

Z
4632

223468

ÍNDICE

4

ANTONIO MACHADO, MANUEL G. MORENTE, JOSÉ JUAN TABLADA, J. CHABÁS Y MARTÍ •

ADOLFO SALAZAR, PEDRO SALINAS, JOSÉ BERGAMÍN, CORPUS BARGA, ANTONIO MARICHALAR, FEDERICO GARCÍA LORCA, JORGE GUILLÉN, ALFONSO REYES, JUAN RAMÓN JIMÉNEZ •

GENARO ESTRADA, RABBI DON SEM TOB, HUGO VON HOFMANNSTHAL, E. DÍEZ-CANEDO, J. B. TREND, WLADYSLAW JAHL •

MADRID

1922

SUMARIO

ANTONIO MACHADO	OLIVO DEL CAMINO. (<i>Poesía.</i>)
MANUEL G. MORENTE	PEQUEÑO ENSAYO SOBRE LA RISA.
JOSÉ JUAN TABLADA	TROPICAL.
J. CHABÁS Y MARTÍ. . . .	POEMAS. (<i>Poesías.</i>)

(COLABORADORES.)

ADOLFO SALAZAR	KODAK DE ANDALUCÍA.
PEDRO SALINAS. . . .	POESÍAS.
JOSÉ BERGAMÍN. . . .	MIRAR Y PASAR.
CORPUS BARGA. . . .	VALENTINA.
ANTONIO MARICHALAR. . . .	«PALUS».
FEDERICO GARCÍA LORCA . . .	NOCHE. (<i>Poesías.</i>)
JORGE GUILLÉN. . . .	CIRCUNLOQUIOS.
ALFONSO REYES. . . .	CHESTERTON Y LA HISTORIA INGLESA.
JUAN RAMÓN JIMÉNEZ. . . .	DISCIPLINA Y OÁSIS. (<i>Verso.</i>)

(REDACTORES.)

(VARIA)

NOVEDAD

GENARO ESTRADA	VISIONARIO DE LA NUEVA ESPAÑA.
------------------------	--------------------------------

(REDACTOR.)

ANTOLOGÍA ESPAÑOLA

RABBI DON SEM TOB	PROVERBIOS MORALES.
---------------------------	---------------------

TRADUCCIONES

HUGO VON HOFMANNSTHAL . .	BALADA DE LA VIDA EXTERIOR.
---------------------------	-----------------------------

(TR. DE E. D-C.)

(*Poesía.*)

CARTAS

J. B. TREND., ALFONSO REYES., EL SECRETARIO DE «ÍNDICE».
--

(SUPLEMENTO)

WLADYSLAW JAHL. . . .	DESNUDO. (EN BLANCO Y NEGRO.)
-----------------------	-------------------------------

(Prohibidas la copia y traducción de estos originales.)

ÍNDICE no acepta responsabilidad alguna de los trabajos concretos de sus colaboradores y redactores, de quienes respeta y exalta los más personales caprichos de toda índole. Cada autor es el único responsable de sus opiniones, palabras y ortografía total —tan expresiva de un hombre como su sintaxis—; y de sus erratas que no sean evidentemente tipográficas.

ÍNDICE elige sus colaboradores a gusto de sus redactores, y no mantiene correspondencia sobre este asunto.)

ÍNDICE

(REVISTA DE DEFINICIÓN
Y CONCORDIA)

Lista, 8.—Tel. 657 S.

M A D R I D

SUSCRICIÓN

MADRID: 6 números: 7,50 ptas.

PROVINCIAS: 6 » 9 »

EXTRANJERO: 6 » 12 »

Número suelto: Corriente: 1,50 ptas. Atrasado: 2 ptas.

(No se regalan ejemplares)

*Toda la correspondencia, libros y revistas, al Sr. Secretario de ÍNDICE,
D. Juan Guerrero Ruiz, Lista, 8*

ÍNDICE no es revista de «grupo». Sus redactores son escritores y artistas de las más distintas tendencias y edades, españoles e hispano-americanos, unidos sólo por su interés común en la exaltación del espíritu y la inteligencia, y por el gusto de las cosas bellas.

Nuestra España intelectual y espiritual no es bastante amplia para mantener, como otros países, numerosas revistas «puras» de minorías; ni tenemos tampoco, por desgracia nuestra, más que una rota minoría errante. ÍNDICE quiere llegar a ser la revista selectamente ecléctica, que congregue, libre y a su agrado, «todo» cuanto posea un apartado valor efectivo: en complemento, si es posible; cuando no, como expresión de una virtud cualquiera de fondo o forma; a veces, quizás, por su honradez, su gracia o su intención, simplemente. Y la juventud que vaya surgiendo, con novedad, pasión, fe, encontrará en ÍNDICE acogida justa.

De modo que en sus páginas, cabrá todo lo que signifique «vida», desde lo más acrisolado hasta lo más nuevo, desde lo más llano hasta lo más insigne, desde lo más oculto hasta lo más abierto; pues su aspiración primera es llegar a definir, deslindar y concordar, del modo más completo y perfecto posible —con un criterio amplísimo y estrechísimo a un tiempo—, la calidad más noble del genio español e hispano-americano.

Hoy, ÍNDICE no cuenta sino con el entusiasmo de sus colaboradores, suscritores amistosos y redactores. Estos últimos están dispuestos a los esfuerzos y sacrificios necesarios, hasta conseguir que España tenga, con permanencia, una revista —¡ojalá no fuera la única!— libre, generosa y pura.

Para su mejora constante, en lo íntimo y en lo material, ÍNDICE admite consejos y donativos.

NÚMERO 1

SUMARIO

JOSÉ ORTEGA Y GASSET, ESQUEMA DE SALOMÉ.—AZORÍN, DIÁLOGO DE UN RICO Y UN POBRE. (COLABORADORES).—PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, EN LA ORILLA.—PEDRO SALINAS, POESÍAS.—ALFONSO REYES, CALENDARIO.—ADOLFO SALAZAR, LAS TRES NORMAS.—J. MORENO VILLA, LUCES DE PENTECOSTÉS. (Poesías).—CORPUS BARGA, TEATRO BUFO. EL AYUDA DE CÁMARA.—JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, DISCIPLINA Y OÁSIS. (Prosa y verso).—(CRÓNICA): E. DÍEZ-CANEDO, TÓPICOS.—GABRIEL GARCÍA MAROTO, COLOR Y RITMO. (REDACTORES).—(VARIA): ANTOLOGÍA ESPAÑOLA: ROMANCERO GENERAL, LETRA.—TRADUCCIONES: JENS PETER JACOBSEN, POESÍAS. TR. POR E. D-C.—CARTAS: M. RESTREPO K., ALFONSO REYES. BIBLIOGRAFÍA TITULAR SELECTA.—(SUPLEMENTO): LA ROSA DE PAPEL (EN VERDE Y ROSA): REDACTORES, GÓNGORA Y EL GRECO.

NÚMERO 2

SUMARIO

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, UN PUEBLO REAL.—LUIS DE ZULUETA, DOS VIDAS PARALELAS.—ANTONIO ESPINA, EL BELLO DESCONOCIDO. (Poesías). (COLABORADORES). PEDRO SALINAS, DOS INTERMEDIOS DE LECTURA.—ALFONSO REYES, HUELLAS. (Poesías).—CORPUS BARGA, EL GOBERNADOR.—J. MORENO VILLA, OFICIOS. (Poesías).—JOSÉ BERGAMÍN, SANTORAL PARA ESCÉPTICOS.—JORGE GUILLÉN, PONIENTE DE BRONCE. (Poesía).—ADOLFO SALAZAR, HOJAS SUELTAS.—FEDERICO GARCÍA LORCA, EL JARDÍN DE LAS MORENAS. (Poesías).—JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, DISCIPLINA Y OÁSIS. (Prosa y verso). (CRÓNICA): E. DÍEZ-CANEDO, TÓPICOS. (REDACTORES).—(VARIA): AVIVO: PEDRO GARCÍA MORALES, GÉRMENES. (Poesías). (REDACTOR).—ANTOLOGÍA ESPAÑOLA: CANCIONEROS, CANTARES.—TRADUCCIONES: VINZENZO CARDARELLI: ESTIVA. (Poesía.) TR. POR E. D-C. CARTAS: E. DÍEZ-CANEDO, JULIO CEJADOR, REDACTORES.—BIBLIOGRAFÍA TITULAR SELECTA.—(SUPLEMENTO): EL LORITO REAL (EN GRANATE Y VERDE): REDACTORES, MÚSICA Y DOCTORES.

NÚMERO 3

SUMARIO

RAMÓN PÉREZ DE AYALA, COLOQUIO DE LA PARÁBOLA Y LA HIPÉRBOLA.—MANUEL MACHADO, DEL «ARS MORIENDI». (Poesías).—J. GIL FORTOUL, NOTAS SOBRE LITERATURA LATINOAMERICANA.—GERARDO DIEGO, TRES POEMAS. (Poesías). (COLABORADORES).—ALFONSO REYES, CHESTERTON Y LA HISTORIA INGLESA.—J. MORENO VILLA, HORAS Y MUECAS. (Poesías).—ADOLFO SALAZAR, BOCETOS.—JORGE GUILLÉN, VENTOLERAS.—JOSÉ BERGAMÍN, MÁRGENES.—FEDERICO GARCÍA LORCA, «SUITE» DE LOS ESPEROS. (Poesías).—PEDRO SALINAS, UN CONOCIDO POR CONOCER.—JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, DISCIPLINA Y OÁSIS. (Prosa y verso).—(CRÓNICA): E. DÍEZ-CANEDO, TÓPICOS. (REDACTORES). (VARIA): NOVEDAD: DÁMASO ALONSO, POEMAS PUROS, POEMILLAS DE LA CIUDAD. (Poesías).—ANTOLOGÍA ESPAÑOLA: GÓNGORA, AL NACIMIENTO DE CRISTO NUESTRO SEÑOR.—BIBLIOGRAFÍA TITULAR SELECTA.—(SUPLEMENTO): LA SIRENITA DEL MAR (EN GRIS Y AZUL): REDACTORES, DEBATE ENTRE EL VINO Y LA CERVEZA.

EXPLICACIÓN A NUESTROS AMIGOS

LOS tres números de *ÍNDICE* publicados hasta la fecha, deben considerarse como el difícil ensayo, hecho a los ojos de todos, de nuestra revista.

Nuestra primera intención fué publicarla mensualmente, con dos números extraordinarios anuales—y a partir de mayo de 1921—, según lo indicamos en el número 1.º. Dificultades de toda índole—retraso de papeles, trastornos de imprenta y administración, viajes de redactores: necesidad moral de hacer bien las cosas—nos obligaron a pasar dicho número 1.º a julio siguiente; y se hizo constar en los números 2.º y 3.º que el 1.º correspondía a este último mes. Las dificultades aumentaron—el lector atento tiene la historia tácita en la misma revista—, hasta el punto de que no nos fué posible dar en ocho meses más que los tres números indicados. — Quien, en la España actual, haya intentado empresas de este carácter serio y puro, sabe cuánto hay que luchar para conseguir los resultados de relativa perfección que son corrientes en otros países.—

Desde este número 4.º, *ÍNDICE*, severamente corregida de elementos secundarios que eran parte de su rémora—sin que esa corrección signifique, como ve el lector, peoría de calidades—, y enriquecida en su esencia con la ayuda espiritual y material de buenos conocidos y de buenos nuevos, que le va llegando de todas partes, entra—a su tiempo y con el sosiego propio de quien no ha venido a «luchar», ni a discutir a voces, ni a molestar a nadie, ni a llamar la atención del momento con posturas falsas, sino a definir y enlazar noblemente y a rectificarse siempre que sea preciso— en su normalidad definitiva.

Tendrá *ÍNDICE*, desde hoy, un ritmo razonable de tiempo—entre ocho y doce números al año—, aunque anteponiendo siempre la calidad de su sumario a la exactitud de su fecha. Nuestro afán es «no hacer» una revista precipitada y fácil, con osados recortes, concesiones más o menos necesarias y rellenos de vispera. *ÍNDICE* seguirá siendo «inactual»—es idealista, tenedlo bien presente, sin lucro alguno para quienes la hacen—e intentará la máxima perfección posible, ética y estética. Ninguna exigencia del lector superará a la nuestra.

Si, como hasta ahora, continuamos recibiendo bastantes trabajos de colaboración y algún dinero, *ÍNDICE* será cada vez más nutrida, más frecuente, y pagará con dignidad—uno de sus deseos principales—a sus colaboradores. Seguimos pidiendo, por lo tanto, a quienes les guste *ÍNDICE*, mucha ayuda espiritual y una poca de ayuda material. Tenemos fe vidente y voluntad inquebrantable. Ayúdenos de veras los pocos.

ÍNDICE

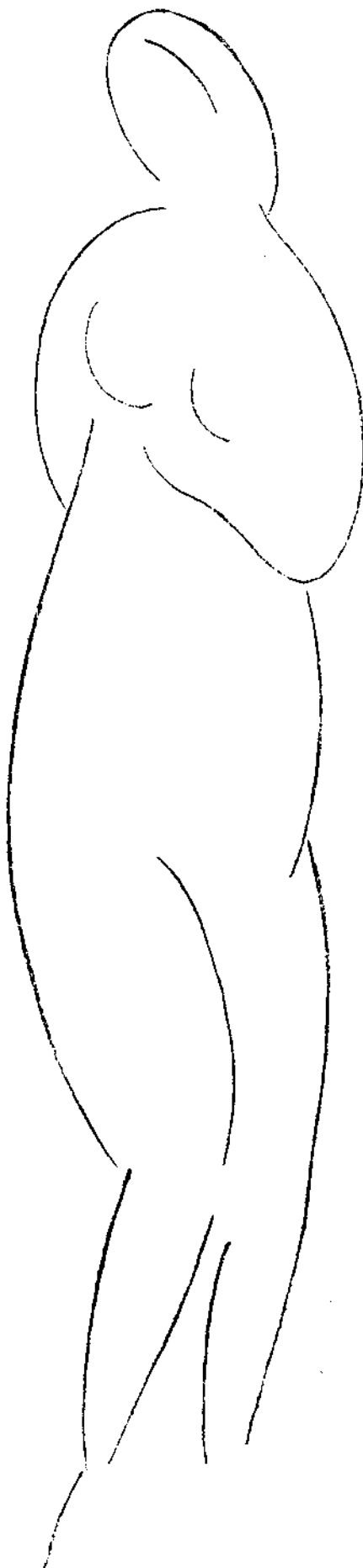
Madrid, abril, 1922

NOTA ADMINISTRATIVA: Aunque se ha subido el precio de la revista—lo justo para las necesidades del correo—, nuestros suscritores actuales recibirán los números que les corresponden, sin aumento alguno; ventaja que les compensará materialmente de la supresión normal de los prometidos números extraordinarios.

INDICE

4

(SUPLEMENTO)



W. J. 1912

ÍNDICE

(REVISTA DE DEFINICIÓN
Y CONCORDIA)

4

2 — 1

M A D R I D

1922

OLIVO DEL CAMINO

*A la memoria de D. Cristóbal Torres, caba-
llero andaluz, muerto en Baeza en 1920*

I

PAREJO de la encina castellana
crecida sobre el páramo, señero
en los campos de Córdoba la llana
que dieron su caballo al Romancero;
tejos de tus hermanos
que vela el ceño campesino—enjulos
pobladores de lomas y altozanos,
horros de sombra, grávidos de frutos—
viejo olivo, sin mano labradora
que pade tu ramaje y con olvido
del hacha leñadora,
¡cuán bello estás sobre la tierra erguido,
bajo este azul cobalto,
como un árbol silvestre, espeso y alto!

Tu fruto, ¡oh polvoriento del camino
árbol ahito de la estiva llamal,
no estrujarán las piedras del molino,
aguardará la fiesta en la alta rama,
del alegre zorzal, y el estornino
lo llevará en su pico, alborozado;
mejor, antes podrido que cortado,
en la noche invernal, la luna llena
lo alumbra junto al ojo encandilado
del buho insomne de la sabia Atena.

Busque tu rama verde el suplicante
para el templo de un dios, árbol sombrío,
Demeter jadeante,
tu fresco palio, bajo el sol de estío.
Que reflorézca el día
en que Ceres bajó del ancho urano,
cruzó la espalda de la mar bravía,
llegó a la tierra en que madura el grano,
y en su querida Eleusis, fatigada,
sentóse a reposar junto al camino,
ceñido el peplo, yerta la mirada,
lleno de angustia el corazón divino...
Bajo tus ramos, viejo olivo, quiero
ver estos campos de la tierra mía,
como a la vera ayer del alto Duero
la hermosa tierra de encinar vela.

Olivo solitario,
lejos del olivar, junto a la fuente,
olivo hospitalario
que das tu sombra a un hombre pensativo

*y a un agua transparente
al borde del camino que blanquea,
guarde tus verdes ramos, viejo olivo,
la de los claros ojos Atenea.*

ANTONIO MACHADO

Campo de Córdoba, 1920

PEQUEÑO ENSAYO SOBRE LA RISA

EN su encantador librito sobre la risa, defiende Bergson la tesis ingeniosa y sutil de que el hombre es el único sér riante y el único objeto de la risa. Sólo el hombre ríe; y se ríe del hombre sólo.

En efecto: ¿qué es lo que, en el espectáculo cómico o en el dicho gracioso, nos hace reír? ¿Cuál es la causa de la risa? Reímos, según Bergson, cuando al proceso vital, siempre ágil, movedido y atento a plegarse a la realidad, sustituimos una rigidez mecánica y ciega que choca y se estrella contra las cosas. La causa fundamental de la risa es la percepción de algo inflexible y mecánico que se sustituye a la libre adaptabilidad de lo viviente. ¿Por qué provoca a risa el distraído? Porque al ensimismarse desatiende a cuanto le rodea, pierde la agilidad vital y su idea fija se mecaniza y se ciega, y choca contra la realidad. La caricatura nos hace reír porque manifiesta el esquema rígido de la persona. La comedia nos hace reír porque nos presenta caracteres convertidos en máquinas, costumbres transformadas en fuerzas. El chiste provoca a risa porque sustituye un sentido anquilosado del vocablo o de la frase a su sentido real, acomodado y viviente.

En esta explicación de la risa es lo fundamental una oposición entre lo vivo y lo inerte y la consiguiente censura de lo inerte por lo vivo. Hay en la risa, según Bergson, una especie de reacción del hombre o, mejor dicho, de la sociedad contra la intromisión momentánea de un elemento automático en lo vital. La risa es como un castigo impuesto a toda detención, a toda mecanización de la vida. Castigo leve, pues leve es la falta, pero castigo al fin, encaminado a avivar en el hombre la atención a la vida y a intensificar el esfuerzo necesario para adaptarse a lo real con la mayor flexibilidad posible. Por eso la comedia nos gratifica con una risa educativa: *Castigat ridendo mores*, corrige riendo, o, mejor dicho, corrige porque hace reír.

Esta explicación de la risa, por ingeniosa y aun profunda que sea, pareceme parcial y, por lo tanto, inexacta. En primer término, Bergson no ha distinguido suficientemente entre la risa y la causa de ésta. Su teoría tiende, sobre todo, a desentrañar el concepto general de lo que nos hace reír. Pero debe advertirse que existen risas sin causa, o, por lo menos, sin causa objetiva, exterior, definible. Hay una risa espontánea y, por decirlo así, fisiológica, que expresa un estado de equilibrio interior, de plena vitalidad creadora, de satisfacción pura. Cuando el niño despierta tras profundo sueño y, al abrir los ojos, halla frente a sí el rostro querido de la madre, ríe; cuando tras larga separación encuentranse dos amigos y, alborozados, se abrazan, ríen; cuando en el curso de una meditación hallamos de súbito una vía fecunda, capaz de conducirnos rápidamente a la solución del problema inquirido, reímos satisfechos. En estos casos y en mil otros semejantes sube la risa a los labios, como signo inequívoco de un estado de armonía interior, sin que para explicar esa jovialidad sea precisa otra causa que la misma plenitud de la vitalidad ascendente. Tales risas, puramente subjetivas, no son sino la expresión humana de la euforia o bienestar del alma.

Pero, además, debemos observar que cuando la risa tiene una causa exterior concreta y definible no siempre va acompañada de esa censura y corrección que Bergson estima esencial. Hay cosas que nos hacen reír, sin que en la risa vaya implícita la menor intención crítica. Un chiste o retruécano, una escena entre payasos, Charlot asestando un terrible martillazo en la cabeza de su contrario, Sancho Panza manteado, son cosas de que reímos sin crítica ni censura. Conviene, pues, distinguir entre las causas de la risa. Unos casos nos harán reír porque son *risibles*; otros, porque son *ridículos*. Y sólo a la ridiculez conviene la nota de censura y corrección que Bergson tan justamente destaca.

Mas si ello es así, tampoco podremos asentir plenamente a la afirmación que hace Bergson de que solamente el hombre es objeto de risa. Este aserto sería exacto si, como Bergson quiere, confundimos lo risible y lo ridículo; pues, en efecto, sólo el hombre es ridículo. Pero, además de ridículo, el hombre es a veces risible, y además del hombre, pueden provocar nuestra risa cosas, animales, circunstancias varias, sin que en ellas se mezcle para nada la nota de censura y corrección. Es, pues, necesario buscar un concepto de lo risible más amplio y general que el definido por Bergson.

Para llegar a tal concepto debemos recordar que el mundo que nos rodea compónese de innumerables objetos, cosas, hechos, personas. Esos objetos nos parecen estar todos ahí fuera, imponiéndonos su realidad, y la vida no es otra cosa que nuestro andar por este universo, este bazar de realidades, con las cuales, como elementos, componemos a nuestra guisa nuevas

realidades que vienen a enriquecerle indefinidamente.

Ahora bien: cada uno de esos objetos tiene en sus proximidades un grupo más o menos numeroso de otros objetos, una secuela de cosas que hay que recorrer para llegar al objeto principal. Cuando nuestro pensamiento toma rumbo hacia una cosa determinada, pasa rápidamente por la serie que a ella conduce, y al arribar al objeto mentado, hállase, por decirlo así, en potencia propincua de representarse los aledaños inmediatos de aquel trozo de realidad. No le es difícil ni violento imaginarlos, porque ya la dirección misma que le lleva al objeto principal le conduce también a las proximidades de los objetos secundarios. En cambio, sería muy penoso y exigiría un notable esfuerzo representarse un objeto muy distante, situado en dirección contraria, alejadísimo del rumbo inicial. Supongamos ahora que navegando el pensamiento en determinada dirección, habiendo hallado uno tras otro los objetos normales y habituales de la serie, preséntase de pronto uno lejanísimo, inesperado, insospechado. La mente, en este caso, se hallará como sorprendida y estupefacta ante tal aparición. Hay un breve momento indeciso y vacilante; pero el estupor se resuelve muy luego en llanto o en risa, en tragedia o en comedia, según que el nuevo objeto o la nueva serie sea para nosotros indiferente o no. Si no nos es indiferente, si el inesperado significa para nosotros un placer o un dolor, a él y sólo a él se precipitará el espíritu para aspirar el deleite o apurar la desdicha. Pero si el nuevo objeto es indiferente, si su presencia o ausencia no influye para nada en nuestra emoción, entonces irrumpirá en seguida la risa, porque el espíritu es invenciblemente atraído a considerar la heterogeneidad, la lejanía, la incongruencia entre los dos objetos, el que venía pensando y el que de súbito aparece. Puede definirse, por lo tanto, lo risible como la percepción de una incongruencia entre la serie de objetos que nos estamos representando y otra serie que súbita y casualmente se cruza con la primera. (No añadimos la reserva de que la nueva serie deba sernos indiferente, porque si no lo es, el espíritu no se detendrá en la incongruencia o heterogeneidad, y, fijo sólo en el nuevo objeto, se sumirá del todo en él, sin referirse ya para nada a la serie anterior que venía recorriendo.)

Analícense cualesquiera casos risibles, y se hallará siempre en ellos esa interferencia insólita de series incongruentes. En el huerto de Tartarín de Tarascón hay un baobab, árbol gigante de las selvas tropicales, sembrado en una maceta. Nuestro espíritu, al imaginar el baobab, embárcase en una cierta dirección, va hacia una región de objetos afines—selvas tropicales, peligros ignotos, regiones exóticas, aventuras extraordinarias—y hállase propincuo a representarse todas estas cosas. Pero de pronto obligasele a contemplar el baobab en una ma-

ceta de claveles. La incongruencia es patente; la risa sube a los labios. En una película cinematográfica presenciábamos una escena que representa una comida. Pone el criado la sopera sobre la mesa, y al destaparla sale un gato que un travieso muchacho acaba de sepultar en ella. El espectador ríe; en cambio, los comensales se indignan. Para los espectadores, el nuevo objeto insólito que se entromete en la serie normal de los accesorios, que componen la comida, es totalmente indiferente; por eso perciben clara la incongruencia, la interferencia de las dos series heterogéneas, y se ríen. En cambio, para los comensales, la presencia del nuevo objeto no es indiferente. Ellos tienen interés en la normalidad ininterrumpida de la serie. Ellos no ríen; ellos no ven la incongruencia en sí, sino sólo el nuevo y heteróclito objeto; y a éste se dirige en el acto toda su atención: quieren indagar cómo se halla ahí, quieren castigar al muchacho, etcétera...

Multitud de ejemplos como éstos podrían presentarse, y asimismo fácil sería analizar, en el sentido de nuestra tesis, el contenido cómico, risible, de mil otras manifestaciones de la risa. ¿En qué consiste la gracia del chiste o juego de palabras? En que el vocablo sobre que se juega menciona a la vez dos o más objetos pertenecientes a series o grupos heterogéneos, incongruentes. Por eso una anécdota graciosa, un cuento de risa, necesita imprescindiblemente ser narrado con gracia; y la gracia de la narración consistirá en ir conduciendo el espíritu de los oyentes por una serie normal de objetos y en evitar cuidadosamente toda referencia a la otra serie, a la que, de pronto, se van a ver trasladados. El humorismo en el arte, ¿qué es sino una fantástica sucesión de incongruencias aparentemente bien ordenadas? La gracia del sofisma, ¿no consiste justamente en que un razonamiento lógico, coherente, normal, conduce a una conclusión inesperada, absurda, heterogénea con las premisas?

Para terminar, nótese que nuestra explicación de la risa no es incompatible con la que defiende Bergson. Lo ridículo es la especie; lo risible, el género. Toda cosa ridícula es risible; mas no toda cosa risible es ridícula. Porque, en efecto, la sustitución de lo mecánico a lo vital, no es sino un caso particular de la interferencia o choque entre dos series heterogéneas, incongruentes; nuestra explicación no anula, sino que absorbe la de Bergson. Sin embargo, en este empeño de dar razón de la risa, nunca puede haber una plena seguridad del éxito. Los matices son tantos y tan varios, que es difícil, casi imposible, apresarlos todos. «El problemita—dice muy bien Bergson—elude sin cesar los esfuerzos que hacemos por aprehenderlo, resbala, escapa, cae y vuelve a enderezarse, como impertinente reto lanzado a la especulación filosófica.»

MANUEL G. MORENTE

TROPICAL

AQUELLOS HOMBRES...

Los clarines afónicos se rehusaron a convocar al motín. Los machetes, al salir de sus vainas, exhalaban grandes suspiros; los caballos, sacudiendo sus cabezas reacias, dejaron caer lágrimas de sus ojos asombrados; los perros de hocicos sangrientos aullaron, erizados, a la muerte; los árboles, batidos por el viento, sollozaban, quebrando sus ramas para que no sirvieran de horcas; las mujeres se enjugaban los rostros lívidos, quejándose amargamente; los rosarios se hacían polvo en manos de las ancianas rezanderas; los niños, con la voz entrecortada, se abrazaban a las faldas de sus madres...

Las cajas fuertes se abrían solas, cansadas de resistir; las cartas, antes que ser violadas, salían de sus sobres; los rateros, espontáneamente, se fueron a las Islas, como a una Tebaida...

Hastados, los gusanos de las sepulturas abandonaron los cadáveres. Un Cristo de cabellos humanos sudó sangre... Los zopilotes se perdieron en el azul... Un ídolo se tapó los ojos de obsidiana con las manos de piedra...

¡Sólo aquellos hombres, para seguir la guerra fratricida, bebieron a grandes sorbos, incendiando sus almas tenebrosas con el implacable delirio del Alcohol!

JOSÉ JUAN TABLADA

Nueva York, 1921

POEMAS

TARDE

LA orilla lenta y larga

Van las cabras
como en viñeta dibujadas

El mar tiene un silencio
sencillo

y una vela remota
está sin viento en nuestra alma

Ya la tarde se marcha
cojeando un poquito

Un cascabel de agua
le va diciendo a una cabrita blanca
su madrigal en la garganta

NOCHE

LA vela blanca y sonora
flameando las estrellas
en el agua

Viajera
iba la luna en tu mirada

Y todos los caminos
colgábanse de luces
al borde de la noche

M E D I O D Í A

UN sol de agrias notas rompe
sus cristales de oro
en el mar de las doce

Pulsa el viento sonoros
estravariados en las velas

Y hay en el alma una alegría
de diamantes encendidos
por la luz del mediodía

J. CHABÁS Y MARTÍ

(COLABORADORES)

K O D A K D E A N D A L U C Í A

A Mme. Vera Mac-Kinlay

1

CONFORME llegaba el tren, temblándole los ija-
res, galgo de galope callado y lengua fuera, las
espadañas brotaban en el cielecito tibio que se
entreabría a trechos, croquet para mis miradas.
¡Y cómo entonaba el calor de las diez de la
mañana con mi calor cordial al pisar la tierra
crujiente de los andenes! El paisaje a la salida:
coches provincianos cascabeleantes y jaleo de a
cada llegada de tren. El idilio mudo de por la
madrugada, un poco entumecido y un poco des-
peinado, fresco con esa frescura de trago de aire
campesino, en el único minuto de parada en el
primer apeadero, tras del primer desperezo—
v después, en el traspies del nasillo, el reojo ar-
diente de confesiones que desmienten la impasi-
bilidad del rostro—; el suave idilio callado y dul-
ce como esta llanura, cuyo confín azulean unos
montes discretos, desaparece tras de un adiós
irremediable en el cascabeleo de la berlina.

2

PERO te volveré a encontrar, sonrisa; sonrisa
de ojos que sonríen por esencia, no por volun-
tad de sonreír. Te encontraré a cada momento,
brillo de ojos, asomarse de un alma transparente,
espontáneo, sustantivo e impremeditado. A cada
paso, a cada vuelta de calle, a cada piedra, cada
flor, cada ventana y cada color de aire, Andalu-
cía. Gesto en silencio, arabesco inconsciente,
cuya voluntad se disuelve en la atmósfera. Todo
es así palpitación, todo existe así por una razón
que se ve estremecerse dentro de cada cosa, y
salir al mundo con la morbidez viva y caliente
de la forma. Novedad de su juventud, de su
sangre fresca, en el molde maravilloso, pulido
y modelado por el pulgar de la raza, resumen
imponderable del ejercicio de una sabiduría se-
cular que empapa su carne, colorea su piel tersa
y anima su dinámica imperceptible. Inspiración
de un ambiente cargado de significaciones; ex-

piración de las sustancias trabadas en el labora-
torio milionar, ciego y clarividente. Arte univer-
sal y disuelto, en el que la concreción de cada
alma es el átomo, superfluo e indispensable
—nada por él y nada sin él—, que cae blanda-
mente, añadiéndose a la innumerable riqueza de
la cantera.

3

ACASO la solución que nos inquieta está en que
la obra de arte no se inventa, no se extrae del
orco, hostil y tenebroso. Obra de creación, late
infundida en la genealogía, y su prestigio con-
siste en un dato personal multiplicado por sus
antepasados. Cada obra habrá de traer sus ape-
llidos. Pero, ¡ay de los apellidos sólo! Engen-
drada en la normal fisiología de la raza, exige
una normal temperatura para su desarrollo; ca-
lor orgánico que no prestan ajenos surtidores ter-
males, sino que nace de la íntima colaboración
de cada celdilla. Y, al fin, violencia, terremoto,
estallido de la granada madura, crisis de la que
el nuevo sér nace, irradiando en sangre chispean-
te su pulpa dulce, prisión de nuevas semillas.

4

¡QUÉ triste blasfemia el querer crear el ambien-
te con vuestras manos, eruditos y municipales!
¿Por qué mística ley se compone el cristal en
la secreta arquitectura de la química? Este inefa-
ble ambiente cordobés no es menos inánime, de
una igual fatalidad que nos es tan ajena. Sobre
una henchida columna plateresca, fecunda en
surtidores, una rubia potranca caracolea ante la
llana pradera donde duerme el Guadalquivir.
Ojo en el rostro de Córdoba, ¿te creyó así el
anónimo escultor? Y al río van esas mansas co-
rrientes de colores pálidos por el cauce nacari-
no de la calle de las Ferias abajo, envueltas en
la red de plata que les ha tendido una luz
incomparable.

En la media luna de un abrevadero, un caba-
llejo negro moja sus bellos y juega haciendo
ruiditos de manantial, mientras acaricia al re-
vuelo de la cola, en pausas justas, las piernas
desnudas del mozalbete que cabalga en sus
ancas.

5

Los viejos molinos disuelven en el agua sus
últimos cimientos, entre cuyos charcos profun-
dos unos muchachuelos buscan una pesca mila-
grosa. Dos grandes lagartos secan al sol su pin-
tura, aún tierna. El puente se arquea perezoso,
demasiado polvoriento y abrumador para el
pobre río, que se muere de sed, perdido en re-
vueltas por arenales abrasados. Al otro extremo,
una torre embadurnada de un tono malvarrosa es
una mancha impresionista, admirablemente con-
cordante con el cuadro ambiente. A mi espalda
suenan risas infantiles que trepan por una estra-
falaria arquitectura, en donde un caballo de me-
lena lacia mordisquea entre las piedras, junto

a un león que ríe con rostro humano; abundante, una pétrea palmera fructifica al lado de una torre sobre la que levanta el serafín su vuelo trompeteante. Al conjuro, un arco de romanas hechuras surge de su sepulcro.

6

Los mil arcos de la mezquita se han cansado ya de jugar a las cuatro esquinas y de su baile en jarras al compás de la luz. Además, la luz se ha ido a la calle, porque tiene que acompañar a la procesión, y nos ha dejado a oscuras en el aire cálido mareado de magnolias. Una puerta abierta sobre la calle en ascuas vale por un trompetazo. A sus pies hay un rebullicio que va a sorberse en un hormiguero sordo que sale no se sabe de dónde, llevando unos lívidos cirios de resplandores sombríos. Entre sus vapores en trémolo oscila solemne la negra aguja de la Custodia. Duras músicas afuera se empapan de distancia. En la sombra, las campanillas de plata tintinean sobre un ritmo de dromedarios.

7

POBRECITA cara pálida y rubia, con unos ojos que lo han captado todo en un trago! Ojos de flecha, rayos negros, colisión tumultuosa a lo largo del camino de las pestañas. Mirada en el rincón del ojo entornado y sonrisa en el rincón de la boca entreabierta. Llevo en el cuenco de mis manos esa carga preciosa y voime arriba a las campanas para ver al través de ella cómo cambia de traje la lánguida belleza cordobesa al sentir el fresquito que le trae la primera estrella.

8

NOCHE. El cielo tiene una transparencia infinita, pero aun no se ven más que los luceros grandes. Los cuatro faroles retorcidos brillan a contraluz en un pálido resplandor verde. La capilla se recorta con un perfil neto y su faz blanca tiene un resplandor lunar, roto por la eruptiva algarabía de luces que le arden dentro. Alfileres de voz asoman a mi lado de un manso bulto negro:

—Ya he rezado los cuarenta credos y ahora me voy al Hospitalito. ¿Sabe usted? Porque tengo ya cien años; porque he nacido el año uno, por Reyes, y el año que viene, pues uno más... Estoy ciega y sorda... pero puedo andar todavía, y ahora me voy al Hospitalito.

Cada paso es un palpar en los redondos guijarros de la plazoleta, y a cada paso, la figurilla se vuelve para dar al aire sus noticias:

—Vivo ahora de la caridad... Ea... Ya recé al Cristo los cuarenta credos. Y ahora me voy al Hospitalito.

9

LA proa del castillo de Almodóvar avanza hacia la llanura, dejando tras de sí—rizada estela—el caserío desparramado. El tren respira ya a

grandes soplos resplandecientes, que ensangrientan las lanzas vencidas de los cactus. El airecillo crepuscular se hiere al rozar la áspera monstruosidad inarmónica de las chumberas. El Guadalquivir se desnuda, entregándose sonámbulo al silencio. Su blanco cuerpo dormido tiene un resplandor de estatua griega. El sol le mira, imperial e inflamado, y la breve luna le hace un guiño pequeño. Una grulla ríe como una navaja. La noche se enjuga una lágrima de estrella con un pañolito de nube.

A lo lejos vuelan cinco cigüeñas camino de Africa con un vuelo inmóvil, clavadas en el horizonte. ¿Qué augurio decís, cigüeñas? ¿Qué clave para vuestro jeroglífico? Dentro de mí un ritmo tibio me canta vehementemente una incierta ansiedad indescifrable.

10

MI amigo sostiene—tal es la fuerza encantadora de esta luz que envuelve cada cosa dándole su valor, y que al poner orden y distancia entre ellas es el artífice constructor de cada página que nos extasia—; mi amigo, sutil aristócrata espiritual, sostiene que Sevilla no existe, que Sevilla es el producto taumatúrgico de la luz.

Al traspasar este recodo, guardado por un arco breve, la placita quieta y silenciosa recoge una luz azul y blanca que tiñe del matiz color de púrpura de sus campánulas. Cada jazmín se abre a esta hora crepuscular con la gracia escondida de un beso. ¿Dónde podré dejar mi mirada, reincidente sentimental, tímida de que la sorprendan henchirse de cordialidad? ¡Si pudiese dejarla quieta, sentada al borde de este escalón, en este patio de los Venerables! El tiempo pasaría calmosamente y yo lo miraría pasar sin angustia, abstraído en recorrer con los ojos las curvas concéntricas en un deporte cuyo galope, hecho torbellino, me arrastraría en su ombligo y me ahogaría en una voluptuosidad a la que habría enajenado mi voluntad toda.

11

EL esplendor dorado que ponen los últimos rayos, tendidos en la callecita, tiene sonoridades orquestales. Por encima de una tapia se asoma con curiosidad bonachona una granada madura, y hace esfuerzos para romper su risa roja. A lo alto de su cuello de jirafa, una palmera nos hace el al-higú con un racimo enorme de pepitas de oro. Este balcón que vuela junto a la esquina, ¿qué tino, qué buen gusto, qué acertar lo puso ahí? Y esta revuelta de la calle, ¿qué razón tiene más que la de divertirse haciendo un esguince? ¿Y quién pensó darle ese perfil a esa casucha? ¿Qué orden, qué sentido ha mandado nacer así a cada cosa? Todo está bien aquí; todo «cae bien»; todo tiene una justeza equilibrada y precisa. La intuición, pulida por el rodar de siglos luminosos, tiene el privilegio del acierto infalible. Sevilla es la estética del «caer bien».

¡BUENA pesca! ¡La luna ha caído en la tela de araña del bergantín! Un monstrucillo de nube quiere comérsela de un bocado, pero ella reaparece en seguida, libre y alegre, culebreando Guadalquivir arriba, hacia Triana. Un fantasma de barca se desliza entre los mudos veleros que han perdido la hoja. En su hornacina, San Telmo canta su aria sobre un telón de cielo. El aire quieto filtra olores de mar y perfumes de jardines. Ni guitarras ni cante jondo. Sólo a lo lejos la campana del tranvía que escurre por el puente su ojo brillante entre el bullicio de sombras.

CON una gracia helénica, saliente la curva admirable de la cadera, donde acaba el arco del brazo, firme la pierna—la otra adorno de perfil supremo—, busca apoyo el brazo doblado (cae en olvido la flor de la mano) en el hombro gemelo. Gracia indescriptible de la actitud, serena atracción escultórica entre el tumulto abigarrado de una estación andaluza, sobre el cielo impoluto, fondo de ciudad desparramada por la colina. La calma anegada de ironía de sus ojos se detiene un momento en los míos y pasa, gravedad profunda y clara de astro, por la magnitud sideral. Pero vuelve, caricia honda y aguda que conoce ya. Instante de abrazo fugaz y eterno en el espacio, cortado por un cordial sobresalto.

¿No consiste lo supremo en encontrar lo enamorable en ese instante vehemente e inasequible, paraíso entrevisto en un relámpago de miradas, al que lo fatal obscurece con ciega violencia precipitada?

Ojos de Marchena, aun tiembla mi recuerdo emocionado. Mar de contemplación, profundo e instantáneo, del que la lenta ola del deseo se eleva recorriendo el admirable accidente de tu paisaje y llega en éxtasis a romper en la calma lunar, elevación sonriente de tu rostro.

RAMOS de limones verdes, fragantes, camino de Málaga. Coro claro de voces infantiles, ritmo y armonía de un paganismo leve. ¡Ah, qué delicia la de este cuadro en el museo del viaje, tan fresco y tan múltiple, con su fondo bien pintado de un pueblecito blanco en el cielo morado de contrapuesta! ¡Ay de esta mujer! El amor de su corazón se va a la guerra. ¡Ay guerra universal, adonde se fueron todos los amores de mi corazón!

¡QUÉ alegre el cascabeleo, desde lo alto del carricoche trotando por incógnitas alamedas en sombra! Qué alegría de ser niño en un paisaje que no se ve, que parece como de jardines, con

fuentes de piedra, y luego un mar con ágiles barcos anclados entre ramas de palmeras. Y el pasar al ras de los balcones iluminados donde se sorprende la buena vida provinciana, salones rojos con espejos esbeltos, redondas sillas de caoba junto a los mueblecitos de palo de rosa. Y un largo camino silencioso con barandilla de montañas cuyo perfil humilde dibuja una niebla de luna.

¡QUÉ hostil estás, mar, y qué tenebroso, yo que te había creído manso y dócil, y con qué rencor me soplas a la cara! ¡Qué verde opaco me recibes a la madrugada, sin el dar la mano de la playa, viscoso y desabrido!

Estás llena de nubes y de lluvia, Málaga, y no te dejas mirar. Otra vez te veré. (Muchos han cantado tu luz; yo guardaré el recuerdo de tu noche.)

ESA claridad en la visión, ese don de acierto con que fácil y alegre ha construido Sevilla sus más íntimos rincones; esa espontánea facultad de su alma anónima, ¿no es la decantación de una genial sustancia filtrada a través del tiempo, tamiz de rayos de sol? Todo es «natural» aquí, me dice el vocabulario de frívola crítica. «Natural, aquí», vale tanto como «natural de aquí». El vocablo se desdobra en sentidos. Natural, sinónimo de con-natural. Naturaleza y naturalidad. Sustantivo y consustancial. El arabesco que extiende por los muros su ondulante geometría no es sino la fórmula realizada de la vibración lumínica en este ambiente mágico. Las rejas que guardan, tras de la zona en sombra del zaguán, el confinado paraíso de los patios de Córdoba, ¿no fuerzan al aire teñido de suaves tonos a danzar en arabesco? Como una estatua que naciese a la vida, la esbelta torre de San Nicolás parece animarse, en una vibración de su blanca silueta gallarda; y el envuelto Albaicín en una luz perlina tiembla al través de las celosías del Salón de Embajadores con un lírico desorden que el artista árabe redujo a reglas en la danza concéntrica de esas pinnas, cuya palidez surge de la sorda profundidad de tonos ocre y ultramarinos.

COMPLICACIÓN. Rebuscamiento. Los vocablos llegan apenas a mi oído, presos en el aire, perdidos en el laberinto, vacíos de significado. Tendida bajo el sol, la alberca reverbera con tonos espesos entre la mórbida blancura del mármol. Los mirtos se aprietan en olorosas filas, compuestas por miles de diminutas hojillas. Masa de verdes resplandores, el agua es un único elemento homogéneo. ¿Complicado? ¿Sencillo? Al través de la gracia gemela de un ajimez—tierna fraternidad, recogida y tímida como paloma—, un

granado abre sus frutos, chispeante la plural pedrería de sus sangrientos poliedros. Junto a su estrépito, un membrillo alarga calladamente su poma, cerrada y brillante, que se sonroja al arrancarle el mordisco el ácido secreto de su pulpa áspera. Complicación o sencillez son vocablos sin sanción en la marcha evolutiva de lo orgánico. Para los aspectos, la composición interna es indiferente. En la estética, la síntesis es lo valedero. La mecánica criticista es ajena a la categoría de la obra de arte.

19

NATURALIDAD y sencillez son en esta tierra términos tan complejos, llenos de internos cruzamientos, como naturalidad y complicación. Rebuscamiento natural, no naturalidad rebuscada. Preciosismo sencillez, no sencillez preciosista, tan vital, tan sustancial como la naturalidad y la sencillez directas y espontáneas. Ni sé qué es fácil ni difícil. En estos peinados olivares que se extienden blandamente por la suave colina, cada olivo se retuerce y sufre y se estremece por su múltiple parto, tamborileo de menudos frutos de plata. Abajo, cerca del trote de un arroyo, los dorados melones miran al cielo como lunas llenas, con un éxtasis bobo y boquiabierto, chupando con glotonería los dulces jugos de la tierra. Por los resquicios de la tapia trepan los sarmientos enmarañados de la jazminera, lanzando al caer la tarde su grave aroma de amantes, mientras que pericos y campanillas cierran su púrpura hasta mañana que derramarán por caminos de claridad sus quietas olas perfumadas.

20

—¡CUÁNTOS chicos descalabrados hay en el Albaicín!

—¡Todos!—asegura sin excepción el imponente. Por las pinas callejuelas atraviesan veloces negros gatos famélicos.

—¡Hay «manás»!—exclama persuadido.

Hipérbole andaluza: deseo de evaporarse en lo total de las cosas.

21

CADA mañana me embarco en las galeras soñadas de este camarín, que es como una torre de vigía alerta sobre el país de la imaginación. Flor de la fantasía, dédalo de marfil, del encaje de tus cúpulas chorrean por los muros los arabescos de tus estrofas. Déjame que las lea, arquitecto poeta, y que descifre el misterio de tus aguas dormidas bajo mil cielos cambiantes, columna, en el vestido de arlequín dentro del que te cimbreas. El caudal sonoro se precipita de vuestras bocas en o, leones, guarda pacífica reflejada en atroces monstruos ondulantes, de los que se ríen los peces de colores, jugando a saltar las culebrinas que hacen las malvas en el agua.

22

¡Y cómo se estremece vuestro cuerpo moreno, circular rebaño, bajo la lluvia luminosa, prisioneros del marfil labrado! Bajo las bovedillas rizadas, entre la luz crepuscular que cae embriagada de movimiento después de enredarse mil veces en el almidonado traje de novia que finge la arquitectura, contaríamos tú y yo, belleza rubia o trigueña, las estrellas de oro que constelan el zodiaco escarlata de un maravilloso cuento remoto. Si no me acompaña tu sinfonía corporal, belleza trigueña o rubia belleza, sus más vivas páginas me parecerán mudas. Daleis pasto a los apetitos de mis manos. ¿Por qué has de condenarlos a ellos solos, cuando te abandonas así a la ambición de mis ojos y llenas el ambiente de tu perfume mientras suena al lado, discreto, el bordón profundo y complejo? ¿Qué sabroso tu gesto admirable, extático y ausente, armonioso entrelazado de curvas, plenas y maduras, que te ha legado la elegancia infalible de tu raza; entregada al aire estremecido la sensualidad generosa de tu cuello, la cabeza hacia atrás, vencido el casco guerrero de tu pelo!

23

¿QUIÉN no querría ser fraile para gozar de la calma de este patinillo! Cuatro cipreses, suelo de guijos y la fuente en medio. Una paloma se posa en la taza de piedra. ¿Pero no sabes, paloma, que tu actitud no está de moda?

¿Quién dejó olvidado en el borde ese libro viejo? Acaso el fraile que no puede faltar. Calladito, de puntillas, vamos a ver qué libro sea. Tal vez los cuentos de W. Irving, que habrán puesto ahí por respeto al turista. ¿Una novela de Pérez Escrich? ¡Oh Granada! ¡Oh guardianes de otros tiempos!...

24

CADA hora de cada día la caravana de borriquillos pasa junto al Darro, camino del jardín de los Tristes—encanto provinciano, añejo y modesto—, para perderse entre arreboles púrpura y lívidos celajes en la romántica fatiga sombría del Camino de los Muertos. Las torres se cortan, macizas, en la claridad lechosa, y los cipreses del Generalife imponen un silencio majestuoso. Junto a la fuente fresca comienza el concierto vespertino; lejos, la voz agri dulce del corro, sembrada en la arboleda, canta una pueril pretensión ingenua:

—Somos los ladrones

que venimos a robar

al castillo de Doña Ana.

—Doña Ana no está acá.

25

¡HOLA, hormiga con alas! ¿De dónde sales? ¿Cómo te atreves a cruzar así un espacio que no es el tuyo? ¿A quién has usurpado esas alas,

que no están a tu medida? ¿Te ha gustado, verdad, esta flor que llevo en la solapa? ¡Fuera! ¡Largo de aquí! Anda a tu agujero.

26

ANTE el jardín-cornisa se extiende la calma inmensa de la Vega, salpicada de espejos, vivos reflejos cambiantes según se desarrolla la opulenta sinfonía de la puesta. Las Torres Bermejas sufren su incendio otro día más, y a mi espalda la Vela yergue su alerta severa. Incapaz de pensamiento, me sumerjo en un mar de infinita delicia. En mi recuerdo, una vocecita canta:

*Por el aire van
los suspiros de mi amante.
Por el aire van,
van por el aire...*

Empiezan a brotar estrellas en el fondo, lleno ya de tinieblas. Alocado, un lucero toca a rebato.

27

¡QUÉ lleno de rumores tu silencio, Granada! Acodado en el parapeto, la cara entre las manos, piérdese mi vista en el cielo caído, envuelto en fosforescencias. Cerca, el agua vierte sus trenzas, sonoros cauces ocultos en el oloroso laberinto. Agua de Granada, jazmines de Córdoba, sol de Sevilla.

28

OPULENCIA de Granada, intimidad de Córdoba, Sevilla, o la ciudad. Vivacidad sevillana, gravedad cordobesa, esplendor granadino. Patios de Córdoba, calles de Sevilla, paisaje de Granada. Para el pintor, en Granada las masas, en Sevilla el color, en Córdoba el matiz. Para el músico, la polifonía de Granada, el cantar de Sevilla, el silencio de Córdoba.

29

UN resplandor cotidiano pone en mi balcón madrileño barrotes de oro y vierte su ola roja en mi cálido refugio hasta chocar en el ancho calzón cinabrio del flautista de Manet con un sordo brillo de ascuas. Salgo afuera para ver la parada del ocaso. ¿Es el mar esto que se finge a lo lejos? Luego, surge la sierra en el horizonte como el dorso de un monstruo oculto, pero una niebla sube del río que envuelve sus ásperos perfiles. Mi paisaje familiar en la síntesis apaciguada y en orden de todo mi tumulto viajero. Sobrenada una sonrisa, una humedad de ojos, un guiño malicioso, una onda de pelo luminosa.

Resumen en lo habitual de lo polimórfico y de lo vario. Condensación de la pluralidad del aspecto. Reposo del ánimo sublevado por la generosidad del mundo, reducción a una norma su-

prema. Equilibrio armonioso de las esencias. Aspiración a lo clásico—y en el fondo, latente y discreta, la palpitación cordial.

ADOLFO SALAZAR

NOTA.—Estos kodak, que tomé sin precaución y sólo para no perder mis vacaciones, están hechos con el más barato vest-pocket, pero con un objetivo Zeiss, muy claro y luminoso. Pueden, por tanto, ampliarse—aunque no vale la pena—si la menudencia de sus figuras parece excesiva o si resultan confusas por lo abigarrado del asunto y la violencia del escorzo. Pero he de advertir que, falto de práctica, mis clichés tienen graves defectos: a unos les falta la exposición que a otros les sobra; he abierto demasiado o demasiado poco el diafragma; a veces, por descuido, se han superpuesto varias vistas; ciertas pruebas se han manchado al revelarlas, y así sucesivamente. Sírname de disculpa el que, sin tiempo para elegir, haya tenido que guardarlas todas en mi álbum, so pena, de otro modo, de haberme quedado sin ninguna.

Su intimidad, en todo caso, sólo se recomienda a una amistosa confianza.

POESÍAS

I

Hoy te han quitado, naranjo,
todas las naranjas de oro.
Las meten en unas cajas,
y las llevan a Inglaterra.
Se creen
que te han dejado sin nada.
¡Mentira, naranjo mío!
Te queda el fruto dilecto
para mí solo, te queda
el fruto redondo y prieto
de tu sombra por el suelo,
y aunque ése nadie le quiere,
yo vengo como un ladrón,
furtivamente, a apagar
en sus gajos impalpables
y seguros esa sed
que nunca se me murió
con el fruto de tus ramas.

II

ARENA.

Hoy dormida en la playa
y mañana cobijada
en los senos del mar.
Hoy del sol y a la noche del agua.
A la mano que te oprime
le cedes blanda
y te vas con el primer viento
galán que pasa.
Arena pura y casquivana,
novia versátil y clara, te quise por mía
y te estreché contra el pecho y el alma.
Pero con olas y brisas y soles te fuiste,
y me quedé sin amada...
Con la frente dada al viento
que me la robaba
y la vista al mar lejano
donde ella tenía
verdes amores en verde posada.

DESDE hace ya muchos años
la reja
me tiene partido el mundo
que se ve por la ventana
en cuatro partes iguales.
Así en una se me niega
lo que se me ofrece en tres,
que no son nunca las mismas.
Cuando yo rompu los hierros,
ya lo sabes,
no ha de ser para escaparme.
Será porque ya no pueda
resistir más ese ansia
de ver todo el mundo entero,
el mundo
sin cuatro partes
iguales.

PEDRO SALINAS

MIRAR Y PASAR

BARRES alardeaba de haber exprimido tantos limones en su vida, que no debe extrañarse hoy si a él también le encuentran seco y amarillo, exprimido como un limón. No me refiero a las argucias mal intencionadas de Gide, claro está, sino al delicioso librito de Cocteau *La noche massacre*. Estas visitas recuerdan, algo melancólicamente, aquellos otros ocho días con M. Renan. Pero M. Renan me parece que tuvo más suerte. El fino talento de Cocteau, tan agudo, tan sugestivo, acaso por no estar refrenado por otros como en *El Gallo y el Arlequín*, no se haya definido esta vez con tanta claridad. De todos modos, ya es bastante. Solamente podría reprochársele—si es que eso es un reproche para él—la ligereza; porque parece un poco de ligereza—si no es comodidad—reducir la personalidad de Barrès a un exotismo estetizante. Bien es verdad que también había limitado a Debussy en la peligrosa ambigüedad del impresionismo. Si supusiéramos la buena fe, notaríamos que el saltar los ríos sin calcular primero la distancia puede costarle al genio algún que otro chapuzón. Cuenta Cocteau que a un jefe piel roja, que había sido invitado a comer con el Presidente Wilson en la Casa Blanca, como comiera demasiado, se lo hicieron notar diciéndole que acaso comiera un poco de más; «un poco de más—contestó él—es lo justo para un piel roja». De esta contestación *magnifique* dice Cocteau que él haría su divisa. Sólo que ahora nos parece que ha practicado lo contrario, demasiado poco aún para no ser un piel roja.

EN *L'Esprit Nouveau* se acumulan muchísimas cosas, como dentro de un gran camión; después de todo, intenta hacer una mudanza y puede que nos lleve a alguna parte—lo que no sabemos bien todavía es adónde—. Por ahora, todo va

mezclado y con una gran confusión. No importa; cuando lleguemos donde sea ya se colocará cada cosa en su sitio.

AYER: cuidado con la pintura—, bien.

Hoy: cuidado con la música—, mejor.

Mañana: cuidado con la arquitectura—, probablemente.

(Y: cuidado con los rateros—, siempre.)

LA simplicidad de *buenos días* está bien; pero no decir más que *buenos días* puede resultar una simpleza. (Evocamos la figura heroica de Guillaume Apollinaire, pidiéndole perdón por el recuerdo.)

QUE las condiciones en que se produce determinen la obra de arte y que ésta pueda valorarse según exprese estas condiciones, no creo que sean, ni muy exactamente afirmaciones de Taine, ni tampoco dos grandes errores, como supone J. Epstein queriendo interpretar el actual fenómeno literario; por el contrario, sirviéndonos de ellas, quizá lo interpretáramos mejor. Precisamente parece notarse en casi la totalidad de las obras actuales—en literatura—una realización inferior a lo que se espera de sus propósitos; es decir, que no expresan de un modo *ni necesario ni suficiente* las condiciones que las determinan (evidentemente, *on ne s'arrange pas*). Por otra parte, resulta prematuro, tal vez, intentar una clasificación y hasta marcar épocas—Cocteau, Max Jacob, Blaise Cendrars resumirían, probablemente, una transición; pero es aventurado afirmarlo—, sobre todo teniendo en cuenta la inutilidad de hacerlo todavía.

Aun temiéndole a las explicaciones mecanicistas—*ni Venecia, ni New York*—, aceptaríamos ese aumento de la velocidad que se nos indica como característico; pero por lo mismo sería lo más conveniente no precipitarse.

SUELE creerse que los escritores son perezosos, pero, desgraciadamente, no es así. Marcel Proust nos lo muestra a su modo; el tiempo es oro para él: por eso pone en encontrarle tan avara minuciosidad. No puede resignarse a perderlo, y se pasa toda su vida buscando, buscando, buscando—es decir, escribiendo, escribiendo, escribiendo—, con lo que cada día aumenta más nuestra admiración; tanto, que, confiados por completo en su paciente escrupulosidad, le abrimos amplio crédito y preferimos entregarle toda nuestra admiración por adelantado.

EN las más depuradas intuiciones artísticas hay a veces un predominio del instinto o de la inteligencia, que pudiera mostrarse, por ejemplo, de esta manera proporcional:

Rimbaud: Mallarmé :: Debussy: Ravel :: Picasso: Derain o a Braque :: lo que quiere ser Blaise Cendrars: lo que quiere ser Jean Cocteau.

ENTRE el humorismo inglés y la ironía francesa Sterne lanzó un puente con su *Viaje sentimental*. Pero preferimos a veces quedarnos de un lado o de otro. Del lado de acá, por ejemplo, con René Benjamín.

Lo más divertido—y lo más importante—de la farsa de la Sorbona, que con su acostumbrado aticismo ahora nos ofrece, es, indudablemente, su autenticidad.

DEFIENDE Sorel el pragmatismo con un amplio sentido de comprensión. Lo restablece como método legítimo de la inteligencia, en una palabra, lo europeiza. ¡Qué lejos, en este otoño clarividente, de su retoñar primaveral en William James! Antes inquietante, ahora tranquilizador; primero apasionaba, hoy invita a la meditación. Leyendo estas páginas sobre la ciencia griega, la física moderna y la filosofía de Bergson, se percibe, no obstante, como una música apasionada y generosa, una música de Marsellesa. Sorel ascenderá a la gloria para sentarse a la derecha del Padre—y de Proudhon—, mientras se supone que Carlos Marx se quema en el infierno con Lutero.

Hay ahora en las palabras del gran anciano solitario como un dejo melancólico de profecía:

*Le songe où-maintenant son âme se recueille
Ouvre les portes du destin.*

UNANIMISMO—unanimidad—, el alma una.

Religión—religare—, entrelazar.

Todo lo que pretende unirnos—reunirnos—, por lo pronto nos separa más todavía.

HAN colocado en la vieja iglesia un intenso foco luminoso que da de lleno sobre la faz agonizante de un exagerado Cristo andaluz, feo y melodramático, al que aseguran haber visto hacer extraños gestos milagrosos. Indudablemente, lo que se ha pretendido es mucha luz sobre el milagro, aunque tanta—y artificial—, ha resultado ya demasiada. Se amontonan por verle numerosísimos peregrinos—la mayoría elegantes turistas (ni siquiera frívolos, ¡ay!)—. El Cristo permanece inmóvil, desdeñoso de despertar curiosidad. Pero alguna vez se le ve mover los ojos o torcer la boca o salir de entre la comisura de los labios un hilito de sangre; se le ve agonizar, se le ve morir. Y unos interrogan quién lo ha visto, y otros qué es lo que han visto. Aún suena en mis oídos, como un estribillo lamentable en medio de la muchedumbre, un ¿qué han visto?, ¿qué han visto?, interminable y desconsolador.

Ver y creer, decía el santo, *ver para creer*. Conformes. Sólo que, como todo necesita aprenderse—también la fe—, lo primero que hay que aprender es a mirar.

¿QUIÉN diría que en el paisaje de la montaña, todo matiz y delicadeza, fervoroso como un Párrisis, musical como un Whistler, iba a nacer la honda pintura sobria de Solana! Y, sin embargo, Solana es el mejor pintor del norte de España—quizá el único—; todo lo demás es literatura (Zuloaga especialmente).

También Solana peca a veces, como Degas, de psicología; pero mira concentrando su atención de un modo tan sostenido y penetrante en la materia, que la vence. En esta brutalidad es en lo que coincide con Velázquez: en eso y en que la belleza le vence a él mismo a su vez, se le impone objetivamente y contra su propia intención. (La suerte mayor que puede tener un pintor en esta vida y en la otra—en la de la pintura inmortal.) Sensual y místico, alucinado, sus ojos sin luz, sin saberlo, nos han descubierto bellezas en la sombra—en todas las sombras, en el paisaje y en la vida—.

«DE Shakespeare, la alegría—escribe Xenius—; de Miguel Ángel, la estatura; de Beethoven, la claridad.» ¿La claridad? No protesto, me interrogo a mí mismo; una claridad rítmica y gramatical, indudablemente; pero siempre pensé, a la inversa de la célebre frase, en un desorden perfecto a través de un orden aparente.

Wagner, por el contrario, sintetiza mejor las cualidades y los vicios de la música; y es que el germano suele ser más clásico cuando se decide francamente por el romanticismo—y al revés—.

Además, hablando sinceramente, ni uno ni otro se hallan por completo exentos de vulgaridad. (Comparar a Beethoven con los Evangelios, ¿no será, Xenius, contagiarse de ochocentismo? ¿No es algo un poco como de culto protestante, como de democracia cristiana? Demasiada democracia y cristianismo musical, demasiado largo y pesado todo eso.)

En la retórica de Beethoven, original y tradicional, triunfa Viena—bastante académicamente, a pesar de todo—. En la retórica italianizante de Wagner (porque fué el músico alemán más italiano, a pesar de todo) triunfa Italia, y teatralmente—en el peor sentido de la palabra—.

Los libros pornográficos—decía Remy de Gourmont—tienen una ventaja sobre la generalidad de los demás, y es la de que siquiera son pornográficos. Sin atrevernos a llegar a esta afirmación, tampoco participaríamos del empeño en hacer desaparecer esta clase de literatura, por el peligro de las confusiones. «Esa carta es inmoral», decían a Wilde sus jueces y él contestaba: «es mucho peor, está mal escrita». Indudablemente, los libros a que nos referimos no son inmorales, son mucho peor. Pero el lector no tiene la culpa, y preferiría, seguramente, que fuesen, en efecto, inmorales. Porque no hay que intentar hipócritas sustituciones; en este sentido

sólo habría que distinguir entre lo tónico y lo deprimente, pero igualmente medular. Sólo que en la literatura el sexo lo que adquiere es un predominio estético, pero no moral ni inmoral. Así, en los grandes libros folklóricos—la *Biblia*, las *Mil y una noches*—, o en los de directa inspiración popular—el *Asno de oro*, el *Decamerón*—. Por eso resultarían peligrosas las confusiones, en las que la mejor literatura podría salir condenada.

DESPUÉS de leer *El Ángel*, *el Molino* y *el Caracol del faro*, nos detenemos ante la imposibilidad de hacer objeciones. En la exposición que hizo en Madrid, hace pocos años, Anglada Camarasa, teníamos que ocultar reservadamente nuestra opinión, para decir a todo el mundo: admirable, admirable, admirable. ¿Cómo íbamos a poder decir otras cosas si todavía no se habían enterado! Gabriel Miró, que debía tener en España un prestigio—literario—como el de D'Annunzio en Italia—salvando las distancias—, apenas si halla eco, entre nosotros, en un grupo de selección; esto nos hace enmudecer—hasta que se vayan enterando—.

Entretanto nos contentaremos con utilizar el molde de Gide (*Victor Hugo, hélas!*) de este modo:

¿El mejor escritor italiano? *D'Annunzio, hélas!*

¿El mejor escritor español? *Gabriel Miró, hélas!*

HACE UNOS meses recibí una carta con esta dirección:

*Llega a Madrid, joh carta!, y sin
malgastar un sello de urgencia,
llega a D. José Bergamín,
Plaza, 8, de la Independencia.*

Dentro, una cariñosa despedida, firmada: Xenius.

Ors fué a América a definir una filosofía. La dirección de su carta quería decirme que para entretener los ocios en el largo viaje *desproporcionado* llevaba un maravilloso librito—*Vers de circonstance*—. En sus bien tejidas redes lullianas acaso nos traiga a su vuelta una gran variedad de peces exóticos. Los amigos que aquí quedamos le reconoceremos siempre, sin embargo, por ese librito en su mano, como un diamante. Esperaremos que nos traiga lo mismo que se había llevado—¿el europeísmo?—Barrès quería poner, dulcemente, tapando los ojos de su hijo, al empezar la vida, las manos de sus tres amistades francesas—*honor, amor, naturaleza* (ya sabéis qué naturaleza)—. En vez de esto, y para no taparnos los ojos, yo veo tres sombras correspondientes sobre la frente de este otro pensador. tres amistades universales—europeas—(es decir, todavía más francesas)—*ironía, melancolía, inteligencia*—, la vieja aristocracia eterna.

JOSÉ BERGAMÍN

VALENTINA

(DE LAS MEMORIAS DE UN ERRABUNDO)

UNA noche en Buenos Aires me encontré sin dinero bastante para dormir en mi alojamiento (había que pagar la cama cada noche). Hacía frío; estaba paseándome por los soportales de la plaza de Mayo, contemplando la lluvia y mi situación. Decidí tomar un tranvía que me llevase a las afueras.

Dejé el tranvía cuando llegó a su término. No supe en qué parte estaba. Seguí una siniestra calle de arrabal: entré en una tienda turbia.

—¿Hay por aquí donde dormir?

—Dos cuadras más abajo, sin contar el callejón de la iglesia, hay un albergó italiano—me contestó la voz de una persona que distinguí apenas.

—Busco un sitio muy económico.

—Ahí debe costar poco.

Pasé el callejón, en cuyo fondo se levantaba la torre de una iglesia; pasé dos bocacalles más y me detuve ante una puerta, bajo un farol rojizo. Entré en un comedor negro y aplastado. Varios italianos comían macarrones con los dedos.

—¿Cuánto cuesta aquí la cama?

—Cincuenta centavos. Pero no hay—me respondió uno.

—Aunque sea un colchón en el suelo.

—Hace mucho frío para dormir así.

—¿Y no hay para dormir algún otro sitio por aquí cerca?

—En la primera cuadra, a la derecha, una casa que no tiene señal ninguna.

—¿No cuesta menos de cincuenta centavos?

—Quizá haya catres por treinta.

Llamé en varias casas y dí con la buscada. En un cuarto de planta baja y techo de bohardilla había varios jugadores sentados al extremo de una larga mesa y a la luz de una lámpara pobre que dejaba el otro extremo de la mesa en la sombra. Entre ellos, distinguí en seguida una mujer cuya hermosura hizo presa en mi miseria.

Un muchacho me había abierto la puerta:

—Signore...

—¿Hay cama?

—Sí, signore.

—¿Qué cuesta?

—Cincuenta centavos.

—¿No hay nada más barato?

—No, signore.

—Pues yo no tengo más que cuarenta.

—Sí, hay cama, sí—dijo impasible desde su sitio la mujer hermosa.

El muchacho se acercó a ella y habló en voz baja. Ella, siempre con su aire impasible, contestó sin bajar la voz:

—No importa. Que vaya a dormir.

El muchacho me llevó por varios patios y ga-

lerías a una barraca de madera. Había allí doce camas. El muchacho dijo:

—No sé si es ésta o esta otra la cama libre. Póngase en ésta.

Me acosté. De pronto, oí:

—Ché, vaya un día que me ha hecho.

En la cama de un rincón se estaba acostando otro hombre. Se tumbó indolente y empezó a fumar.

Luego entró balbuciente y temblón otro. Hablaba algo entre dientes; alguna vez se le entendía:

—Oh, figlio de la gran p...!

Estuvo poniendo sobre su cama muchas mantas. Después se desnudó, cogió un trapo sucio y, luego de mojarlo en una gran lata que tenía debajo de la cama, se restregó con él las piernas crujientes y el brazo izquierdo y rígido. Se vistió otra vez por completo y se acostó. Antes de tumbarse del todo persignóse y rompió a rezar. De cuando en cuando, intercalaba en el rezo su estribillo:

—Oh, figlio de la gran p...!

Entraron más huéspedes. Uno se acercó a mí.

—Esta es mi cama—exclamó—. ¡Vaya un socio! Bueno, me voy a otra, pero me llevo mi manta.

Dió un tirón. Dí yo otro. Voceamos. Se fué y volvió con la mujer hermosa.

—Tiene usted que levantarse—me confesó la belleza impasible.

No esperé a más razones y me levanté con gusto. Ella me aguardaba en la puerta. Tardé mucho en ponerme las botas mojadas.

—Le daré a usted un catre—me dejó oír, mientras la seguía. Volvimos a la sala de juego.

Uno de los jugadores me miró de un modo feroz y le gritó en italiano a la mujer:

—Basta, basta, ya somos bastantes de la partida.

Ella le contestó también en italiano y sin cambiar su tono:

—No, no viene a jugar. ¿Tienes las llaves?

—Espera, vamos a terminar ya esto.

Nos sentamos la italiana y yo casi en la sombra. Los jugadores eran cuatro. Yo sólo veía el rostro a tres. Los tres, fijos en las cartas, muy excitados. Por debajo de la mesa salía un charco de agua. No sé qué jugada levantó una disputa. El hombre de las llaves le lanzaba ahora su mirada feroz al jugador cuyo rostro yo no veía. Y le amenazaba con el puño.

—¡Esta noche no te acostarás con ella!—gritó.

La hermosa italiana no se inmutaba, pero comprendí que esa ella era ella. Todavía el hombre de las llaves tuvo una alusión más brutal: aquel hombre se jugaba su mujer. Me excitó como si fuera uno de los jugadores. Me puse a mirar con descaro la hermosura de la italiana, que parecía no darse cuenta de mi descaro ni del juego.

La partida terminó muy sencillamente. Ha-

bía ganado el jugador cuyo rostro yo no veía. Otro de los jugadores fué el que dijo, tirando las cartas:

—Tuya.

Nos levantamos todos.

—Dame las llaves—volvió a decir la italiana al hombre de la mirada feroz.

El hombre le dió tranquilamente las llaves y salimos la italiana, yo y el ganador, a quien dejé detrás para no ver su rostro. Pasamos un patio. La italiana se detuvo, abrió la puerta de un cuartucho, y, alumbrándose con una cerilla, sacó una manta, me la dió y entramos en otro cuarto.

—Este es su catre—me señaló—. Miré la habitación. Se ahogaba entre sombras una lámpara de petróleo. Distinguí otros catres y un diván ocupados. La hermosa italiana se fué.

Me acosté vestido. Sentía la humedad pegajosa. Alguien se rascaba con furia.

La mañana siguiente encontré en el patio al huésped, que balbucía:

—Ah, figlio de la gran p...!

Le pregunté por el lavabo. Me dijo que fuera a otro patio. Entré en un pasillo, y el huésped, tembloroso, me siguió.

Detrás de una puerta se oía llorar a un hombre. Me detuve a oírle. Cortado en sollozos, decía en italiano:

—¿Le has amado, Valentina? Dilo, ¿le has amado?

La puerta estaba entreabierta y por la rendija vi sentada a la hermosa italiana impasible, que con las manos acariciaba el pelo negro y rizado de una cabeza sobre sus rodillas.

Seguí andando, mientras a mi espalda el huésped, balbuciente, levantó la voz:

—Ah, figlio de la gran p...!

Se abrió la puerta con estrépito y me volví:

—¿Aún no te has ido, viejo imbécil?—gritaba, apareciendo, el hombre de las llaves. Tenía su mirada feroz y, entonces me fijé, el alboroto de unos rizos negros.

CORPUS BARGA

« P A L U S »

Il te les faut exalter

CONTESTANDO a unas notas recientes—en las cuales, y después de mostrar la desconcertante inquietud ideológica de André Gide, trataba yo de fijar un elemento característico y permanente (*el paludismo*) desprendido de la compleja diversidad de toda su obra—, me decía, en carta, el propio Gide: «... Je me rends bien compte de ceci: je ne suis pas un auteur facile. La sincérité que j'exige tour à tour de chacune de mes oeuvres m'a toujours fait repousser toute doctrine; j'ai pensé que si mon être moral présentait quelque suite et quelque unité, elle finirait bien par apparaître et comme malgré moi, au

cours de mes écrits. Pour aider le lecteur à la dégager je prepare un volume de *Pages choisies*, que...

Ya se encuentra entre nosotros el referido volumen: *Morceaux choisis* (N. R. F., 1921), incitándonos a seguir en la busca de esa persona constante que existe en todo autor multipersonal (no impersonal); de esa unidad que Verhaeren señala como objetivo a la crítica en su *Rembrandt*, y que interesa descubrir en la producción más íntimamente contradictoria. La práctica de tal ejercicio es particularmente atryente en el caso de Gide; no para quien intente desenmascarar a un artista, que en definitiva no tiene careta que arrancar, sino para aquel que busque, sencillamente, aprendizaje y recreación. Mas el público, por curiosidad, y el crítico, por negligencia, prefieren—y esto es frecuente—señalar al hombre y tacharle de insincero cuando ha tenido el preciso pudor de recatarse. («La castidad en el hombre, dice Hebbel, es no poner su corazón al descubierto», y quien, como Baudelaire, lo ofrece desnudo, acaba por decir: «Me han atribuido todos los crímenes que contaba».)

Cierto que se advierte en Gide complacencia en desorientar a veces al lector, sin que esto signifique mixtificación o engaño; él le hace seguir, únicamente, las violentas alternativas por que pasa un espíritu ávido y superior, y le deja luego inducir, de tan diversas impresiones, la ilación que resulte de la proyección del autor... *malgré lui*. Lo que no puede evitar Gide es la dificultad que supone el intento de bucear en un espíritu superior y profundo, de aguda flexibilidad y hábil ironía, en el que ha venido a encarnar aquel «esprit de finesse», tan francés, de que habla Pascal. (Preguntaron al autor de *Prétextes* qué necesitaba el crítico: —«Gusto», contestó.)

La actitud defensiva de todas sus obras se mantiene en estas páginas, seleccionadas por él, pero como del libro se desprenden, gota a gota, los conceptos: fiebre, ardor, desazón, fervor..., pensamos que, a pesar de no haber nada espijado de *Paludes*, sigue ésta siendo su nota esencial y la más característica de su temperamento, de «la parte de Dios».

Paludes (1895) es la invitación al viaje, el sueño que, ante la promesa enarbolada en los mástiles que cabecean en el puerto, embriagó a Baudelaire, a Rimbaud, a Mallarmé: el anhelo de partir. El *taedium vitae* no languidece ya (*spleen et idéal*); se ha puesto en pie y es, concretado, un impulso. Pero no parte todavía; no es viajero: quiere serlo—, su trepidación contenida le hace marchar *sur place*.

«Los extremos me tocan», es el último lema de nuestro autor, y la coexistencia consciente de los más opuestos, solicitándole por igual, determina, en él, un equilibrio latente, «una intensificación patética» del sentimiento de la vida, que hace necesario este constante «estado de diálogo». La felicidad de las almas mejores—di-

ce—no está en la quietud, sino en el ardor. Esta es la fiebre pertinaz que jamás le abandona. (Gide deja de escribir *Paludes* y empieza *Polders*.) Y no es su *paludismo* un estado perfecto, final, aunque, a veces, le cause deleite y armonía, sino, como él mismo declara, un «desorden provisional», y—diríamos—esperanzado. Su mal (su bien, mejor) no le deja descansar, porque, en verdad, ese fervor es, desde *André Walter*, la «lucha por creer»; mas su firme razón necesita una fe, que no sea tan débil que la respete en su libertad, sino tan fuerte que pueda humillarla con deleite.

No hay que suponer a Gide tan perverso como frecuentemente se muestra. La ejemplaridad de su *Inmoralista* evidencia cómo no ha conseguido convencerse de que la conciencia sea una simple acumulación de prejuicios. Quien pide para el Arte coerción (cuando pide hipocresía *wildea* demasiado) y no vacila en hacerle pasar por la puerta estrecha, ¿puede negar disciplina a la vida?

Su patético amor a la existencia acrece, insatisfecho, su nostalgia; misteriosa *saudade*. Méndale que suponía que la causa de la «fiebre vagabunda» era la compresión; pero el espíritu nómada de Gide se ha movilizó, y el ardor continúa—pues, si disminuye a veces es para de nuevo volver: intermitente—, negándole, en su inquieto errar, la convicción o la indiferencia que concede a otros (a Baroja, a algunos rusos). Hay tanta fiebre de liberación en Gide que merece ser libre, pero libre, de verdadera libertad.

Parécenos que no es el *paludismo*, a pesar de su insistencia, un estado normal, sino de enfermedad prolongada en Gide. (No hay que olvidar que «la enfermedad es el estado natural de los cristianos», o, dicho por otro, que «la vida es una enfermedad del alma».) Y admitido esto, ¿deseáramos la curación? Serenar su patetismo sería mortal; perdería su personalidad y, aquietado, le amenazaría el peor estancamiento: la farisaica suficiencia. Pero si hemos de preferir que la causa subsista, veamos los peligros: el miedo a limitarse dispersa, y la obstinada repetición, aun cuando sea de un antagonismo, puede conducir a la monotonía, y no es este final propio de un Gide. Mas si la fiebre sostenida acarrea fatal modorra, lleva, exaltada, al más alto delirio..., y esto es lo que nos atrevemos a esperar de él: la exaltación de su *paludismo*.

André Gide es un espíritu crítico que en el fondo quiere tener siempre razón, y envuelto en sutileza y *savoir faire* se deja consumir por un fervor íntimo que pugna por escapar, «evaporándose» transfigurado. ¿Quién sabe qué inauditos lirismos brotarían de este terrible irónico encadenado, si de una vez rompiera la firme ligazón que oprime las alas del águila que le devora!

Llevando este *paludismo* a sus últimas con-

secuencias, penetramos en plena duna ascética: al espíritu vagabundo corresponde el espíritu andariego; trasplante y transporte tanto vale, y desarraigarse es desasirse. Inquietud mística: aguijón; que es dolor hasta que halla «el lugar y la fórmula», porque el trasiego en vano es una expiación que lleva en sí «el castigo de haber querido cambiar de sitio».

Partir, pero ¿hacia dónde? Marchar, pero ¿hasta cuándo? No se halla, tal vez, muy lejos el autor de *Tentative amoureuse* de la fórmula de Pascal: «La felicidad no está en nosotros ni fuera de nosotros; está en Dios y en nosotros.»

Y nosotros debemos anhelar que el *paludismo* de Gide se exalte hasta hacerle delirar, y la fiebre creciente le arranque—cuando empieza a encenagarse—de lo que Villon llamaba «les infernaux palux» y Dante: la «divida palude», y le obligue, ahogándole, a elevarse hasta el manantial supremo. Si, hoy, este espíritu exquisito y fuerte, que no sacia su sed, puede repetir con nuestro clásico «non fallé pozo dulce nin fuente peremnal», es, quizá, porque, incierto, vagabundeo, en vano, por entre aguas fangosas y cisternas engañosas...

d'où l'eau fuit à tout moment.

ANTONIO MARICHALAR

NOCHE

(«Suite» para piano y voz emocionada)

RASGOS

AQUEL camino
sin gente.

Aquel camino.

Aquel grillo
sin hogar.
Aquel grillo.

Y esta esquila
que se duerme.
Esta esquila...

PRELUDIO

El buey
cierra sus ojos
lentamente...
(Calor de establo.)

Este es el preludio
de la noche.

RINCÓN DE CIELO

La estrella
vieja
cierra sus ojos turbios.

La estrella
nueva
quiere azular
la sombra.

(En los pinos del monte
hay luciérnagas.)

TOTAL

LA mano de la brisa
acaricia la cara del espacio
una vez
y otra vez.
Las estrellas entornan
sus párpados azules
una vez
y otra vez.

UN LUCERO

HAY un lucero quieto,
un lucero sin párpados.
—¿Dónde?
—Un lucero...
En el agua dormida
del estanque.

FRANJA

EL camino de Santiago.
(Oh noche de mi amor,
cuando estaba la pájara pinta
pinta
pinta
en la flor del limón).

UNA

AQUELLA estrella romántica
(para las magnolias,
para las rosas).

Aquella estrella romántica
se ha vuelto loca.

Balalín,
balalán.

(Canta, ranita,
en tu choza
de sombra).

MADRE

LA osa mayor
da teta a sus estrellas
panza arriba.
Gruñe
y gruñe.
¡Estrellas niñas, huid;
estrellitas tiernas!

RECUERDO

DOÑA Luna no ha salido.
Está jugando a la rueda
y ella misma se hace burla.
Luna lunera.

HOSPICIO

*Y las estrellas pobres,
las que no tienen luz,*

*¡Qué dolor,
qué dolor,
qué pena!*

*están abandonadas
sobre un azul borroso.*

*¡Qué dolor,
qué dolor,
qué pena!*

COMETA

*EN Sirio
hay niños.*

VENUS

*ÁBRETE, sésamo
del día.
Ciérrate, sésamo
de la noche.*

ABAJO

*EL espacio estrellado
se refleja en sonidos.
Lianas espectrales.
Arpa laberíntica.*

LA GRAN TRISTEZA

*No puedes contemplarte
en el mar.
Tus miradas se tronchan
como tallos de luz.
Noche de la tierra.*

FEDERICO GARCÍA LORCA

CIRCUNLOQUIOS

EL GORRO, LA PIPA Y LA PLUMA DE FLAUBERT

EN un aparte del centenario, entre paréntesis, entre dos puertecillas, se esconde la «Exposición de recuerdos de Gustave Flaubert». No es posible pasar de largo. Nuestras piernas nos conducen ellas solas, sin que podamos oponerlos, a una cierta calle, a una cierta casa de esa calle, a un cierto piso de esa casa, a una cierta puerta de ese piso. Aquí es: Avenue Wagram, 153, 1.º, a mano derecha. Entremos. Aquí están las reliquias. Aquí sopla, consiguientemente, el Espíritu. En esta ocasión lo reconocería hasta el luterano más recalcitrante. Esta pluma perteneció a Flaubert. Y esta pipa. Y este gorro.

En su gran cabezota, el gorro, pequeñín, debía aparecer como un solideo. Solideo simplísimo mas de velludo. Ninguna pelambre tan deleitosa para la yema digital como la suya, de

eléctrico humor, a semejanza de la de los gatos. En el retiro de Flaubert, fervoroso y austero como el sabio y el enamorado de Baudelaire, no podían faltar tales chispitas. E inclinado sobre el papel, con la pluma en la diestra, doleríale la gran cabezota, toda fosforescente de fósforo creador, redundado por el felino terciopelo. (Felinidad equivale en este caso a vibración de la energía. Todo en Flaubert es fuerza o se convierte en fuerza.) Gorro burgués, sí, de un genio con bata y pantuflas, porque las pantuflas y la bata y el gorro son arreos de monje, y la casa es celda, y la celda es un cosmos sometido a máxima presión. Un gorro-solideo sobre una testa como la de Flaubert acumula y descarga toda la electricidad latente. En el aire libre dispersaríase sin eficiencia. Es menester, en una cámara a guisa de celda, un cosmos más fuerte que el común y abierto: un electrizado cosmos de ficción.

«Hace ahora un viento espantoso—consigna en una carta—, muge los árboles y el río; he pasado la noche escribiendo una escena de verano con mosquitos, hierbas al sol, etcétera. Cuanto más estoy en un ambiente contrario, mejor veo el otro.» El autor de *Madame Bovary* no pedía ayuda al panorama fronterizo. Hasta prefería ignorarlo. Por eso amaba la noche, que reduce a su expresión mínima el paisaje, tajado en lonjas, de tan tenues e invisibles, casi irreales. «¡Qué tiempo! ¡Qué lluvia! ¡Y qué ventarrón! Las hojas amarillas pasan con furia bajo mis ventanas. Pero, cosa rara, todas las noches son más tranquilas; entre mí y el paisaje que me rodea hay una concordancia de temperamento. Los dos recobramos nuestra serenidad con la noche. En cuanto anochece me parece que me despierto. Estoy muy lejos de ser el hombre de la naturaleza, que se levanta con el sol, se acuesta con las gallinas, bebe el agua de los torrentes, etc. Necesito una vida artificial y unos ambientes en todo extraordinarios.» Y para que no se le confunda a él, encarnación de la robustez y de la euforia, con el licnobia pálido y desmedrado, añade: «No es en manera alguna un vicio del espíritu, sino toda una constitución del hombre. Después de todo, queda por averiguar si lo que se llama artificial («factice») no es otra naturaleza. La anormalidad es tan legítima como la regla.» Su artificio no es, pues, una deformación morbosa ni un antojo. En la clausura de su gabinete, amurallado por la noche, durante horas y horas hermético, aquella respiración viciada es hálito de creador. «El arte no es un juego ingenioso—afirma ahondando en una de sus ideas raíces—. El arte es una atmósfera especial.» Atmósfera inventada, que no corresponde, claro es, a ninguna atmósfera descubierta acá o acullá, sobre la redondez del globo. Mas la soledad—hueco abstracto, sito en los extramuros de toda demarcación de la geografía—sí puede corresponder a una atmósfera inventada.

Flaubert no mora ni en la capital ni en la provincia. Una y otra le repugnan como entes sociales, funestos para su soledad. En ésta, que lo contiene y lo resume todo, se hallan su provincialismo y su capitalidad, su urbe y su campo. Maxime Du Camp le escribe un día reprochándole su apartamiento de París. Y Flaubert, en una carta, letra por letra admirable, le responde desde Croisset: «Si viviera realmente en provincias o en el campo, entregándome al ejercicio del dominio o al cultivo de los melones, comprendería tu censura. Pero si me embrutezco, será por culpa de Luciano y de Shakespeare y porque escribo una novela.» Croisset no está en las cercanías de Ruán, ni en ninguna Normandía de carne y hueso, de tierra y árbol: es una denominación tan imaginaria como la de Yonville-L'Abbaye, donde devanea Madame Bovary. En Croisset devanea el ideal Gustave Flaubert, concebido por el Flaubert de carne y hueso—tierra y árbol—, como un personaje heroico de una novela heroica. Y el ideal Gustave Flaubert consigue plenitud de existencia fantástica en un Croisset fantástico.

El fondo de Flaubert no es quizá más que eso: vivir una vida consiste, según él, en soñarla. Si vitupera la educación sentimental, ¿no es porque los Federicos pretenden vivir sus fantasías, en vez de fantasearlas lisa y arduamente? (En esta interiorización no hay llaneza que valga.) «Hay que construirse harenas en la cabeza, palacios con el estilo, y emborzar el alma en la púrpura de los grandes períodos.» Muchas de las propensiones de su natural no pasan de la potencia al acto. «He nacido con una porción de vicios que no se han asomado nunca a la ventana. Me gusta el vino y no bebo. Soy jugador, y no he tocado jamás un naípe. El libertinaje me agrada, y vivo como un monje.» Y en la celda de Croisset apura su destino de monje visionario: sueña la visión y sueña al vidente. Romántico empedernido, le emocionan los temas más candorosos. «Ya llega el invierno—apunta en un septiembre—, amarillean las hojas, caen ya muchas, tengo encendida ahora la chimenea, trabajo a la luz de la lámpara, con los cortinones corridos, como en diciembre... Me encanta este color dorado; todo tiene no sé qué aroma triste que embriaga; y pienso en grandes cazas feudales, en vidas de castillo; por las anchas chimeneas se oye bramar a los ciervos en las orillas de los lagos, mientras chisporrotean los troncos.» En otra epístola declara: «La contemplación del leño encendido me proporciona tanto deleite como la contemplación de un paisaje.» ¿Tanto? No es aventurado inferir que el leño le deleita más que el paisaje, porque en el chisporrotear del leño oye y ve el paisaje ilusorio: el bramido del ciervo, la orilla del lago. Y ora frente a los tizones, abandonándose a la divagación, ora frente al bufete, refrenándola con la pluma, se va despeñando por la sima del silencio, del profundo silencio que se inmoviliza en el despacho.

Es que está contendiendo con sus representaciones, dejándose asaltar por ellas en un principio para después rechazarlas—flujo y reflujo de una marea atroz en la cabezota delirante—. Tal es su ensimismamiento, que el mismo crepitar de la leña le «causa sobresaltos de terror». Labora nada más en su silencio de Croisset. El silencio en otra parte ya no le es propicio. «Hacer la mudanza de mi pensamiento... sobrepuja mis fuerzas. Como... nunca está a mi disposición y no hago lo que yo quiero, sino lo que él quiere, un pliegue torcido de un cortinón, una mosca que vuela, el ruido de una carreta bastan para espantarle.»

Entonces, distraído, tal vez se refugia en la humareda de su pipa para desgajar entre las vagas espirales la línea—casi siempre recta, rara vez curva, jamás espiral—de un giro, de una transición, de un pormenor de idioma. Todo el Arte, para el artista que lo es con vocablos, es un pormenor de idioma. ¡Peliagudo pormenor! Entre los innumerables que propone la humareda, forzoso es elegir uno, que excluirá a los otros, a todos los otros posibles, un momento flotantes sobre la cachimba, o apelotonados entre la lumbre. La pluma aguarda en la mesa: una pluma de ave, como la que se ofrece ante nosotros, por azar de un centenario, en la vitrina de esta Exposición. Con una esbeltez y una gallardía muy superiores al achaparrado pergeño de nuestras estilográficas, la pluma de ave posee un no sé qué de musical, de lírico, de exaltador. Guarda cierta paridad decorativa con el laurel, con la corona, y exornando el óleo o el bajo relieve del poeta, diríase un galardón. Ésta que yace aquí no fué de seguro instrumento de canoro arrebató. Más bien doblegó, domó, domesticó el cantar, disciplinándole, como si la Disciplina fuese un manojo de disciplinas. Aunque esta pluma no es un manojo: remata en un cabo. Mas por eso es quizá disciplina de dolor: porque remata en un sólo cabo, en un cabo de aguja, y por el ojo de esa aguja no se enhebra de una vez sino una palabra. Una tras otra van cayendo sobre la hoja de papel. Dentro del vivaz desorden de la pipa, las palabras atropéllanse simultáneamente, y juntas colean en caos genésíaco. ¿Habrán también caos en esta de cuerpo menudo, grácil, blanco?: delicadeza casi femenil, que contrasta con la hombruna brusquedad del fumador Flaubert. Sus terribles mostachos de bandido, de un bandido de los Balcanes—a lo Edmond About, a lo Rey de las Montañas—, su continente marcial y el gran desparramo de toda su persona requerían más bien una enorme cachimba de canal serpenteante, con muchedumbre de requilorios esculpidos, jacerandosa, rimbombante, tremebunda, cuerno, gaita, trabuco, espantapájaros: acorde cabal, bien que demasiado fácil, demasiado exterior para incorporar una armonía más profunda y minuciosa. La auténtica pipa de Flaubert es ésta que aquí se expone a nuestra devoción. La vorá-

gine en que le sume su solideo se deshila, merced a aquélla, en jirones más saseados, más voluptuosos, ya que a él se le convierte la pipa, la confusa pipa en un bote de cavilación metódica, con rumbo al puerto final: el aliño de la cuartilla perfecta. El drama de nuestro prosador, mártir de la prosa, radica ahí: en el esfuerzo por dotar del contorno ya concluso, por ejemplo, de la voluta al brote mismo de su inspiración. Anhelar semejante madurez para el mismo empuje inicial en su misma trayectoria espontánea fué su verdadera «congoja del estilo»: congoja del pre-estilo, congoja de la música de la mente. Flaubert, sin un desmayo en la severidad con que se inflige la absoluta Disciplina, no se amolice jamás, no se sale jamás de madre, no permítese jamás una invasión de las riberas. Es siempre el río casto: casto en todo su curso, casto en su nacimiento. Y eso es lo más doloroso: la ideación en su mismo manantial, la misma música de la mente, sujetas a fluir entre los renglones de la pauta, entre las guijas del cauce. Los chinarrros que el Orador introdúcese en la boca para afinar la eufonía de su recitación, introdúcelos el Soñador entre los frunces de sus sueños para afinar también la eufonía de la recitación de su «gueuloir». ¡Oh, noble cabezota, con un electrizante gorro de velludo por fuera, con tantos, tantos chinarrros por dentro! ¡Oh, frente siempre febril de calentura congénita y calentura extrínseca! ¡calentura de la generación, calentura de la obliteración! Las sienes le abrasan. Zúmbanle los oídos, porque resuenan, broncos, los choques de los chinarrros al tropezar con los sueños. Para sedar el delirio apela a la pipa. La calentura desciende, se encalman los pulsos. Al fin, en pos de la liberación definitiva, se acoge a la pluma. «¿Qué pesado remo es una pluma—exclama—, y la idea que es preciso hendir con ella ¡es una corriente tan dura!» No importa. La pluma es su fatalidad. «Yo soy un hombre-pluma: soy por ella, a causa de ella, en relación con ella, y mucho más con ella.» Y así durante años y años, siempre conyugalísimo, sin la menor tentativa de infidelidad. A ella se abraza como a su roca-cruz. «¿Cuándo me desgarraré de mi roca? Pero oigo a mis plumas que me dicen como las aves de paso a René: «Hombre, la época de tu migración no ha llegado todavía.» La única migración lícita, cuando la pluma le ha fatigado con exceso, ¿cuál ha de ser sino la escapatoria al Londres hiemal de la cachimba? La ausencia será de cinco minutos, nada más de cinco minutos. «He estado escribiendo—anota a media noche, su hora favorita para despachar el correo—, desde las doce y media de la mañana sin interrupción, excepto para fumar una pipa de vez en cuando durante cinco minutos.» Fumar así no es un vicio. En Flaubert, todo fuerza, todo es virtud, y sobre todo la pipa—y la pluma. «¡Ah! ¡Qué vicios tendría si no escribiese! La pipa y la pluma son las dos salvaguardias de mi

moralidad, virtud que se resuelve en humo por los dos tubos.»

¿Humo? ¿La soledad de Croisset sería entonces humo? ¿Humo, las noches en la celda, compendio electrizado del Todo? ¿Humo, soñar la Vida, sólo soñarla, viviendo sólo el Arte, sólo por y para el Arte? ¿Humo, soñarse a sí mismo? ¿Humo, la Creación con el gorro, la pipa y la pluma? Flaubert ha lanzado esa bocanada de escepticismo en un segundo de desaliento. Es su Lamma, etc. Pero él, que es el Hijo, no puede ser abandonado por el Padre. La fe en su ideal le sostiene hasta su tránsito. Y después de su tránsito resucita. E inmortal y radioso, en la Gloria y en nuestros corazones vive.

JORGE GUILLÉN

CHESTERTON Y LA HISTORIA INGLESA

IV CHESTERTON Y ROMA

BIEN—decía cierto viajero americano, contemplando el sitio de la célebre batalla de Hastings, que abrió paso, el año de 1066, a la conquista de Inglaterra por Guillermo el Normando—, bien: ya veo que este país no es más que una pequeña isla, frecuentemente conquistada por sus invasores.

Los primeros conquistadores de Inglaterra, los romanos, llegaron a la isla, como quien llega al fin del mundo, a la última Tule, el año de 43 A. C. Ya antes, entre 55 y 54, Julio César se había asomado a aquella tierra desconocida. La dominación romana se mantuvo desde entonces hasta principios del siglo V, y entonces la antigua Britania quedó cortada de Roma por la conquista teutónica de las Galias y las invasiones de sajones, anglos y gente de Jutlandia. ¿Qué población encontraron los romanos? Chesterton se declara indiferente a este punto de «mera curiosidad»:

—No sabemos—viene a decir—si los británicos de entonces eran iberos, cimbrios o teutones; sólo sabemos que poco tiempo después ya eran romanos. La antigua Britania fué completamente romana durante cuatrocientos años cabales: mucho menos tiempo ha sido tierra de protestantes, y muchísimo menos ha sido país industrial. Y entiéndase que la tutela romana no significaba postergación alguna, como la del ilota bajo el espartano o la del negro bajo el yanqui; no: Roma, la ciudad misma, era tan pequeña con relación al imperio, que su pequeñez fué la mejor garantía de un vasto experimento cívico. El acero romano era, al mismo tiempo, un imán. No bien había dado Roma conquistadores a Britania, cuando ya ésta daba emperadores a Roma. Los vestigios romanos que, de tiempo en tiempo, aparecen, más que aclarar nuestro entendimiento del pasado, lo en-

turbian considerablemente; nos hacen mirar como distante lo que está próximo. Lo importante para Inglaterra no es poseer vestigios romanos, sino ser un vestigio romano: bajo los mantos de color de nuestras flores campestres, yacen los matices del mosaico romano.

Como se ve por estas palabras de Chesterton que entresaco y combino, insiste éste en establecer la ascendencia románica de Inglaterra. Tal es la primera parte de su tesis. La segunda—ya se adivina—será establecer la ascendencia católica de Inglaterra. Más tarde, la irrupción del puritanismo y del protestantismo le aparecerán como una dislocación de la historia inglesa, como una dislocación que la guerra de 1914, poniendo a Inglaterra al lado de la civilización latina, ha venido a rectificar. Por eso el anónimo del *Times* decía que la *Historia* de Chesterton es un ingenioso intento para convertir, en interés del catolicismo, la pasión patriótica suscitada por la gran guerra. Ya dijo Luciano, cuando los de su tiempo se soltaron improvisando historia, con motivo del fracaso del ejército de Severiano en Armenia, «que la guerra es madre de todo, como que de un golpe ha producido tantos historiadores».

Chesterton, en todo caso, no es el único que trabaja por Roma. Sir Arthur Quiller-Couch, en una serie de conferencias dada en la Universidad de Cambridge, de 1913 a 1914, establecía también la ascendencia romana de la literatura inglesa: los creadores de tal literatura—decía—nunca dudaron, ni pretendieron disimularlo, que estaban conquistando la lengua inglesa, para traerla al gran cenáculo europeo, a la civilización de Grecia y Roma.

—Si os empeñáis—dice, más o menos—en mantener que somos un pueblo teutónico (y yo lo niego rotundamente), entonces convendréis conmigo en que somos el único pueblo teutónico que heredó de Roma los métodos y capacidades de colonizar. Miro hacia el pasado: mis ojos no buscan el Norte, sino el mar Mediterráneo y la luz de Italia. De la prosa anglosajona, de la poesía anglosajona, nuestra prosa y nuestra poesía actuales sólo proceden en un sentido estrictamente lingüístico, no espiritual.

Estas páginas de Quiller-Couch son, en lo literario, el complemento de las que Chesterton dedica al aspecto general y político de la cuestión romana. Así, Quiller-Couch se queja del desvío que los estudios literarios han sufrido en Inglaterra durante los últimos treinta años, al apartarse del precepto *antiquam exquirite matrem*, en términos semejantes a los que Chesterton emplea para quejarse de los teutonizadores de la Universidad inglesa. Y se burla de la facilidad con que Freeman declara que «a la llegada de los sajones, los pocos romanos que andaban por Inglaterra juntaron su dinero y se refugiaron en las Galias», del mismo modo que Chesterton se burla de las declaraciones de Green sobre que «la esclavitud roma-

na, si realmente existió en Inglaterra, ha de haber sido odiosa». Después, con palabras que el mismo Chesterton podría suscribir, concluye:

—El celta británico que Roma educó por cuatro siglos nunca fué exterminado; ni siquiera lo fué el misterioso ibero. Pictos, daneses, normandos, frisonos y hugonotes franceses, todos estos y otros pueblos han venido a caer después a Inglaterra. Y si la mezcla de sangre es una vergüenza, al precio de ella hemos comprado la gloria del catolicismo. Y nada más falso científicamente, ni más dañino desde el punto de vista de las artes o de la política, que la suposición de que pertenecemos, por la raza, a la familia teutónica. Me atrevo a afirmar que, en nuestra sangre, la parte esencial es aquella gota de púrpura que heredamos del múnice de la Roma imperial.

(Quiller-Couch, examinando con gracioso encarnizamiento un pasaje de Freeman—en que éste admite la probable extinción de los elementos célticos primitivos, bajo el peso de la invasión sajona—, repara en la frase: «The women doubtless would be largely spared»; frase, dice Quiller-Couch, que, aparte de ser un deplorable endecasílabo, sugiere una idea del todo aristofánica, y muy otra de la que el pobre Freeman quiso expresar. «Como que me recuerda—añade—el caso de aquella jovencita de Cornualles a la que preguntaron si había sido alguna vez bautizada y contestó, sonrojándose: «Tengo mis razones para suponer que lo he sido un poco.» Me complazco, para regocijo de sir Arthur Quiller-Couch, en buscarle la descendencia a la desdichada frase de Freeman: A. F. Pollard, en *The History of England: a study in political evolution*, capítulo primero, escribe: «The English hordes—quiere decir, las anglosajonas—cannot have been as numerous in women as in men; and in that case some of the British women would be spared.» Frase que acusa su derivación, hasta por conservar el ritmo endecasílabo de la otra.)

Green, teutonista extremo, afirma que no hay, para un inglés moderno, lugar más sagrado que los alrededores de Ramsgate, donde, en el siglo v, desembarcaron los invasores nórdicos procedentes del Schleswig. Tal es—exagera Green, desdeñando la época romana—el principio de la historia inglesa.

—Tal es—le objeta Chesterton, exagerando, como de costumbre—el principio del fin.

¿Cómo se efectuó el paso de la época romana a la propiamente medieval? Había, en la antigua colonia, dos fuerzas modeladoras: la civilización y la religión. Había, en la antigua sociedad, dos niveles: el de ciudadanos iguales y el de esclavos iguales. Poco a poco, el poder eclesiástico empieza a crecer a expensas del poder imperial. Y la esclavitud se debilita, a la vez, con la disolución del Imperio y la consolidación de la Iglesia. Un día el esclavo ya no pertenece al ciudadano (convertido ahora en se-

ñor feudal), sino a la tierra: el esclavo se ha transformado en siervo. Pueden encerrarlo, pero no pueden «dejarlo fuera». Su sumisión tiene algo de privilegio: por pertenecer a la tierra, la tierra casi ha comenzado a pertenecerle. De aquí ese intenso localismo que caracteriza los tiempos medios y que es el embrión del sentimiento nacional. Pero este proceso suponía una descivilización y un abandono paulatino de las letras, las leyes, las carreteras romanas, a la vez que una exacerbación caprichosa del sentimiento local. En los límites del Imperio, como en Inglaterra, la vecindad de pueblos salvajes convertía fácilmente este estado en una barbarie definida. La población latinada se agrupa en grandes ciudades (las ciudades son más antiguas que los condados y pueblos) como York, Chester, Londres. Las ciudades están comunicadas por aquellas venerables carreteras que son los huesos del esqueleto de la Britania. Pero, al desmayar Roma, los huesos se quiebran al peso de la barbarie. Para defenderse de la barbarie, los británicos compran los servicios de las hordas rudas y combativas del Schleswig. Estas, llamadas a combatir contra un enemigo determinado, combaten naturalmente contra todo el mundo... ¡El principio del fin! Un siglo de trepidaciones estrella en mil pedazos el vetusto suelo romano.

A través del libro, sin embargo, Chesterton confiesa una y otra vez que la romanización no fué tan intensa como a él le hubiera gustado. (Un soldado romano del siglo III, por ejemplo, bien podía no ser un romano, y ni siquiera un italiano.) Así—dice—, Guillermo de Normandía fracasa en su intento de hacer de Inglaterra un orbe armonioso como la monarquía unida de Francia. La conquista normanda se deshace en un caos feudal. Los reyes nunca logran ser más que los barones, y por eso, alguna vez, los barones se alzan a reyes. La misma Carta Magna que los nobles hacen firmar a Juan sin Tierra en el siglo XIII, es un compromiso, una transacción entre las mil fuerzas del localismo medieval y el poder del centro. Inglaterra, en todos los siglos, aparece desgarrada en mil partes como los contornos de su litoral, y en mil zonas como su tierra partida entre colinas y ríos. Inglaterra se conserva siempre muy medieval, y difícilmente se pliega a las rotundeces de la política romana. Es, en suma, individualista. En las lenguas romances, «yo» se escribe siempre con minúscula; en inglés, con mayúscula. Contra esta preferencia por la primera persona del singular, Roma parece oponer una marcada preferencia por la primera persona del plural: Roma tiende a abarcar bajo un protector y complaciente «nosotros» a todos los pueblos que conquista (complacencia y protección que es también orgullo). Y Chesterton pasa sobre este extremo crítico—tan delicado para la tesis de la Inglaterra romana que viene construyendo—sin tomar partido. No sé si lo

hace por estrategia, o porque el defecto de romanización que de aquí pudiera resultar queda compensado, a sus ojos, por el exceso de medievalismo. Porque nótese que, a los ojos de Chesterton, «Roma» y «Edad Media» son dos nociones que se confunden y se sustituyen, en una vaga síntesis subconsciente, que bien pudiera ser la silueta de la Catedral.

Y, sin embargo, muy en el fondo, tal vez Chesterton—a pesar de sus imposibles procedimientos de escritor—prefiere a todo la congruencia, la rotundez romana. Y en este punto, es fácil que piense de Inglaterra lo que de la educación de su hijo pensaba la viuda de Shelley:

—Lo llevaremos—le decía un amigo en cierta ocasión—a una escuela donde le enseñen a conducirse de acuerdo con sus propias ideas.

—No, gracias—repuso al instante la viuda—. Así fué educado su padre. Pero yo, para mi hijo preferiría una escuela donde le enseñaran a conducirse de acuerdo con las ideas de los demás.

ALFONSO REYES

DISCIPLINA Y OÁSIS (ANTICIPACIONES A MI OBRA) UNIDAD (1918-1920) (Libro inédito)

1

ARRAIGADO;
*pero que no se vea
la raíz.*

*¡Sólo, en el día nuevo,
lo verde, el pájaro, la flor!*

2

ANTE LA SOMBRA VIRJEN

*¡SIEMPRE yo penetrándote,
pero tú siempre virjen,
sombra; como aquel día
en que primero vine
llamando a tu secreto,
cargado de afán libre!*

*¡Virjen oscura y plena,
pasada de hondos iris
que apenas se ven; negra
toda, con las sublimes
estrellas, que no llegan
—arriba—a descubrirte!*

3

YA OSCURO

El anochecer.

*Se arrullan las tórtolas
en los altos olmos.
Apenas, aquí y allá, quedan,
mecidas en brisa,
cimas leves de oro.*

Un pío perdido, en lo alto;
abajo, dos ojos
que miran la sombra y se van a ella,
como ríos hondos a un mar hondo, hondo.

Cerrados, muy negros,
contra el fondo loco
del ocaso agudo,
los troncos,
como hombres tristes,
cada uno ¡siendo tantos! solo.

4

LA MEMORIA

¡QUÉ tristeza este pasar
el caudal de cada día
—¡vueltas arriba y abajo!—,
por el puente de la noche
—¡vueltas abajo y arriba!—,
al otro sol!

¡Quién supiera
dejar el manto, contento,
en las manos del pasado,
no mirar más lo que fué,
entrar de frente y gustoso,
todo desnudo, en la libre
alegría del presente!

5

¡PALABRA justa y viva,
que la vida interior brota, lo mismo
que una rosa vaciada en un lucero;
cúmulo, cima del sereno monte
del corazón, contra el cenit exacto;
final estrella del surtidor recto
de la fuente más honda
—la del alma!—

6

¡QUÉ de veces, un sueño
nos hace tomar armas en el día,
acusar, defender—¡ay, mujer nuestra!—
a un vilano en la luna!

—¡Ay, mujer, más que cuerpo,
casi alma, en el punto
en que aquél va hacia ésta
y el alma es casi aquél;
jermen de confusiones
de verdad y mentira!—

¡Mujer, y no sabemos
qué dominio es el tuyo;
dónde tomar tu parte, ambigua rosa!

7

¡VELA, que vas a morir!
¡No le des muerte a tu muerte,
con tu sueño!

...¡Están las rosas
abiertas, como la aurora
del amor que no se acaba!

—Estas horas estrelladas,
¡qué universales serán,
si tú duermes a tu sueño,
si tú te quedas en vela!—

La fortaleza es tu vida,
y tú eres su guardián.
¡Qué eternidad lleva el río,
con la luna, mientras mueren, mientras duermen,
en montones de humo y sombra,
los que duermen, los que mueren!

¡Vela, que vas a vivir!

8

¡CONCENTRARME, concentrarme,
hasta oírme el centro último,
el centro que va a mi yo
más lejano,
el que me sume en el todo!

9

INMORTALIDAD

TÚ, palabra de mi boca, animada
de este sentido que te doy,
te haces mi cuerpo con mi alma.

10

¡UN cielo, un cielo,
donde no se supiera
lo que es norte ni sur,
lo que es aurora ni poniente;
un cielo igual, en su gemela luz,
en su color idéntico, en su belleza sólo,
con la inquietud—¡ay, inquietudes!—
unificada en el cenit!

11

TODOS me descarrilan,
hora tras hora. ¡Qué trabajo negro, hora tras hora,
cargar sobre mi sangre ardiente este tren grande
de mi atrás—hierro fuera de los rieles—,
ganar, jadeando, la sonrisa, al fin,
para correr un poco hacia el futuro inmenso!

¡Y ¡ay! qué hermosos
los prados momentáneos del instante
de bien correr en vértigo tranquilo;
y ¡ay! qué hermosa
la vida eterna de quien no tuviese
que parar nunca,—que parar!

12

¡DESPIÉRTATE la memoria,
revuelve su joyero;
haz en tu agua profunda
pedazos el alto sol!

¡Levántate el pensamiento;
dale a la estatua tu carne;
que corra la melodía,

y tropiece en los peñascos,
y salte, y se abra en orientes!

¡Hunde en tu frente la azada,
hasta el hombro; y que al cerrar
tus ojos de dolor, veas,
gritando, el fondo del todo!

I 3

LA VERDAD

YO le he ganado ya al mundo
mi mundo. La inmensidad
ajena de antes, es hoy
mi inmensidad.

I 4

¡HERVOR constante y sin fin,
de mi trabajo; inquietud
y contención, en un cáliz!

—En un punto, chispa inmensa
y breve, de puntas libres
y de redondez esclava—.

¡Ola ardiente; sentimiento
y fuego, bajo la copa
de la voluntad alegre!

I 5

¡POESÍA; rocío
de cada aurora, hijo
de cada noche; fresca, pura
verdad de las estrellas últimas,
sobre la verdad tierna
de las primeras flores!

¡Rocío, poesía;
caída matinal del cielo al mundo!

I 6

¡CUERPO desnudo y alma libre;
eterna juventud de mi canción!

y I 7

¡QUÉ alegría este tirar
de mi freno, cada instante;
este volver a poner
el pie en el lugar cercano,
—casi otro, casi el mismo—,
de donde aprisa se iba;
este hacer la señal leve,
segundamente, inmortal!

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

(REDACTORES)

V A R I A

NOVEDAD

(Del libro VISIONARIO DE LA NUEVA
ESPAÑA, Fantasías mexicanas. México, 1921)

EL OIDOR

*Le Grand Homme avançait
régulièrement, la tête haute,
l'air vague. Ses admirateurs
s'arrêtaient pour le regarder...*
J. RENARD. «Le Vigneron
dans sa vigne»

CUANDO el oidor llegó a las puertas del cielo,
echó una mirada a su ropilla negra y, compo-
niéndose la capa como cuando entraba a la Au-
diencia por la puerta principal del Palacio, lla-
mó con visible autoridad, con el aldabón de
bronce.

No se abrieron las puertas, sino una rejilla en
la cual apareció, indiferente, la cabeza de San
Pedro.

—¿Qué deseáis, hermano?—preguntó el apóstol
un poco fatigado, como quien acostumbra re-
petir muchas veces la misma pregunta.

—Soy un oidor de la Real Audiencia.

—Detallad. ¿Qué cosa es la Real Audiencia?
¿De qué país venís? ¿Qué queréis exponer?

El oidor estaba asombrado. Acababa de morir
con gran pompa; el virrey y su corte habían
asistido a sus exequias; el Arzobispo había le-
gado la absolución; las campanas de todos los
templos habían doblado por su alma; los ala-
barderos rindiéronle honores militares; la Uni-
versidad ideó epitafios en latín que se colocaron
en el imponente túmulo, y en los cuales ocupóse
la crítica, poniéndoles reparos de sintaxis. Dió
explicaciones: dijo que era un alto personaje de
la Nueva España.

—Esperad un momento—dijo San Pedro,
mientras hojeaba las grandes páginas de un
atlas Portulano—. A ver: Sicilia... las columnas
de Hércules... la Española... el Mar Caribe...
la Pimeria... ¡he aquí la Nueva España!

El oidor adivinaba que ya era esperado en el
cielo; suponía que dos golpes de alabarda sa-
ludaría su llegada; que un paje lo conduciría
a través de espléndidos aposentos hasta llegar al
que se le tenía preparado, mientras que era in-
troducido al trono de Dios, en donde se des-
arrollaría un magnífico recibimiento, con arcos
triumfales, sacabuches, atabales y fuegos de ar-
tificio.

Sin añadir palabra, San Pedro metió la llave
en el cerrojo y abrió la puerta. El oidor penetró,
erguida la cabeza, con paso solemne. Fuera del
portero, ningún ser humano había allí; nadie lo
esperaba; no resonó el golpe de alabarda; el
paje no se presentaba, ni distinguíanse por todo
aquellos escaleras, galerías ni aposentos.

Algo sospechó de pronto. Y para no hacer un
mal papel que hubiera deslucido la alcurnia de

su persona, acomodóse lo mejor que pudo, y requiriendo recado de escribir, púsose gravemente a redactar sus memorias.

LOS LIBROS PROHIBIDOS

FRENTE a la mesa en donde un velón chisporroteaba con el ruido de un tábano, el fraile agustino, abstraído y con las manos en las sienes, pasaba lentamente hoja a hoja del libro en cuya lectura había gastado ya más de tres horas.

Así fué como no sintió la llegada del padre vigilante, que se entró quedo en la celda y lo miraba con sonriente reproche.

—Hermano—le dijo—, parece que no pensáis dormir esta noche. Hace ya mucho tiempo que la comunidad está recogida. Sin duda vuestros profundos estudios os alejan el sueño y os ocultan la hora... Ya imagino que preparáis un nuevo libro para larga fama vuestra y de la regla de nuestro Santo Padre Agustín. Hermano, ¿y qué leéis esta noche con tal devoción? ¿Acaso ha caído en vuestras manos ese luminar del *Sermonario* que Fray Alonso de la Veracruz acaba de publicar?

Con rápido ademán el fraile cerró el libro, y moviendo la cabeza en señal afirmativa, contestó:

—En efecto, padre, es el *Sermonario* de Fray Alonso. Tenéis razón, es ya muy tarde y ahora mismo voy a hacer las oraciones de la noche.

Y cuando el padre vigilante hubo salido, fué a ocultar debajo del duro lecho aquel libro, en cuyo lomo, en donde amarilleaba el pergamino, había un rótulo que en letras de tortis decía: *Adagios de Erasmo*.

Y ya llegaban las primeras luces del alba, y todavía el fraile revolviase en su lecho, sin haber descabezado ni un sueño, fatigado y sudoroso, como si allí debajo tuviera una parrilla que le asara las carnes y le chamuscara los cabellos.

EL ALTAR CHURRIGUERESCO

*Nada más inquietante que
un altar churrigueresco.*

J. T. ACEVEDO

POR la noche, cuando el padre guardián se tumba en un rincón de la iglesia, entre las mantas, apenas distingue a la luz de la lamparilla de aceite que pende de un gancho, junto al retablo, indeficientes contornos del altar churrigueresco, cuyos brillos se avivan o desvanecen, según que la llamita sube o baja.

Y he aquí que cabeceando, cabeceando, Padre Lamberto ve que poco a poco se abre el follaje dorado que envuelve los nichos, y que van cayendo las manzanas estofadas, las uvas de yeso

miniado, las peras de madera, las hojas de vid talladas en cedro.

Y mansamente, el Cordero Pascual, que hace un momento estaba allí, echado en la Biblia, con la flámula entre las piernas, baja de la mesa y se pone a pacer hierbas y frutas.

Ahora se despliegan aquellos cortinajes de roble y descienden de las repisas de oro y rojo, Santa Eulalia, con su túnica de seda de la China, labrada en sándalo, resplandeciente de plata verde; Santa Inés, que hace mover con leves ondulaciones su cauda morada, y vienen sonrientes hasta la reja de tumbago, enredadas en una conversación cuyas palabras se escuchan como un murmullo de la brisa.

En aquel nicho se ha incorporado el cuerpo de cera con los huesos de San Deodato, y mira con evidente curiosidad, a través de los cristales de su urna y entre las ropas de encajes, cómo van dejando sus repisas y sus cuencos, ahora un mártir del siglo II, ahora una virgen de los tiempos de Constantino.

Baja San Felipe de Jesús por la escalera japonesa, y se oven chirriar las gavetas de las reliquias, que al abrirse despiden las célicas emanaciones de los huesos divinos. Levántase una losa sepulcral, y aparece el sombrero aplanado de Fray Juan de Zumárraga, y el obispo se incorpora gravemente. Chispean al fulgor de la lámpara los pequeños espejos de los cajillos, y allá, en una gaveta, anímanse las figuras al óleo de la Flagelación y se oye chasquear el látigo en las carnes de Jesús.

Giran las columnas espirales como una llama, se aguzan los remates como una pica, ondulan los balcones como una ola, ahuécanse los nichos como una barca, y la oscuridad se puntúa con las cabecitas de los querubines, que agitan sus alas en alegre revuelo.

Las cornucopias van alfombrando el piso con sus rosas pálidas, con sus frutas fragantes, y arriba, en la cúspide, se apelotonan las nubes y Dios Padre se divierte también, sosteniendo en la mano izquierda su bola en cuarterones que remata una cruz, bendice con dos dedos de la diestra, y sobre su cabeza refulge el triángulo cuyo vértice toca la bóveda de la capilla.

Padre Lamberto está contrariado, porque un rayo del alba se ha colado ya por la vidriera de colores.

GENARO ESTRADA

ANTOLOGÍA ESPAÑOLA PROVERBIOS MORALES

5. QUANDO es seca la rrosa
que ya su sason sale,
queda el agua olorosa,
rosada que mas vale.

58. *EL* que lança la lança
paresçele bagarosa;
pero al que alcança,
ala por presurosa.

84. *UNOS* vi con locura
alcançar gran prouecho,
otros por su cordura
perder todo su fecho.

108. *NYN* fea nin fermosa
en el mundo que ves,
se puede alcançar cosa
sy no con su rebes.

332. *EL* sabio con corona,
comme leon semeja:
la verdad es leona,
la mentira es gulpeja.

337. *NON* ay fuerte castillo
mas que la lealtad;
nin ay tan flaco portillo
comme la mala verdad.

423. *LAS* virtudes han nonbres
ligeros de nonbrar,
mas son pocos los onbres
que las saben obrar.

448. *QUIER* larga, quier escasa,
la palabra es tal
comme sonbra que pasa
y non dexe sennal.

449. Non ay lança que pase
todas las armaduras,
nin que tanto traspase
comme las escrituras.

450. La saeta lança
fasta vn çierto fyto,
y la letra alcança
desde burgos a egipto.

451. E la saeta fiere
al viuo sy le açierte,
mas la letra con-quiere
en vida e en muerte.

452. La saeta non llega
sy non al que es presente:
la escriptura pega
al de allende oryente.

453. De saeta defiende
a omne el escudo:
sy todo el mundo ende
de la letra non pudo.

456. *UN* tienpo cosa nueua
es quanto a la lanilla,
blanca fasta que llueua
y se torne amarilla.

470. *ONÇA* de mejoría
de lo spíritual,
conprar non se podría
con quanto el mundo val.

526. *ÇIERTO* es y non fallésçe
prouerbio toda via:
el huesped y el peçe
fieden al terçero día.

555. Sy fuese el fablar
de plata figurado,
deue ser el callar
de oro afynado.

617. *SOL* claro, plasentero,
nuue lo fase escuro:
de vn día entero
non es onbre seguro.

651. *EL* día vno es
mesmo: non se cambió
quando este reues
deste otro rresçibió.

652. Ca çierto el mundo tien
todo tienpo ygualdad,
comme onbre es tambien
vno en su vmanidad.

RABBI DON SEM TOB

TRADUCCIONES

BALADA DE LA VIDA EXTERIOR

CRECEN los niños de mirar profundo
que nada sabe, crecen y perecen,
y prosiguen los hombres su camino.

Y los frutos amargos se sazonan
y por la noche, como muertas aves,
vienen a tierra, yacen y se pudren.

Y siempre sopla el viento, siempre oímos
y decimos palabras, y sentimos
el placer y el cansancio de los miembros.

Y aquí y allá, senderos entre hierbas,
parajes con antorchas, lagos, árboles,
amenazantes, tétricos, sin vida...

¿Por qué son estos altos? ¿No se igualan
jamás? ¿Son incontables? ¿Qué distingue
el reír del llorar y de la muerte?

*¿De qué nos sirve todo, y estos juegos,
si es nuestra soledad grande y eterna,
si, al caminar, no hay meta que nos guíe?*

*¿De qué cuanto hemos visto? Mas quien dice
«Tarde» quiere decir mucho—palabra
de que tristeza y desaliento fluyen
como la densa miel del panal hueco.*

HUGO VON HOFMANNSTHAL

(TR. DE E. D.-C.)

CARTAS

UN buen amigo nuestro, Mr. J. B. Trend, autor de frecuentes artículos sobre asuntos españoles—principalmente artísticos—en *The Athenaeum* y el *Times*, y de una obra, «A Picture of Modern Spain», nos envía las notas adjuntas sobre la música en Inglaterra, que desvirtúan un error frecuente entre nosotros.

Este «nosotros», por extensión; porque el Sr. Trend sabe que en la Redacción de *ÍNDICE* figuran las personas más atentas al movimiento musical inglés, que, por consiguiente, se complacen en expresar los mismos deseos que manifiesta este escritor.

A la Revista *ÍNDICE*:

Nadie, en Inglaterra, cree en la «Leyenda negra» de España. Pero todo el mundo cree en España en la leyenda negra de Inglaterra: *¡es el país donde no existe la música!*

En parte, es nuestra la culpa. Los calumniadores más encarnizados de la música inglesa han sido ingleses, lo mismo que el *Florentino* de «La Calumniada». Hay músicos ingleses que no han podido conseguir que se dé una audición de sus obras en Inglaterra, mientras que se las ha interpretado en París, o bien ciertos críticos ingleses (o críticos extranjeros, residentes en Inglaterra) se dedican a la propaganda de la música de otros países.

La música inglesa no puede trasplantarse fácilmente. *Musica est ars cantandi*, dijo el teórico medieval. La música inglesa es y ha sido siempre principalmente vocal, y necesita cantantes ingleses para ser interpretada.

Los madrigalistas ingleses, contemporáneos de Victoria y de Morales, no tuvieron posibilidad de estudiar en Roma, pero, en cambio, salieron gananciosos al poner en música su propio idioma y no el latino. El modo tan palpitante con que hicieron vivir el ritmo y las inflexiones del inglés hablado es cosa que puede imaginarse pensando lo que habría hecho un compositor verdaderamente grande, como Victoria, con las «Ensaladas», de Flecha, o los «Villancicos» que constituyen el «Cancionero» de Barbieri. Hoy día, un concierto de madrigales isabelinos obtiene, invariablemente, en Londres, un público muy grande.

Los compositores ingleses han preferido siempre escribir música coral—bien a voces solas o acompañadas por una gran orquesta—, porque tienen la seguridad de que sus obras de este género habrán de ser interpretadas. No hay población de alguna importancia en Inglaterra o el País de Gales donde no exista una Sociedad coral compuesta por aficionados de ambos sexos—mineros, obreros manuales, oficinistas, etc.—que, no solamente son entusiastas fervientes de su arte, sino buenos músicos, además. Las dificultades técnicas de la música que se canta corrientemente en las sociedades corales del norte (en Yorkshire, especialmente)—gentes acostumbradas a cantar desde Bach y Purcell a Elgar y Balfour Gardiner y a Holst, Vaughan-Williams y Delius—son capaces de ponerle a uno los pelos de punta, como puedo asegurarlo por

experiencia personal al haber intentado cantar obras de esa índole!

La música inglesa del siglo xx, tanto vocal como instrumental, está ampliamente basada en las particularidades propias al canto popular inglés, y, por esta razón, se hace completamente ininteligible a los extranjeros.

Vaughan-Williams ha sido escuchado en París con cierta deferencia porque en ciertos momentos «sonaba» a Ravel. Pero la cualidad íntimamente inglesa de su música no fué percibida en lo más mínimo, mientras que a un inglés, en cambio, le conmueve hasta lo más hondo de su ser.

Mi deseo es el de que por cada músico español que visite Inglaterra pudiese un músico inglés visitar España. Hemos tenido recientemente a Falla entre nosotros, y como quiera que vale por seis músicos corrientes, me alegraría que se enviara a España a seis «cantores ingleses», en correspondencia. Parece que podrían interesar a los auditores españoles.

J. B. TREND

Madrid, 1922

Madrid, febrero de 1922

Querida Revista:

Américo Castro acaba de señalarme un error en que incurrí al poner en castellano moderno el Poema del Cid, y deseo comunicarlo públicamente a los poseedores del libro, para que tomen nota de la corrección que he hecho en mi ejemplar propio:

En la página 24 de mi edición («Colección Universal» de «Calpe»), dice el verso antiguo:

*Espeso e el oro e toda la plata,
bien lo veedes que yo no trayo nada, etc*

Y, en la página 25, yo, descuidadamente, traduje:

Poseo oro y plata en abundancia, aunque bien ves que nada traigo conmigo, etc.

El error es evidente: el Cid, dirigiéndose a Martín Antolínez, el burgalés de pro, se queja de su pobreza, y no le dice que *posee oro y plata en abundancia*, sino que *ha gastado el oro y toda la plata*, por lo cual no lleva nada consigo. *Espeso e*, quiere decir: *expenso he*, o *he gastado*. De suerte que el trozo en prosa debe quedar corregido en la forma siguiente:

He gastado todo el oro y la plata: bien ves que nada traigo conmigo, etc.

ALFONSO REYES

Madrid, 13 de febrero de 1922

A la Revista *ÍNDICE*.

Muy señores míos: Me complace en manifestar a ustedes que con fecha de hoy he dado ingreso en los libros de la Revista a la suma de pesetas 1.000,00, que don H. G. M. me ha entregado en calidad de donativo, suplicándome que no publique íntegro su nombre.

EL SECRETARIO DE «ÍNDICE»

TALLERES POLIGRÁFICOS

San Lorenzo, 5 - Teléfono 477 M.

M A D R I D