pasaporte». Como así fue a los pocos meses de esta



conversación. Un día le daban a Carmencita el pasaporte en Barcelona y dos días después Carmencita se presentaba en Londres. Hacía ocho años que no se veían marido y mujer y su encuentro en la estación Victoria tuvo mucho —por lo que él me explicó luego— del encuentro de dos desconocidos casi. Ella había perdido muchas de las carnes que la abultaban y hasta la afeaban a los diecinueve años y estaba ahora a los veintisiete proporcionada y esbelta como no lo había estado nunca. Él había perdido buena parte del pelo de la cabeza, pero se hallaba de muy buen ver en todo lo restante. No tendré que decirle que la armonía de los dos tuvo en seguida, en cuanto salieron de la estación y tomaron un taxi, caracteres de segunda luna de miel. Pero poco después comenzaron para Agustín los disgustos.

—¿Por destino o casualidad?

—Por destino, Taylor, por destino. Agustín llevó a su mujer a vivir con él, como era natural y obligado, pero no pensaba por ello abandonar a Antonia. Aunque nunca me lo dijera ni llegara siquiera a formulárselo con palabras intuía yo cuando le oía hablar por aquellos días que nada le habría gustado tanto como que ambas mujeres vivieran juntas con él en amistad dichosa. No habiendo en verdad pasión exclusiva por ninguna de ellas, el corazón de Agustín estaba repartido por igual entre Carmencita y Antonia, pues de la misma manera sentía por ellas afecto y también deberes. Antonia era para él, descontando los solaces del lecho, su conductora en su vida de exilio, un ser superior a quien debía la formación y consolidación de su vida de emigrado en Londres. Dejarla plantada no le pasaba a Agustín por la cabeza jamás. Carmencita era para él, descontando también los solaces del lecho...

—«El lecho abarca nuestra vida, pues en él nacemos, vivimos y moriremos». Guy de Maupassant.

—Descontando los solaces del lecho, que no debían ser pocos en estos primeros tiempos, Carmencita era para Agustín la mujer con quien se matrimonió durante la guerra civil y había penado por él en Barcelona ocho años seguidos. Abandonarla no se le podía ocurrir nunca. De modo que por su destino, por su íntima manera de ser, Agustín no pensaba ni quería desprenderse de ninguna de las dos damas, antes bien las aceptaba de muy buen grado, si bien con la prudencia que demandaban las circunstancias. A esta prudencia obedeció que él le dijera desde el principio a Carmencita que trabajaba medio día en la radio todos los sábados y domingos. De este modo

tendría tiempo para ir a ver a Antonia. Pero las primeras molestias comenzaron precisamente por ella, por Antonia.

—¿Destino o casualidad?

—Destino, destino de Antonia, naturaleza de Antonia. «Parece ahora otra mujer —me dijo Agustín un día—. Desde que Carmencita ha llegado está que no vive. Cree que la voy a dejar el día menos pensado. Cuando nos despedimos hasta el sábado próximo piensa siempre que se trata de nuestra última despedida. Se agarra a mí entonces con una desesperación... Además, una mujer antes tan sensata, con tanto talento en todo y para todo, ahora no piensa más que desatinos. Como yo le he contado que a Carmencita no le gusta Londres, comenzando por el olor, pues Carmencita dice que Londres huele en todas partes a estopa mojada, Antonia me propone ahora la solución más tonta del mundo: «¿No dices que no le gusta Londres, que Londres huele a estopa mojada? Pues aprovecha que no le gusta para mandarla a Barcelona. Si me quisieras lo harías mañana mismo». «Pero parece increíble —le he explicado ya más de una vez—, parece increíble que una mujer de tus estudios piense ese disparate: aunque Londres le huela a Carmencita a estopa mojada, aunque le oliese a perros muertos yo no podría convencerla nunca de que se fuera a Barcelona. ¿No comprendes?». También me dijo Agustín por aquellos días que él creía que a Antonia le amargaba terriblemente que Carmencita fuera tan joven y estuviera tan delgada y esbelta, como ya le habían informado. «Ahora le ha dado a Antonia por no comer, no sé si porque no tiene apetito o por adelgazar, pero el hecho es que la veo muy desmejorada. Y es que no vive de celos, sin motivo ninguno, pues yo no pienso dejarla nunca.»

—«A la mujer celosa le falta siempre un tornillo», decía Sir Arthur Wing Pinero.

—Carmencita por su parte lo pasaba bien al principio, aunque lo pasaba muy solitariamente. Agustín salía de casa todos los días a las ocho menos cuarto de la mañana y no volvía hasta después de las seis de la tarde. En el medio día que él estaba en casa los sábados y domingos ella le propuso más de una vez ir a sitios donde sabía acudían españoles. «¿Por qué no vamos al Hogar Español? Me han dicho que está muy concurrido». «No. Al Hogar Español no vamos. Allí no hay más que comunistas». «O al Casón de España». «Tampoco. Allí no hay más que fascistas». Aunque era verdad que a uno y otro sitio iban generalmente fascistas y comunistas, en las

repugnancias políticas de Agustín se mezclaba ahora la prudencia: él no quería que Carmencita conociera a muchos españoles, pues temía que una larga lengua le contase el cuento de Antonia. Ya desde el principio había elegido después de pensarlo mucho los poquísimos compatriotas que debía presentarle: Pepín Pérez y su mujer Rosalía, ambos anarquistas hasta la pared de enfrente; Paco Gómez, quien había roto recientemente con el Hogar Español, hecho que constituía para Agustín cuando menos una garantía de seriedad política, y el propio dueño de la casa donde vivían en Notting Hill Gate, Evaristo Domínguez, socialista en España de lo más extremo, pero ahora consagrado de todo corazón al capitalismo. «Éste es un raspa, Carmencita, este Evaristo es un raspa. Aunque hay que reconocer que no nos cobra excesivamente por el sótano». Nadie sabía cómo el raspa había reunido dinero para comprar aquella casa poco antes de acabar la guerra. Cuando la compró estaba la casa destrozadísima por los bombardeos, pero como Evaristo era albañil, él mismo la reconstruyó y la pintó y la dejó tan bonita como una joya. Los demás inquilinos del inmueble eran ingleses. Agustín sabía que Evaristo no diría nunca nada. Él era hombre que no estaba más que en su negocio. Ya se hablaba en la emigración de que pensaba comprar otra casa.

—«Los negocios son la sal de la vida», decía Thomas Fuller, escritor religioso inglés del siglo xvii.

—Pero un día que llegué a la radio encontré a Agustín muy abatido. Habían pasado ya dos meses desde la llegada de Carmencita. «¿Cómo le va?». «Muy fastidiado, señor Escobedo». «¿Y eso?». «Alguien que está muy enterado le ha contado a Carmencita todo, todo, todo». «Vaya por Dios». «Hasta lo de los turnos de los medios sábados y domingos, cosa que sabían muy pocas personas». «¿Y ella lo ha tomado muy a mal?». «Puede usted suponer. Una mujer que está tan encariñada conmigo, una mujer que no sabe dónde ponerme..., pues yo no sé si me quería cuando estaba en Barcelona después de tantos años y sólo deseaba venir a Inglaterra para escapar de aquellas angustias (allí no ganaban ella y su madre para vivir), pero desde que está aquí..., vaya si me quiere...». «Eso es bueno. Eso quiere decir que pronto se le pasará el disgusto». «No sé, no sé». Agustín me contó ese día su impresión cuando llegó a casa una tarde y encontró a Carmencita hecha una Magdalena. Al principio no hablaba, al principio no hacía más que llorar. Pero cuando le vino el habla estuvo con

una elocuencia que no había medio de detenerla. Le dijo entre otras muchas cosas que ella había tenido muy buenas proporciones en Barcelona, hasta un empleado de correo, quien estaba dispuesto a casarse el mismo día que ella quisiera. «Y habría podido casarme sin dificultad ninguna, pues nuestro matrimonio civil allí no vale nada absolutamente. Ya has visto que en mi pasaporte me han puesto soltera. Pero a mí no se me podía ocurrir casarme con nadie ni mirar a nadie. Con todo lo que hemos pasado allí mi madre y yo ni una vez he ido a probar la sopa de Auxilio Social, pues me parecía que si la probaba te estaría traicionando... Y mientras tanto tú estabas aquí dándote la gran vida con ese colchón, pues ya sé que no es más que un colchón...».

—¿Por qué la llamaba así?

—Aludía a la obesidad de Antonia. Le pregunté a Agustín si en el curso de su discurso Carmencita había dicho alguna vez que quería regresar a Barcelona. «Nunca. Ni creo que lo quiera. Yo me he confesado con ella como podría hacerlo con un confesor, explicándole cómo comenzó la amistad (también le dije que ella tuvo en cierto modo la culpa por enviarme a preguntar por aquella niña en una colonia vasca), todo cuanto Antonia había hecho por mí, desde la ortografía hasta sacarme materialmente de la fábrica. Pero creo que con ello he puesto las cosas mucho peor. Ahora supone que no voy a dejar a Antonia nunca». «¿Y supone bien?». «Supone lo que va a pasar, pues yo no puedo dejar a Antonia de ninguna manera. Y eso que Antonia, ir a ver a Antonia es como ir a ver a una loca. Ya no puedo visitarla los medios sábados y domingos, sino un medio miércoles cada quince días. Pues no quiera usted saber: entrar allí es entrar en un purgatorio. Me costó Dios y ayuda convencerla de que si no voy como antes los sábados y domingos es porque Carmencita se ha enterado de todo. Creía que se trataba de un pretexto para no ir, pues los dedos se le hacen huéspedes. Pero cuando regreso a casa tampoco regreso a la paz ni mucho menos. En cuanto llego Carmencita me huele (pues ella tiene un poco la manía de los olores), me huele la cabeza y la ropa y por todas partes, como si en mis olores pudiera encontrar una prueba de que vengo de ver a Antonia. A veces no sé qué hacer en una casa ni en otra. Créame usted que sólo me siento a gusto cuando estoy aquí trabajando y el trabajo me olvida un poco de todo».

—«La adversidad es la piedra de toque de un hombre», decían Beaumont y Fletcher.

—Usted lo ha dicho. O Beaumont y Fletcher lo han dicho. A eso precisamente llamo yo destino en sentido estricto.

—¿A la piedra de toque?

—No. Al hombre frente a la piedra de toque, al modo de reaccionar del hombre frente a la piedra de toque adversa y frente a las otras piedras que no son adversas pero que también son de toque, pues en mi opinión todas las piedras de este mundo son de toque. Otro que no fuera Agustín habría resuelto la situación en un periquete: o habría dejado a Antonia, o habría enviado a Carmencita a Barcelona, o se habría ido a otra parte y habría dejado a las dos sin más miramientos. Pero Agustín no podía pensar siquiera ninguna de esas tres soluciones, pues su situación era distinta de la de ese supuesto otro.

—Su situación era la misma.

—Su situación era la misma, pero era distinta, enrevesada como se hallaba por su destino...

—Acaso no había más que cobardía.

—No lo creo.

—«Para saber lo que se debe hacer se necesita valor», decía Confucio.

—No creo que fuera cobardía porque él no parecía desear desprenderse de ninguna de las dos damas. La cobardía se da en esas situaciones cuando se desea una amputación y el cirujano no se atreve.

—Quizá.

—Para abreviar le diré que el asunto iba cada día peor, cada día más espinoso para los tres. «¿Cómo van las cosas?», le preguntaba yo a Agustín, sabiendo muy bien que le gustaba que le preguntase, pues creo era yo la única persona con quien desahogaba su pecho. Y Agustín me ponía al tanto de sus cuitas. Las últimas veces que le vi estaba muy desmejorado, con unas ojeras impropias en un hombre de su edad y que no padecía, que yo supiera, enfermedad ninguna. Sospeché que no dormía lo suficiente. «Lo peor de todo —me dijo Agustín una de esas últimas veces— es que Antonia cree que ella tiene derecho...». «Derecho ¿a qué?». «No sé. Por eso sufre tanto. Derecho sobre mí, o que tiene más derechos que Carmencita, como si Carmencita fuera una intrusa o mi querida...». «Eso no lo puede creer Antonia». «Pues me parece que lo cree. Y es todo el amor propio que tiene, pues Antonia tiene mucho amor propio».

—Acaso estuviera en lo cierto. «Hay en los celos más amor propio que amor». La Rochefoucauld.

—Ese mismo día me dijo Agustín que Antonia le había propuesto lo que no quiso hacer nunca cuando Carmencita estaba en Barcelona y no había todavía posibilidad de que viniera: que se fueran los dos a vivir juntos. «Le he dicho que eso es un disparate, que yo no puedo dejar a Carmencita sola en Londres, que qué diría la gente de mí y de ella, de Antonia... Pero ahora no le importa nada el escándalo, pues dice que un escándalo más después de tantos escándalos del mismo orden como ya hemos visto en la emigración... Con todo ello se está quedando en los huesos y temo que enferme. Créame usted que me tiene muy preocupado». «Pero en casa, con Carmencita, tendrá usted ya por lo menos paz dulce». «¡Qué va! En casa tampoco las cosas marchan debidamente. Carmencita está siempre tan triste... Ya le he contado que ella tiene la manía de los olores y dice que Londres huele en todas partes a estopa mojada y me huele como un podenco siempre que vengo de la calle. Bueno. Pues ahora estoy convencido de que no se trata de una manía». «¿Qué quiere usted decir?». «Que eso de los olores no son manías ni figuraciones suyas, que huele verdaderamente». «¿Por qué piensa usted eso?». «Por esto que le voy a decir: usted sabe que tuve que suspender mis visitas a Antonia los medios sábados y domingos desde que le fueron a Carmencita con el cuento. Arreglé entonces para ello la tarde del miércoles cada dos semanas, pues esa tarde también la tengo libre. Todos los días, cuando llevo a casa, unas veces con más disimulo, otras veces con menos, según estén los ánimos esa tarde, Carmencita me pasa las narices por la cabeza y por la ropa. Pues mire usted: ese miércoles que vengo de ver a Antonia, en cuanto me huele, se aparta de mí con un gesto de repugnancia como si oliera un estercolero». «Alguien le ha dicho que usted va ese día a ver a Antonia». «Nadie puede habérselo dicho, pues nadie lo sabe».

—Cicerón dijo en una ocasión: *Non olet?* Por el olor podemos saber de dónde viene una persona.

—En fin, yo veía a estos tres seres humanos, a Agustín, Carmencita y Antonia, sufriendo lo indecible y en peligro de perder la salud e incluso el juicio. Una de las últimas veces que hablé con Agustín comencé a temer por los tres. Aquí va a pasar algo, me dije. O Antonia se va a tirar al metro, o Carmencita se va a morir de melancolía (pues por la pintura que Agustín me hacía de ella veía que no era mujer de

tirarse al metro sino de morir de melancolía en un rincón), o a Agustín lo vamos a tener que meter en un manicomio. «Usted tiene que buscar una solución a todo eso», me atreví a aconsejarle un día. «Sí. Claro. Naturalmente. Pero no sé qué hacer, no sé». Es curioso: Agustín me pareció siempre un hombre inteligente y evidentemente lo era, pues sólo un hombre inteligente se eleva de obrero de fábrica a mecanógrafo de oficina, pero ahora que le veía en este conflicto, ahora que le veía sufrir con este conflicto día tras día, se me iba achicando hasta parecerme insignificante. Quizá ciertos dolores tengan la propiedad de disminuir a las personas. «Así no pueden continuar las cosas, Agustín. Usted tiene que buscar una solución». «Sí. Claro. Naturalmente».

—¿Y buscó la solución?

—La solución vino sin que se molestara en buscarla.

—¿Por destino o por casualidad?

—Por destino. De la solución me enteré la última vez que vi a Agustín. Le encontré esa vez muy paliducho, pero con otro espíritu. Yo solía coincidir con él en el comedor de la radio. Ese último día, cuando recogí en el mostrador mi comida (el servicio es allí autoservicio) y quedeme unos momentos con la bandeja cargada en las manos mirando dónde podría sentarme (el comedor estaba lleno), vi a Agustín sentado a una mesa en un rincón. Al verme hizo lo contrario de lo que había hecho siempre: agachó la cabeza rápidamente sobre el plato como si no me hubiera visto, como si deseara que yo no le viera. Pero no hice caso de este movimiento y me fui a él directamente, entre otras razones porque era su mesa la única mesa donde podría encontrar acomodo. Cuando me senté le pregunté: «¿Cómo van las cosas?». «Algo mejor...». Y percibí muy bien que la respuesta era evasiva. Pero pocos momentos después, mirando receloso a un lado y a otro y bajando mucho la voz, Agustín añadió confidentemente: «A usted se lo puedo decir. Usted no va a decir nada a nadie». «Puede usted estar seguro, Agustín. ¿De qué se trata?». «Me marchó, señor Escobedo». «¿De aquí, de la radio?». «De aquí y de Londres y de Inglaterra». «¿Adónde se va usted?». «A Méjico». «Caramba. A la patria de Moctezuma». «Es usted la primera persona a quien se lo digo. La primera y sin duda la última. Aquí no he dicho todavía una palabra. Cuando tenga el visado de Méjico me despediré sin decir que me voy de Londres. Les diré que entro a trabajar en el Banco de Vizcaya en la City. A Evaristo Domínguez, dueño de la casa en que vivimos, no he tenido más remedio que

notificárselo, para que no diga que le perjudico en sus intereses (es hombre que no está más que al penique), pero tampoco le he dicho que me voy de Inglaterra: le he soltado que aquello está muy lejos de mi trabajo, que me mudo más cerca de aquí...». Pensé en seguida que Agustín se marchaba huyendo de las dos damas. «Y se va usted solo o acompañado?». «Me voy con mi mujer». «¡Ah!». Y hubo un silencio como lleno de muchas cosas. Le pregunté: «¿Lo sabe Antonia?». «Ni lo sabe ni lo sabrá si usted no se lo dice. Por eso ando con tanto secreto». Me extrañó la seguridad y hasta puedo decir la dureza con que Agustín pronunció estas palabras. «Pues yo creía —le dije a fin de que se extendiera en este para mí misterioso asunto—, yo creía que usted no dejaría a Antonia nunca...». «Eso creía yo también. Y ése era siempre mi propósito. Y eso habría sido si no hubiera ocurrido lo que ha ocurrido». «Pero ¿qué ha ocurrido?». Una levísima sonrisa cruzó por el rostro de Agustín en el momento mismo de contestarme: «Carmencita está embarazada». «¡Ah!».

Taylor me preguntó entonces, no sé si en broma o en serio:

—Y según su teoría de usted, ¿Carmencita estaba embarazada por destino o por casualidad...?

Le contesté en serio:

—Por destino. Si Agustín y Carmencita tenían capacidad normal para tener hijos, en su destino entraba tenerlos, con lo cual no quiero decir que hubieran de tenerlos necesariamente, como si ello hubiese estado escrito... En mi teoría no hay nada escrito de antemano. El hecho de que Agustín no tuviera hijos con Antonia se debía sin duda a casualidad, bien a la casualidad de que ella no pudiera tenerlos, bien a la casualidad de las circunstancias que le obligaban a evitarlos. Ese último día Agustín me contó dónde y cómo se le había ocurrido marchar a Méjico. «Cuando Carmencita volvió al vestíbulo donde yo la estaba esperando y me dijo que sí, que el médico había confirmado sus sospechas nos fuimos en seguida a la calle y nos sentamos en uno de los cuatro o cinco escalones que hay en la puerta de la clínica. Si le digo verdad nos sentamos allí porque yo no podía dar ni un paso. Sentíame en esos momentos como si yo estuviera embarazado también... Carmencita me preguntó entonces: «Bueno. ¿Estás contento o estás disgustado con la noticia?». Sólo pude contestarle la decisión que me cruzaba por la cabeza en ese justo instante: «Ahora mismo vamos al consulado de Méjico para gestionar el visado». «¿Y su mujer está contenta de ir a América?».



«Carmencita está encantadísima de ir conmigo a América y al Polo Norte. Además, como le ha cobrado manía a Londres, pues dice que Londres huele en todas partes a estopa mojada, se alegra muchísimo de escapar de aquí e ir a Méjico. Hasta le parece que si siguiera aquí podría salir el crío oliendo a estopa mojada...». «Y ya por supuesto ¿no le molesta con el asunto de Antonia?». «Desde que estuvimos en el consulado, no. Ni nombrarla. Como si no existiera o como si la hubiese olvidado».

—«Olvidamos porque debemos olvidar», que dijo Matthew Arnold.

—Ya no vi más a Agustín en la radio ni en ninguna parte. Pero por una amiga mía, íntima amiga de Antonia, supe punto por punto lo que había sido su despedida de ella. Agustín se fue a ver a Antonia un miércoles, dos días antes de salir para Liverpool, donde había de tomar el barco. Pasó con ella toda la tarde. E hizo la comedia tan admirablemente, estuvo tan afectuoso y hasta tan entusiasta que Antonia llegó a creer que Agustín estaba ya aburrido de Carmencita... Le diré que tanta hipocresía me desdibuja la personalidad de Agustín. Jamás le supuse las menores dotes de comediante ni mucho menos de tartufo, todo lo contrario. ¿El miedo le elevó a la perfección en el disimulo? ¿Habíale transformado la perspectiva de un hijo? Ya le dije que no más verle aquella tarde en el comedor, cuando yo buscaba mesa con la bandeja en las manos, Agustín me pareció muy otro.

—«El corazón de un hombre está hecho para armonizar contradicciones». David Hume.

—Pero le cuento todo esto porque hace una hora he sabido de Agustín después de un año y medio. Hoy han venido a Cambridge unos amigos suyos que saben de su vida en la patria de Moctezuma. Lo que son las cosas —me dije cuando me informaron de todo—: un hombre preocupado en Londres por dos mujeres, como quien dice martirizado por ellas, un hombre a quien le estorbaba una de estas dos damas, pues las dos juntas le hacían la vida imposible, ahora se veía en Méjico solo... Parece que allí le va económicamente viento en popa. Pero en el orden familiar sufrió un grave quebranto. Carmencita tuvo un accidente, no saben estos amigos si en el tren, en un coche o en un tranvía. El hecho es que dio a luz con dos meses de anticipación y murió poco después del parto. El crío lo salvaron. Más adelante Agustín escribió a Antonia pidiéndole de corazón que se fuera a Méjico, donde se casarían en cuanto llegara.

—Ahí tiene usted el destino. Antonia estaba destinada a ser al fin su esposa legítima.

—Nada de eso. Antonia ni le contestó siquiera.

—¿No se fue a Méjico?

—Ni contestó siquiera la carta, como ya le he dicho. Uno de estos amigos con quien acabo de hablar dice que Antonia no se fue porque había conseguido por esos días un puesto muy bueno de maestra en esa escuela americana donde se practica el desnudismo y los chicos y las chicas de quince, dieciséis y diecisiete años se bañan juntos en la misma piscina sin el menor asomo de ropa. Pero no creo que no se fuera porque hubiese conseguido ese puesto. Eso no tiene sentido. No se fue porque estaba ya desenamorada a fuerza de resentimiento. Aquella hipócrita despedida la debe de tener atravesada en el pecho como una espada.

—De todos modos ahí falla su teoría de usted sobre el destino, amigo Escobedo.

—¿Por qué?

—En la decisión de Antonia de no marchar a Méjico no hubo destino ni hubo tampoco la casualidad de una teja que cae. Hubo sencillamente un acto de elección libre. Ella no fue porque no quiso ir. También habría podido decidir lo contrario.

—Ya veo que usted no ha comprendido todavía mi teoría. Antonia no se fue a Méjico, ni contestó siquiera la carta de Agustín, porque estaba resentida como sólo ella podía estarlo. Pero fíjese usted en esto, Taylor: ese resentimiento llevado hasta ese punto, ¿qué es, quién es? Ese resentimiento es Antonia, es ella de pies a cabeza, es Antonia reaccionando entera por dentro, ese resentimiento es destino...



Se acabó de imprimir  
en Madrid  
el 31 de enero de 2007.







TÍTULOS PUBLICADOS EN LA COLECCIÓN

*Poesía. Ensayo* (2 volúmenes)

Gastón Baquero

*Poesía*

José García Nieto

*Relatos infantiles y juveniles. Cuentos adultos.*

*Artículos periodísticos* (3 volúmenes)

José María Sánchez-Silva

*Raíces de España* (2 volúmenes)

Eugenio Noel

*Obra literaria* (2 volúmenes)

José Gutiérrez-Solana

*Novela* (2 volúmenes)

Silverio Lanza

*Novela*

Nicasio Pajares

*Poesía completa. Prosa escogida* (2 volúmenes)

Antonio Espina

*Poetas del novecientos* (2 volúmenes)

Edición de José Luis García Martín

*Poesía* (2 volúmenes)

Ramón de Basterra

*Cuentos completos*

Mercè Rodoreda

*Antología*

Samuel Ros

*Ensayos literarios*

Antonio Marichalar

*Memorias*

Alberto Insúa

*Antología*

Ramón Gaya

*Obras*

Mauricio Bacarisse

*Contemporáneos. Prosa*

*Obra crítica*

Enrique Díez-Canedo

*Materiales para una biografía*

Dionisio Ridruejo

*Casticismo, nacionalismo y vanguardia*

Ernesto Giménez Caballero

*Miradas sobre el presente: ensayos y sociología*

Francisco Ayala

*Obras literarias*

Rafael Dieste

*Prosas*

José Díaz Fernández

*Reseñas, artículos y narraciones*

Esteban Salazar Chapela



ENAMORADO DE LA PALABRA, «envenenado de por vida por la letra» —tal y como lo definió el escritor mexicano Antonio Acevedo Escobedo—, Esteban Salazar Chapela (Málaga, 1900-Londres, 1965) es uno de nuestros autores contemporáneos más olvidados. Colaborador asiduo de los periódicos madrileños *El Sol* y *La Voz* y de las revistas *La Gaceta Literaria* y *Revista de Occidente*, se reveló como narrador en 1931 con *Pero sin hijos*. En Gran Bretaña, donde vivió exiliado desde 1939, escribió reseñas críticas y artículos de opinión que vieron la luz en la prensa hispanoamericana. Allí compuso *Perico en Londres* (1947), *Desnudo en Piccadilly* (1959), *Después de la bomba* (1966) y otras novelas y cuentos en los que se observa —como el lector podrá comprobar en esta antología— ese «desdoblamiento de la visión del escritor», ese «zigzag mental y sentimental, de cabeza y de corazón, entre su ayer y su hoy» que, según afirmó, siempre produce el destierro. Además de una selección de su obra narrativa, el presente volumen de la Colección Obra Fundamental incluye los comentarios críticos sobre las principales novedades bibliográficas de su tiempo que publicó Salazar Chapela a lo largo de su vida y algunos de sus mejores artículos y ensayos.

Francisca Montiel Rayo, profesora de Lengua y Literatura Españolas y miembro fundador del Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL), de la Universitat Autònoma de Barcelona, se doctoró con una tesis sobre la producción literaria y periodística de Esteban Salazar Chapela. En 1995 publicó la primera edición de su novela *En aquella Valencia*.

