-175-Bq- 7-bajas-

GUILLERMO DÍAZ-PLAJA

EL ARTE *de* QUEDARSE SOLO

Y OTROS ENSAYOS

EDITORIAL JUVENTUD S.A.

Un libro de ensayos, en el que se aspira no sólo a fijar algunos puntos apasionantes de estética contemporánea sino también el punto de vista crítico de una generación.

Guillermo Díaz-Plaja

catedrático de literatura, Profesor de la Universidad de Barcelona, cumple en esta abra estos dos fines, fiel a su doble condición de joven y de universitario.

EL ARTE DE QUEDARSE SOLO

Y OTROS ENSAYOS

GUILLERMO DIAZ-PLAJA
PREMIO NACIONAL DE LITERATURA, 1935

EL ARTE DE QUEDARSE SOLO

Y OTROS ENSAYOS

EL TEATRO DE AZORÍN. — ECO DE NARCISO. — LITERATURA Y PAISAJE. — LA HAGIOGRAFÍA, GÉNERO LITERARIO. — ROMANTICISMO. NUEVA LITERATURA. — LA EMOCIÓN POR CONTRASTE EN LA LÍRICA DE J. R. J. — POESÍA NEGRA. — CINE Y ADOLESCENCIA.

BARCELONA
EDITORIAL JUVENTUD, S. A.
PROVENZA, 101

Copyright by GUILLERMO DÍAZ-PLAJA

Es propiedad. Queda hecho el depósito que marca la ley

PRINTED IN SPAIN IMPRESO EN ESPAÑA

Imprenta Clarasó; Villarroel, 17. — Barcelona - 1936

Se incluyen en este libro, para salvarlos de un olvido más cierto, un grupo de ensayos que tienen una unidad temática indudable: aluden todos a cosas literarias de hoy. El autor está tentado de creer que, además, una unidad de pensamiento los preside, aun cuando alguno de ellos hayan salido a luz en los años más fervorosos e inseguros de su adolescencia. Hay en todos ellos la voluntad de fijar con trazos firmes — su vocación universitaria le mueve — algunos de los hechos más sujetos a polémica y novedad, un tiempo combativa, y hoy felizmente instaurados. Quiere decir, con ello, que su punto de vista crítico se ajusta a la norma orteguiana, según la cual, la crítica de hoy debe ser "un fervoroso esfuerzo para potenciar la obra elegida". Por lo demás se sentirá satisfecho si, al aportar y reunir datos sobre la literatura más reciente puede ofrecer, junto al acopio objetivo, datos para el establecimiento del "punto de vista" crítico de su generación.

"El arte de quedarse solo" se publicó en el número 10 de la revista madrileña Cruz y Raya. *"El Teatro de Azorín" fué escrito para prologar el segundo volumen de las Obras Completas del teatro azoriniano que editó la Compañía Iberoamericana de Publicaciones (1931). "Eco de Narciso" es el guión de una conferencia pronunciada en 1932, en el Hotel Ritz, de Barcelona, bajo los auspicios de "Conferentia Club". Los ensayos que se agrupan bajo la rúbrica de "Literatura y paisaje" aparecieron, respectivamente, en el diario* Crisol, *de Madrid, en la* Revista de Occidente *y en* La Gaceta Literaria. *En esta última revista se publicó también el ensayo que figura aquí con el título de "La hagiografía como género literario". "Romanticismo. Nueva Literatura" fué impreso en la* Revista de Avance, *de La Habana. El trabajo titulado "La emoción por contraste en la lírica de Juan Ramón Jiménez" se publicó, en una redacción muy distinta de la actual, en* El Consultor Bibliográfico, *de Barcelona, en 1927. "Poesía negra" ha aparecido recientemente en* "El Sol". *Finalmente, el ensayo pedagógico "Cine y adolescencia" se insertó en las publicaciones del Instituto Internacional de Cine Educativo de la Sociedad de Naciones, de Roma, en 1934.*

EL ARTE DE QUEDARSE SOLO

1

Cada vez se ve más claro: lo que importa es quedarse solo. Tener fuerzas para hurtarse del naufragio y a-islarse solitariamente. No en vano el diccionario taurino reserva el *quedarse solo* para el matador en vísperas de gloria. Frente a esta gloriosa soledad, diálogo y compañía son reducidos a falaces apariencias que no pueden librarnos de nuestra profunda soledad más íntima. Soledad que, evidentemente, pone en peligro la progresiva publicación de la vida de que ha hablado, como de un signo de los tiempos, José Ortega y Gasset. Cada día, en efecto, se hace más difícil ese aislamiento sacro y necesario. Hay muertes espirituales por asfixia de compañía. Y precisa dar enérgicamente el tirón para desasirse de lo que casi siempre se nos presenta como un halago.

Aun cuando la realidad más precisa nos muestra que lo verdaderamente difícil es la compañía. Vivimos rodeados de la reja mentirosa de nuestras pala-

bras; sólo ellas podrían lograr la comunicación y el reflejo de nuestro ser; pero ellas nos traicionan siempre. Así razonan los sabios y uno de los *sei personaggi* de Pirandello. (Epicteto hablaba ya de la soledad acompañada.)

En este caso habría que postular doblemente la soledad como la única sinceridad posible. Todo lo que sentimos lo sentimos en la soledad más aguzadamente. El dolorido se cierra dramáticamente en su soledad, donde apura hasta el último quejido en una sublimación de su pureza sensitiva. Se siente más honrado cuando ha percibido hasta el último aguijón en su orgullosa plenitud sensible. Los ojos se ocupan en llorar cuando desaparecen todos los horizontes. No en vano la Soledad es la última y más dolorosa de las espadas que hacen sangrante el corazón de María: *Y quedó en una total y tristissima soledad, ocupados los ojos solamente en llorar pues no tenía ya en la tierra que ver,* dice el P. Rivadeneyra. Y añade que este dolor postra a la Virgen *dexandola del todo sola sin el Alma y sin el Cuerpo del Hijo que aunque era la causa de su pena era tambien el unico consuelo* [1]. Hasta tal punto la soledad deja en carne viva nuestros sentidos; la misma

1 Rivadeneyra: *Flōs sanctorum.* Barcelona, 1790, I, 431-2.

causa de nuestro dolor es un motivo de consuelo; precisamente porque nos hace compañía.

2

Se siente la soledad como una dolencia. No es una cosa objetiva social, externa. Sino una emoción interior, una subjetiva impresión; *ser cousa como achar menos* se dice de la saudade; la soledad es la misma cosa. Saudade, dice Fray Jerónimo Gracián, *es un fuego que se enciende en la leña del amor, ausencia, deseo, ímpetu, impaciencia, eficacia, tertura, esperanza y temor. De todas estas navajas se fabrica esta rueda que, con una sola vuelta, hace mil pedazos el corazón*[2]. Se muere de saudade y se muere de soledad.

Campanas de Bastabales,
cuando vos oyo tocar
mórrome de soidades

dice el canto galaico. Y un cantarcillo del siglo XV:

Aldea donde nací,
soledad tengo de ti.

2 Fray Jerónimo Gracián: *Josephina.* Barcelona, 1605. Texto exhumado por Luys Santa Marina.

Santa Teresa de Jesús, en carta a la Madre María de San José (Toledo, 9 de septiembre de 1576), nos dice: *Escríbenme, que todavía* (Teresa, sobrina de la santa) *tiene de Sevilla soledad y la loa mucho.* Y Felipe II, en una carta fechada en Lisboa en 16 de abril de 1582, escribe esta nota sentimental: *Y de lo que más soledad he tenido es del cantar de los ruiseñores que ogaño no les he oído, como esta casa es lexos del Campo.*

Galicia da su *saudade (Ausencia tem una filha -que se chama saudade)* con una blanca ternura lastimosa; Castilla, su soledad enteriza y firme; Andalucía, su queja sonora: la soledad se ha convertido en *soleá* [3].

3

Sólo el estado de soledad es estado de gracia poética; porque sólo ante el solitario se pueblan los mundos y los ultramundos. Ese estado de soledad, de *almo reposo,* de ese reposo nutricio, remunerador, tanto como beatífico, de que nos hablan los poetas del Renacimiento, cuando retornan de cualquier *mar tempestuoso.* Así, Antonio, interlocutor

3 Véanse estos textos y algunos más en F. Rodríguez Marín: *Apéndice XXXV al tomo último del Quijote.*

del *Diálogo de la Dignidad del Hombre,* sabe decirnos que *cuando a ella venimos* (a la soledad) *alterados de las conversaciones de los hombres, donde nos encendimos en malas voluntades o perdimos el tino de la razón, ella nos sosiega el pecho y nos abre las puertas de la sabiduría* [4]. Alta lección renacentista ésta del maestro Hernán Pérez de Oliva; la soledad puede aquietar un punto, antes de lanzarnos hacia el más allá beatífico o desesperado. ¡Sólo un punto! Pero era su deber ponerlo en evidencia. Luego nuestras soledades se encaraman. Hablan solas: soliloquean.

Porque inmediatamente que la soledad está lograda empieza a poblarse nuestra soledad. Todo poeta auténtico es un poeta de soledad; pero de soledad poblada. De soledades se hacían las tentaciones de San Antonio; de soledad se hizo, dice Xenius, la tentación del Doctor Fausto. Cipriano sufre la tentación del Demonio en estado de soledad [5].

4 Ed. B. A. E., LXV, pág. 385.

5 En *El mágico prodigioso,* de Calderón, se nota cómo Cipriano está

> En la amena soledad
> de aquesta apacible estancia...

las fiestas quedan atrás con su muchedumbre:

> ¿Es posible que en un día
> de tanto gusto, de tanta
> festividad y contento,

Porque la soledad es un puesto de peligro, por el que no debe aventurarse quien no tenga muy sólidos amarres con lo espiritual. (Por eso la posición ideal del mundano es el *aturdimiento ruidoso;* esto es, la incapacidad absoluta de soledad.)

Bien puede el maestro Eckehart, en cambio, postular el total aislamiento. El sabe bien lo que se hace; pero ¡cuidado!, porque la soledad sólo lleva al misticismo o a la desesperación. Dura, trabajosa soledad. *(Mi soledad sin descanso,* ha podido decir una vez Federico García Lorca.) Porque la soledad se mueve, incesantemente; unas veces, ya lo hemos dicho, por las tentaciones (soledad es igual a lucha), que nos mueven a pecados de lujuria o de envidia. Pero otras somos venturosamente tentados por armonías indecibles: es la soledad sonora de que nos

---

con cuatro libros te salgas
al campo solo?...

le pregunta un criado. Pero a Cipriano le urge iniciar el monólogo:

Ya estoy solo, ya podré,
si tanto mi ingenio alcanza,
estudiar esta cuestión
que me trae suspensa el alma.

El Demonio aparece en el momento de producirse la soledad. (V. ed. A. Valbuena y Prat, págs. 215, 216, 218 y II.) Es curioso notar que en los precedentes no barrocos del tema — el tema hagiográfico de Teófilo y Justina — no aparece esa soledad como cómplice.

habla San Juan de la Cruz, *lo qual* — dice — *es quasi lo mesmo que la musica callada; porque aunque aquella musica es callada quando a los sentidos y potencias naturales, es soledad muy sonora para las potencias espirituales; porque estando ellas solas y bazias todas las formas y aprehensiones naturales, pueden recibir bien el sentido espiritual sonorissimamente...* Y puede oír, acaso, como el San Juan del Apocalipsis, la *boz de muchos citaredos que citarizaban en sus citaras,* la música celestial e intransferible [6].

Todo lo que hay de maravillosa escenografía en la obra gongorina procede de lo que hay en Góngora de poeta de soledad; de *Soledades.* Sólo un solitario (aparte las anécdotas cortesanas) podía sentir cómo se le animaba el mundo circundante (el bosque y el mar, la roca y el río, los hombres y el paisaje) hasta convertirse en un puro espectáculo hecho para su deleite. Sí. Góngora, poeta sólo; aparte.

¡Oh soledad de la quietud divina,
dulce prenda, aunque muda, ciudadana
del campo y de sus ecos convecina!

6 El *Cántico espiritual,* ed. Martínez Burgos. La Lectura.

4

¿Es que no podría hablarse de la soledad como una *constante* de todas las épocas barroco-románticas? En la España del siglo XVII, por lo menos, la cosa está muy clara. No son solamente las soledades en que los místicos se han situado antes y siempre, desde sus noches oscuras. Y aun en la época barroca, no son solamente las soledades gongorinas las que acuden a nuestra memoria. Son las *Soledades de la vida y desengaños del mundo,* de Cristóbal Lozano; son las *Soledades del jardín,* de Salvador Jacinto Polo de Medina; sabemos que el poeta va y viene de sus soledades.

Me es soledad el mundo solo junto,

dirá Fray Jerónimo de San José. Lope de Vega va y viene de sus soledades:

A mis soledades voy,
de mis soledades vengo,
porque para andar conmigo
me bastan mis pensamientos.
. . . . . .

Ni estoy bien ni mal conmigo,
mas dice mi entendimiento
que un hombre que todo es alma
está cautivo en su cuerpo.

Y el Cancionero de Sablonara:

¡Ay queridas soledades,
con bien vengáis a mi alma,
que bien seréis escogidas,
pues avéis sido llamadas!

El poeta se queda solo. ¿Y España? ¿No es éste el momento en que España se queda sola? D. Francisco de Quevedo deja oír su voz robusta de defensa y alarma: Todas pueden quitar el botín imperial a la España *sola.* Guzmán de Alfarache y España suspiran a la vez: *¡Yo no creía que el mundo era tan largo!...* (Mientras, Molinos hace la soledad irrespirable.)

Con el Romanticismo se repiten las mismas apariencias. No en vano Eugenio Montes ha dicho que romanticismo era conciencia de soledad; clasicismo, conciencia de compañía. Y no hablamos ya de las *delicias de la soledad* (Arolas) o de los *Solitarios.* Hay, como en la hora barroca, la percepción de una soledad colectiva. Ser romántico consiste en sentirse

aparte de la vida normal y suspirar por ella, sin desearla en el fondo. Alguna vez he hecho notar el error de considerar a Larra como escritor político, cuando afirma, por ejemplo, que *escribir en España es llorar;* el mundo ideal para el escritor es París, nos dice. Y lo dice por las fechas en que Alfredo de Vigny escribe en su Diario que el público francés detesta la poesía y sólo quiere vaudevilles. No, escribir en España no es llorar; ser romántico sí que es llorar. Y llorar de soledades desiertas sin patria y sin eco. Vivir fuera del mundo en una geografía brumosa y en una historia desvaída. Pero el mundo real existe: son los molinos y los borregos en torno a Don Quijote (héroe de moda romántico), las calles sucias y la miseria nacional en torno a Fígaro. Y el choque sólo da esa espantosa soledad que conduce a la locura y a la muerte. Pero antes de que aparezca la constelación de pistolas desesperadas del suicidio, ¡qué largos soliloquios solitarios! ¡Cuánta observación adentrada en el vacío de fuera y en el de dentro! Observad los espejos. En el cuarto de los suicidas hay un espejo que los jueces se olvidan de inventariar siempre y que es el que tiene la culpa de todo. El suicida se ha abierto un boquete en la vida y en la sien. La misma multiplicación romántica de diarios, memorias y recuerdos es sintomática. Todo

libro intimista es un cuaderno de soledades, un prólogo del suicidio, lento o melodramático, da lo mismo, de su autor [7].

Y hoy, nuevo auge de soledades. Neorromanticismo: surrealismo. Liberales, porque románticos; comunistas, porque surrealistas. Es todo una misma cosa. Y bien: he aquí el nuevo retorno a la Soledad. Retorno automático: Alberti llega a epilogar con su *Soledad Tercera* las auténticas *Soledades* barrocas; Altolaguirre — antólogo romántico — titula su último libro *Soledades juntas.* Ya Juan Ramón Jiménez había exhumado la *Soledad sonora.* Y Machado había titulado *Soledades y Galerías* a sus poemas. ¡Qué devoción por las galerías solitarias — fondos impresionantes de soledad con pórticos y estatuas decapitadas —, las telas de Giorgio de Chirico y de Mario Tozzi!) Soledades dramáticas y turbadoras. Nueva hora de Soledad. Soledad, constante.

5

Y en la vida. En la necesidad de evasión ante realidades de cemento y de muchedumbre. Cuando

7 La *constancia* del tema de la soledad en el Romanticismo es bien probable. Lo difícil es apreciar su grado de sinceridad. Y, en general, la sinceridad de todos los tópicos románticos. Pero esto nos apartaría del tema.

la soledad nos precisa porque las paredes de nuestras casas se han adelgazado demasiado y una huera curiosidad huella nuestras más sacras intimidades. Cuando la salvación nos llega a todos, como una gracia última por esa soledad que reclamamos enérgicamente cuando pedimos que nos *dejen solos* con el toro de nuestro Destino.

EL TEATRO DE AZORÍN

"— Sí, señor — contesta D. Pascual —; estábamos aquí discutiendo sobre si este Azorín era novelista o autor dramático.

— ¡Orden! ¡Orden! — torna a repetir don Fulgencio —. Conviene no confundir a este escritor que se firmaba así, con otro que hubo años después y que escribió algunas obras para el teatro."

AZORÍN: *Epílogo en 1960.*

(LOS PUEBLOS, Madrid, 1905.)

Cualquier ensayo crítico que tienda a describir una faceta de la obra azoriniana deberá tomar como punto de partida una constatación preliminar. Esta: la de la unidad esencial de Azorín.

Unidad de Azorín. Nada hay absolutamente nuevo en la evolución de su sentir. Todo se encuentra — de una manera embrionaria, velada — en su obra anterior. Los cambios de ruta que experimenta su obra, afectan más a la forma que al fondo, al espíritu, animador único, pertinaz, vivo. La evolución de la obra azoriniana no es más que un continuo fluir a la superficie de las ideas que

ya venían actuando, vagamente, desde la subconsciencia.

La evolución, sin embargo, a pesar de este *continuo fluir*, suele estratificarse en períodos que poseen una unidad general, típica. Hay, claramente visibles, tres estadios evolutivos: el de antes de *El alma castellana — Charivari, Buscapiés, Moratín*[1], etc. —; el de las ediciones de Caro Raggio[2] y, finalmente, el ciclo que inicia *Félix Vargas* (1928).

En *Félix Vargas*, en efecto — vamos a trabajar sobre este tercer ciclo[3] —, se plantea teórica y prácticamente una nueva dirección en el pensamiento azoriniano. En realidad no hacen más que agudizarse muchas ideas previas. El presente ensayo incluye los postulados centrales de la actual etapa.

La característica sensacional de este ciclo literario es, sin duda alguna, la creación pertinaz de un teatro personalísimo, de intención renovadora. Azorín se ha puesto con ahinco en la labor. Desde 1926

1 No incluídas en la lista definitiva de obras completas.

2 La serie que comienza en *El alma castellana* y termina en *Don Juan* (1922) y *Doña Inés* (1925).

3 Aun cuando, para justificar nuestra tesis unitarista, procuraremos explicar algunas de sus actitudes recientes con ejemplos de su obra antigua.

hasta hoy, el autor de *Castilla* ha producido ocho obras de teatro, sin que la violencia con que el público ha rechazado algunas de las obras presentadas haya restado ímpetu a su esfuerzo. Sino que, por el contrario, como animado por una terca y secreta esperanza, el teatro ha sido la preocupación más viva de Azorín durante estos últimos años [4].

Azorín y Tamayo

La preocupación por un teatro renovado se entronca en Azorín con la conmemoración de Tamayo y Baus en los medios literarios. Azorín destaca el valor de Tamayo como renovador. "¿No será preciso — copia Azorín de Tamayo — romper, pulverizar las cadenas de la tradición haciendo que la tragedia interese y conmueva como el drama moderno?..." [5]. Azorín subraya, emocionadamente, estas palabras de 1853. Pero hay más. Hay, en la carta a Manuel Cañete que Tamayo publicó, como prólogo de su obra predilecta, *Virginia*, una condensación de la fórmula teatral que el autor de

4 No sólo como autor de comedias. Sino como crítico y ensayista de teatro, en abundantes muestras llenas de pasión y de juventud.

5 *A B C*, 13 de octubre de 1929.

Locura de amor quiso llevar a la práctica. Dice así: "Menos desabrida sencillez, más lógico artificio; menos descriptiva, más acción; menos monótona austeridad, más diversidad de tonos; más claroscuro en la pintura de los caracteres; menos cabeza, más alma; menos estatua, más cuadro" [6]. Aun cuando Azorín no cite este fragmento, hay conceptos que se relacionan claramente con su teatro; la fórmula es, por otra parte, contradictoria y un poco vaga. Apuntan, ciertamente, notas típicas en el teatro decimonónico. Benjamín Crémieux [7] señala la preocupación del *cuadro*, del plasticismo, como un claro signo caracterizador, en contraposición al teatro de acción que predomina en el siglo XVII. Pero la fórmula de Tamayo — y ésta no es una contradicción, según veremos más adelante — postula *menos descriptiva, más acción.* Y aquí podemos señalar ya, claramente, el contacto azoriniano. Bastará, simplemente, que nos pongamos previamente de acuerdo sobre el concepto de acción escénica.

6 *Obras de D. Manuel Tamayo y Baus*, vol. II, pág. 20. (Madrid, Rivadeneyra, 1898.)

7 Conferencia sobre el teatro contemporáneo. Pronunciada en el *Institut Français*, de Barcelona, en 16 de abril de 1929.

Hay un tipo primario de acción resuelta en dinámica *exterior*. Las entradas y salidas de los personajes se suceden con una celeridad cinematográfica. El diálogo es breve, rotundo, cortado. La obra se desarrolla en muchos cuadros y rápidas transiciones. Cierto sector del teatro norteamericano nos ha dado el punto álgido de movilidad externa. Recordemos *Street Scenes*, de Elmer Rice.

Pero no se agota el concepto de acción escénica con este simple trasiego de personajes y telones. Hay un dinamismo espiritual que fluye de las evocaciones de los personajes. Hay un movimiento continuado de la acción, más rápido que cualquier mutación de tramoya. En *Angelita* [8], por ejemplo, la dinámica es un fruto prodigioso de la evocación verbal. Sobre la escena pasan, en un momento dado, meses, años. La figuración escénica es sencillísima. Una luz se enciende y se apaga; nada más. Y han pasado, por la magia del verbo, dos años. Cuando en el tercer acto la protagonista se enfrenta con ella misma, con la Angelita del

8 Azorín: Nuevas obras: *Angelita*. Biblioteca Nueva. Madrid, año 1930.

porvenir, que le habla exaltadamente de Nueva York, de un dinamismo material intenso ("vivir, vivir en perpetua acción"), Angelita contesta simplemente: "La acción está dentro de nosotros" [9]. Azorín convierte estas palabras en cifra de su teatro.

Antiescenografía

En el prólogo de la edición neoyorquina de *Old Spain* [10], Azorín se ocupa de las acotaciones. Este es un documento interesantísimo. He aquí su esencia: "En el arte del teatro, el diálogo lo es todo. Todo debe estar en el diálogo." Así, la preocupación escenográfica es muy escasa. La acción teatral no utiliza los innumerables trucos que, tras una sensación de naturalidad, son frecuentes en los teatristas. En Azorín no aparece nunca la intención de disimular que está haciendo teatro. Sitúa la acción con unos diálogos torpes, sin picardía; de una ingenua inexperiencia teatral; directos [11]. A veces

9 Azorín: Nuevas obras: *Angelita,* pág. 214.

10 *The Century Modern Language Series.* Edited with introduction notes, exercises and vocabulary by Georg Baer Fundenburg [1928].

11 Aparecen también frecuentemente — *Old Spain, Comedia del arte* — las figuraciones teatrales en la escena. Acaso la obra máxima de Tamayo, *Un drama nuevo,* no sea ajena a esta predilección.

recuerdan la preocupación con que nuestros dramaturgos del XVI hacían alusión, en los primeros versos de cada cuadro, al lugar donde la acción se desarrollaba en aquel momento. (Pero esto tiene una explicación distinta: la de una escenografía tan deficiente como la que describe Cervantes en el prólogo de sus comedias.) "Todo debe estar en el diálogo", propone Azorín. Veamos cómo cumple este postulado.

Lo invisible

La trilogía *Lo invisible* nos ofrece un ejemplo de alta calidad [12]. La coincidencia formal y el preponderante papel que la Muerte desempeña en ambas, hizo que se hablara insistentemente de la otra trilogía de personaje invisible — *La Intrusa, Los ciegos, Interior* — de Maurice Maeterlinck [13]. Pero yo creo que es necesario señalar el deslinde, la bifurcación que en la ruta maeterlinckiana produce la presencia de Azorín.

12 Las notas que siguen se extraen del ensayo "1928. Mapa dramático español", que obtuvo el premio único en el concurso hispanoamericano de críticas teatrales organizado por *La Gaceta Literaria*. Fué publicado en dicha revista en 1 de febrero de 1929.

13 Abonaba esta suposición crítica el hecho de que Azorín había traducido, tiempo atrás, la obra maeterlinkiana.

Efectivamente: Sobre el autor de *La princesse Maleine* pesa — en esta trilogía — la compleja atmósfera fin-de-siglo. A Maeterlinck le era imposible presentar la estricta tragedia — las estrictas tragedias — al desnudo. Le hacía falta un ambiente para predisponer. Una escenografía adecuada para poner en altorrelieve el dramatismo. He aquí el aparato escenográfico maeterlinckiano: En *La intrusa.* — Un anciano; tres nietecitas. Una hermana de la caridad. *Oscuridad.* En *Los ciegos.* — Un sacerdote, *muerto;* ciegos de nacimiento; un bosque *de sauces y de cipreses.* Una ciega joven. *Ruido de hojas secas. La ciega loca. El mar. Rumores de tempestad.* Tres viejas *rezando.* Gritos. Anochecer. Frío. Viento. Nieve. En *Interior.* — Un jardín: *sauces.* Un anciano. Personajes *mudos. La multitud.*

La gran victoria de Azorín consiste en lograr el mismo estremecimiento que Maeterlinck; pero de un modo más sobrio, más limpio, más puro. Sin rumores ni sentimentalismo; sin sauces y sin noche. El ambiente escénico de esta trilogía es como el gabinete del doctor Death. Pintado de azul claro — de una fría claridad eléctrica —. Los personajes — el traje blanco de los médicos en trance de operación — son de una impresionante sencillez de línea. Sin claroscuro; sin penumbra; sin vaguedad.

Como grabados con un diamante sobre el cristal; como rayados, sobre el mármol, con un bisturí.

Este es el gran triunfo. Todo el dramatismo nace puramente y sin complicidades bastardas. Surge del protagonista; de su dolor, de su angustia. Se ve cómo se avecina, cómo se echa encima la tragedia. Cómo se va cerrando el ángulo patético hasta triturarnos en su vértice. Y todo por una pura mecánica mental, inteligente, aguda [14]. Si Azorín hubiera querido olvidar estos detalles del decorado: "una mesita con libros", "un retablito con una Virgen" (¡tan azorinianos!), la obra no hubiera perdido un ápice de su dramatismo. Aquí se cumple, con la máxima intensidad, el postulado escénico de Azorín: "Todo debe estar en el diálogo." Está — ciertamente — todo.

Antiarqueología

Otra de las ideas que surgen persistentemente a la superficie de esta tercera etapa azoriniana es la preocupación antiarqueológica, con la que el

14 Hay un momento sólo en esta trilogía en que flaquea esta actitud. Una de las últimas acotaciones de *El segador* dice: "Se oyen en este instante dos o tres golpes en la puerta." En realidad esos golpes — con significado patético — no deben oírse. No es preciso que se oigan. Los creará la imagen aterrorizada de la protagonista.

autor de *Castilla* rompe con todo un tipo de literatura — el *pastiche* — que venía arrastrándose desde el siglo XIX y había encontrado un grato albergue en ciertas figuraciones literarias del 98. En *Félix Vargas* la aseveración surge vivamente: "Imposible de evocar una figura antigua con arqueología; la arqueología es la enemiga de la sensación viva..." Y más adelante: "...Santa Teresa en automóvil; con un cablegrama en la mano; en la cubierta de un trasatlántico." Recordemos los ángeles de *Superrrealismo.* "La imagen del ángel en la carreta" [15]. Y luego: "San Felipe Neri que lee la *Guía de Ferrocarriles* y se ríe a carcajadas" [16]. Ya en el prólogo de *Félix de Vargas,* que condensa el nuevo ideario de Azorín, se postula "la elipsis en el tiempo y el espacio y el espíritu. La supresión de transiciones" [17].

La aplicación de estos postulados a la obra escénica se realiza en contacto con el de la acción interna, verbal, de que hemos hablado antes. Acción que con una sencilla desenvoltura utiliza Azorín para sus mutaciones. *Angelita* hace transcurrir

15 Pág. 35.

16 Pág. 182. Este procedimiento de evocación es utilizado por Azorín en una galería de *Españoles* que ha venido publicando en *A B C* (1929-1930).

17 Diálogo entre F. V. y el autor.

dos años de la acción dando vueltas a un anillo mágico. En *Cervantes o La casa encantada*, Azorín hace retroceder cuatro siglos a la acción. El talismán, aquí, es una maniobra médica. En el fondo, lo mismo.

(La clínica psiquiátrica [18] — *Cervantes o La casa encantada, Judit, Angelita* — es utilizada como explicación a estas mutaciones rápidas con que la acción marcha a saltos en una reacción audaz, contra los realismos quinterianos.)

"Cervantes"

El tercer acto de *Cervantes o La casa encantada* se inicia en el siglo XVII.

Azorín, en la acotación preliminar, hace una muy sobria composición de lugar. "En 1605. Salita pobre; un bufetillo en que se pueda escribir..." Llegan ruidos de la calle; disputas y gritos. "Entra un caballero vestido con traje del siglo XVII. Cincuenta y ocho años. Barba entre rojiza y blanca. El brazo izquierdo y la mano intensibles, inútiles. El caballero parece profundamente cansado..." La escenografía no va más allá. A no haber imaginado

18 Aparte de la figuración de la muerte en una mujer (prólogo a *Lo invisible*), que Azorín ha tomado del *Orfeo*, de Cocteau.

Azorín una serie de situaciones a base del contraste indumental, este Cervantes debiera ir vestido de americana. Pero ya que el aspecto externo ha transigido, el espiritual se ha mantenido firme. El lenguaje se desliza flúido, moderno, actual. Ni una sola vez aparece el vocablo en desuso o la locución antañona. Hay una vigilancia implacable contra el *pastiche*. La discusión entre Cervantes y su hermana — la suave terquedad iluminada del artista frente al sentido práctico de la mujer lugareña — nos llega íntimamente, porque son palabras de hoy las que nos lo dicen. "La psicología humana es lo mismo ahora que hace mil años", dice un personaje de *Comedia del arte* [19]. Pero la expresión ha cambiado; la antigua nos suena a falsa. La fórmula — le da lo mismo a Azorín — es "poner un alma nueva, de ahora, a los personajes antiguos" [20].

Desvanecerse

Se han oído desatadas voces sobre el concepto de *superrealismo* que Azorín ha lanzado a los cuatro vientos. Esas voces salían al paso con el *Ma-*

19 Valdés. Acto II.
20 Ídem íd.

nifeste du surréalisme de André Bréton. Y señalaban la definición precisa: *automatisme psychique pur* [21]. ¿Cabe dentro de esta definición — otorgándole un valor canónico, aun cuando esto podría discutirse ampliamente —; cabe dentro de esta definición la más reciente labor azoriniana? Evidentemente, no.

¿Qué es, pues, lo que ha movido al autor de *Angelita* a enrolarse tan resueltamente bajo el mote superrealista? A mi juicio, el contenido exacto de la palabra — estricto: superación de la realidad —. Toda la obra de Azorín parte de sensaciones, de reacciones ante la materia. Y toda la obra de Azorín consiste en tomar este punto de partida para evadirse y montar en el aire su sueño suprarreal. Entonces la cosa material desaparece, fluye hacia dentro, se desvanece, se diluye. Como esas imágenes que en el cine se disuelven en el *flou*. Y queda flotando la imagen nueva, completamente distinta, a veces; pero que guarda una relación simbólica...: "no corresponde a la realidad exterior..., pero... traduce una realidad intrínseca" [22]. Y a veces

21 André Bréton: *Manifeste du surréalisme*. Aux éditions du Sagitaire. Kra. París. Pág. 42.

22 *Félix Vargas* (prólogo). — Esta presencia de la imagen, ¿es una novedad absoluta en la obra azoriniana? Se ha notado alguna

"utilizando la ambivalencia de las imágenes para hacer visible, en determinado momento, la dualidad de una situación psicológica" [23]. Este libre juego de la fantasía encierra una serie sucesiva de imágenes de una deliciosa y trémula vaguedad. Produce la sensación que produciría un *film* a través de un cristal esmerilado [24]. Esta sucesión de imágenes nace — sin control — en la subconsciencia del escritor al tropezar con la realidad. Esto le quita pureza, pero le presta calor. No es nueva esta actitud. Hay un texto subrayable: "Lo espontáneo es la más bella de las razones — dice —; la conscien-cia dicen los psicólogos que es un *epifenómeno*, una cosa que no es esencial para el proceso de la actividad psicológica, como no es esencial que un reloj se dé o no se dé cuenta de que anda" [25].

En una obra azoriniana, muy difícil de encontrar hoy, se leen estas palabras: "La personalidad incapaz del esfuerzo grande [la atención] y soste-

vez la precisión cualificativa de sus vocablos, que le permite no acudir a la imagen. (Véase: Cid. — Prat: *Azorín. Notes per a un assaig. La Nova Revista,* Barcelona, núm. 23.)

23 *Félix Vargas* (prólogo).

24 Man Ray, el gran cineasta francés, ha conseguido muy notables resultados plásticos en sus imágenes surrealistas, tomadas a través de una lente turbia.

25 *Antonio Azorín,* XXI, 177.

nido, se disuelve" [26]. *Se disuelve.* Este disolverse, este diseminarse del espíritu, es una infinita pereza contemplativa, explica esta vaga inconsciencia que interrumpe la continuidad del hilo narrativo. Hay muchos ejemplos: "En la calle de... ¿Cómo se llama aquella calle que desemboca en la plazuela de San Millán? (¿se llama así esa plazuela?)." "El viejecito de la calle de... ¿Cómo se llama esa calle? ¿Cómo hemos dicho que se llamaba?" [27]. "Esto no lo recuerdo bien: yo hice un discurso. Tengo una idea confusa: no quiero arreglar nada. Me place dejar estas sensaciones que bullen en mi memoria tal como yo las siento, caóticas, indefinidas, como a través de una gasa, allá en la lejanía" [28]. "He de bajar. Ya no sé adónde voy, ni lo que quiero. ¿Por qué he bajado? ¿Por qué no he seguido? ¿Cuáles son mis propósitos? ¿Qué voy a hacer en esta estación solitaria? [29]. "Efectivamente, Azorín se va a París. ¿por qué a París y no a Brujas, a Florencia, a Constantinopla, a Praga, a Petersburgo? Él no lo sabe ni tampoco lo quiere

26 *Diario de un enfermo.* Madrid, tipografía de Ricardo Fe, año 1901.

27 *París combardeado y Madrid sentimental* (págs. 197-199).

28 *Las confesiones de un pequeño filósofo* (XVI, 79).

29 *Los pueblos.* La novia de Cervantes.

razonar. ¿Para qué razonar nada?" [30]. "¿Existe el tiempo? Dona Inés experimentaba una sensación extraña... ¿Hemos vivido ya otras veces? Diríase que en una vida anterior, de que no podemos tener la menor consciencia, a veces se abre un largo resquicio; la luz de una vida pretérita penetra en la presente; un fulgor de consciencia nos llega a las lejanías remotas e insospechadas" [31]. "Decíamos... Ya no nos acordábamos; pues íbamos hablando de nuestro amigo Asensio, el músico. ¿Dónde vive Asensio" [32]. Este último ejemplo lo cita Werner Mulertt, que, con una carencia absoluta de sensibilidad crítica ve en él un simple rasgo humorístico [33].

Estos *devaneos ideales* con que la subconsciencia irrumpe y hace discontinuo el hilo de la narración inteligente, podrían afiliarse a un superrealismo *avant-la-lettre*, si la ortodoxia superrealista no exigiera una absoluta extirpación de la visión racional de las cosas. La conveniencia de elementos de subconsciencia y razón hace aproximable este tipo de literatura al que postulaba Jarnés, como

30 *Antonio Azorín*, XXI, 177.
31 *Doña Inés* (cap. XXXVII).
32 *El Licenciado Vidriera* (cap. X).
33 W. Mulertt: *Azorín*. Traducción castellana de J. Carandell y A. Cruz Rueda. Madrid. Biblioteca Nueva. Pág. 131.

fórmula ambiciosa y totalizante [34]. Como *integralismo* espiritual que concentrara el intelectualismo más refinado y las más profundas intuiciones en una robusta voluntad de armonías. Hemos recogido textos de una etapa anterior a la de la polémica sobre el superrealismo azoriniano, desatada en 1927. En el ciclo de obras que inicia *Félix Vargas* se multiplican los ejemplos, que alcanzan matizaciones delicadísimas en las narraciones breves [35].

Ahora bien: ¿cómo se plantean estos *devaneos ideales* en el teatro? ¿Cómo incide el superrealismo azoriniano en la escena? Veamos si la explicación es clara:

En cada obra escénica de Azorín hay uno, dos personajes que actúan discontinuamente en el terreno de lo suprarreal. En el ensueño. Estos personajes monologan frecuentemente. Sus discursos tienen una incoherencia esencial; son ilógicos. Entre estos personajes y los demás existe una valla. Los demás personajes — *pie a tierra* — actúan de reactivos de la normalidad. De despertadores. Es decir: Azorín hace plástico el agudo problema de Pirandello cuando proclama la radical separación entre los hombres, desunidos por la valla de sus

34 *Teoría del zumbel* (prólogo). Madrid, Espasa-Calpe, 1930.
35 *Blanco en azul.* Madrid, Biblioteca Nueva.

palabras [36]. Y va más allá: para dar una veracidad al monólogo interior que pone en boca de cada personaje, Azorín se infiltra en él; habla por su cuenta. Esto se ve muy claro en algunas obras — *Comedia del arte, Cervantes, Old Spain* —, donde hay personajes que repiten ideas vertidas en libros antiguos de Azorín [37]. Estos personajes viven en una suerte de sonambulismo, contrastando con los hombres de su alrededor. En algún caso, hay junto al protagonista su contrafigura. En *Cervantes o La casa encantada*, junto a Víctor, el poeta, Postín, el lacayo. La fórmula es perfectamente española. De clara ascendencia literaria [38]. Lope. Y Cervantes. Hábiles en contrastes que lleven al resalte de los dos extremos de la comparación. (Don Quijote junto a Sancho.) Así, el héroe se mueve siempre en un plano superior de grandeza. Único en su trasmundo de ensueño.

Cocteau, que hermana los hombres y los dioses con un jovial desenfado, presenta un personaje

36 *Sei personaggi in cerca d'autore.* Hay una traducción castellana de Félix Azzatti. (Valencia, ed. Sempere, S. A.)

37 El *Don Joaquín de Old Spain* repite cosas de *Los Pueblos*, por ejemplo.

38 Vid. J. F. Montesinos, en su estudio del gracioso, en el teatro clásico, como contrafigura del héroe, publicado en el volumen II del Homenaje a Menéndez Pidal.

sonambúlico, que pudiera relacionarse con algún personaje azoriniano. Monologa *Romeo: Je ne me quitte pas..., je me cherche..., je ne me trouve plus..., je ne suis ici... Ce n'est pas à moi que tu parles... Je suis ailleurs... Je suis fatigué* [39]. Y más adelante: *Alors, apprends à ne plus penser du tout* [40]. Ya *Antonio Azorín* monologaba de una manera parecida: "No, yo no quiero sentirme vivir..." [41].

El monólogo de los altos personajes azorinianos del teatro sufre una serie de interrupciones; pero no llegan a destruir su condición monologal, porque la línea mental prosigue impertérrita a través de los escollos. Hasta que luego, de una manera banal, sencilla, el personaje vuelve a la realidad.

Todo esto contribuye a la fijación de la estética azoriniana en relación al lenguaje de los personajes.

Ya mucho antes, en *La Voluntad*, cuando esta etapa de su obra era una cosa muy vaga [42], escribía palabras inolvidables:

39 J. Cocteau: *Roméo et Juliette*. Act. I, esc. I.
40 Idem íd.
41 *A. A.*, XXI, 178.
42 El lector habrá reparado en que el epígrafe que preside este ensayo está en graciosa contradicción con la idea central — unidad de Azorín — que se expone al comenzarlo.

"... este defecto, esta elocuencia y corrección de los diálogos, insoportables, falsos, va desde Cervantes hasta Galdós... Y en la vida no se habla así; se habla con incoherencias, con pausas, con párrafos breves, incorrectos..., naturales... Dista mucho, dista mucho de haber llegado a su perfección la novela. Esta misma coherencia y corrección antiartísticas — porque es cosa fría — que se censura en el diálogo... se encuentra en la fábula toda... Ante todo, la vida no tiene fábula..., no debe haber fábula: es diversa, multiforme, ondulante, contradictoria..., todo menos simétrica, geométrica, rígida como aparece en las novelas... Este precisamente es defecto capital del teatro, y por eso el teatro es un arte industrial, ajeno de la literatura. Yo cuando voy al teatro y veo a estos hombres que van automáticamente hacia el epílogo, que hablan en un lenguaje que no hablamos nadie, que se mueven en un ambiente de anormalidad..., cuando veo a estos personajes me figuro que son muñecos de madera y que, pasada la representación, un empleado los va guardando cuidadosamente en un estante... Observa, además, y esto es esencial, que en el teatro no se puede hacer psicología... o si se hace ha de ser por los mismos personajes..., pero no se pueden expresar estados de

conciencia, ni presentar análisis complicados... Haz que salga a escena Federico Amiel... Nos parecería un majadero... Sí, Hamlet... Hamlet, ya sé..., pero ¡cuán poco debe ser lo que vemos de aquella alma, que debió ser inmensa! Mucho ha hecho Shakespeare, pero a mí se me antoja que su retrato de Hamlet... son vislumbres de una hoguera" [43].

El culto de lo espontáneo lleva al culto de lo automático. Ahí está ya la subconsciencia, viva, pura. El superrealismo de Azorín está en esencia y potencia. Aun cuando no esté todas las veces en presencia. Es una postulación de extrarrealidad de *más allá* de tipo claramente romántico, que Azorín va ahincando en su obra, acercándose cada vez más a los paisajes del sueño.

43 Azorín: *La voluntad.* Madrid, Caro Raggio, 1919; páginas 105-107.

OBRAS

I. Old Spain

El profesor Fundenburg, que prologa la edición norteamericana de esta primera obra escénica de Azorín [2], hace notar que alguna vez el autor habla por su cuenta. Pero hay más: el autor no habla por boca de un personaje, en el cual se infiltra — como, por ejemplo, Valdés de *Comedia del arte* [3] —, sino que son varios los personajes que llevan su voz. Personajes contradictorios cuyos jui-

1 Estrenada por la compañía Díaz-Artigas en 3 de noviembre de 1926. Ediciones: *El Teatro Moderno*, número 148. Azorín: Obras Completas. Teatro, vol. I. (Madrid, C. I. A. P.) *The Century Modern Language Series*. New York. Mackenzie, editor; 1928.

2 No cuenta para este estudio cierta reconstrucción escénica olvidada hoy: *La fuerza del amor* (Madrid, La España Editora, 1901), escrita bajo la preocupación histórico-naturalista, que constituye precisamente la antítesis de su teatro actual (antiarqueología, superrealidad, como ya hemos visto). Ha sido reeditada últimamente. (*El Teatro Moderno*, 275).

3 Ya hemos hablado más arriba de este procedimiento azoriniano.

cios reaccionan mutuamente. En un momento dado, nos parece *Don Joaquín,* el norteamericano que llega a la antañona ciudad de Castilla, el único personaje en quien Azorín reside [4]. Efectivamente, se dirá que hay en la visión personal de Azorín una curiosidad de extranjero, ante la que nada se disimula por cotidiano o por vulgar. Exactamente igual que a su personaje. Pero en el acto segundo Azorín se introduce en la voz de la Condesita, cuando describe la tierra de Castilla encuadrada en el marco de su ventana. Y el marqués de Cilleros es también un aristócrata de clara estirpe azoriniana ("Dispongo de todo mi tiempo para ver pasar la vida" [5]; "soy un espectador de la corriente de las cosas" [6]; "voy donde las cosas me llevan" [7]. ¿No está todo esto en la obra anterior? [8]. Todo esto quiere enfrontarse — en *Old Spain* — con el dinamismo norteamericano, que digamos ya — en

4 Hemos notado anteriormente que se expresa como el *Azorín* de *Los Pueblos.*

5 *Old Spain,* acto II.

6 Ídem íd.

7 Ídem íd.

8 Y en su temperamento. Estévez-Ortega preguntaba una vez a Azorín en una interviú publicada en *Nuevo Mundo*: "¿Cuál es su distracción favorita?" "Ver pasar las nubes. Soy oriental." Y Ramón Gómez de la Serna: "El gran hombre de naturaleza pasmada sufre el pasmo de Castilla..." (Azorín: en *Rev. de Occidente,* noviembre-diciembre 1928.)

apoyo de nuestra tesis — aparece muy vagamente en Don Joaquín.

Sin embargo, el puro roce de las dos ideas (el movimiento de Nueva York y la quietud de Nebreda) le sirve al autor para conectar dos mundos, con un reprobable espíritu pedagógico. Quizá veamos más benignamente este proceso si conceptuamos *Old Spain* como una visión plástica del *monólogo interior* que vive en perpetuo fragor de lucha dentro del yo azoriniano. Como un juego de acciones y reacciones entre Cosmópolis y Castilla que es toda la obra de Azorín.

Por eso en Don Joaquín — extranjero en su patria — el desdoblamiento de la personalidad de Azorín es más evidente. En la comedia se alude a la labor literaria del autor de *Doña Inés*, ávida de una novedad que sacuda nuestro marasmo.

"La Condesita. — Yo no quisiera, señor, decir ningún desatino. Pero yo creo, por ejemplo, que en Nueva York las extravagancias no hacen ningún efecto. Las gentes no se asombran de ellas. Y en España, por el contrario, una extravagancia conmueve a todo un pueblo. Un extranjero un poco extravagante podría creer que para que progresen los españoles es preciso hacer muchas extravagancias, a fin de que los españoles salgan de sus casillas.

Don Joaquín. — ¡Señorita! ¡Estoy asombrado, verda-

deramente asombrado! ¡Está usted diciendo cosas que las he pensado yo!

LA CONDESITA. — ¿Las ha pensado usted?

DON JOAQUÍN. — ¡Sí, las he pensado yo y las he escrito!" [9].

(Este juego de ósmosis entre la realidad y el teatro es muy análogo al que estudiaba Américo Castro recientemente, en *Cervantes y Pirandello*) [10].

Old Spain es, pues, a mi juicio, un autorretrato espiritual de Azorín. Fino, total, acertadísimo.

II. BRANDY, MUCHO BRANDY [11]

El teatro de Azorín cifra dentro de una unidad superior indudable una fecunda serie de temas y de intenciones. Cada obra plantea sus problemas estéticos y teatrales, independientemente de los demás.

En *Brandy, mucho brandy*, aparece ya lo sobrenatural. Apariciones y desapariciones. *No está todo en el diálogo;* Azorín traiciona su postulado

9 *Old Spain.* Acto II.

10 *Santa Teresa y otros ensayos.* Madrid. Historia Nueva, 1929.

11 Sainete sentimental en tres actos. Estrenado por la compañía de Manuel París en el Teatro del Centro, de Madrid, el 17 de marzo de 1927. Ediciones: *El Teatro Moderno,* núm. 137. Obs. completas Teatro, vol. I. (Madrid, C. I. A. P., 1929.)

con una escenografía de penumbras y de Noche de Ánimas. El tercer acto es el único interesante, sobre ser menos farragoso que los otros dos. En el monólogo de la protagonista — Laura — apunta la observación del tiempo, que Azorín hace plástica con la presentación en escena de un pariente fallecido, en la vejez y luego en la mocedad. Hay en esta escena, y en los soliloquios de la mujer, una atmósfera irreal de ensueño de una aguda calidad poética.

Esta obra fué rechazada violentamente por el público el día de su primera representación.

III. Comedia del arte [12]

En *Comedia del arte* es seguramente donde la *sensación de teatro* que Azorín no rehuye jamás, aparece con una mayor persistencia. Los actores de la farsa son, a su vez, actores de teatro. Hacen teatro en la escena [13]. Esto le sirve a Azorín para for-

12 Estrenada por la compañía de Francisco Fuente en el Teatro Fuencarral, de Madrid, el día 25 de noviembre de 1927. Ediciones: *El Teatro Moderno,* núm. 157. Obs. comps. Teatro, I. (Madrid, C. I. A. P., 1929.)

13 Ya veremos *cómo este tema se repite a lo largo de su obra* de teatrista. Tema que, por otra parte, no constituye una novedad escénica. Aparte del ya citado ejemplo de Tamayo y Baus *(Un drama nuevo),* podríamos citar otros muchos: Shakespeare, *Hamlet;* Calderón, *El gran teatro del mundo,* etc. En el cinema se ha usado también frecuentemente este artificioo.

mular una serie de ideas relativistas sobre la realidad en la vida y en la farsa; en la vida y en el arte; algunas de ellas presentan una clara filiación wildeana.

La charla entre autor y actor incita a teorizar. En *Comedia del arte* se desenvuelve mucho de su estética teatral. Valdés — personaje en quien se cifra el otro-yo de Azorín, a que nos hemos referido antes — dice, refiriéndose a la actriz, toda la fórmula antiarqueológica que ya conocemos en otros textos: "*Valdés.* — El secreto de Pacita en las representaciones clásicas es muy sencillo. Pacita pone un alma nueva, de ahora, a los personajes antiguos. Y no hay más. ¿Comprendéis el alcance de la innovación? La psicología humana es lo mismo ahora que hace mil años" [14].

Todas estas indicaciones se desarrollan con una suprema sencillez. "La elegancia, Pepita, es la sencillez", dice Azorín en alguna parte [15]. De cualquier cosa podrá ser acusado o sospechoso, menos de permanecer fiel a esta verdad inmensa y difícil.

La obra presenta una vida en declive. La del actor Valdés. La farsa termina — glacial, brutal —

14 *Comedia del arte.* Acto II.
15 *Antonio Azorín,* XVIII.

con la muerte del mismo. Un poco más — desnudando la farsa de una acción lateral — y habremos llegado al *ángulo de angustia* de que son prueba los tres cuadros de *Lo invisible.*

IV. Lo invisible [16]. La arañita en el espejo [17]. El segador [18]. Doctor Death, de 3 a 5 [19].

Una larga referencia a la escenografía de *Lo invisible,* ha sido hecha ya. Digamos ahora que la obsesión de la Muerte centra la trilogía, constituyéndose en protagonista. Es imposible olvidar aquí la cita lenormandiana. Obras con personajes invisibles — *La dent rouge, Le simoun* — son corrientes en su producción [20]. En el prólogo de la trilo-

16 Fué estrenada en conjunto en la Sala Rex, de Madrid, el 24 de noviembre de 1927. Edición de *El Teatro Moderno,* número 171.

17 Estrenada por la compañía de Rosario Iglesias, en el Teatro Eldorado, de Barcelona, el 15 de octubre de 1927.

18 Estrenada en el Teatro Pereda, de Santander, por la compañía de Rosario Pino, el 30 de abril de 1927.

19 Estrenado en el Teatro Pereda, de Santander, por la compañía de Rosario Pino, el 28 de abril de 1927.

20 Procedimiento muy usado por los teatristas de hoy. El ambiente es el personaje central. Recuérdense obras de O'Neil, *Anna Christie;* Vildrac, *Paquebot Tenacity;* Vinyes, *Peter's Bar.* En último término, este procedimiento se corresponde a la tendencia sociológica que proyecta su atención en ejemplares mesotípicos;

gía, empero, aparece la Muerte. La Muerte es una hermosa mujer. El personaje es claramente de estirpe coctoniana. En el *Orfeo* encontramos su patrón. ("La muerte es una mujer muy guapa en traje de baile rosa vivo y con abrigo de pieles".) Azorín recuerda la sensación que la Muerte, laborando con sus ayudantes, le produce, y en *Doctor Death, de 3 a 5* se encuentran los rastros de esta sensación. En otra comedia — *Judit*, acto III — parte de esta misma sensación para representar a las Parcas en forma de tres mujeres actuales.

Insistamos en el hecho de que el juego patético es de base mental, sin apoyos escenográficos. Pero hagamos notar cómo los vocablos son de una expresividad y una agudeza certeras. "Les drames de l'avenir — escribe Zygmunt Tonecki — préfereront la qualité des mots à leur quantité. Il nous faut des mots frappants, puissants et non des torrents de mots, non l'inondation verbale!" [21]. Insistamos también en el dinamismo azoriniano, vibrante en estos cuadros (a pesar, naturalmente, del poco *movimiento de personajes*). El tópico de la quietud de

a la historia que ha dejado de preocuparse de los héroes; a la novela que convierte a las masas en protagonistas; al cinema que maniobra con multitudes, etc.

21 *Le théâtre de l'avenir*. Pologne littéraire, 35-36.

Azorín arranca de un socorrido ensayo de Ortega y Gasset, en que se leen frases como ésta: "¡Leed *Castilla* o *Lecturas españolas*, y sentiréis como una inercia cósmica!" [22]. Pero la inercia no está en Azorín, como, por traslación de esta idea, se ha venido creyendo. Sino al contrario. Frente a lo inerte Azorín es lo más ágil, lo más vibrante, lo más inquieto. Lo más dinámico.

Critile [23] nota la presencia de Rilke en *Lo invisible* como una obsesión que quiere suponer cosa pasajera. En efecto: la muerte de Rainer María Rilke, evocado en el prólogo de la trilogía con una emocionada ternura, le lleva a proyectar sobre su espíritu el fruto más agudamente obsesionado de Muerte — transido de Muerte — del altísimo poeta alemán: *Los Cuadernos de Malte Laurids Bridge.* Frente a Rilke — no frente a Maeterlinck — es posible señalar una relación de precedencia.

Diríamos: *Azorín es a Rainer María Rilke lo que Mauricio Maeterlinck es a Poe* [24].

22 *Azorín, primores de lo vulgar.* El Espectador, II. Pág. 116.

23 Pseudónimo de Víctor Bouiller: *Le théâtre d'Azorín.* "Mercure de France", núm. 746.

24 Me parece oportuno hacer notar, finalmente, que la presencia de la Muerte en la trilogía azoriniana no tiene relación alguna con la que aparece en la época clásica — Luciano de Samosata —, en la Edad Media — Danza de la Muerte —, o en las imitaciones renacentistas de aquel escritor (p. ej., Valdés: *Diálogo de*

V. El Clamor [25]

En colaboración con D. Pedro Muñoz Seca, escribió Azorín una comedia sobre la vida periodística española. Obra de intención polémica, sin otro interés, para el estudio conjunto del teatro azoriniano, rehuímos su enfoque, deliberadamente, con objeto de no intervenir en un tema de orden evidentemente anecdótico.

VI. Angelita [26]

"La sensación de tiempo en la sensibilidad de un escritor; la sensación de tiempo y la de su inseparable el espacio." Tiempo; tema antiguo, obsesión antigua de Azorín. Sería curioso estudiar la idea de tiempo en los hombres del Noventa y Ocho. En algunos romances de Machado, por ejemplo. O en algunas novelas de Baroja. Es tema que postula una mayor insistencia.

Mercurio y Carón). La mayoría de estas representaciones encierran una intención moral — igualdad de las jerarquías ante la Muerte —, que sería inútil buscar en la obra azoriniana.

25 Estrenada por la compañía Ortas-Zorrilla en el Teatro de la Comedia, el día 2 de mayo de 1928. Publicada en *El Teatro Moderno*, núm. 466.

26 Madrid, Biblioteca Nueva, 1930. Fué estrenada en Monóvar, en 10 de mayo de 1930, con motivo de un homenaje con que el pueblo natal agasajó al autor de *Superrealismo*.

"Es hora ya — dice Azorín en otro lugar — de que el teatro español vuelva a utilizar uno de sus más eficaces y fecundos recursos: lo maravilloso." Esta obra — *Angelita* — se subtitula así: *Auto sacramental.* Todo ello nos lleva al estudio de lo maravilloso en escena. Las mutaciones rápidas, las desapariciones súbitas, son frecuentísimas en nuestro teatro clásico. Tirso, Calderón — y la cantidad se acentúa en dirección del siglo XVIII — emplean frecuentemente procedimientos extranormales para sus creaciones. Calderón, en el prólogo de su auto sacramental *El pleito sacramental del cuerpo y el alma,* hace mención de una máquina complicada, destinada a producir efectos maravillosos en el curso de la acción [27]. Y las acotaciones escénicas, por ejemplo, las que acompañan al auto de *La vida es sueño* [28], dan a conocer una completísima labor escenográfica. Así podrían multiplicarse los ejemplos.

Azorín traslada a la escena contemporánea este

27 Calderón. Autos sacramentales. Edición y prólogo de Ángel Valbuena Prat. Clásicos Castellanos de *La Lectura,* vol. 74. "Parecerán tibios algunos trozos, respecto a que el papel no puede dar de sí ni lo sonoro de la música, ni lo aparatoso de las tramoyas" (pág. 5).

28 Ídem íd. La Lectura. Vol. 69, pág. 180. *(Memoria de las Apariencias.)*

recurso de lo maravilloso. Pero — y en esto permanece fiel a sí mismo — prescinde de la tramoya. Si en *Comedia del arte*, por un complejo de personajes, continúa, en *Angelita* ha desaparecido ya. Lo maravilloso se produce sin esfuerzo; al conjuro verbal. Al gesto mágico, simple, claro. "Todo está en el diálogo." En la voz.

Hay — y esto aparece ya en *Brandy, mucho Brandy* — la aparición de personajes mágicos. Estos personajes no son espectros, como en el teatro clásico [29]; tampoco personajes vivos, irrumpidos de pronto. Sino que se trata de un triple desdoblamiento del yo, a través del tiempo. De la presencia de tres reflejos de la protagonista. No es posible asimilar absolutamente este procedimiento con el de la personificación de la subconsciencia en una figura distinta. Este es el procedimiento seguido entre nosotros por Max Aub [30] y por Ugarte y López-Rubio [31]. Sería absurdo, sin embargo, no conocer su condición de imagen subconsciente. De ese *appel*

29 Vid. sobre apariciones. J. F. Montesinos, en el prólogo a *El Marqués de las Navas*, de Lope de Vega. (Teatro antiguo español. Textos y estudios, VI.)

30 El desconfiado extraordinario. Sólo se ha publicado la versión catalana de esta obra — hecha por Millás-Raurell — con el título de *El Malfiat extraordinari*.

31 *De la noche a la mañana*. (El Teatro Moderno, núm. 182.)

à la surréalite que Georges Pillement señalaba frente al teatro azoriniano [32].

VII. Cervantes o La casa encantada [33]

El tercer acto de esta obra ha sido comentado en un capítulo anterior [34]; señalemos ahora algunas particularidades del primero y del segundo. El tipo de esta comedia lo refleja claramente una frase de Durán, el periodista que acude a conocer el curso de la enfermedad de Víctor, el poeta. "¿Cree usted, doctor, que se podría hacer con el delirio de un poeta, de un gran poeta, una obra de teatro interesante?" [35]. La postulación hacia el delirio es clara; o lo que es lo mismo: hacia el misterio [36]; hacia lo extraordinario; hacia lo irreal.

Ahora bien; esta marcha hacia lo fantástico se acompaña de un fuerte aparato escenográfico. (Lu-

32 Georges Pillement: *Le théâtre d'Azorín.* (Vient de paraître, París, marzo 1929.)

33 Ha sido publicada, en parte, en la revista *Nueva España.* No ha sido representada.

34 "Antiarqueología".

35 Acto I, cuadro I.

36 Ésta se acentúa notablemente al comenzar el acto segundo. Se diría que asistimos a una de esas obras de Lenormand (recuérdese *La dent rouge*) en que el protagonista no es un personaje de carne y hueso, sino algo inaprensible que flota en el aire y que mueve y sitúa decisivamente a las marionetas.

ces que se apagan, truenos, relámpagos, cantos tétricos, ladridos furiosos, gritos, ruido de cadenas) [37]. Hay que reprochar todo este juego efectista, una vez más [38]. Para quien ha logrado *Lo invisible* este procedimiento ha de parecernos grosero, si no se trata de hacer un juego de contraste entre el temple del amo y el del criado [39]. Hay, sin embargo, un texto significativo. Este:

"MARÍA [40]. — Y esta viejecita conoce todas las patrañas, cuentos y fantasías que corren por el pueblo a propósito de la casa encantada. ¿Cree en consejas la viejecita?

VÍCTOR. — Yo no sé si cree. ¿Quién no cree en algo misterioso e inexplicable?

MARÍA. — Pues este algo misterioso e inexplicable no es la patraña vulgar.

VÍCTOR. — Ese algo puede ser nuestra propia imaginación" [41].

Una vez más se trata de una impresión subjetiva cuya exteriorización escénica se produce para no restar expresividad a la obra.

37 Acto II.

38 En otro capítulo — *Antiescenografía* — hemos estudiado esta cuestión.

39 Juego que tampoco encierra una absoluta novedad. Recordemos a *Ciutti* y a *Don Juan* en la cena del comendador.

40 Personaje anecdótico, que cifra la superstición popular, pretende impedir al poeta el acceso a la casa encantada.

41 Acto I. Cuadro II.

El camino de lo maravilloso se alude aquí, parcialmente. Ya no es el talismán de *Angelita.* Sino un elixir médico, truco que se rodea de un aparato realista. El anillo de Angelita hizo avanzar unos años. El elixir del doctor hace retroceder siglos. Víctor Brenes se encuentra a Cervantes, cuya figura aparece rodeada de ese halo de ternura que tienen todas las evocaciones cervantinas de Azorín. No creo preciso advertir que en el choque de los dos personajes — Cervantes, vestido al uso del siglo XVII, y Víctor Brenes, a la moda del XX — Azorín no ha pretendido ni aproximarse siquiera a la intención burlesca con que Bernard Shaw, por ejemplo, termina su *Santa Juana*[42]. Sino que se trata de un paisaje de ensueño. El epílogo de la obra se sitúa *fuera de acción.* Es decir, los personajes comentan su actitud en la comedia[43], completamente desprendidos de ella. Son la moraleja escénica. Incluso Durán explica la obra a sus camaradas (y al público); la obra que ha sido construída con el propio delirio. Dice:

"¿No se ve en la comedia que juega un papel

42 La escena en que *Santa Juana,* rodeada de caballeros de su época, en el otro mundo, recibe la visita del Delegado francés de las fiestas conmemorativas, vestido de frac y sombrero de copa.

43 Análogamente en *Old Spain.* Más arriba he señalado un ensayo de Américo Castro sobre este tema.

principal, esencial, único, lo subconsciente? Y lo subconsciente, ¿no es toda nuestra vida? En el fondo de nuestra persona existe una vitalidad fuerte, misteriosa, ignorada de nosotros mismos; esa fuerza es la subconsciencia. Andamos por la vida, pensamos; hablamos, escribimos... Y todo, sin que nos demos nosotros cuenta, está inspirado, regido, ordenado por lo subconsciente. No conocemos nosotros esa fuerza, ese explosivo formidable que en nuestra persona llevamos. Y un día, con motivo de una desgracia, de una honda aflicción, de una conmoción profunda, se hace en nuestro cerebro como una hendidura, y por ella se escapa, con palabras desordenadas, incoherentes, pero de una verdad profunda, todo nuestro ser interior" [44].

VIII. Judit [45]

El tema de *Judit*, a diferencia de otros temas bíblicos, es poco frecuente en el teatro español [46].

44 *Cervantes o La casa encantada.* Epílogo.

45 Esta obra fué escrita en 1926. Entregada a Margarita Xirgu. No fué estrenada.

46 Hay una obra de Godínez: *Judit y Holofernes,* impresa en una colección de Comedias Varias. Cayetano Alberto de la Barrera (Catálogo, etc., pág. 153) cita una *Judit española,* representada ante S. M. la Reina, en su cuarto, a fines de 1622 o a principios de 1625. Hay una reincidencia en el tema: "El tiempo de

En el extranjero, resalta en un primer término evidente el nombre de Hebbel. Como la Judit hebbeliana [47], esta de Azorín monologa en un plano de ensueño evadido de la realidad. Pero esta característica no es exclusiva de *Judit*, sino que aparece a lo largo de todo el teatro azoriniano. Además, la heroína de Hebbel actúa de una manera circunstancial: "En tanto que duró para nosotros la fortuna ella se estuvo muy tranquila en su aposento. ¿La ha visto alguien en público salvo para la oración y el sacrificio?", mientras que la impresionante Judit de Azorín — sin duda la más completa heroína del teatro azoriniano — actúa en todo momento, como una llama de rebeldía. Finalmente, en la Judit de Hebbel se concentran una diplomacia y una astucia que no sospechamos en la de Azorín [48].

La intervención de Judit en un conflicto social

Judit y muerte de Holofernes", publicada en una colección de Comedias sueltas (Madrid, 1634). Paz y Melia, en su catálogo de manuscrito (pág. 257), cita una *Judith*, anónima. Y, finalmente, firmada por Un Ingenio de esta Corte: *El sitio de Bethulia o La Judit*, obra impresa entre las "comedias de los más célebres autores). (Amsterdam, 1726.) Finalmente: *Judith*, por Francisco Villaespesa. (Madrid, Sanz Calleja.)

Verosímilmente, ninguna de estas obras ha influído sobre la *Judit* azoriniana.

47 Acto II, escena I.

48 Lágrimas de alegría por haberte engañado. Me hace temblar la fuerza que tiene en mi boca la mentira." Hebbel: *Judit*. Acto III.

— Holofernes es el Presidente del Consejo de Ministros; el pueblo asesinado es la clase obrera — podría llevarnos a la consideración de la política azoriniana, si no viéramos en todo ello una pura motivación dramática. La antiarqueología a que aludíamos antes como típica en esta etapa literaria no se limita a poner al día los trajes y la decoración; no sólo consiste en cambiar el arma de Judit poniendo un revólver donde había una espada. Sino que interviene en el meollo de la acción, que es puesta de esta manera en una próxima vigencia apasionante [49].

Las acotaciones son en esta obra más largas y detalladas. Hay una constante preocupación plástica en el autor. En ocasiones, el movimiento de la acción recuerda un tanto el teatro expresionista de Georg Kayser.

IX. La Guerrilla [50]

Tras un prolongado silencio [51], Azorín vuelve a la producción teatral con "La Guerrilla", que — pri-

49 La revisión de los mitos clásicos del teatro a la luz de los nuevos procedimientos dramáticos es cosa cotidiana. Cocteau, Giraudoux, Shaw, Max Aub, Bergamín, etcétera.

50 Comedia en tres actos, el tercero dividido en tres cuadros. Estrenada en el Teatro Benavente, de Madrid, el 11 de enero de 1936. Editada por "La Farsa", núm. 442. Madrid, 1936.

51 Añadimos esta nota que completa cronológicamente nues-

mera constatación — marca una continuidad en cuanto a su contextura escénica y en cuanto a su lenguaje respecto de su obra anterior. La figura del coronel Marcel Leblond dentro del ambiente rural de Mira-el-Prado, recuerda un poco el juego de contrastes entre el americano Don Joaquín en la Nebreda de *Old Spain;* la misma actitud cariñosa, de viajero interesado en lo que ve que — otra coincidencia — ha tenido años de infancia en la tierra que pisa de nuevo. En cambio, la temática general de la obra es distinta. La escena transcurre en 1809 y la acción es un incidente lugareño de guerra de guerrillas, con una trama sentimental alrededor de *Pepa María,* que prefiere el francés al guerrillero español. Todo ello cae fuera, como decimos, de la tradición azoriniana, que, en cambio, está bien presente en la *manera* cómo el tema se trata. La "anti-arqueología" está bien presente: la ubicación en el tiempo — y en el espacio — está hecha con mucha sobriedad. Ni arcaísmos ni ruralismos. El autor acumula toda su simpatía sobre la figura de Pepa María y, de rechazo, sobre Marcel Leblond: hay en ello una preocupación liberal y comprensiva

---

tro trabajo, fechado en 1931. Sabemos que Azorín tiene otra producción inédita para el teatro: *Ifach.* Todo ello muestra que el fervor por la dramática no ha decaído un ápice.

que informa todo el pensamiento azoriniano de hoy.

Al final de la obra hay un "Epílogo" que no se representó: es una escena muda: un fondo marino y un "ambiente de irrealidad". ("Tenue luz rojiza.") Los protagonistas pasan como dos sombras, como evadiéndose del mundo real. Todo ello contrasta, sin duda, con la antiescenografía señalada a lo largo del teatro azoriniano.

ECO DE NARCISO

Ovidio, en el tercer libro de las *Metamorfosis*, nos habla largamente, poéticamente, de Narciso. Son unos versos musicales y perfectos. Cuando nació Narciso, explica Ovidio, su madre, "la azulada Liríope", hizo consultar el augurio. Preguntado si viviría largos años de madura vejez, el adivino de los tiempos dijo solemnemente estas palabras: *¡Si no se conociera!* (vs. 345-347). Ya sabéis la historia de su adolescencia, al abrigo materno. Ya sabéis cómo las ninfas— y aquella *Eco* más que ninguna — le querían por encima de todas las cosas. Pero él era marmóreo de una indiferencia divina. Cuando una voz despechada le gritó: "¡Ojalá también él ame y no sienta el goce del amado!" (v. 405), Némesis, la diosa de las venganzas, lo oyó. La historia, ya lo sabéis, terminó en tragedia. Imaginemos la escenografía. Es una tarde de una serenidad perfecta. Hay una multiplicación de flores en los prados; suena la música de los insectos. Narciso vuelve, fatigado, de una cacería: ha perseguido a un cervatillo huidizo y gracioso. Como una espada, sobre

el prado hay una fuente y un arroyuelo. Narciso, palpitante, se inclina para beber. Es como un arco tenso el adolescente. "Y mientras bebe — palabras de Ovidio —, sorprendido por la belleza de la imagen que contempla, ama una esperanza sin cuerpo, se figura que es cuerpo lo que sólo es agua" (v. 416). Narciso se enamora de sí mismo. Narciso, víctima del espejo, no sabe quién es aquel ser que le sonríe cuando él sonríe, que le alarga la mano cuando él se la tiende. Empieza su tragedia. La tragedia de su amor inalcanzable. Pasan las horas y Narciso no se mueve. Exclama: "¿Alguien, ay selvas, ha amado más cruelmente?" (v. 443). Pasan los días: Narciso; Narciso es una flor que palidece: "Narciso muere como la rosa de cera se deshace en un fuego lento y la escarcha matinal con los rayos del sol" (488-489). Lloran las Dríadas y *Eco* les hace eco. "Ya preparan el altar, las antorchas agitadas y el féretro; el cuerpo no estaba en parte alguna; y en vez del cuerpo hallan una flor de color azafrán con el centro teñido de blancos pétalos." Por eso, aún hoy día se llama a esta flor *Narciso.*

*

He aquí la historia. Los mitólogos han aplicado su lupa científica sobre Narciso, el torturado, y

han hecho largas disquisiciones áridas [1]. Los poetas han tratado de unir la magia y la tragedia, sobre todo desde el Renacimiento [2], que reconstruye las

1 Estas disquisiciones tienden, por un lado, a aislar el mito de *Narciso* del mito de *Eco*, que es una superposición posterior (Vid. Décharme: *Myt. de la Grèce Antique* (París, 1879, pág. 334); y por otro, a buscar una explicación psicoanalítica a la pasión de Narciso. Véase la teoría típica de Freud (Obras completas, edición castellana, vol. V: Teoría general de las neurosis, p. 217: La *teoría de la líbido y el narcisismo*), explicándolo por una falta de finalidad, externa al yo, de la líbido. Esta anormalidad sería debida a una excesiva preponderancia de la madre que deja al hijo sin conocimiento del mundo que le circunda. Calderón, en su comedia mitológica *Eco y Narciso*, mezcla al tema místico el sentido pedagógico que se desprende de la tragedia. Véase el admirable comentario de A. Valbuena Prat, editor de esta comedia (Madrid, C. I. A. P. [1931]). Dice el ilustre profesor: "Muchos casos de neurosis narcisista han sido explicados, en la psicología actual, por el sometimiento excesivo al medio y dirección anormales. Adler explicaría esto por el aniquilamiento en el niño de la voluntad de poderío, que justificaría su actitud indecisa y vacilante en la vida (como presenta, en efecto, Calderón a su personaje, especialmente en su relación amorosa con *Eco*); Freud recurría al complejo de Edipo; Narciso no ha visto a otra mujer que a su madre." La *melancolía narcisista* ha sido también explicada por Freud (obra citada, p. 234).

2 Es preciso buscar estos poetas, naturalmente, entre los ovidianos. Hemos de fiarnos tan sólo del folleto de Schevill: *Ovide and the Renaissance in Spain* (Publications in Modern Philology. University of California Press. Berkeley, 1913), que no nos precisa este aspecto. Por otra parte, la imitación ovidiana medieval está referida a la hora de *l'amour courtois* aprendido en el *Ars Amandi*. Las "Metamorfosis" actúan sobre todo a partir del Renacimiento sobre Barahona de Soto, Hurtado de Mendoza, Castillejo, Cetina, Silvestre, Porcel y Torrepalma. El tema de *Narciso* es tratado concretamente, además de Calderón, por Juan de Arquijo, autor de un soneto que dice así: "Crece el insano ardor, crece el engaño Del que en las aguas vió su imagen bella. Y él sola

estatuas mutiladas y ama la gracia y la claridad. Narciso había de interesar a los poetas: a los clásicos por todo lo que hay en él de espectáculo; a los románticos, por lo que tiene de tortura. Es curioso que ahora, en un momento como el nuestro, en el que sería peligrosísima una definición exacta, Narciso interese a los poetas más significativos. Incluso el teatro ha sido tentado por la figura dolorida de ese muchacho: aquel *Narciso* de Max Aub, que, al acabar el segundo acto, intenta suicidarse disparando sobre un espejo [3]. (El espejo: el amigo y el enemigo de Narciso.)

Ha habido un poeta, un solo poeta, que se ha permitido adoptar una posición antitrágica ante la muerte de Narciso. En realidad, este poeta, especialista en convertir la tragedia en sonrisa, era el único

causa en su mortal querella Busca el remedio y acrecienta el daño. Vuelve a ver en la fuente; caso extraño Que della sale fuego, mas en ella Templarlo piensa y la enemiga estrella Sus ojos cierra al fácil desengaño. Fallecieron las fuerzas y el sentido Al ciego amante amado; que a su suerte La belleza fatal cayó rendida. Y ahora, en flor purpúrea convertida La agua que fué principio de su muerte Hace que crezca y prueba a darle la vida." (B. A. E., XXXII, 395.)

3 Max Aub: *Narciso*. (Barcelona, Altés, 1929.) Este interés por la figura de *Narciso* que tienen otros documentos contemporáneos, se une a la corriente literaria que busca presentar los mitos, descargados de Arqueología. (Véase mi nota sobre este tema en *L'avantguardisme a Catalunya i altres notes de crítica*, y en el capítulo de este libro en que estudio el teatro de Azorín.)

que podía hacerlo. Este poeta se llama Oscar Wilde [4].

Los poetas de hoy, sin embargo, sienten más la tortura que el espectáculo. Son en este punto románticos. Valéry, en el cual toda pasión es contenida, siente una emoción vivísima ante la tragedia de Narciso, al cual ve

"étinceler dans l'oeil"

todo un tesoro de impotencia y de orgullo [5]. Car-

4 He aquí, efectivamente, cómo se las arregla Oscar Wilde para explicar la historia de Narciso:

Cuando Narciso murió, dice Wilde, las flores que había junto a la fuente le pidieron gotas de agua para llorar. — Las he gastado todas, dijo la fuente, de tanto como le amaba.

Y las flores:

— Es claro: ¡era tan bello!

— ¿Era tan bello, Narciso? — preguntó la fuente.

— ¿Quién lo puede saber mejor que tú? — dijeron las flores —; si él se inclinaba cada día para mirarse en tus aguas.

— Yo lo amaba — dice la fuente, loca de vanidad —, porque cuando se inclinaba sobre mí, yo podía ver *mi belleza* reflejada en *sus ojos.*

La pobre fuente se figuraba que aquella imagen del agua que se repetía en las pupilas de Narciso era su propia imagen.

5 Federico Lefèbvre (*Entretiens avec P. Valery*, París, *Le Livre*, 1926) anota las palabras del gran poeta sobre este tema: "C'est la confrontation de l'homme, tel qu'il se perçoit en lui même c'est-à-dire en tant que connaissance parfaitement générale et universelle puisque sa conscience épouse tous les objets avec son image d'être défini et particulier, restreint à un temps à un visage à une race et à une foule de conditions actuelles ou potentielles. C'est en quelque sorte, l'opposition d'un tout à l'une de ces parties et l'espèce de tragédie qui résulte de cette unión inconcevable" (página 358).

les Riba, el gran poeta catalán, ha visto un Narciso patético, más aún que el de Valéry. Le hace hablar de este modo:

— El meu cos-per les coses
se'n va de mi, com qui es desfà
de noses — o de roses —
del que es seu i que amb tot ell no pot esperar,
i que el suplicaria, furtivament se'n va
per una impaciència ardent de les coses [6].

Un poeta andaluz, Federico García Lorca, ha intentado fundir en una canción infantil, muy suya, la tragedia del adolescente enamorado de sí mismo:

Niño

¡Que te vas a caer al río!
En lo hondo hay una rosa
y en la rosa hay otro río.
¡Mira aquel pájaro! ¡Mira

6 C. Riba, *Estances*, II, 29 (Ed. La Mirada, p. 129). Es más conceptuosa y menos decorativa la versión de nuestro poeta que la de Valery. Hagamos notar que otro gran poeta catalán, Josep María López Picó, ha incluído en su *Carnet de la Ruta* (op-XXII) unos *Fragments de l'Anti-Narcís* (p. 93).

aquel pájaro amarillo!
Se me han caído los ojos
dentro del agua...
¡Dios mío!
¡Que se resbala! ¡Muchacho!
... y en la rosa estoy yo mismo[7].

7 *Canciones*, 1921-1924. Málaga. Ed. Litoral, p. 66.

NARCISO COMO ESPECTÁCULO: EL DANDY

Hemos dicho que hay dos maneras de ver el mito de *Narciso*. Una manera clásica, formal, externa, en la que Narciso es estimado como un espectáculo. Otra manera profunda, romántica, en la cual Narciso es una tortura desesperante; un problema.

Narciso es el espectáculo de sí mismo. Se contempla largamente en el espejo de la fuente. "Se figura que su cuerpo es lo que es agua", dice Ovidio. Los románticos explotan esta figura de Narciso. Y la Iglesia substituye el agua por la ceniza. "Piensa que es cuerpo lo que sólo es ceniza", dice la liturgia cuaresmal.

Había de nacer, forzosamente, el lado alegre, primario, externo (clásico) del narcisismo. Espejo como gozo, no como tortura. Culto de la figura desdoblada en el espejo. Dandysmo. Cuando Narciso hace de su problema un espectáculo, aparece el dandy.

¿Qué es un dandy? Cuesta mucho poner de acuerdo la gente especializada en este tema. Pero podemos partir, por ejemplo, de la definición de Balzac. Balzac, en su *Tratado de la Vida Elegante,* dice que en el mundo hay solamente tres clases de hombres: el hombre que trabaja, el hombre que piensa y el hombre que no hace nada. El hombre que trabaja da lugar a la *vida ocupada;* el hombre que piensa da lugar a la vida de artista; el hombre que no hace nada da lugar a la vida elegante. El autor de *Papá Goriot* pone en contacto esta sistematización con estos aforismos escalonados: I. El fin de la vida civilizada es el reposo; II. El reposo absoluto produce el *spleen;* III. La vida elegante es, en su acepción más amplia, el arte de animar el reposo.

Hasta aquí, Balzac. El dandy podrá, pues, quedar clasificado como un hombre hábil para animar el reposo. La definición, sin embargo, es muy vaga, si la apoyamos en estos textos [8].

Aquí tenemos a Carlyle. Carlyle habla de los dandys con una sonrisa perpetua, una sonrisa que es un pretexto para enseñar los dientes. Para Car-

8 Balzac: *Traité de la vie élegante suivi de la théorie de la démarche.* Introduction et notes de Claude Varége. París, Bossad, año 1932.

lyle, un dandy no tiene ningún síntoma de espiritualidad; no es siquiera el animador artístico del reposo. Es, simplemente, "un hombre que lleva trajes", un hombre cuyo estado, oficio y existencia consisten en llevar trajes. Todas las facultades de su alma, de su espíritu, de su bolsillo y de su persona están heroicamente consagrados a esta finalidad única: llevar trajes de manera que siempre sienten bien, de manera que así como los otros visten para vivir, él vive para vestir [9].

Afortunadamente, sale en defensa del dandy, brioso como un mosquetero, el caballero Barbey D'Auvrevilly [10]: "No, dice Barbey, el dandysmo no es el arte brutal de anudarse la corbata." (Entre otras razones, porque ha habido dandys que no la llevaban: lord Byron, por ejemplo, que presumía de tener un cuello muy bien hecho.) "No es un traje que anda sólo, sino todo lo contrario; lo que crea el dandysmo es cierta manera de llevarlo. Se puede ser un dandy con un traje de mala muerte..." Para comprobar su opinión, Barbey cita aquella moda caprichosa de las prendas desgastadas que hacía que los elegantes de aquel tiempo se pasaran largas ho-

9 *Sartor Ressartus.*

10 "El dandysmo y Jorge Brummell". Ed. La España Moderna, Madrid.

ras frotando sus trajes contra la pared para darles un aspecto vagamente deslucido.

Barbey se ocupa del dandysmo quemando incienso a su dios máximo: Brummell, Jorge Brummell, hijo de un secretario de Lord North, que fué el árbitro de la elegancia inglesa y continental. Es evidente que en Brummell había espíritu de dandy. Vocación, talento y éxito. Siguiendo la vida de Brummell en el texto de Barbey se da uno cuenta de la diferencia que hay entre "el señor que viste bien" y el *dandy*. El dandysmo es siempre un refinamiento heroico.

Por ejemplo, dice Barbey, Brummell llevaba unos guantes que se amoldaban a la mano como si estuvieran hechos de muselina mojada. Sin embargo, fijaos, el dandysmo no consistía en la perfección de estos guantes que seguían el contorno de las uñas como la carne misma, sino en el hecho que estos guantes estuviesen hechos por cuatro artistas determinados: uno, especialista en el pulgar; otro, en los demás dedos; otro, en la palma de la mano; otro, en la manopla.

Esto recuerda a Barbey otro caso de diferenciación, que es, también, muy interesante. El príncipe de Kaunitz, dice, no era un dandy cuando se ponía un chaleco de seda, como la andaluza de Alfredo de

Musset; lo era, en cambio, cuando realizaba la siguiente maniobra: para que sus cabellos tomasen el matiz deseado, ponía a todos sus criados en fila, a lo largo de unas habitaciones, la longitud de las cuales había sido calculada matemáticamente. Cada criado debía tener una borla de polvos en la mano. Entonces él pasaba ante la hilera de criados, que le habían de espolvorear el cabello en el momento preciso en que él pasaba.

El dandysmo, así concebido, complica extraordinariamente la trayectoria del pobre Narciso, desnudo ante el agua. Narciso era un hombre de soledad, y el dandy es un hombre de compañía. En los dos la misma pasión por el espejo. Pero en Narciso la pasión es concéntrica; gira a su alrededor. El dandy, no. El dandy es un hombre frío. Le interesa él, pero en función de los demás: "Para ir bien puesto no hace falta llamar la atención, dice Brummell. Un dandy puede, si quiere, emplear dos horas en componerse, pero una vez acabado, lo olvida. Los que se han de dar cuenta que va bien son los demás." Se ve bien claro esto que podríamos decir en una paradoja: el protagonista del dandysmo es el público. "Mirad, dice Brummell, quedaos en los salones todo el tiempo que necesitéis para hacer efecto; después, marchaos."

*

Hoy el dandysmo se ha vuelto una cosa muy difícil. En los países que parecen dar una muestra del mundo de mañana — Norteamérica y Rusia — no existen. Porque, en efecto, el dandy no es otra cosa que el único — el destacado, el diverso —. Y en todos estos países, lo que Ortega llama *la rebelión de las masas,* es un hecho: la diversidad es una inmoralidad; se impone el uniforme standardizado [11].

Decadencia del espejo. Vamos — si Dios no pone remedio — hacia un tipo de civilización colectivista. Una civilización que anulará toda una civilización de dandys y que — acaso — acabará destruyendo todos los espejos.

Y, con todo, bien podríamos hablar de la gratitud al espejo, como hecho de cultura. El espejo ha sido siempre el gran controlador del gesto y de la actitud. Cuando a una época le han fallado los genios, estos genios despeinados que se imponen por sí mismos, el espejo ha creado este hombre mediocre y perfecto que es el hombre de salón. El *cortegiano* y el poeta menor que han salvado la distan-

11 Véase: *La rebelión de las masas.* (Ed. Revista de Occidente, 1929, cap. VI y ss.)

cia entre los genios conductores de la humanidad, con una elegancia que se cifra en esta cosa sutil que se llama estrictamente buen gusto [12].

12 Es preciso insistir en la consideración de la moda como hecho de cultura, que refleja con la misma sensibilidad que otro cualquiera los cambios de época y de estilo. Esto, dejando a un lado su valor filosófico — universal y humano — puesto de relieve por Jorge Simmel. La moda puede darnos un índice perfecto de las ideas que predominan en cada instante. Mirando la efigie de un romántico, se comprende perfectamente su posición ante la vida cotidiana. Aquella cintura estrecha, aquellas piernas delgadas, todo ello subrayado por el vestido, aquella fina palidez despeinada, alarga las figuras en un desinterés absoluto por las cosas de su alrededor. El romántico, en efecto, se sentía totalmente desarraigado del mundo sensible, volando hacia lejanías irreales, de nocturno y claro de luna. Compárese, por ejemplo, la moda romántica con la moda actual. Seguidamente se observa cómo nuestra moda es síntoma de una época totalmente opuesta. La moda de hoy — de hoy: tiempo de cine y *sport* — no busca afinar y alargar las figuras. No están de moda los hombres pálidos. Antes al contrario, el sastre se esfuerza por dar a la figura que viste una corpulencia que frecuentemente es menester improvisarla un poco. (No olvidemos que, en cambio, en el siglo pasado hacía falta disimular muchas mejillas encendidas y muchos robustos talles.) La mujer del Ochocientos — del Romanticismo — se viste también según un sentido marcadamente literario. El afán de lejanía, de irrealidad, que animaba a los románticos, les hacía buscar escenas legendarias para sus asuntos. La Edad Media — llena de heroísmos inigualables — fué pronto una obsesión constante. Un novelista inglés, Sir Walter Scott, se encargó, digámoslo así, de descubrir la Edad Media al público del Romanticismo, que se entusiasmó fervorosamente. La literatura influye en la Moda. En 1826, en un baile dado por Sir Henry Wellesley, embajador inglés en Viena, los invitados lucen todos disfraces imitando los personajes de la novela *Ivannoe*. En otro baile celebrado en Mónaco — por las mismas fechas —, se exhiben todas las *toilettes de Quintin Durward*. En 1820, la moda en París se llama a la María Stuard. Y en un baile de las Tullerías se organiza una cabalgata que representa la llegada de la fa-

mosa reina de Escocia. Mientras tanto, la moda del Imperio — túnicas y diademas, esta vez, más por influencia política que literaria — cae, mientras las mujeres van estrechando sus cuerpos y acampanando sus faldas. La silueta femenina cambia por obra de la Literatura.

(A veces, en un cajón olvidado de casa, encontramos antepasados nuestros que aún sufren las consecuencias.) Lo que parece ahora es que la hora deportiva y mecánica deja un momento paso a una palpitación neorromántica (la misma del superrealismo?). El caso es que la moda femenina, más sensible, la registra inmediatamente: cinturas delgadas, faldas anchas: la moda masculina queda rezagada. Hay síntomas, sin embargo: chalecos cruzados, corbatas negligentes, ciertas decoraciones capilares...

NARCISO COMO PROBLEMA: EL SUICIDA

Todos los espíritus humanos llevan un espejo, porque toda la vida humana es un esfuerzo para ver claro en uno mismo. La gente da casi siempre al "conócete a ti mismo" del templo de Delfos un contenido moral. Es una forma más elegante de decir lo de ver la paja en el ojo ajeno y no ver la viga en el propio. Pero de hecho, este conocimiento, sin el conocimiento físico de uno mismo, es un problema que puede llegar a la obsesión. Yo tengo un personaje de novela, que tendrá que nacer un día u otro, que siente muy vivamente la alegría de encontrarse cada mañana en el espejo de su lavabo. Es él mismo que le sonríe, sin fallar nunca, desde el otro lado de la ventana opaca.

El espejo es el amigo que le da cada día la seguridad de su existencia. Este personaje tiene una vida trágica y torturada, en la búsqueda de "su" espejo. Todo él es un esfuerzo para reencontrarse.

Siente el amor como una *razzia* porque se figura que cada mujer ha de darle la imagen de sí mismo. Después ellas le echan en cara su actitud desencantada. "Es que me he perdido", contesta. La literatura y la soledad le fallan igualmente. El personaje se suicida en un lago; un lago que es el último espejo de su vida.

La avidez de verse es muy frecuente en la literatura. Todos los autores de *Confesiones* no son otra cosa que hombres aplicados a espejearse. San Agustín es un caso palpitante. Si nosotros seguimos la cuerda de la literatura que podríamos llamar intimista, veremos que toda ella no es más que un proceso para profundizar el espejo investigador, hasta dejar al descubierto la raíz íntima del subconsciente. Es por esto que Pascal hace oír su voz resonante contra el análisis de los propios pecados que no tenga una finalidad moralizante o que pretenda esconderlos [13]. Pero hoy podemos ver que no so-

13 He aquí un extracto de sus *Pensées* (ed. Lutetia), texto de León Brunswig, prólogo de Emile Faguet, p. 92: "La nature de l'amour propre et de ce moi humain est de n'aimer que soi. Mais que fera-t-il? Il ne sauroit empêcher que cet objet qu'il aime ne soit plein de défauts et de misères: il veut être grand, et il se voit petit: il veut être hereux et il se voit misérable: il veut être parfait et il se voit plein d'imperfections... C'est las plus criminelle passion qu'il soit possible d'imaginer; car il conçoit une haine mortelle contre cette verité qui le reprend et qui le

lamente no se consigue hacer de la autointrospección un instrumento de mejoramiento moral, sino que hay una delectación morbosa en el análisis lento, refinado, completísimo de los fondos turbios del propio espíritu.

Pero antes hay un momento perfectamente salvable. El de los románticos. Nunca, como durante el Romanticismo, se multiplican los *Diarios íntimos*, las Memorias y toda la literatura que podríamos llamar confidencial. Todos los grandes poetas del Romanticismo heroico se obsesionan ante su espejo. Y mientras perfilan su corbata que puede tener nudos de catorce formas distintas, introducen el bisturí en su espíritu. En lo que hay de emoción en su espíritu. Es de tanto espejearse — de considerarse — que los personajes románticos — Werther o Larra — tienen un final apoteósico de pistolas desesperadas. En la alcoba de todos los suicidas hay un espejo que los jueces se olvidan siempre de inventariar y que es el que tiene la culpa de todo. Es el espejo — físico o moral — que ha hecho que el poeta quisiera llegar hasta el fondo de sí mismo

---

convaine de ses défauts. Il désirerait de l'anéantir et ne pouvant la détruire en elle même il la détruit autant qu'il peut, dans sa connaissance et dans celle des autres..."

y se haya hecho un ojal en la frente para abrir los caminos que se le hacían inextricables.

¿Trascendencia del espejo? Las mayores obras de la humanidad han sido realizadas ante el espejo. Los pintores convierten el pincel en un instrumento de precisión cuando tienen un espejo delante. Los grandes tipos de la literatura no son otra cosa que un desdoblamiento — que un reflejo — del novelista.

Imaginemos — es decir: hagamos trabajar la imaginación — a Cervantes al nacer el siglo XVII. Cervantes es un hombre un poco triste, que ha estado en la guerra y le han estropeado un brazo, que ha sido prisionero de los turcos y le han echado a perder la salud. Ahora corre por los pueblos de Castilla, por los pueblecitos azorinianos. Tiene un pequeño cargo de Hacienda. Es un hombre melancólico, un poco envejecido. En aquel pueblecito hay una fiesta. Hay polichinelas, columpios, hosterías, músicas. Cervantes pasa, desencantado, entre la buena gente. Pero Cervantes ve una animación extraordinaria ante una casa; y un rótulo: la llaman "barracón de los espejos". Cervantes entra. Cuando está dentro sonríe ante los espejos que le desdoblan la figura. Ahora está parado ante el espejo que alarga las siluetas y del que las ensancha.

Hay en él un sonreír luminoso delante de aquella doble reproducción de su figura: Cervantes acaba de ver, por vez primera, en el fondo del espejo, a Don Quijote y a Sancho Panza.

Fué Stendhal quien dijo que una novela es un espejo a lo largo de un camino. Stendhal sabe la receta. Coge su espejo y corre por los caminos de Francia. Stendhal escribe — describe — los paisajes que se ven en el fondo del azogue. Se ve una pequeña ciudad — Verrières — en el Franco Condado. Pero al llegar al cuarto capítulo, el espejo se le vuelve violentamente, y él mismo queda reflejado en el fondo. Acaba de nacer Julián Sorel...

¿Y Hamlet? ¿Cuál es la tragedia de Hamlet al mirar la calavera que lleva en la mano, sino la conciencia de que lo que tiene en la mano no es otra cosa que un espejo de sí mismo?...

Estos, sin embargo, son los casos positivos. Los casos que tienen una solución clara. Veamos ahora los casos contrarios. El caso de Amiel, por ejemplo. Todos sabemos la historia de Amiel, profesor en Ginebra. Es un hombre monótono, gris, insignificante. A su muerte, alguien se encuentra un *Diario íntimo*, nada menos que dieciséis mil páginas. Dieciséis mil páginas que son un esfuerzo trágico, terrible, para descubrirse, para encontrar

un espejo que le refleje. No encuentra ninguna mujer que le sea agradable; habla de *poseer a Dios.* ¡Espejos, espejos! Amiel buscaba el espejo que no pudo encontrar; que no le dió claro a él mismo en toda su vida [14].

Y después, los espejos turbios, turbios a fuerza de lucidez. Los espejos proyectados sobre las propias vidas adolescentes. El espejo crudo y morboso en que Gide refleja delicuescente el proceso de una inversión sexual [15].

Eugenio d'Ors, que ha sentido profundamente la pasión y la tragedia del espejo, podría hablar largamente de este tema. Él ha explicado una vez cómo el grito más angustioso para el escritor es el que busca reflejarse. "*¿Cómo soy yo?*" "*¿Cómo soy yo?*" Y aquella historia del escritor que encuentra en un viaje una mujer deliciosa; una mujer que conoce — *que conoce de verdad* — su obra; que la ha estudiado y la comenta curiosamente con él. Cuando llega la hora de la partida, el escritor pronuncia estas palabras: "Me alejo de usted con el estado de espíritu con que el viajero, si

14 Amiel, *Journal intime* [fragmentos] (Genève, 1919, 13.ª edición. Estudio por Ed. Scherer.

15 *Si le grain ne meurt...* París, ed. N F R, 1928.

existiera un solo espejo en el mundo, saldría de la casa y de la ciudad que lo contuvieran" [16].

Y después, aquella historia del modelo, que se narra en el tercer volumen del *Nuevo Glosario*. Esta no es la tragedia del hombre sin espejos, sino la tragedia del hombre excesivamente desdoblado en imágenes falsas. Este hombre está alquilado como modelo en una academia de pintura. Cada día, treinta, cincuenta pinceles nerviosos lo retratan en una treintena, en una cincuentena de aspectos. El uno lo pinta gordo como un Jordaens, el otro, patriarcal como un Miguel Ángel; hay un pintor que es vanguardista, que lo retrata en forma de guitarra. Imaginad la perplejidad, la tortura de este nuevo Narciso, desesperado de verse en tantos espejos diversos y no reconocerse en ninguno. Entonces decide estudiar a sus pintores — sus espejos —. Uno encuentra perfecto, claro, honrado, glorioso. El modelo forma un designio. Al día siguiente se vestirá como en las fiestas, llenará de dineros la bolsa; se irá a casa del pintor. "Buenos días, le dirá, fingiéndose un desconocido; buenos días, ilustre maestro. Venía a hacerle un encargo." "Usted dirá", contestará el artista, no conociéndole, o compren-

16 *El Nuevo Glosario*, vol. VII, p. 177.

diendo el deseo. "Venía a, pagando lo que fuese, encargarle mi retrato" [17].

El espejo es un educador cuando es el arma de una sugestión. Escuchad la historia del hipócrita santificado, tal como nos la cuenta Max Berbohm [18]. El protagonista de esta historia era el pervertido caballero inglés Lord George Hell, que, habiendo sido rechazado por una doncella angelical porque en su rostro repulsivo se pintaban todos los vicios, se fué a casa de un fabricante de caretas de cera, que eran la última palabra de la perfección. Allí compró una careta de santo que era "un perfecto espejo de verdadero amor". Y se la puso tan hábilmente, que nadie hubiera podido distinguir la superposición. Entonces fué a arrodillarse a los pies de su enamorada, que se encantó al verlo. "Vos sois el hombre virtuoso que yo esperaba" dijo. "Por Dios, no os arrodilléis delante de mí; alzaos y perdonad que bese vuestra mano. Pues mi amor es humilde y mi corazón es todo vuestro." El hipócrita quedó aturdido al ver la fuerza de su engaño. Y se iniciaron unos amores de una fuerza perfecta.

17 Ídem íd., vol. III, p. 9-15.

18 *Happy Hypocrite.* Hay una traducción catalana de Agustí Esclasans. Prólogo de J. M. López-Picó. (Ediciones *La Revista*, año 1929.)

Cada día Lord George sentía más vivamente aquel ingenuo amor. Había dentro de sí alguna cosa que cambiaba. Era el espejo que le daba un rostro de hombre bueno y le sugestionaba. Veréis lo que pasó. Un día se casaron. Cuando el escribano hizo el registro "él dudó: ¿qué nombre podría escribir? Bajo una careta era prometido de su amiga; bajo un nombre irreal debía hacerla su mujer". Y cambió su nombre, porque su espíritu era ya completamente otro. Pero un día, una mujer que había amado en su época de perdición, se presentó para destruir su felicidad. Le echó en cara su hipocresía; la falsedad de aquel rostro con el cual había engañado a la pobre adolescente. George sufría horriblemente y trataba de huir de aquella mujer. Pero ella, desesperada, se le echó encima y le arañó la máscara hasta arrancársela. ¡Oh, sorpresa! El rostro de Lord George — como su alma — se había ido amoldando a la máscara de santo y ahora tenía verdaderamente un rostro en el cual resplandecía la santidad.

Esta historia, que parece arrancada de un libro medieval de devoción, tiene un colaborador decidido en aquel espejo con que Sir George iba sugestionándose hasta llegar a ser el que quería parecer.

*

Todos los espejos tienen una moralidad en el fondo. Los espejos nos doblan la vida y abren caminos intransitables. El hombre que se obsesiona con él como delante de un espectáculo, corre el peligro, como Narciso, de llegar a ser para él mismo un problema. ¿El suicidio? ¿La muerte? Jean Cocteau, en su obra *Orfeo,* hace que la muerte entre en escena atravesando un espejo. Yo no sabría dejar de ver aquí la nota más profunda del mito. "Se figura que es cuerpo lo que sólo es agua", dice Ovidio. La Iglesia, ya lo hemos visto, convierte el agua fluvia en la apretada ceniza. "Piensa que es un cuerpo aquello que es ceniza." Pero los espejos son también nuestros amigos de las horas claras; aquellos que nos dan — como en *La Viejecita* —, el último consejo inolvidable ante el peligro de la aventura o en la desvencijada soledad.

LITERATURA Y PAISAJE

1. — GABRIEL MIRÓ

El aniversario de la muerte de Gabriel Miró nos actualiza un tema, cuya revisión en la historia de nuestra literatura nos resolvería una serie de problemas apasionantes. Está por hacer el estudio completo, riguroso, del sentimiento del paisaje en la literatura española. Los ensayos de Azorín, Lillo, Isaza, Castro, son a todas luces insuficientes. Esbozos más que resultados. Padecen nuestros estudios históricoliterarios de un científico exagerado que hace de la papeleta un fetiche y del dato concreto un último postulado insuperable. Los eruditos se alejan horrorizados de la interpretación personal, de la glosa emotiva de nuestros clásicos, temerosos de caer en un estetismo verbalista. Pero en el polo opuesto aridizan los temas en bizantinas polémicas tecnicistas. Se estudia, hasta el ápice, la lengua de un poeta; se hacen estadísticas de sus sinalefas o de sus apócopes. Pero queda sin preci-

sar el "sentido" de las obras maestras; el valor estético, emocional, inefable de su contenido; se prescinde de lo que representan, para valorar su sentido intrínseco. "¡Hace falta poblar a España de sus poetas!", me decía hace poco, dolidamente, Juan Ramón Jiménez. Da angustia ver cómo a través de tantas fichas bibliográficas se ha perdido el contacto con nuestros más altos ingenios. Urge acudir a ellos con un criterio más esteticista, sin olvidar el método, y el rigor, sino todo lo contrario. Hay que hacer universitarios — metodizados — ensayos como los de Azorín o Teófilo Ortega sobre nuestros clásicos. Ordenar estudios, por ejemplo, sobre el sentimiento del paisaje, trabajos en los que la sensibilidad y el sentido crítico ocupen el lugar hasta ahora ocupado por el mecanicismo tenaz y la paciencia monástica. Trabajos como los de Sainte-Beuve, Dauzat, Mornet, Engel, Worringer, Wölflin.

La devoción hacia el paisaje presenta características peculiares en cada época; tan interesantes y precisas que es posible a través de ellas conocer los postulados estéticos de un período literario. Es posible señalar el clasicismo o el romanticismo de cada época, según que el paisaje sea un personaje o una decoración, un símbolo o una fotografía. Waldemar George ha señalado una vez la influencia de

los primeros clichés fotográficos en el naturalismo francés. En Berceo los paisajes son vidrieras policromadas, y en Saint-Pierre, litografías.

Pero hay una manera de percibir el paisaje que excluye toda idea de percepción directa. Diríamos que más que visión del paisaje es "memoria del paisaje" lo que aparece en estos escritores. Rubén Darío sentía el paisaje de esta manera; Gabriel Miró, también. Pero en Miró se entremezclaban las sensaciones en el recuerdo y con técnica rimbaudiana, construía complejidades sensoriales, de una fuerza descriptiva magnífica. "¡Huele a Corpus!", dice un personaje de Gabriel Miró cuando cruza el campo de Tarragona. Las sensaciones se anotan lentamente, con una lentitud de "humo dormido", blanco y aéreo. Pero además, Miró esmalta los colores con primores de miniador. Ve las cosas de los paisajes y las abrillanta. (Azorín sólo las aisla.) He aquí un atardecer; la luna asoma tras una cresta "como una ceja de plata", dirá con pincel violento Blasco Ibáñez; la luna se remonta, "como la llameante boca de un horno", dirá Miró. Es lo mismo y no es lo mismo.

En la imaginería de Miró hay en todo momento, una culminación de cultura. En nuestra historia literaria hay numerosos ejemplos de percepción de

paisajes. En el "Poema del Cid" hay un robledo en el cual "las ramas pujan con las nuoves"; este robledo tiene "un vergel con una limpia fuont". Se encuentran montañas "espessas", "fieras", "maravillosas" y "grandes". Se oyen cantar gallos, redoblar atambores, tañer esquilas, quebrarse lanzas, derribar tiendas. Pero todo esto llega al lector como el olor a sangre y a sudor que exhala la batalla; de una manera violenta, primaria y directa.

Miró pone entre el paisaje y el espectador un fino cristal pulimentado. Todo llega a los sentidos un poco atenuadamente ("Yo escribo a distancia de lo que me impresionó", nos dice en alguna parte); pero, por milagrosa fortuna, esmaltado de luz levantina que abrillanta colores y los condensa. Porque los ve ("memoria del paisaje") a través de su pensamiento extático muy lejos, en ocasiones, de esas tierras de Levante, florecidas y bien olientes de naranjo y de sol.

2. — NOTAS PARA UNA GEOGRAFÍA LORQUIANA

Mientras difusos pespuntes contornean sus mapas ultramarinos, Federico García Lorca, remacha colores sobre el andaluz, con trayectoria firme. Acaso las líneas de hacia Cuba y Norteamérica tengan una voluntad lírica más profunda. Pero garbo, lo que se llama garbo, para el trazado y la voluntad, sólo se encuentra sobre las cartas españolas, en los perfiles andaluces.

Probablemente, Andalucía es — para García Lorca — una entelequia lírica montada sobre un triángulo de ciudades. Córdoba, Sevilla, Granada. ¿Las montañas? ¿Los olivares? ¿Los ríos? No importan; son — en todo momento — escenografías de la ciudad. La pintura — sin ocres y sin grises — se reitera en el trípode de torres y de murallas. Las estampas campesinas son al gusto del señorito andaluz, allá en su casino de hacendados, de la ciu-

dad, siempre. Y, a veces— ya lo veremos —, símbolos de la ciudad misma.

Acaso, donde el campo triunfa es — la biografía podría ayudarnos — en su primer *Libro de Poemas* (L. P.). A partir de este momento — en *Canciones* (C.), en el *Romancero Gitano* (R. G.), en *Mariana Pineda* (M. P.) y en el *Poema del Cante Jondo* (P. C. J.), que acaba de publicar Ulyses —, Andalucía ha ido construyendo y remachando su visión íntima de Sevilla, de Córdoba y de Granada. Y, a través de su obra, cada signo señero se perpetúa y se fortalece. Veamos cómo:

Sevilla

En el orden trascrito, la trilogía de ciudades es una progresión de tristezas. Pero Sevilla, es todavía, íntegramente alegría, goce fresco de vivir. Cosa brillante y decorada. La Giralda toma bien pronto la representación de la ciudad. Así la han visto los poetas: Gerardo Diego ("prisma puro de Sevilla"), Alberti ("giraldilla mora"); torre-símbolo, que centra la seducción; Sevilla — en poesía y verdad — ciudad donjuanesca; cautivadora. De alegría. (Eugenio Montes: "Sevilla tiene una torre con voluntad de guitarra.") Pero de cruel, implacable avasallamien-

to. A la Giralda, efectivamente, llamará Lorca "torre enjaezada". Pero alguien mira desde esa torre.

¿Quién mira dentro la torre
enjaezada de Sevilla? — (C., 51.)

Hay una maligna curiosidad. Y un poder sobre la voluntad avasallada.

Sevilla tiene una torre
llena de arqueros finos.
Sevilla para herir,
Córdoba para morir. — (*P. C. J.*, 59.)

¡Sevilla para herir! García Lorca — aparentemente — no se queja. Otro poeta — Pedro Salinas — sí. "¡Ay, Sevilla, Sevilla — guerrera mala, dime — porqué todas las tardes — tantas saetas me las clavas, — rebrillo de azulejos — desde tus espadañas!" — *Seg. Az.*, 35.)

¡Corazón traspasado! ¡Saetas encadenadoras! ¡Sangre alegre de pacto, por amor, a Sevilla!

CÓRDOBA

"*Sevilla para herir,*
Córdoba para morir."

Córdoba para morir. Morena. Cerrada. Silente. Enjuta. Atardecida.

Córdoba
lejana y sola. — (*C.*, 53.)

La tragedia no es un presentimiento — posible — como en Sevilla. Ni un recuerdo — hacia atrás — como en Granada. Está ahí viva, presente, próxima.

La muerte me está mirando
desde las torres de Córdoba. — (*C.*, 53).

Córdoba, antibarroca, antimorisca; romana, vertical, desnuda, prieta.

Coches cerrados llegaban
a las orillas de juncos
donde las ondas alisan
romano torso desnudo. — (*R. G.*, 65.)

A veces, exactamente, como los fondos de los cuadros de Romero de Torres. Mármol y sombra.

Pero Córdoba no tiembla
bajo el misterio confuso,
pues si la sombra levanta
en arquitectura del humo

un pie de mármol afirma
su casto fulgor enjuto. — (*R. G.*, 66.)

La tragedia vive sobre silencios cenizosos.

Los cien enamorados
duermen para siempre
bajo la tierra seca.
Andalucía tiene
largos caminos rojos.
Córdoba, olivos verdes
donde poner cien cruces
que los recuerden. — (*P. C. J.*, 85.)

Córdoba para morir.

Granada

Sobre Granada — crepúsculo violeta — la tragedia ha pasado ya. Hay, acaso, nostalgia de la tragedia perdida, dejando un poso amargo sobre la luz. Sobre esa luz entristecida cuando se va de la ciudad.

¡Con qué trabajo tan grande
deja la luz a Granada! — (*M. P.*, act. I, esc. V.)

No; no es trabajo. Es que la hora crepuscular es la más apropiada a su tristeza. ¡Qué contraste

con Sevilla, saturada y alegre de luz mañanera! Contraste:

El río Guadalquivir
tiene las barbas granates.
Los dos ríos de Granada
uno llanto y otro sangre.
. . . . . .
Para los barcos de vela
Sevilla tiene un camino;
por el agua de Granada
sólo reman los suspiros.
. . . . . .
Guadalquivir, alta torre
y viento en los naranjales.
Dauro y Genil, torrecillas
muertas sobre los estanques.—(*P. C. J.*, 13-14.)

Granada, definitivamente triste de crepúsculo y pasado.

Vienen altos caballeros
y damas de triste porte
morenas por la nostalgia
de un ayer de ruiseñores. — (*R. G.*, 60.)

Todo está, para Granada, en ese "ayer de ruiseñores" ido para siempre. Para siempre.

*

He aquí, sobre este tríptico — grato al Góngora de los sonetos, pero ante el que Villalón exigiría Cádices y Huelvas —, arquitecturada la geografía andaluza de García Lorca. Hay alusiones — "limonares", "la dormida" — a Málaga; a Ronda, "la vieja". A Mérida. Pero, en realidad, todo se articula sobre el triángulo antedicho. Pedagógicamente, cumple ahora copiar el poema lorquiano que tiene inscrito — bajo metáfora — un resumen de su mapa lírico. Es el romancillo "Arbolé arbolé-seco y verdé" (*C.*, 55), en el que ante la niña del bello rostro que está cogiendo aceitunas pasan las ciudades andaluzas en forma de galanes. El color y la psicología de los transeuntes coincide plenamente con el color y la psicología asignados a cada ciudad a lo largo de estas notas. He aquí a Córdoba:

> "*Pasaron cuatro jinetes*
> *sobre jacas andaluzas*
> *con trajes de azul y verde*
> *con largas capas oscuras.*"

[Sevilla]:

> "*Pasaron tres torerillos*
> *delgaditos de cintura*

con trajes color naranja
y espadas de plata antigua."

[Granada]:

Cuando la tarde se puso
morada con luz difusa
pasó un joven que llevaba
rosas y mirtos de luna.

Mientras se precisan los mapas ultramarinos estas notas podrían ser la base para una completa geografía andaluza de García Lorca. Luego, en el trasmar, se despeinan los versos y las ondas tras nuevas líneas de litorales fugaces.

3. — LA LUNA Y LA NUEVA POESÍA

Que nadie niegue la trascendencia del sentido lunar en la poesía. Por él podremos guiarnos a través del laberinto de las líricas sin perdernos jamás.

1. — En el Romanticismo, la luna es una cosa lejana. Tan alta, que domina todo el horizonte literario. Y lo impresiona vivamente. Sin luna no sería posible comprender el Romanticismo, todo hecho de nocturnos más o menos aborrascados. La luna es el signo de la idealidad inasequible. Testigo de los llantos silenciosos, es el símbolo de la renunciación, que se complace morbosamente en la desesperanza. Hay una poesía, de tema ferroviario, que conocen todas las señoritas cursis de España. Su autor es el ejemplar más característico de su época: llevaba patillas y era sentimental. Ya sabéis — ¿verdad? — quién quiero decir. En esta poesía se lee: "Sería en vano — que amaros preten-

diera? — Sería como un niño que quisiera — alcanzar a la luna con la mano".

La luna, lejana y espectral, idealizada y obsesionante, amarillea los rostros. Palidez: Tuberculosis, Romanticismo con ojeras. Margarita Gautier.

2. — La gran dificultad para los poetas protonuevos consistió siempre en saber desembarazarse de ese valor obsesionante y total de la luna. El mismo Apollinaire, todavía se pone sentimental y romántico bajo su influjo, bien que pretenda disimularlo con aquellos versos funambulescos:

Quel
ciel
triste
piste
où
vale
pâle
sou-
rire
de la lune que me regarde écrire.

("Veille. Calligrammes".)

3. — De esto al malabarismo arbitrario de Cocteau:

La lune joue aux dominos

hay una larga trayectoria lunar muy interesante.

4. — En Juan Ramón Jiménez es la luna la que denuncia con más claridad el fondo de puro romanticismo insobornable que hay en el poeta:

La luna dorará un viejo camposanto... [mena...
Habrá un verdín con luna sobre una antigua al-
En una fuente sola será una luna en llanto...
Habrá una mar sin nadie bajo una luna llena...

"La Soledad Sonora".)

Y es precisamente la ausencia progresiva de luna lo que demuestra mejor el cambio de dirección de su obra en marcha.

5. — F. T. Marinetti, con su ingenuo arrebato de boxeador literario, vislumbró agudamente toda la culpa de la luna en la mediocrización de la poesía durante el Romanticismo. Fué entonces cuando lanzó su grito apostólico: *Odio universale per la luna.*

6. — El grito de Marinetti tuvo un eco despierto entre nosotros. En el único receptor que entonces podía recoger esa onda erizada de agresividad:

RAMÓN. Gómez de la Serna escribe el comentario al manifiesto futurista y subraya con vehemencia muchachil: *¡Pedrada en un ojo de la luna!*

7. — Pero los jóvenes poetas recogen a la luna — balón de plata — que les chuta desde lejos el Romanticismo, sin la menor muestra de violencia. Su venganza camina por sutiles senderos. Consiste, simplemente en desviar la trayectoria lírica de la luna: a), materializándola — destruyendo su idealidad —; b) aproximándola a la tierra — destruyendo su inasequibilidad —; c), empequeñeciéndola — destruyendo su grandeza obsesionante —, y d), construyendo arbitrarios imaginismos jugueto-nes, perdiendo todo respeto lírico a su palidez. Convertir, en suma, el lirismo lunático — de grandes trazos patéticos — en un lirismo lunero, en el que la luna ha dejado su medida trascendental para convertirse en un adorno.

8. — a), *materializar la luna.* (Nótese que no es posible establecer distinciones absolutas entre los sentidos lunares que ejemplifico. Sino que a menudo se dan, mezcladamente, los caracteres.)

Jaime Torres Bodet:

Te acercas al espejo
del lago que la herrumbe del nuevo otoño oxida.

Curvo alfanje, la luna
te degüella en el agua en que te miras.

("Fuente".)

Miguel Pérez Ferrero:

Luna grande, luna grande,
luna de hojaldre
los aviones irán
a picarte.

("Poemas del Aire".)

9. — b), *aproximar la luna.* (Este apartado presupone en la mayoría de los casos, la característica anterior: la materialización.)

Jorge Luis Borges:

... en mis manos
el mar
viene a plegarse;
la media luna se ha enroscado a un mástil.

("Singladura".)

Emilio Prados:

Quedó la luna enredada
en el olivar
quedó la luna olvidada.

("Tiempo".)

10. — c), *empequeñecer la luna.* (Metáfora de curvas juguetonas para uso de los — joviales — poetas andaluces.)

Rafael Alberti:

Tendió las redes, ¡qué pena!
por sobre la mar helada,
y pescó la luna llena
sola en su red plateada.

("Elegía del niño marinero".)

Federico García Lorca:

los niños se comen la luna
como si fuera una cereza —

("Canciones".)

11. — y d), *construcciones imaginistas.* (En este apartado carece de unidad. Incluye bajo su flexible denominación toda suerte de malabarismos líricos: desde la agudización imaginista a la interferencia de sensaciones. He aquí algunos ejemplos):

J. Gutiérrez Gili:

Noche.
La canción de una madre
se ha colgado del viento,

una luna escamosa
almidona el silencio.

("Surco y Estela", XXXV.)

Rogelio Buendía:

Sobre el campo, la luna
grita con la alegría
de una niña desnuda.

("Guía de jardines".)

Jorge Luis Borges:

La luna nueva
es una vocecita de la tarde.

("Pueblo".)

Federico García Lorca:

Sobre el agua
una luna redonda
se baña,
dando envidia a la otra.
Un niño
ve las lunas y dice:
¡Noche, toca los platillos!

("Burla de Don Pedro a caballo".

¿Más ejemplos? Muchos más. Hay muchos más. Pero esto no es una antología lunera. Sino una breve tabla de comprobaciones.

Y 12. — Que da resultados precisos. Imposible para la concepción romántica, ver a la luna enredada en el olivar, aguijoneada por los aviones, dejando oír su voz, enroscándose a un mástil, prendiéndose en una red. La gran hazaña de los jóvenes poetas ha consistido en saber inmunizarse contra el azul lunar y la humedad del nocturno. En huir del valor patético de la luna. En jugar, tejiendo con ellas las imágenes más joviales, recogiendo solamente su aspecto decorativo. Pero sin abismarse, sin empalidecer. Para no correr el peligro de quedarse, para siempre, en la luna.

LA HAGIOGRAFÍA COMO GÉNERO LITERARIO

Vidas de Santos. Pero también vidas *en olor de santidad.* No sólo el contacto de la beatificación imprime carácter. Sino su presunción, su proximidad. Su *olor.* Así, ortodoxamente, todo esto es tabú. Pero no es intención mía penetrar laberintos doctrinales, sino manipular sobre puros elementos literarios. Que nadie se exceda, pues, de perspicaz.

La indudable reacción católica con que un importante sector de nuestro tiempo aspira a neutralizar la avalancha librepensadora del siglo XIX ha dejado en el campo literario un ancho surco indeleble. Obra — en muchas ocasiones — de jóvenes. La misma aspiración, se ha dicho, que en arte les ha impelido a la captación de lo absoluto y de lo puro; es la que les ha llevado — en religión — a la reconquista de la catolicidad. Los ejemplos abundan. En Francia señalaríamos muchos nombres: Claudel, Delteil, Cocteau... En España hemos de subrayar más lentamente nombres y enfoques. Vaya delante el de Federico García Lorca, reincidente en temas católicos y españolísimos *(San Gabriel,*

Martirio de Santa Olalla, Oda al Santísimo Sacramento del Altar.) Hay otros nombres. Ahora José María Salaverría y Benjamín Jarnés, centrados en el tema hagiográfico que nos ocupa. (Y ha de notarse cómo en la literatura española — lo mismo que antaño —, más que una pura catolicidad, existe un apasionamiento por el aspecto espectacular y decorativo de la religión.)

Hace muy poco ha tenido lugar en Francia — en Europa — la conmemoración secular del natalicio de Ernest Hello. En España ha pasado — casi — desapercibido. Y, sin embargo, Hello tiene una destacada personalidad. Su obra es una cuña hincada en la mitad del siglo XIX, cuando ya ha embravecido las ironías dieciochescas y ha hecho con ellas un banderín de guerra. Sus *Fisonomías de Santos* fueron traducidas al castellano por Juan Maragall. Con esta obra — fina visión, devota maestría —, Hello revaloriza literariamente el género hagiográfico, naufragado en prosa de sacristía y santoral. Imposible — por otra parte — mantener en pie la ingenuidad primaria de *La Leyenda Dorada*, de Vorágine, o de los comentadores medievales a lo Gautier de Coincy, a lo Vincent de Beauvais, a lo Gonzalo de Berceo, creadores de finas vidrieras historiadas o de viejos retablos purificados.

Hello inyecta modernidad y categoría al género. En adelante, la literatura hagiográfica tiene para el crítico el mismo nivel estético que cualquier otra obra literaria. En el narrador aparece, paralelo a un interés apologético, una aspiración de belleza. Nos evitarán toda insistencia dos ejemplos — distantes — no envejecidos todavía: la vida de San Francisco de Joergensen y esta maravillosa *Jeanne d'Arc,* de Joseph Delteil.

Pero al margen de este sector apologético de la hagiografía hay un amplio ramal que el cartógrafo literario no puede eludir. La aportación de la ironía al género hagiográfico. Anotemos unos ejemplos definidores: Anatole France hace humorística la dimensión histórica de los santos. *(L'Ile des pingouins.)* Cristófor de Doménech, el incisivo escritor catalán, caricaturiza el formulismo hagiográfico en su *Vida de Sant Protimi.* Eça de Queiroz subraya las indecisiones y flaquezas que en su camino de perfección halla su *San Onofre.* (Wenceslao Fernández Flórez ha recogido este tipo para el fray Acracio de *Las siete columnas.*)

Nótese cómo la mayoría de las veces la intención humorística asaeta, más que al hecho vivo de la santidad, a la barroca escenografía de que la han rodeado exaltados, panegiristas y devotos.

*

En este sector podemos recoger ahora dos ejemplos recientes: la vida de sor Patrocinio y la de San Alejo, narradas por Benjamín Jarnés.

El autor de *Paula y Paulita* concibe la biografía como una visión de conjunto del ambiente en que se mueve el personaje que centra la acción. No un *aria*, sino un *concertante*. Alrededor de San Alejo de Vorágine, Benjamín Jarnés construye andamiaje — irónico y verbal — que sella su figura. Toda su época. Alrededor de *Sor Patrocinio* se mueven infinitas figuras en relieve. A veces, en el gran tablado décimonónico avanza sor Patrocinio hacia las candilejas. Pero sucesivamente van desfilando las otras marionetas — papeles o figuras de cera — para que el público las vea. Cuando le toca el turno a los personajes centrales — San Alejo, sor Patrocinio —, Benjamín Jarnés presta sus prismáticos al espectador. Uno ve entonces a través de cristales afiladísimos de ironía, que deforman — casi imperceptiblemente — las imágenes. El escritor ha preparado, con finos matices preliminares, el escenario, y es un nuevo mágico prodigioso.

En cambio, Salaverría lo enfoca todo bajo una cruda luz cenital. Sin candilejas, sin prismáticos,

sin aureolas. Cuando pide prestada a la imaginación elementos para adobar una situación, se nota a la legua la bambalina y el cartón. En la escena, por otra parte, apenas si cabe envergadura espiritual del protagonista, y todo queda, a su alrededor, empequeñecido.

Menos primoroso — en el logro y en la intención —, este *Loyola* de Salaverría; tiene, en cambio, un valor espiritual formidable como ejemplo de antieuropeidad combativa y triunfante. Después de la *stracittà* del Noventa y Ocho, Loyola es nuestro *strapaesano* ejemplar. Esto le da un valor de actualidad completamente al margen del fino valor literario de las biografías jarnesianas.

ROMANTICISMO. NUEVA LITERATURA

Lo que incapacita más agudamente el manejo de estos vocablos — Romanticismo, Clasicismo — es el concepto estricto — de etapa cronológica — que de ellos tenemos. Cuando sepamos ver un Romanticismo sin miriñaque y un Clasicismo sin mitología (es decir, sin anécdota), nos acercaremos mucho a la posibilidad de tratar limpiamente este tema.

Mientras, en trance de generalizar, recordaremos aquellas definiciones de Eugenio d'Ors: "Romanticismo es el culto a las formas que vuelan. Clasicismo es el culto a las formas que se apoyan." El Romanticismo es, en último término, una aspiración de altura. El Clasicismo es un refocilamiento de plenitud. Si se me pidiera una división suprema de la literatura universal, yo lo haría en dos grupos: literatura con puntos suspensivos y literatura sin puntos suspensivos. Temblor y firmeza. Luna y Sol. Marcha y llegada. Trayecto y límite. Espíritu y

materia. Penumbra y forma. Romanticismo y Clasicismo.

Es posible ver la evolución intelectual de la Humanidad como una sucesión — fruto de reacciones sucesivas — de estas dos maneras de sentir. En zig-zag. Así, Grecia y Roma representarían una prístina etapa clásica, derribada por el Romanticismo cristiano en la Edad Media. (Cristo, el primer romántico de la Historia. La Caballería, obra romántica que los románticos del siglo XIX han de soñar mil veces.) El Renacimiento reacciona. Aporta un sentido pagano de la vida y el arte. Otra vez el Clasicismo. Que es expulsado por dos corrientes de duras purezas — místicas, románticas — en combate: Reforma y Contrarreforma, Lutero y Loyola. El paganismo vuelve en el siglo XVIII. Clasicismo. O — si queréis — Neoclasicismo. El cual sucumbe de nuevo ante la consiguiente reacción romántica del Romanticismo en el siglo XIX. Del Romanticismo por antonomasia. (En el tránsito de estas dos etapas, abarcándolas, como un claro luminar, Goethe.) Las postrimerías del siglo XIX señalan el desengaño romántico y la vuelta — de espaldas al espíritu — a la realidad. A la materia. Otra etapa nueva de Clasicismo. De culto a la forma. (Naturalismo, constructivismo y — en último término — cubismo.)

Que las avanzadas de la nueva sensibilidad comienzan a derribar. Nos encontramos hoy ante una nueva aspiración a la Pureza. (Aspiración: Romanticismo.) Ante un nuevo Romanticismo de líneas firmes, confirmado por señales indubitables. De cuya longevidad, empero, no es posible ya responder.

*

Es curioso observar cómo los postulados del futurismo italiano, lanzados antes de la guerra por F. T. Marinetti, han ido cayendo uno por uno. Después de la guerra, sobre todo, su obra combativa ha sido decisivamente derrotada.

En esencia, la oposición al subjetivismo, al yo como fuente lírica, ha sido completamente vencida. El yo ha pasado de nuevo a un primer plano — único — de interés. Como el Romanticismo del XIX fué un descubrimiento estremecido del yo profundo y humano contra el culto formal externo, frío, del neoclasicismo. Se marcha al descubrimiento del Hombre actual. Mientras Keyserling acude al estudio del hombre concreto ("Figuras simbólicas"), los jóvenes escritores aspiran a lo más profundo del yo, la subconsciencia del yo. Al superrealismo.

Mientras las rotundidades futuristas ponían fue-

ra de combate a toda obra de complicación sentimental (introspectiva, humana), hoy es posible señalar una avalancha enorme de sentimentalismo, de humanidad, que se echa encima de la nueva actividad espiritual. Recordemos a James Joyce, a Rainer María Rilke, a Juan Ramón Jiménez...

Fenómeno paralelo (consecuencia de la misma labor) la gran avalancha sentimental que flanquea la obra del Romanticismo en el siglo XIX.

Podemos situar lo más reciente de la producción poética española en ese plano de aspiración (de romanticismo) hacia una pureza lírica insobornable. Por dos caminos: uno de una poesía estricta y ceñidamente cerebral (sin margen para ninguna clase de escenografía sentimental o verbal), el gran ejemplo de Pedro Salinas. O bien, por la vía del subconsciente, como en sus últimas maneras, Rafael Alberti y Federico García Lorca.

Gustave Lanson ha escrito: "El Romanticismo es una literatura en que señorea el lirismo. Ahora bien; el lirismo es la expansión del individualismo. Sin duda, no por las ideas de la inteligencia, sino más bien por las manifestaciones de la sensibilidad." Todo esto es aplicable a los nuevos poetas españoles, que han recobrado felizmente el valor supremo y puro del lirismo, perdido en trámites

escenográficos — Núñez de Arce, Espronceda, Campoamor, Gabriel y Galán, Darío — desde Gustavo Adolfo Bécquer.

Por eso no es de extrañar que Bécquer — Bécquer, el trazo más puro, más auténtico del Romanticismo español — perdure en el homenaje de Rafael Alberti. Ni que el Romanticismo del siglo XIX tenga muchos contactos de simpatía con los nuevos literatos españoles. Cipriano Rivas Cherif y Melchor Fernández Almagro conocen agudamente la obra romántica. La primera aportación al teatro de Federico García Lorca — *Mariana Pineda* — cae dentro del aire de los dramas de hace cien años.

Y no es preciso — ya — ir al contacto específico, anecdótico, de las dos corrientes. En la manera de sentir la nueva poesía hay mucho de romanticismo. Los mismos motivos — marcha hacia la inversa, partiendo de temas populares —. En lo que hay de nacional, de castizo, en la nueva poesía — reacción contra el europeísmo parisién de Darío — hay mucho de la reacción nacional del romanticismo contra el cosmopolitismo erudito del siglo XVIII.

La plena derrota del futurismo puede confirmarse por el fracaso del antipasatismo de Marinetti. Las nuevas generaciones de poetas no tienen ningún

reparo en volver sus ojos al pasado. Siempre que sea en busca de valores puros. Por todo ello, ha sido posible la *revalorización triunfal* de Góngora, el homenaje a fray Luis de León y esta aproximación — viva todavía — al espíritu del Romanticismo.

LA EMOCIÓN POR CONTRASTE EN LA LÍRICA DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

¿Tiene derecho el crítico a la penetración de la obra poética?

Primero que todo: Que el artista no busque en el crítico su mismo lenguaje. Entre otras razones, porque el lenguaje del artista es, aun en los casos de más racionalización, un lenguaje explicable. Y, por otra parte, porque el artista tiene la voluntad libre y el deber y el derecho de actuar irresponsablemente en todo lo que hace referencia a su expresión. Esto ya viene desde Platón, que dice que el artista no es más que un hombre que interpreta a un dios que le posee y que le quita, mientras la divina fusión dura, todo rastro de inteligencia y razón. Pero esta excusa admirable no puede hacerla suya el crítico, al cual no se permite nunca — oficialmente — un estusiasmo, sino que se le exige una actuación que actúe de puente entre el libre juego espiritual del artista y la posible cortedad del espectador. Por eso los críticos no pueden hacer nunca otra cosa que buscar puntos de referencia (bien preceptivos, bien objetivos) una especie, diríamos,

de *garantías constitucionales* que pongan al espectador, no en posición de sentir la obra de arte, cosa que sólo es posible totalmente por una fusión con el artista, sino simplemente en posición de *comprender* o — en el más desgraciado de los casos — de *hacerse cargo*. Pero partiendo siempre de la base de que artista y crítico hablan lenguajes diversos e ininteligibles entre sí.

Planteado esto, la pregunta queda en pie: ¿Es justificable la intervención crítica en la obra poética?

*

Juan Ramón Jiménez ha dicho perfectamente del poema:

¡No lo toques ya más
que así es la rosa!

Perfectamente: es decir, con el mejor derecho. Y, sin embargo, al crítico — por las razones aludidas — no le es lícito abandonarse a una pura contemplación. Acaso su mejor deber sea el de mostrar al poeta todo lo que hay en su creación — todo, incluso aquello que el propio poeta no ha visto.

Por otra parte: el concepto de espontaneidad lírica tiene en el pensamiento del autor de "Piedra

y Cielo matices muy interesantes para el investigador. En la carta a M. G. Morente que abre su "Segunda Antología Poética", se escribe:

"Al pedirme usted unas "Poesías escogidas" para la *Colección Universal*, me expresó su deseo de que yo eligiese, con un punto de vista popular, aquellas que por su "espontaneidad y sencillez" pudieran llegar más fácilmente a todos. Puesto a escogerlas, *lo que yo tengo por más sencillo y espontáneo de mi obra, coincidía siempre, como yo creo natural,* — y por esto acepté su amable proposición, — *con lo más depurado y sintético,* dentro del "tipo" de cada una de mis "épocas".

¿Qué es entonces sencillez y qué espontaneidad? Sencillo, entiendo que es lo conseguido con los menos elementos; espontáneo, lo creado sin "esfuerzo". Pero es que lo bello conseguido con los menos elementos, sólo puede ser fruto de plenitud, y lo espontáneo de un espíritu cultivado no puede ser más que lo perfecto."

Espontáneo y perfecto van de la mano; como van de la mano, sencillez y plenitud. El poeta reniega, unas líneas más abajo, de cualquier espontaneidad confundible con la pereza. Obra de artesanía, pues — ¡ enhorabuena! —, junto al soplo poético divino. "No entiendo, dice en la Nota 5 del libro, por qué lo sencillo y lo espontáneo han de eludir la consciencia." ¡Gran lección para los surrealistas de ambas especies — la de los embriagados y la de los perezosos!

Y ahora: carta blanca al crítico, evidentemente capaz de surcar las vías de esa consciencia no eludida, y de prender — por lo menos — esta mitad, más próxima a la tierra — de la poesía.

Ofrecemos cuatro ejemplos, tomados preferentemente de la obra prima del poeta, de lo que llamo, en el título de ensayo, "la emoción por contraste en la lírica de Juan Ramón Jiménez". En todos ellos, un discreto mecanismo de altibajos sentimentales, crea el clima propicio a la sensación emotiva.

En "Paisajes del Corazón" (Seg. Ant. Poét., página 12) el juego poético se plantea por la pugna entre dos espíritus, uno de los cuales se entrevé apenas, pero que, sin embargo, marca el tema central de la poesía.

"¿A qué quieres que te hable?
Deja, deja...
Mira el cielo ceniciento, mira el campo
inundado de tristeza...
¡Sí, te quiero mucho, mucho!
¡Ay, aleja
tu mejilla de mis labios que se cansan!...
Calla, calla; mi alma sueña.
¡No, no llores, que tu llanto

me da pena!
¡No me mires angustiada, no suspires
tus suspiros me impacientan!
— Mira el vaho que se alza
de la tierra.
¡Pobre tierra! ¡Cuánto frío! ¿No parece
una hermosa virgen yerta?
Y allá arriba, ya fulguran
las estrellas,
las estrellas soñolientas, como luces
que acompañan a una muerta...
¡Cuánta bruma, cuánta sombra!
¡Cierra, cierra
los cristales! ¡Siento un hielo por el alma!
Por qué pálida me besas?
¿Qué? ¿Qué quieres? ¿Que te bese?
Deja, deja,
mira el cielo ceniciento, mira el campo
inundado de tristeza..."

La melancolía agudizada, intensificada en el poeta, cobra, por el contraste, una expresión de crueldad. La mayoría de las veces, el contraste sirve a Juan Ramón para esto, para resaltar sus horas de tristeza.

Acabamos de presentar un ejemplo de contrapo-

sición de sentimientos discordes. Otras veces, el contraste, es suscitado por otras ideas. A menudo por la diferencia entre la idea primordial y el ambiente que le rodea. He aquí, como ejemplo, *El viaje definitivo.* Se expresa la indiferencia — intensificada por el contraste — de la Naturaleza ante el dolor de un alejamiento:

"*Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros*
cantando...
Y se quedará mi huerto con su verde árbol
y con su pozo blanco.
Todas las tardes el cielo será azul y plácido,
y tocarán, como esta tarde están tocando
las campanas del campanario.
Se morirán aquellos que me amaron
y el pueblo se hará nuevo cada año.
Y en el rincón aquel de mi huerto florido y encalado
mi espíritu errará, nostálgico...
Y yo me iré; y estaré solo, sin hogar, sin árbol
verde, sin pozo blanco,
sin cielo azul y plácido.
Y se quedarán los pájaros cantando...

En la tercera poesía las partes del contraste se han intensificado. La Naturaleza es más brillante y el dolor humano es más fuerte. El contraste, pues,

es más duro. Se titula *La Cojita* y es — bien conocida — una de sus "Historias para niños sin corazón" (íd. 151):

La niña sonríe: "¡Espera
voy a coger la muleta!"
Sol y rosas. La arboleda
movida y fresca dardea
limpias luces verdes. Gresca
de pájaros. Brisas nuevas.
La niña sonríe: "¡Espera
voy a coger la muleta!"
Un cielo de ensueños y seda
por el corazón, se entra.
Los niños de blanco, juegan
chillan, sudan, llegan
"menaa!"
La niña sonríe: "¡Espera...
voy a coger la muleta!"
Saltan los ojos. Le cuelga
girando, falsa, la pierna.
Le duele el hombro. Jadea
contra los chopos. Se sienta.
Ríe, y llora y ríe. "¡Espera,
voy a coger la muleta!"
¡Mas los pájaros no esperan!

¡Los niños no esperan. Yerra
la Primavera. Es la fiesta
del que corre y del que vuela...
La niña sonríe: "¡Espera,
voy a coger la muleta!"

A las "Historias para niños sin corazón" pertenece también la poesía en que, a mi juicio, la intensidad emocional por medio del contraste aparece buscada de un modo más consciente y tenaz. Los mismos elementos del ejemplo segundo — el dolor humano frente a la Naturaleza insensible — se encuentran contrapuestos en "La carbonerilla quemada" — pero esta vez es posible individualizarlos en cada verso (íd. 150):

En la siesta de julio, ascua violenta y ciega
prendió el horno las ropas de la niña. La arena
quemaba cual con fiebre. Dolían las cigarras.
El cielo era igual que de plata calcinada.
Con la tarde volvió — ¡anda, potro! — la madre.
El pinar se reía. El cielo era de esmalte
violeta, la brisa renovaba la vida...
La niña, rosa y negra, moría en carne viva.
Todo la lastimaba, el roce de los besos,
el roce de los ojos, el aire alegre y bello:
— "*Mare, me jeché arena zobre la quemaúra*

te yamé, te yamé dejde el camino. ¡Nunca
ejtuvo ezto tan zolo! Laj yama me comían
mare, y yo te yamaba, y tú nunca venía..."
Por el camino — ¡largo! —, sobre el potrillo rojo,
murió la niña. Abiertos, espantados sus ojos
eran como raíces secas de las estrellas.
La brisa jugueteaba ensombrecida y fresca;
corría el agua por el lado del camino;
ondulaba la hierba, trotaban los pollinos
oyendo ya los gritos de los niños del pueblo...
Dios estaba bañándose en su azul de luceros..."

He subrayado — para ejemplifizar mejor — el elemento escenográfico, natural, presentado por el poeta no ya como espectador insensible del suceso, sino prestigiado de luz y alegría, en contraste patético con el dolor pequeño y hondo de la carbonerilla.

Sería interesante comparar el último verso de este poema, en el que se asigna tan singular papel a la divinidad, con el concepto de Dios tal como aparece en el resto de la obra de Juan Ramón. Notemos sólo aquí la coincidencia entre la actitud ya citada — ¿resentimiento? ¿acusación? — con otra que aparece en su poema *Enfermo* (íd., p. 294):

¡Ponlo, otra vez, Señor, en pie sobre tu tierra
y firme y sonriente y plácido!
... ...
¡Ponlo,
Señor, en pie, como me tienes a mí,
como estás tú!

Ello podría ser tema para otro ensayo

POESÍA NEGRA

He aquí algo capaz de envanecer a un continente: la elevación de un hecho parcial al honor de la universalidad. La transformación de la anécdota en totalidad absorbente, par de cualquier jerarquía, ambiciosa de todo honor. He aquí que *lo negro* ha dejado de ser un *color* — sobre todo un *color local* — para devenir un hecho del espíritu. El acontecimiento importa a todo el mundo y, un poco más — bastante más —, a nuestro mundo español.

Lo negro deja de ser, finalmente, curiosidad folklórica, grito de jazz, y cromo de habanera, para convertirse en hecho categórico del espíritu universo. En lo que tiene de cuerpo — de antropológico — un grupo selecto de investigadores, a cuyo frente pondríamos la figura preclara de Fernando Ortiz, ha llegado a precisiones sumas. En lo que tiene de espíritu, un grupo de poetas acaba de dar a *lo negro* un sabor de poesía y verdad, de aliento

humano y — sin embargo, característico — que reclama, por encima de todo, la atención nuestra.

Otorguémosla ya. Ya que Emilio Ballagas — poeta él — acaba de publicar una antología de "Poesía Negra" en que se recogen los mejores elementos — algunos muy dispersos, algunos inencontrables — de esta escuela poética, que ya tiene su propia voz y probablemente su propio voto, pues que es voz, en ocasiones, de rebeldía.

En ocasiones. Otras, es blanda voz de ternura, voz blanca y arrastrada, en melosidad y apego a la tierra — a la de la gran Colombia y a la de la gran África perdida. Voz vegetal — pastosa y grasa como cactus retorcidos de flor y espina y fruto dulzón.

Poesía negra — son de maraca y clave — que recobra su propia voz — sangre arriba — y se hace oír, indistinta, sabia de su propio conocimiento:

Aquí estamos
la palabra nos viene húmeda de los bosques
y un sol enérgico
nos amanece entre las venas.

rebelde de purezas interiores:

¡Ya vendrás de abajo arriba
que aquí el más alto soy yo!

musical y onomatopéyica:

¡Yambambó, yambambé!
Repica el congo solongo,
repica el negro, bien negro:
congo solongo del songo
baila yambó sobre un pie.

honda:

Nuestro canto
es como un músculo bajo la piel del alma
nuestro sencillo canto.

... en estos cuatro fragmentos ejemplares de Nicolás Guillén.

Luego, la raíz es española. Los primeros poemas de negros están en las mejores frentes clásicas españolas. Español es el tono con que se expresa —lágrima o látigo— el verso. Y, entre sonrisas dulzonas de ingenuidad, ha hecho cantar a nuestros antiguos:

Da serpente que pensamo
mordé a Maria lo pé
turo riamo, turo riamo
jé, jé, jé.

y a Góngora

Pongamo fustana
e bailamo alegra;
que aunque samo negra
sá hermosa tú.
Zambambú, morenica del Congo
Zambambú.
Zambambú que galana me pongo
Zambambú.

Luego — tras la rigidez neoclásica — encontraremos al negro, héroe de ternuras románticas y encuadrado en paisajes saintpierrescos. Y más tarde, en las habaneras de la última hora colonial.

Pero he aquí que — por fin — la marioneta rompe los hilos que agita la piadosa mano blanca. Y he aquí su voz propia — contenida tanto tiempo — y su acento real, vibrando entre nostalgias africanas del pasado y paraísos blancos del futuro:

Esta noche me obsede la remota
visión de un pueblo negro
— Musuma, Tombuctú, Franfagana —
Es un pueblo de sueño,
tumbado allá en mis brumas interiores
a la sombra de claros cocoteros.

(Palés Matos.)

Nicolás Guillén, Emilio Ballagas, Luis Palés Matos, José Antonio Portuondo, Ramón Guirao, Ildefonso Pereda Valdés, José Zacarías Tallet, Marcelino Arozamena, Regino Pedroso, Luis Cané, Vicente Gómez Kemp... ¡nombres! ¡nombres!... hasta nuestro Federico García Lorca ha tentado el *son* arrullador.

Saludemos esta voz nueva — colectiva — que reclama su sitio en el concierto lírico del mundo. Y saludémosla con la emoción y el respeto con que saludaríamos un viejo rito recobrado que llega lleno de sangre y de temblor de auroras.

UN ENSAYO PEDAGÓGICO: CINE Y ADOLESCENCIA

La incorporación del hecho cinematográfico a las actividades pedagógicas es una realidad que, por lo menos en teoría, tiene una validez universal. Una copiosa bibliografía lo atestigua si las realizaciones oficiales no ofrecieran un ejemplo explícito. Las posibilidades educativas del film han sido estudiadas a fondo por los técnicos más avisados. Pero una ojeada general a los catálogos y a los artículos de revista nos da en seguida una curiosa desproporción entre los objetivos de los trabajos realizados, y otros, que siendo de una viva urgencia acometer han sido casi olvidados. Conocemos numerosos trabajos que estudian el fenómeno "cinema" en todas sus ramificaciones — moral, higiénica, social, política, sanitaria, educativa —; y contrasta esta espléndida floración con la relativamente escasa destinada a analizar el fenómeno "niño" frente a la pantalla educadora.

Sobre todo, cuando las tendencias más generales se inclinan a no dejar en manera alguna liquidada

la etapa de la educación en el límite de la edad escolar, sino que una nutrida organización postescolar tiende a no abandonar al individuo a su libre albedrío.

Pero no es éste el tema que yo pretendo abordar, para llamar simplemente la atención sobre él. Sino el del escolar que abandona la escuela y en ella toda la organización primaria, y pasa a nutrir las filas de la Segunda Enseñanza, de los Liceos. Y aquí sí que echamos de menos una bibliografía especializada sobre el tema.

Porque en manera alguna puede sostenerse que las reglas formuladas para la organización del cinema educativo en la escuela primaria puedan servir para el estadio liceístico de su formación. Ni siquiera una adaptación es posible. No ha sido marcada suficientemente, a mi juicio, por los pedagogos del cinema, la radical diferencia que hay entre un medio y otro, y cómo debe ser diversa la táctica operatoria.

"L'enfance et l'adolescence sont peut-être les deux périodes de la vie humaine les plus distinctes l'une de l'autre", afirma Mendousse [1]. Uno de los errores más corrientes de la nueva pedagogía

1 "L'âme de l'adolescent". París, Alcan, 1930, pág. 1.

en ciertos países — en España, por ejemplo — es el de hacer evolucionar la Segunda Enseñanza en el sentido de considerarla como una evolución de la escuela primaria. Es un error manifiesto: "l'adolescent n'est ni un gran enfant ni même un *jeune homme*" [2]. Acaso la tardanza con que se organiza la ayuda cinematográfica al estadio liceístico en relación con los otros grados de la enseñanza [3] sea debido a la perplejidad que los hechos hacen concebir a los ensayadores en este terreno de la educación [4].

No vamos a señalar aquí unas normas precisas para distinguir la psicología infantil — que es la de las escuelas — y la adolescente, que aparece en la Segunda Enseñanza. Pero conviene indicar con Spranger que en la adolescencia "las manifestaciones objetivas del sentido ya no son meramente tomadas como realidades comprensibles de suyo, sino que ahora se llenan de vivencia propia". El adolescente "no crea todavía en ningún dominio, sino que vive *a través* de la cultura existente". El hombre

2 Ídem, pág. 295.

3 *Barcelona, por ejemplo,* ha organizado resueltamente su pedagogía cinematográfica de la escuela. Ha llevado al cinema (en teoría y práctica) a la Universidad. (V. Rev. Int. de Cin. Ed. 1932.) El Liceo no ha sido explorado.

4 Tampoco existe una deliberada producción expresa.

creará su vida según esas vivencias que le llegan de fuera, no como objetos curiosos, sino como estímulos vitales. Y es en la adolescencia precisamente donde se forman estas primeras construcciones vitales [5].

Así, el espectáculo del mundo que el educador ponga ante los ojos del adolescente deberá ofrecer unas características peculiares. El film — que es el *catálogo y la ventana* [6] de este mundo — deberá adaptarse a las nuevas exigencias que el cambio de postura psíquica del espectador aconseje. ¿Cuáles son estas exigencias?

1. El paso de la primera a la segunda enseñanza supone, desde el punto de vista de las disciplinas y sus profesores, una *especialización*, sin duda rudimentaria, pero que es muy marcada si se compara con la relativa unidad de la escuela elemental. Ello hace que cada materia sea vista por el alumno más en función de sí misma. Y que la labor pedagógica pueda desenvolverse mejor. Así, dentro de este mundo — el de la geografía, el de las ciencias naturales, — el profesor puede organizar de un modo más armónico la intervención gradual del cinema como complemento instructivo.

5 Spranger: Psicología de la adolescencia. C. II.
6 G. Díaz-Plaja: Una cultura del cinema. Barcelona, 1931.

2. Todos los films pasados en las escuelas ¿deben ser documentales? Este tema es muy amplio y ha sido poco debatido, aun por la copiosa bibliografía que hace referencia a la escuela primaria. Acaso podría partirse de la evidente adecuación del film documental para el aspecto instructivo y del film artístico más utilizable con fines educativos. Esta doble posibilidad nos llevaría, en primer término, a señalar el film documental como indispensable para todos los estadios de la formación individual; sólo debería escalonarse de menor a mayor su grado de especialización, en la escuela, en el liceo y en la universidad. En segundo término, a preferir el film artístico de valor educativo para los grados de la enseñanza secundaria.

Es evidente que las condiciones psíquicas del adolescente, algunas de las cuales hemos extractado ya, aconsejan los estímulos de carácter *formativo* para la segunda enseñanza; quedando los *informativos* para constituir el bagaje mental del escolar en una escuela rudimentaria, y el profesional en el aprendizaje de la Universidad. Pero uno y otro momento vienen centrados críticamente por la posesión de una conciencia moral, intelectual, psíquica, que se produce dentro del estadio liceístico.

¿Ningún film no documental, por tanto, a los

alumnos de las escuelas primarias? Acaso solamente, y como complemento a los programas de film documental, "shorts" cómicos, de dibujos animados a ser posible. Es claro que este control tendería, entre otras razones, a evitar criticismos precoces y que sólo podrá tener eficacia en países donde una organización rigurosa interviniera en la regulación del ingreso de los menores en las salas de espectáculos públicos.

Este tema nos lleva de la mano al de la regulación racional de la censura.

La necesidad de la censura — cuestión previa — es indiscutible. Constituciones tan avanzadas como la de Weimar y como la vigente en la República Española la estatuyen. El valor obsesionante del cinema justifica esta unanimidad de criterio. Esta censura tiene, por regla general, dos aspectos. Un aspecto policíaco — que vigila sobre todo la exaltación apologética de los hechos revolucionarios; y un aspecto moral, que tiende a eliminar de los films aquellas escenas en las cuales la pasión o el vicio o el exhibicionismo sobrepasan unos límites ciertamente muy inconcretos según el país, la época y la moda. (Habría mucho que hablar acerca de estos dos polos de la censoría, y mucho más de la manera cómo esta actividad se lleva a cabo.)

Pero el tema que nos interesa plantear es éste: ¿es suficiente la censura gubernativa para hacer apto el espectáculo cinematográfico al niño y al adolescente?

Aquí no coinciden las opiniones oficiales. Muchas veces las restricciones no son de orden moral. La prohibición de entrada de niños menores de tres años, vigente en El Salvador, por ejemplo, hemos de creerla de carácter higiénico. En general, la legislación es precaria. De los treinta y siete países que tienen promulgada una ordenación jurídica sobre estas cuestiones cinematográficas, veintisiete no reglamentan ni tutelan la integridad física del adolescente. El control espiritual es más frecuente. Pero este control es, generalmente, de tipo negativo. Comisiones de censura limitan las horas de asistencia a las sesiones de tarde; la entrada, sin un acompañante responsable; la prohibición de determinados espectáculos; la clasificación — y declaración pública — de films en aptos y no aptos para la juventud... Pero hace falta poner, junto a las restricciones negativas, una legislación positiva de entusiasmo creador de ejemplos educativos. Labor que hay que realizar, tanto con la eliminación de peligros como con la exaltación de valores.

Pongamos por ejemplo interesante el artícu-

lo 157 del decreto de 15 de abril de 1926, que posee la legislación italiana: después de autorizar a las Comisiones de censura para vedar a los jóvenes la visión de films que, por su carácter pasional o policíaco, puedan alterar o corromper sus sentimientos, añade: "Se considerarán muy aptos para las representaciones dadas a los niños y adolescentes las películas que reproduzcan obras de arte, ciudades, paisajes, escenas históricas, o costumbres nacionales, hechos de historia natural, fenómenos y experiencias científicas... o aquellas que contribuyan a exaltar la virtud cívica o religiosa, el carácter sagrado del hogar, los afectos familiares, el amor materno, el espíritu de sacrificio, los actos de heroísmo o los que induzcan a un anhelo de bondad, de energía, de valor o de gloria."

Una nota final, que me parece de una viva importancia, puede terminar estas breves anotaciones sobre la censura. Debe vigilarse con un redoblado vigor el sentido moral que en general ofrece el argumento de un film, en vez de ejercer una vigilancia miope sobre sus escenas exhibicionistas. En este sentido, por ejemplo, me parece mucho más pernicioso que las exhibiciones de Marlène Dietrich, protagonista del film de Sternberg "El ángel azul", el sentido moral que de esta obra se desprende, ya

de la simpatía con que se rodea la viciosa precocidad de los escolares adolescentes, ya de la vejatoria caída en la más trágica de las abyecciones del Maestro, predicador de una moral cuyas directivas no rigen su vida. Una observación parecida formularíamos frente al "Topaze" de Marcel Pagnol.

4. En las líneas anteriores parece bien fijada la necesidad de dotar de una estricta base real — documental — a las proyecciones cinematográficas que se destinan a la escuela primaria. El período liceístico admitiría films de carácter imaginativo, de acuerdo con la exaltación de esta facultad durante la adolescencia [7].

Pero ¿favorece el cinema la imaginación? Yo he sostenido siempre que el cinema, respondiendo a una consigna de los tiempos, era un arte antirromántico, que buscaba la línea exacta de las cosas, y, más aún, que toda extralimitación de la realidad hacia la fantasía debe ser considerada, en una concepción de estética cinematográfica ortodoxa, como sospechosa [8]. ¿Cómo evitar, por tanto, que el cinema pueda ser, si no un peligro, un es-

7 Asegurar las primeras noticias, los primeros datos, de una manera rígida, dogmática.

8 G. Díaz-Plaja. Ídem íd. Estática, III, p. 47.

torbo para el desarrollo de la imaginación? Hay una clase de imaginación que es un simple afán de novedad, una voluntad de caminos inéditos. Cualquier reportage geográfico (o cualquier libro de viajes) sirve para esta clase de imaginación. Pero hay también una imaginación que da escenografías a los mitos y que cae de una manera especial dentro de los límites del cinema liceístico de que estamos hablando. He aquí dos visiones épicas aprovechables en una clase de literatura: hace muchos años pudimos ver una versión cinematográfica de la *Iliada*, en la que el prodigioso Aquiles estaba representado por un varón cargado de bíceps como un saltimbanqui de circo. Años más tarde, Fritz Lang nos daba su primera versión cinematográfica de los *Nibelungos*, en la que Siegfried era un hombre sobrenatural, aéreo y ligero. Fritz Lang acertaba. Precisamente, si Siegfried vence al dragón es por su condición divina. Si la musculatura explicara el poder de los dioses, ¿dónde estaría su contenido mítico? Cuando un personaje mítico pisa la irrealidad, el arte del cineasta consiste en que al personaje no se le note la divinidad en la fuerza, sino en una suerte de aureola visible justamente con los ojos de la imaginación.

5. ¿De dónde debe extraerse el material cine-

matográfico que debe proyectarse en los Liceos? Evidentemente, *no siempre* de las cinematecas escolares donde exista material educativo fabricado *adrede*. No vamos ahora a descubrir el error de los libros educativos o de los films de enseñanza, que estriba precisamente en la excesiva preocupación pedagógica con que están concebidos. El film educativo debe extraerlo el educador de la calle, de las salas de espectáculos, de las pantallas desde las que los cineastas predican sus ideologías al público universal [9].

¿Qué cinemateca "pedagógica" podría ofrecernos, por ejemplo, un film como "Remordimiento"?

6. Finalmente, el cinema no documental puede ser un auxiliar poderoso del profesor de Historia y del de Literatura, ya que a menudo los grandes Hechos y las grandes Obras son objeto de la atención del cineasta. Pero, lo que es más interesante, el cinema debe y puede ser tratado por primera vez ante un alumno de Liceo, como *arte en sí*, independiente, vivo, universal, reflejo de nuestro tiempo, en posesión de una estética y de una perennidad. No ya como mero complemento plástico

9 Esta razón sola es suficiente para acreditar el paso universal frente a todos los pasos especializados (16 mm. etc.) en films pedagógicos.

de la lección o como simple ejemplo moral. Sino como valor estético, comparable al de las demás bellas artes cuyas analogías y diferencias con él podrían dar lugar a estudios muy sugestivos.

Y como lazo de conocimiento de pueblos y de psicologías, como valor de paz y de universalidad.

ÍNDICE DE AUTORES

Adler, 73.
Alberti, Rafael; 23, 104, 116, 132, 133.
Altolaguirre, 23.
Apollinaire, 112.
Amiel, 47, 90, 91.
Ángel, Miguel; 92.
Arolas, 21.
Arozamena, Marcelino; 153.
Arguijo, Juan de; 73.
Aub, Max; 59, 65, 74.
Azorín, 27 a 67, 99, 100. 101.
Azzatti, Felix; 44.

Baer, Georg; 32.
Balzac, 79.
Ballagas, Emilio; 150, 153.
Barahona de Soto, 73.
Barbey D'Aurevilly, 80.
Baroja, 57.
Barrera, Cayetano Alberto de; 63.
Beauvais, Vincent; 122.
Bécquer, Gustavo Adolfo; 133.
Berbohm, Max; 93.
Berceo, 101, 122.
Bergamín, 65.
Blasco Ibáñez, V.; 101.
Borges, Jorge Luis; 115, 117.
Bouiller, Víctor; 56.
Brenes, Víctor; 62.
Bretón, André; 39.
Buendía, Rogelio; 117.
Brunswig, León; 87.
Byron, 80.

Calderón, 17, 52, 58, 73.
Campoamor, 133.
Cané, Luis; 153.
Cañete, Manuel, 29.
Carandell, J.; 38.
Carlyle, 79.
Caro Raggio, 28, 47.
Castillejo, 73.

Castro, Américo; 51, 62, 99.
Cervantes, 33, 37, 44, 46, 62, 89.
Cetina, 73.
Claudel, 121.
Cocteau, 37, 44, 45, 65, 95, 113, 121.
Crémieux, Benjamín; 30.
Cruz Rueda, A.; 42.

Charivari, 28.
Chirico, Giorgio de; 23.

Darío, Rubén; 101, 133.
Dauzat, 100.
Déchanne, 73.
Delteil, Joseph; 121, 123.
Díaz-Plaja, G.; 74, 160, 165.
Diego, Gerardo; 104.
Domènech, Cristòfor; 123.
D'Ors, Eugenio; 17, 91, 129.

Eça de Queiroz, 123.
Eckhart, 18.
Engel, 100.
Epicteto, 14.
Esclasans, Agustí; 93.
Espronceda, 133.
Estevez Ortega, 49.

Faguet, Emile; 87.
Felipe II, 16.
Fernández Almagro, Melchor; 133.
Fernández Flores, Wenceslao; 123.
France, Anatole; 123.
Freud, 73.
Fundenburg, 32, 48.

Gabriel y Galán, 133.
Galdós, 46.
García Lorca, Federico; 18, 76, 103 a 110, 116, 117, 121, 132, 133, 153.
García Morente, Manuel; 139.
Gautier de Coincy, 122.
George, Waldemar; 100.
Gide, 90.
Giraudoux, 65.
Godinez, 63.
Goethe, 130.
Gomez Kemp, Vicente; 153.

Gómez de la Serna, Ramón; 49, 114.
Góngora, 19, 109, 134, 152.
Gracián, Fray Jerónimo; 15.
Guillén, Nicolás; 151, 153.
Guirao, Ramón; 153.
Gutiérrez Gili, J.; 116.

Hebbel, 64.
Hello, Ernest; 122, 123.
Hurtado de Mendoza, 73.

Isaza, 99.

James, B.; 42, 122, 124.
Jiménez, Juan Ramón; 23, 100, 113, 132, 135 a 145.
Joergensen, 123.
Jordaens, 92.
Joyce, James; 132.
Juan de la Cruz, 19.

Kayser, Georges; 65.
Keyserling, 131.

Lang, Fritz; 166.
Lanson, Gustave; 132.
Larra, 22, 88.
Lefebvre, Federico; 75.
Lenormand, 60.
León, Fray Luis de; 134.
Lillo, 99.
López Picó, José M.ª; 76, 93.
López Rubio, 59.
Lope de Vega, 20, 44, 59.
Loyola, 125, 130.
Lozano, Cristóbal; 28.
Lutero, 130.

Machado, 23, 57.
Maeterlink, Maurice; 33, 34, 56.
Maragall, Juan; 122.
Marinetti, 113, 131, 133.
Martínez Burgos, 19.
Mendousse, 158.
Menéndez Pidal, 44.
Millás Raurell, 59.
Miró, Gabriel; 99, 100, 101, 102.
Molinos, 21.
Montes, Eugenio; 21, 104.
Montesinos, J. F.; 44, 59.
Moratín, 28.

Mornet, 100.
Mulertt, Wemer; 42.
Muñoz Seca, Pedro; 57.

Núñez de Arce, 133.

O'Neil, 54.
Ortega y Gasset, José; 13, 56, 83.
Ortega, Teófilo; 100.
Ortiz, Fernando; 149.
Ovidio, 71, 72, 78, 95.

Palés Matos, 152, 153.
Pascal, 87.
Paz y Melia, 64.
Pedroso, Regino; 153.
Pereda Valdés, Ildefonso; 153.
Pérez Ferrero, Miguel; 115.
Pérez de Oliva, Hernán; 17.
Pillement, Georges; 60.
Pirandello, 14, 51.
Platón, 137.
Poe, 56;
Polo de Medina, Salvador Jacinto; 20.
Porcel, 73.
Portuondo, José Antonio; 153.
Prat, 40.
Prados, Emilio; 115.

Quevedo, Francisco de; 21.

Ray, Man; 40.
Riba, Carles; 76.
Rice, Elmer; 31.
Rilke Rainer, María; 56, 132.
Rivadeneyra, P.; 14.
Rivas Cherif, Cipriano; 133.
Rodríguez Marín, F.; 16.
Romero de Torres, 106.

Sainte-Beuve, 100.
Saint-Pierre, 101.
Salaverría, José María; 122, 124, 125.
Salinas, Pedro; 105, 132.
Samosata, Luciano de; 56.
San Agustín, 87.

San José, Madre María de; 16.
San José, Fray Jerónimo de; 20.
Santa Marina, Luys; 15.
Scherer, Ed.; 91.
Schevill, 73.
Scott, Walter; 84.
Shakespeare, 47, 52, 90.
Shaw, Bernard; 62, 65.
Silvestre, 73.
Simmel, Jorge; 84.
Spranger, 160.
Stendhal, 89.

Tallet, José Zacarías; 153.
Tamayo y Baus, 29, 30, 32, 52.
Tonecki Zygmunt, 55.
Teresa de Jesús, S.; 16, 36.
Tirso, 58.
Torrepalma, 73.
Torres Bodet, Jaime; 114.
Tozzi, Mario; 23.

Ugarte, 59.

Valbuena y Prat, A.; 18, 58, 73.
Valdés, 8, 38, 48, 52, 56.
Valéry, 75, 76.
Vigny, Alfredo de; 22.
Vildrac, 54.
Villaespesa, Francisco; 64.
Villalón, 109.
Vinyes, 54.
Vorágine, Alejo; 122, 124.

Werther, 88.
Wilde, Oscar, 75.
Wölflin, 100.
Worringer, 100.

ÍNDICE

Págs.

El arte de quedarse solo 11
El teatro de Azorín 25
Eco de Narciso 69
Literatura y paisaje 97
1. Gabriel Miró 99
2. Nota para una geografía lorquiana. 103
3. La luna y la nueva poesía. . . . 111
La hagiografía como género literario. . . 119
Romanticismo. Nueva literatura 127
La emoción por contraste en la lírica de Juan Ramón Jiménez 135
Poesía Negra. 147
Un ensayo pedagógico: Cine y adolescencia. 155

OBRAS DE GUILLERMO DÍAZ-PLAJA

PUBLICADAS

Epistolario de Goya (Edición, notas y comentarios). Barcelona, Ed. Juventud, 1928.

Rubén Darío. (La Vida. La obra). Barcelona, 1930.

Una cultura del cinema. Barcelona, ed. "La Revista", año 1930.

L'avantguardisme a Catalunya i altres notes de crítica. Barcelona, "La Revista", 1932.

Las descripciones en las leyendas cidianas. Bulletin Hispanique, I, 1933.

L'evolució del teatre. Barcelona, ed. Barcino, 1934.

Aportación al cancionero judeo-español del Mediterráneo oriental. Santander, Pubs. de la Soc. Menéndez Pelayo, 1934.

Cinéma et adolescence. Roma, Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa, 1934.

Visiones contemporáneas de España. (Selección, prólogo y vocabulario). Barcelona, Bosch, 1935.

Cartes de navegar. Barcelona, Quaderns Literaris, 1935.

El Arte de quedarse solo y otros ensayos. Barcelona, Ed. Juventud, 1936.

Introduccción al Estudio del Romanticismo Español. Obra laureada con el Primer Premio Nacional de Literatura, 1935. Madrid, Espasa-Calpe, 1936.

EN PRENSA:

Síntesis de la Literatura Española. (Dos volúmenes.)

El libro de las narraciones

POR J. M.ª SALAVERRÍA

Un volumen, en cartoné — *6 ptas.*

Constituye este nutrido volumen un grupo de los trabajos novelescos del gran escritor vasco, todas sus novelas cortas, novelas de dimensión intermedia, cuentos largos y breves; en fin, una colección de obras, inéditas unas y publicadas otras en América o en colecciones restringidas.

Por su variedad de tono, asunto y ambiente, por su carácter propiamente novelesco, de aventura y de exotismo, encierra el volumen, al mismo tiempo, un interés literario de verdadera dignidad y un interés de lectura episódica e imaginativa; libro apropiado, en suma, para ir saboreándolo a porciones y que se conserva después con gusto, puesto que recoge la mayor parte de la producción novelesca del insigne autor de *Los conquistadores*, para el cultivo de cuyo género está tan bien dotado.

El instinto de la felicidad

POR ANDRÉ MAUROIS

Un volumen, en cartoné — *6 ptas.*

"...en orden más hondo, una de las mejores novelas de André Maurois, viene a ser como una apología del silencio. No del silencio, en abstracto, sino de un silencio condicionado, al logro de algo precioso: la conservación, casi podríamos decir, del cultivo de la felicidad. No hay engaño manifiesto, premeditado, alevoso ni indigno en estos personajes — esposa, marido, hija — de *El instinto de la felicidad;* hay unas gentes que son felices, simplemente, y no quieren perder su felicidad. Y no se trata ya de conocer o no conocer, de hacer o no hacer una revelación (¡el gran truco de la "revelación" en las novelas y las comedias de otros tiempos!), sino de no turbar, de no manchar, de no romper la dicha, al choque de las palabras pronunciadas. Lo que Valentina — la mujer — sabe y calla, lo sabe Colette — la hija — y lo sabe Gastón — el marido. — Pero ellos, en silencio, han superado lo que de doloroso pudiese haber en la revelación. Cada uno sabe y calla al otro que lo sabe; lo que guarda el silencio en su arca generosa, va, así, poco a poco, transformándose en polvo de velo de fantasmas; la realidad es la vida clara, el efecto seguro, la confianza mutua, el cuidado cotidiano de la casa, del jardín, de la salud, del bienestar de estos tres seres, dotados de un tan fuerte y vivo instinto de la felicidad.

María Luz Morales ("La Vanguardia")

¿Y ahora qué?

POR HANS FALLADA

Segunda edición *Cartoné flexible, 6 ptas.*

La novela más prodigiosa, más interesante y más conmovedora de todas las que se han escrito en estos últimos tiempos. Novela de juventud que se ha hecho universal, traspasando, con éxito, todas las fronteras, como lo atestiguan las favorables críticas publicadas por los más famosos periodistas del mundo en los más importantes periódicos de todos los países.

No quisiera hacer profecías, pero creo que a las mujeres, a todas sin excepción, les entusiasmará este libro. A veces se asustarán, a veces les asomarán las lágrimas a los ojos, pero volverán a sonreír. Sonrisa tras lágrimas: esto es mucho, es un gran regalo.

Berliner Tageblatt (*Berlín*).

Esta novela es una de las narraciones más humanas, encantadoras, simpáticas, conmovedoras y del todo amables... Reto a cualquiera a que la lea sin abrir de par en par su corazón a la joven pareja alemana, cuyos hechos describe. La novela de Fallada es una narración que alienta vida. Si leyéndola no se ríe o llora, es porque se tiene muy duro el corazón.

PHYLLIS BEUTLEY (*Manchester Evening Chronicle.*)

Más allá

POR JOHN GALSWORTHY

Un volumen *Cartoné flexible, 6 pesetas*

He aquí otra novela del gran autor inglés, una de las más interesantes por la emoción y vivacidad del asunto. Trátase de la tragedia de un alma de mujer, pero a pesar de la tragedia, un libro amable que encanta al lector desde la primera página .

En Galsworthy es de admirar la limpieza de su prosa, la ironía punzante de sus observaciones y la libertad con que fustiga los vicios de la sociedad inglesa, cuya psicología conoce de manera muy profunda.

Por su estilo claro y vibrante, por el don de la traductora, María Luz Morales, conocemos en esta singular novela una manera distinta de la habitual en este autor.

El amor

POR ALDO MAYER

Un volumen *Cartoné flexible, 6 ptas.*

Imposible medir el alcance científico y espiritual de una obra de tamaña envergadura ideológica. Aldo Mayer nos sugiere un aspecto metafísico, platónico en cierto modo, en el más elevado sentido de la pasión amorosa, un profundo idilio saturado de cálidos efluvios meridionales, de conceptos que hacen preconcebir una humanidad dechado de perfecciones y de elevados designios, pletóricos de imágenes de excelsa poesía.

El círculo de familia

POR ANDRÉ MAUROIS

Un volumen *Cartoné flexible, 6 ptas.*

Una novela de época, de autor moderno, que enfoca determinado sector europeo, cuya acción se extiende desde el comienzo de la Guerra hasta la actualidad.

André Maurois es una de las figuras descollantes de la moderna literatura francesa (conocido en España por sus magníficas biografías "Eduardo VII y su época" y "Voltaire") y su novela "El círculo de familia", un vivo exponente de su exquisito sentido estético, su poderosa intuición.

La buena tierra

POR PEARL S. BUCK

TRADUCCIÓN DE ELISABETH MULDER

Un volumen *Cartoné flexible, 6 ptas.*

La autora de esta novela de vida china reside en China desde la infancia, en China ha escrito todos sus libros y en China sigue viviendo. "La buena tierra" es su obra maestra. Es el libro de la vida china. Es el cuadro artístico, fiel, completo, de la existencia de la famélica multidad amarilla en perpetua lucha contra las plagas bíblicas que afligen aquellas tierras. Es el libro que ha causado ansias, alegrías y tormentos en millones de almas.

"Es una novela que creo no tiene igual en la literatura del Occidente; es realmente algo excepcional..."

Stefan Zweig

La aventura del hombre

UNA BREVE HISTORIA DEL MUNDO

Por F. CROSSFIELD HAPPOLD

Un volumen, en tela *9 ptas.*

Tan interesante como original y ameno resulta el esbozo de este libro de la Historia del hombre desde los tiempos más remotos hasta la época moderna. Trátase de una obra muy meditada, ágil y moderna, y, lo que es más importante, la continuidad de los acontecimientos y hechos es tan perfecta que resiste a todas las críticas. La obra está absolutamente libre de los prejuicios que se encuentran en otras del mismo tema; el autor ha tenido buen cuidado de no hacer descollar indebidamente ninguna época, ningún aspecto particular de la Historia, a todo ha prestado la misma atención y la misma imparcialidad, idéntico objetivo.

Las ilustraciones y los mapas de este magnífico libro realzan, por la novedad que representan, el valor del mismo. De las primeras hay más de cien, todas escogidas con cuidado especial y reproducidas directamente de originales auténticos. En cuanto a los mapas — catorce en total — los ha hecho el mismo autor de acuerdo con un concepto gráfico nuevo que combina la claridad con el detalle en grado único.

Si por una parte la Historia Universal adquiere de día en día mayor importancia, por otra hay que confesar que hasta hoy ha sido difícil para el maestro encontrar una obra que sea al mismo tiempo estimulante, comprensible y desprovista del fárrago de noticias que no son esenciales. La obra del señor Happold, que combina el máximo de interés con el mínimo de detalles innecesarios, está especialmente destinada a resolver este problema.

"Claro e interesante. Precisamente el libro que se necesitaba. Los mapas y las ilustraciones son abundantes y buenos."

Educations

"Un libro que será de gran valor para los que tengan que enseñar Historia..."

Times Literary Supplement

"Uno de los mejores ensayos de Historia universal."

Schoolmistress

"El libro más sencillo y el mejor en su clase."

Daily Express

María Estuardo

POR STEFAN ZWEIG

Un volumen, ilustrado, en tela *20 ptas.*
En rústica *15 ptas.*

Para todos los admiradores de las brillantes biografías de Stefan Zweig, para los millones de lectores de su mundialmente famosa biografía *María Antonieta*, ha de ser motivo de júbilo que este autor nos haga ahora el regalo de su nuevo libro MARÍA ESTUARDO. Con la misma visión psicológica, el mismo tamizado prudente de las pruebas y testimonios, el mismo claro y desapasionado análisis de una carrera extraña y perturbadora, relata la vida de la trágica reina de Escocia. De su heroína dice Stefan Zweig: "El asunto de María Estuardo será siempre fascinador a causa de cierta cualidad de misterio y secreto que la rodea. Como sucede muchas veces en la vida, esta mujer tuvo su gran momento pasional. Toda la tragedia de María Estuardo se reúne en dos de los cuarenta y dos años que vivió; los dos años de su arrebatadora pasión por Bothwell." La carrera de María Estuardo fué una larga y agria disputa con la reina Isabel de Inglaterra, de la que Zweig hace también un retrato magistral. Esta disputa la llevó al final a perecer bajo el hacha del verdugo, pero el lector se preguntará si la escena de la muerte de María Estuardo no es al mismo tiempo también la escena de su mayor triunfo.

"Basta decir que Stefan Zweig ha escrito la biografía de una reina desgraciada como debe escribirse."

Herschel Brickell (Nueva York)

"Esta biografía es tan amplia y profunda, tan comprensiva como la de *María Antonieta*."

Elrick B. Davis ("*Cleveland Press*")

"Al mismo tiempo la más amena y la más verídica biografía de María Estuardo."

M. Lamberton Becker ("*N. Y. Herald Tribune*")

"...Pero, sea cual fuere la historia de María Estuardo (la verdadera jamás la sabremos), el libro de Stefan Zweig tiene derecho a que se le considere como una de las más brillantes suposiciones de la verdad, y es una proeza asombrosa imaginar a esta figura hundida en la más negra culpabilidad para elevarla después sobre el pedestal de nuestra simpatía y compasión."

("*The Times*", Londres)

Hindenburg

Por EMIL LUDWIG

Un volumen, ilustrado, en tela *20 ptas.*
En rústica *15 ptas.*

En un momento en que la nueva Alemania parece querer repetir la historia volviendo a la antigua táctica de la fuerza, es interesante leer un detallado análisis del guerrero que para muchos es el prototipo del carácter prusiano de las últimas dos décadas. En esta obra el admirable intérprete de Gœthe, Bismarck, Napoleón, etc., traza magistralmente la biografía del viejo mariscal de campo, deteniéndose particularmente en la época de la postguerra, la era en que Hitler, nuevo tribuno del pueblo, se hizo reconocer a la fuerza como canciller de Alemania a pesar de la oposición de un Presidente que le odiaba.

Un alma noble que se vió arrastrada a traicionar todo aquello que por más sagrado tuvo, y la tragedia mayor todavía de una gran nación que se precipita al abismo por su misma lealtad hacia la venerable figura del anciano presidente.

Por su humanidad sincera, la exactitud de sus visiones históricas, por la detallada exposición de los hechos, la nueva biografía del maestro de biógrafos se convertirá en lectura obligada de todos los que quieran conocer una parte imp rtante de la Historia contemporánea.

Dice Ludwig en el prólogo: "A las tres narraciones que, entre otros trabajos de mayor alcance, he dedicado a nuestro tiempo durante la última década — a *Guillermo II*, a *Julio 1914* y a la comedia *Versalles*, — añado la biografía de Hindenburg que, además, ayudará a dar a conocer la psicología de los alemanes. Aquí se pondrá de manifiesto cómo un oficial, no por ambición, sino por tradición, fué impelido más allá de sus límites y, a una edad avanzada, volvió a apoyarse, como la cosa más natural, sobre bases que, al parecer, había abandonado poco tiempo antes; y, finalmente, cómo un hidalgo, siendo Presidente, fué llevado a la Dictadura y abandonó el poder de manera trágica a un grupo de exaltados, para morir, al fin, en la mayor amargura. Ya era de edad bíblica cuando, de las sombras del montón, salió a la luz y, por esto, hay que hacer resaltar la tardía evolución que hubo de producirse en un carácter de indiscutible estabilidad, obligado por el papel que se le hacía representar."

Catalina la Grande

POR GINA KAUS

Un volumen, ilustrado, en tela *20 ptas.*
En rústica *15 ptas.*

Por gastadas que estén las palabras "fascinante", "maravillosa", etc., no se puede prescindir de ellas hablando de esta obra de Gina Kaus. Leyéndola, se adquiere el convencimiento de que merece un lugar preeminente entre las mejores biografías. Se trata, en suma, de la mejor biografía de Catalina II de Rusia y de su sorprendente época.

La autora relata la historia de modo continuo, sostenido, cronológicamente. Los devaneos de la política europea y el golpe de suerte que convirtió en mujer del heredero del trono ruso a la tímida muchacha de quince años Sofía Augusta Federica de Anhalt Zerbst, educada en la provinciana estrechez de una Corte germana de tercer orden; el fracaso del matrimonio, a causa de la anormalidad de Pedro; el gradual y cauteloso incremento de la influencia de Catalina; el dramático golpe de 1762, que la llevó al trono, y luego, la magnífica metamorfosis de la emperatriz en Catalina la Grande, tal es el bosquejo de la historia de esta mujer singular.

Gina Kaus dedica gran atención a pintar el ambiente de la época de Catalina, de cegadora esplendidez, de gran colorido, y dramático por las tremendas pasiones que encierra. La estatuaria, bondadosa, autocrática y sensual Emperatriz Isabel; la cómica y eterna intrigante madame Choglokv, "carabina" de la joven Catalina; y el príncipe Potemkin, el amante más brillante, talentudo y poderoso de la emperatriz en la época de madurez de ésta; todo el ambiente y todas las figuras se hallan hábil e inteligentemente incorporados, como urdimbre, a la trama de la historia de Catalina, cuya personalidad es siempre el núcleo de la narración.

El lector encontrará en esta biografía un retrato de cuerpo entero, vivo, palpitante, convincente, de la sutil y, a veces, escéptica Catalina; de su esencial blandura y bondad (cuando las circunstancias lo requerían, sabía ser firme e inexorable, pero nunca era innecesariamente cruel), de sus irresistibles encantos femeninos y, finalmente, de su invariable buen humor.

María Teresa de Austria

POR KARL TSCHUPPIK

Un volumen, ilustrado, en tela *15 ptas.*
En rústica *10 ptas.*

Magnífico y minucioso estudio histórico de la tenaz pugna entablada durante una treintena de años entre la Prusia de Federico el Grande y el Austria de María Teresa, con todas sus alternativas e incidencias y obrando Siberia como principal motivo de la discordia; pugna que culminó en la encarnizada contienda que ha pasado a la historia germana con el nombre de Guerra de Siete Años. Fué aquello un cruento y prolongado combate entre los Habsburgo y los Hohenzollern, representantes de dos modalidades, de dos concepciones distintas de la vida y de la política. Predominaron, finalmente, los segundos, mas por tan breve tiempo que apenas tienen panorama histórico en Alemania. En cambio, el de los primeros es amplio.

La amable y noble emperatriz María Teresa, con su singular fascinación femenil, fué la figura cumbre entre los soberanos del siglo XVIII, la última gran representante de aquellos monarcas absolutos que creían que el gobierno del pueblo era una misión divina vinculada a sus respectivas casas. Tanto la vida familiar, tan intensamente sentida por María Teresa, como la política, están reflejadas por Karl Tschuppik con fuerte palpitación vital, sobre la base de cartas y documentos. Las varias alianzas y coaliciones de Austria, con Inglaterra primero y con Francia y Rusia después (por no citar más que a las Potencias mayores), dan lugar al autor para trazar un cuadro completo de los Estados de Europa y del sutil juego de la diplomacia en aquel movido siglo. A esta Europa, regida en forma absoluta, pero bajo un cierto aspecto patriarcal y respetuosa del Derecho y de los Tratados, opone el ilustre escritor checoeslovaco el Rey de Prusia Federico II, rebelde con el propio Emperador e iniciador de la lucha por la primacía de la dinastía de los Hohenzollern sobre la de los Habsburgo; el hombre que antepone la fuerza al Derecho y que, adivinando con maravillosa intuición la necesidad de obedecer innata en su pueblo, creó el fenómeno del prusianismo, cuyo espíritu ha sido tan funesto para la Alemania moderna.

Toda la vida de la emperatriz María Teresa fué altamente dramática; grandes sucesos se alternaron con dolorosas vicisitudes, y en esta obra se narran unos y otras con gran exactitud histórica e intenso calor humano.

DEL MISMO AUTOR

IIIIII

Introducción al estudio del romanticismo Español

Obra laureada con el primer Premio Nacional de Literatura, 1935.

Pedidos a
ESPASA-CALPE
MADRID

EJ