Sección de Notas

EL HUMANISMO DE MAQUIAVELO Y GUICCIARDINI *

Poco después de morir su autor, convirtióse la obra de Maquiavelo en el eterno tema de polémica del pensamiento político europeo, y tan sólo en los dos últimos siglos ese lugar ha venido a ser ocupado por Rousseau primero y, más tarde, por Carlos Marx. Y con la salvedad, aun entonces, de permanecer el nombre del republicano florentino como símbolo de toda orientación política de signo totalitario. Lo vemos en la literatura política que surge a raíz de la última guerra: un libro que refleja la atmósfera intelectual de esos años, como *El mito del Estado,* de Cassirer, no podía carecer de un par de capítulos consagrados al maquiavelismo. Maquiavelo se inserta así sin grandes dificultades en una línea que, teniendo como cimas a Platón y Hegel y en otros puntos intermedios a Gobineau y Carlyle, vendría a terminar en los Estados totalitarios de nuestro siglo. Sin embargo, en los últimos veinte años, se ha ido superando esa parcial injusticia hacia el autor de los *Discorsi,* al ganar terreno la estimación de Maquiavelo «el humanista», el pensador que justificó el poder no desde la maldad de los hombres, sino en su calidad de *tristi,* de insuficientes frente al complejo de circunstancias externas. Como, precisamente en septiembre de 1949, hizo ver Merleau-Ponty ante un congreso sobre humanismo y ciencia política, «la condena de Maquiavelo, tan común hoy, toma entonces un sentido inquietante: sería la decisión de ignorar el cometido de un verdadero humanismo». Siguiendo estos nuevos cauces, el intelectual de hoy enlaza, más que con el precursor de la razón de Estado, con el escritor que dramáticamente presenta a nuestras miradas la autonomía del hombre moderno, conseguida al alto precio de ser consciente de sus posibilidades y verse una y otra vez, por la fortuna, el mundo, la sociedad —el nombre es lo de menos— incapacitado para ejercerlas. Con claridad y amargura lo dicen los primeros versos de la canción que abre *La Mandrágola:*

---

* Comentario al ensayo *Maquiavelo,* de ALBERTO MORAVIA, en *El hombre como fin, y otros ensayos;* Losada, Buenos Aires, 1967, y al estudio de FÉLIX GILBERT, *Machiavelli and Guicciardini. Politics and History in Sixteenth Century Florence;* Princeton University Press, 1965.

Perché la vita è brieve
e molte son le pene
che vivendo e stentando ognun sostiene;
dietro alle nostre voglie,
andiam passando e consumando gli anni,
ché chi al piacer si toglie
per viver con angosce e con affanni,
non conosce gli inganni
del mondo; o da quai mali
e da che strani casi
oppressi quasi —sian tutti i mortali.

Por esta razón se ha revisado con creciente interés su biografía, se le ha enraizado más y más en su circunstancia histórica y, en lógica consecuencia, se ha desenterrado su nexo con Guicciardini.

Este último paso se hacía necesario ante la desigual suerte corrida por la obra de ambos pensadores, pues si hasta mediados del siglo XVII pervive la influencia de Guicciardini en el pensamiento político y, naturalmente, en el quehacer historiográfico —recordemos el caso de Bodino—, a partir del Barroco su interés decae y apenas en nuestros días cobra nueva actualidad. Una prueba es lo acaecido con la españolización de su nombre. Es en la segunda mitad del siglo XVI, según creemos, cuando se produce la adaptación del nombre de Guicciardini a nuestra lengua, de la misma forma que los de Machiavelli y Bodin se convierten en Maquiavelo o Macavelo y Bodino; en pleno siglo XVII, Cabrera de Córdoba nos habla de las historias de Guichardino. Cuando un siglo más tarde otro historiador español, el jesuita Masdeu, se apoye repetidamente en fuentes italianas, entre ellas ya no figuran los escritos del florentino. El hecho no es privativo de nuestro medio cultural y si en Italia los hombres del *Risorgimiento,* con una edición de sus obras, dan los primeros pasos hacia su retorno, aún hoy se encuentra en curso su publicación definitiva, y los mismos *Ricordi* no han alcanzado un texto definitivo hasta 1951. Testimonio bien elocuente de lo cercano de esa vuelta, siquiera parcial, a Guicciardini.

Nuevas perspectivas en un caso, redescubrimiento en el otro, alcanzados desde distintos puntos de vista, caminando sobre senderos intelectuales en apariencia divergentes. Los dos libros de que vamos a ocuparnos resumen esta situación. El uno, un conjunto de ensayos, fruto de la especulación de un novelista contemporáneo al que con frecuencia se ha puesto en tela de juicio desde supuestas perspectivas *morales;* el segundo, resultado de una minuciosa investigación efectuada con el objeto de reconstruir el entorno social y cultural de los dos pensadores. Pero ambos, el novelista Moravia y el historiador Gilbert, convergen en que el fin de sus trabajos es ante todo precisar las bases humanistas

de Maquiavelo y Guicciardini. Por encima de la aparente disparidad encajan, pues, en un común denominador que justifica una revisión conjunta. Y su objeto se limitará a contrastar, muy de pasada, esos dos caminos de aproximación a que venimos refiriéndonos.

☆

Apenas iniciada esa búsqueda de un nuevo humanismo que quiere ser *L'Uomo come fine,* Moravia se encuentra con Maquiavelo. Hemos, pues, de preguntarnos por el sentido de este encuentro, por el lugar que ocupa el pensador florentino para el humanista actual. Y esto requiere unas palabras sobre el propósito que entraña *L'Uomo come fine.* Es suficiente abrir el libro y seguir la corta exposición de motivos que contiene su prefacio: «querría subrayar —nos dice en él Moravia— que *El hombre como fin* no pretende ser en modo alguno una defensa de ese humanismo tradicional carente ya de vida, sino un ataque al antihumanismo que se oculta hoy bajo el nombre de neocapitalismo; y una cauta aproximación a la hipótesis de un nuevo humanismo.»

La imagen de Maquiavelo que ha llegado a nosotros, piensa Moravia, se deriva del hecho que, como pocos, supo enmascarar una actitud personal tras el método propio a su forma de pensamiento. Se impone así la separación de lo que ha sido el maquiavelismo en la ciencia política y Maquiavelo, a efectos de poder adentrarse en este último.

Lo haremos a través de *La Mandrágola.* La pieza teatral de Maquiavelo ha sido casi siempre desplazada, como obra menor, muestra de ingenio, y también de la inmoralidad, al margen de la esfera política, de su obra, que así cobraba carta de naturaleza en la larga serie de escritores *inmorales* de la literatura europea, desde Boccaccio, pasando por La Fontaine, al propio Moravia. No es menester señalar según qué criterios. Por eso, reivindicar *La Mandrágola* era para Moravia tanto como hacerlo con su propia creación literaria. Y, desde estos supuestos, las crudezas, la corrupción o el cinismo que figuran en las páginas de la comedia abocan a un solo fin: reflejar el alma de un hombre «profundamente desengañado en cuanto a los afectos privados, la religión y la conciencia ética». «*El Príncipe* y las restantes obras políticas son, concluye, un intento magníficamente logrado de galvanizar este ánimo por medio de la única pasión que aún albergaba: la pasión política.»

Surge entonces la comparación con Guicciardini. También en éste la política se nos aparece como modo de realización fundamental, pero falta esa pasión que brilla en las páginas de Maquiavelo o, de existir, «se subordina a una clarividencia serena y triste». Es la distancia que ya hace evidente una primera lectura conjunta de ambos escritores.

«Guicciardini era de temperamento muy diverso a Maquiavelo. Con un ingenio menos vehemente, menos imaginativo, menos artístico, tenía empero, quizá por esto mismo, una personalidad moral más íntegra, una consciencia más aguda, una inteligencia más equilibrada.» En los que hay lugar todavía, a pesar del pesimismo que destilan muchas de sus páginas, para un resto de humanismo que no sería dable hallar en la extenuación moral de Maquiavelo. Lo muestra la misma noción de *particulare,* que no se reduce al conjunto de los intereses materiales del individuo, y que cabe ampliar a un auténtico desarrollo de la personalidad moral. El súbdito del *Diálogo sobre el gobierno de Florencia* tiene pocos puntos de contacto con el coetáneo instrumento de *El Príncipe;* la libertad sigue siendo un valor político esencial en el primero.

Para el hombre de Maquiavelo, según el esquema que nos traza Moravia, la política se convertía así en única razón de vida, en la sola justificación de una existencia privada de todo sentido moral. Explicación de aparentes contradicciones en la propia vida de Maquiavelo, como su oscilante y desafortunada adhesión a la República, de que era partidario convencido, y a los Médici, a quienes, no lo olvidemos, está dedicado *El Príncipe.* De esta suerte se alcanza una radical separación de la política y la moral, de la política y la ideología, de la política y la religión: y el resultado hubo de ser una técnica política, no una ciencia política. Y la técnica es un elemento, y no el esencial, de la ciencia.

La última paradoja de *El Príncipe* es su célebre capítulo XXVI, la exhortación para liberar Italia de los bárbaros. Todavía hoy no se han apagado los ecos de la vieja polémica acerca de su conexión con el cuerpo de la obra que, en ocasiones, han velado las contradicciones que su mismo interior encierra. Cabe admitir según Moravia, desde su perspectiva ahistórica, que la exhortación suponga un aparente contraste con los capítulos precedentes, «pero lejos de haber en ello cotradicción, estas dos partes, tan distintas en la inspiración y en el contenido, están entre sí ligadas por un vínculo fundamentalmente psicológico». Conviene insistir en la ahistoricidad —que es algo distinto a la carencia de sentido histórico— que ofrece, sobre todo en estas páginas finales, nuestro ensayo. Lo denota esa insistencia de Alberto Moravia en la justificación psicológica de la obra de Maquiavelo, y ello limita, no hay duda, el alcance de sus apreciaciones. Pero queda en pie esa espléndida caracterización final del florentino, como portador de «humanismo, por tanto trágico, sobre un fondo psicológico de rebelión y ansiedad».

Reducido a contrafigura, una vez más, Francesco Guicciardini, «un hombre mediocre y perfectamente conocedor de las propias limitaciones y, dentro de estas limitaciones, ordenado y equilibrado».

Moravia buscaba un primer apoyo en Maquiavelo en su tanteo hacia

un nuevo humanismo y, al hacerlo, ha elaborado uno de los más penetrantes análisis de la personalidad del pensador florentino, aun renunciando, o quizá dejando en la sombra toda consideración hacia su circunstancia histórica. Como los restantes ensayos que integran *El hombre como fin,* el «Machiavelli» recoge en sus cortas páginas la prueba del rigor analítico que preside la obra del novelista italiano.

☆

En el ensayo de Moravia teníamos a Maquiavelo, por decirlo así, desgajado de su circunstancia histórica; por contraste, analizar la misma cuidadosamente constituye el objeto principal de Félix Gilbert en el segundo libro que comentamos. La intención se expresa en el mismo subtítulo del *Machiavelli and Guicciardini* que entrega a nuestra consideración el profesor de Princeton: «Política e historia en la Florencia del siglo XVI.» El entorno social en que escriben y, ante todo, en que viven nuestros dos pensadores va a ser la primera preocupación de un estudio conducente a trazar con perfiles claros sus respectivas personalidades intelectuales. Hay, como veremos, un engarce entre el ensayista Moravia y el historiador Gilbert: en un caso, humanismo *para* hoy, humanismo *desde* hoy en el segundo. Y este denominador común implica la coincidencia en su fin de dos métodos en apariencia divergentes.

«Los estudiosos de Maquiavelo y Guicciardini —explica Gilbert en sus líneas introductorias— han utilizado en primer término una aproximación biográfica: la explicación de la génesis de sus ideas ha sido buscada en la investigación de sus carreras y en el desenvolvimiento de sus mentalidades, tal y como podía reconstruirse a partir de sus propios escritos. Yo he intentado hacerlo por un camino en cierto modo diferente. Iníciase este libro con una descripción y análisis de las corrientes y tendencias dominantes en política e historia, y tras bosquejar la escena contemporánea, he tratado de situar las ideas de Maquiavelo y Guicciardini en este contexto. Solamente el cuarto capítulo se consagra por entero a Maquiavelo; en los tres primeros apenas aparese su nombre. Guicciardini se nos muestra con mayor frecuencia a lo largo de todo el libro, pero, como en el caso anterior, sólo un capítulo, el último, está centrado exclusivamente sobre él.»

Siguiendo este plan, los dos primeros capítulos describen el complejo cuadro de las tensiones políticas de Florencia en los finales del cuatrocientos, en torno a la caída de los Médici. Y la novedad del estudio de Gilbert reside en un análisis a fondo de las *pratiche,* procedentes de los archivos de Florencia, las cuales ofrecen una base para reconstruir la

problemática de los años que median entre 1494, año en que cae la república, y 1512, que ve la vuelta de los sucesores de Lorenzo. Eran las *pratiche* los resultados de las consultas efectuadas por el Gran Consejo a un grupo más o menos reducido de ciudadanos *(pratiche larghe* o *pratiche strette),* y en ellas puede observarse la coherencia en el trasfondo del pensamiento político florentino. Desde luego, la novedad que parecía demostrar Meinecke en la terminología de Maquiavelo se ve oscurecida si pensamos que conceptos como *fortuna* o *necessitá* no sólo resuenan con eco metálico en sus escritos, sino en cualquiera de las representaciones precedentes de los ciudadanos del Arno. Ese fondo común se aprecia en que «todos los ponentes creían que había un estrecho ámbito en que la razón del hombre puede ser efectiva, y que las fuerzas no racionales también gobiernan el mundo de la política». Y las palabras empleadas para designar este contraste son, justamente, las de *ragione* y fortuna. Entendida la primera ante todo como algo limitativo, como oposición a la voluntad, al deseo, y como medio para deducir las reglas generales del comportamiento humano y, después de la deliberación, aplicarlas a cada caso particular; en tanto que, como más tarde en Maquiavelo, la fortuna personifica todo el mundo de fuerzas no racionales, cuando menos condicionante de la conducta libre del hombre. Cercana a ella, la necesidad, acumulación de fuerzas adversas que solamente autoriza una reacción mecánica, sin lugar a previsión.

Sobre este telón armónico, la pluralidad de cuestiones políticas suscitadas en el período republicano. Especialmente, en los inicios del siglo, tiene lugar la polémica sobre el gobierno amplio o el gobierno restringido que defienden burgueses y aristócratas, respectivamente, para la ciudad. En contra del *governo largho,* emergente de la revolución de 1494, los aristócratas intrigaron continuamente en favor de la atribución del poder a una junta de veinte o treinta miembros o, cuando menos, a un consejo de doscientos privilegiados que cubriera las funciones del Gran Consejo, dominado por las clases medias. Sólo después de diez años de pugna, y al borde ya del regreso mediceo, conseguirán los aristócratas en 1512 la creación de un senado como institución clave de la política florentina. Es cuando, desde su embajada ante el Rey Católico, escribe Francesco Guicciardini su *Discurso de Logroño,* «sumario de las demandas aristocráticas de reforma en aquel momento».

Presidido por el criterio de alcanzar una eficiencia racional, el discurso de Guicciardini contiene la pretensión de reestablecer el control aristocrático sobre Florencia. El sistema propuesto es un régimen mixto, de un Consejo popular, un senado y un *gonfaloniere* vitalicio, como sustento del gobierno libre y ordenado de la república. Pues, como nos dice en uno de sus recuerdos, «los hombres naturalmente desean ser

libres», y la libertad popular garantizada por el Gran Consejo compensa con la estabilidad sus posibles inconvenientes; pero tanto para evitar el gobierno popular como el despotismo del gonfaloniero, se hace preciso un consejo reducido de ciudadanos, «compuesto de hombres elegidos y la flor de la ciudad, con quienes se consulten y deliberen las cosas importantes de la república». «Es ciertamente, insiste, una de las más importantes cosas para mantener la libertad verdadera y total, que exista un medio que regule la ignorancia de la multitud y ponga freno a la ambición de un gonfaloniero; y, no obstante, es necesario que intervengan en él todos los hombres que posean *cerebro* y *reputación*.» El justo medio perseguido por Guicciardini refleja la ideología del humanismo aristocrático, incluso en la crítica de los hombres de la nueva sociedad que a la búsqueda de gloria y honor han sustituido la del dinero y la riqueza. Si bien, al lado de estas consideraciones arcaizantes, resalte siempre la lucidez de su visión de la sociedad italiana del primer tercio del siglo XVI. Es un período que Francesco Guicciardini vive con toda intensidad, bajo el peso creciente de sus contradicciones derivadas de servir año tras año a un régimen al que detesta. Es así como, fiel embajador pontificio, «necesitado a amar *per il particulare mio* su grandeza», confiesa su inclinación a Lutero por la sola posibilidad de quitar el poder de las manos de la corrupción romana *(Ricordi,* 28). O, como advertía en otra ocasión: «No combatáis jamás con la religión, ni con las cosas de Dios, pues este objeto tiene demasiada fuerza en la mente de los estúpidos.» Siempre desde el ángulo de su realismo racionalista, Guicciardini defiende el predominio de la aristocracia en la forma mixta de gobierno, alejándola del poder del pueblo, «ese animal loco y lleno de mil errores», y de la tiranía que, como el gobierno mediceo, «es un estado que tiene del todo alienados de sí a los hombres de la mayor parte de la ciudad». Y es este gobierno justamente el que se establecía en Florencia pasados sólo tres meses desde que, el 27 de agosto de 1512, concluyese nuestro autor en Logroño su discurso sobre la reforma constitucional de aquella ciudad.

El decenio siguiente contempla el dominio efectivo del Papa León X, sobre un fondo, empero, de inestabilidad. El *chi vuol esser lieto sia, di doman non c'è certezza,* de los días dorados de Lorenzo el Magnífico, seguía vigente, aunque los hombres de la restauración se esforzasen en describir ésta con los rasgos más esperanzadores. Como en un célebre *trionfo* expresara Jacopo Nardi: *cosi nasce dal ferro un secol d'oro.* En realidad, muy pronto iban a confirmarse los augurios pesimistas de Guicciardini. Y en este período de crisis en el devenir político florentino, dividida la ciudad entre savonarolianos y

defensores de los Médici, escribe Nicolás Maquiavelo el núcleo de su obra política.

No podemos detenernos como fuera preciso en examinar el medio centenar de páginas en que, con verdaderos rigor y corrección, nos entrega Félix Gilbert su análisis del pensamiento político de Maquiavelo. Por consiguiente, marginando otros temas que ya otros historiadores recogieron suficientemente, tomemos el pasaje que alude al término *stato*. «Se ha dicho que Maquiavelo dio este significado a la palabra *stato,* introduciendo de este modo el concepto en la literatura política. Pero cuando Maquiavelo escribía, la palabra *stato* no era nueva. Había sido utilizada frecuentemente en la literatura política italiana del siglo xv para significar el poder y el aparato de poder de un individuo o de un grupo gobernante: por ejemplo, *lo stato de' Medici* o *lo stato di Francesco Sforza.* Este es también el significado más usual de *stato* en los escritos de Maquiavelo. En ocasiones, escritores contemporáneos suyos usaron *stato* para designar un área geográfica. Este uso de la palabra puede también encontrarse en las obras de Maquiavelo; así, llamaba a la *terraferma* veneciana un *stato*...» Con análoga pulcritud, desfilan ante el lector los restantes elementos de su obra, centrados en torno a la visión de la política como orden autónomo, del hombre estrictamente como *homo politicus.*

Y la conclusión: a pesar de sus deficiencias, al «colocar a la política en la corriente de la historia, al demostrar que toda situación es única y exige del hombre el empleo de todas sus fuerzas para conjugar todas las potencialidades del momento», el pensamiento de Maquiavelo prolonga su vigencia hasta el mundo de hoy.

Si Maquiavelo diseña un nuevo giro en la concepción de la política, un papel similar desempeña Guicciardini acerca de la historia. ¿Qué sentido tenía la historia para el humanismo?, ¿qué corte venía a significar con el orden medieval? «Mientras que en la Edad Media la historia servía para probar el poder de Dios, la concepción humanista según la cual la historia enseñaba al hombre a aspirar a la virtud y a evitar el vicio, ponía el acento sobre el poder que el hombre era capaz de ejercer. Ciertamente, los humanistas reconocieron que el control humano sobre los acontecimientos era limitado y que mucho dependía de la Fortuna. Pero para el humanista seguía existiendo un área dentro de la cual era la historia un proceso movido por el hombre.»

La finalidad pragmática contenida en la historia para el humanista permanece en los escritos de Francesco Guicciardini. Aunque cuando, en 1538, comienza a escribir la *Storia d'Italia,* los días de optimismo y esperanza hubieran pasado para siempre. La historia, más que reglas de conducta, ofrece al hombre la posibilidad de una actitud

filosófica frente a unas fuerzas exteriores que, de cualquier forma, prevalecerán. «En último término, escribir la historia sirve para mantener la dignidad del hombre.» En cuanto al estilo, Guicciardini sigue a sus predecesores humanistas, lo que no le impide una depuración crítica de los hechos que le acerca a nuestros días. La lección que de la historia deriva no es, empero, solamente la impotencia humana ante el inevitable predominio de la Fortuna; al renunciar a su pugna con el mundo exterior, el hombre conserva ese poder en su esfera interna. Permanece, en consecuencia, su valor moral: «la historia obliga al hombre a hacerse consciente de su propio valor intrínseco».

Al mismo tiempo, la renuncia a buscar un orden que trascienda la historia y determine su curso, la negación de toda posibilidad providencialista, le conduce a fijarse en el mismo devenir, en el cambio constante como objeto de investigación. «Así el historiador obtuvo su propia función peculiar, y la historia alcanzó existencia independiente en el mundo del conocimiento; no había otro lugar sino el que la historia misma ofrecía para buscar el significado de la historia. El historiador se convirtió a un tiempo en cronista e intérprete. La *Historia de Italia* es la última gran obra de historia según los moldes clásicos, pero también es la primera gran obra de la historiografía moderna.»

No obstante, a nuestro modo de ver, conviene precisar esta afirmación. Tanto en las palabras iniciales de la historia citada, como en alguno de sus recuerdos, confirma siempre Guicciardini el valor moral de la historia. «Aun cuando los hombres deliberen con buen consejo, los efectos son a menudo contrarios: tan incierto es el futuro. A pesar de lo cual no es para darse como bestia a la presa de la fortuna, sino como hombre caminar con la razón.» De esta actitud ante la historia del humanista derivará el sentido ejemplar de la misma en el Barroco. Ahora bien, aunque menos que Maquiavelo, también Guicciardini sigue estando alejado de toda consideración de la historicidad del hombre, que sólo alumbra dos siglos después el pensamiento ilustrado. Las circunstancias cambian, mitigan la significación de los acontecimientos pasados, pero «todo lo que ha sido para el pasado y es en el presente, lo será aún en el futuro» *(Ricordi,* 76). Es preciso tener esto en cuenta a la hora de valorar con justicia la modernidad de la concepción histórica de Guicciardini.

Finalmente, creemos que el contenido de las páginas excusa toda insistencia en elogiar el libro de Félix Gilbert, una obra magistral, que llega a nosotros precisamente con la versión española del clásico estudio de Renaudet sobre el pensador de Florencia. Y que, una vez más, descubre la inconsistencia y la parcialidad de toda historia de las

ideas construida siguiendo sólo a los grandes pensadores, aun cuando sus autores alcancen el nivel de Holstein o Meinecke. Con su espléndido libro, Félix Gilbert ha conseguido un indudable paso hacia adelate en el conocimiento del mundo renacentista y, concretamente, de los dos hombres que dieron una nueva orientación al pensamiento político desde la Florencia de la primera mitad del siglo XVI.—ANTONIO ELORZA.

CIVILIZACION Y CAPITALISMO: UNA OBRA DE BRAUDEL

Vida material, vida económica, capitalismo. Tres fases, o mejor, tres modalidades de la existencia humana entre los siglos XV y XVIII, que se superponen y se entrelazan, según la visión analítica de Fernand Braudel, manifestada en su último libro (1). La vida material, aparentemente inmóvil y retardataria, pero no exenta de sorpresas y de súbitas aceleraciones, ofrece al hombre que se enfrenta con su entorno soluciones venidas de la noche de los tiempos (p. 10). La vida económica representa un paso más: es, en sí misma, casi un sistema (p. 10). Y el capitalismo, que se levanta sobre las otras dos fases, trascendiéndolas, utilizándolas para sus fines, presenta desde sus orígenes los decididos rasgos de modernidad, agilidad y racionalidad (p. 11).

A la civilización material está dedicado este primer tomo, que comentamos, mientras que un venidero segundo volumen estudiará la vida económica y el capitalismo. *Civilisation matérielle et capitalisme* se presenta, pues, como obra muy ambiciosa, que trata de abarcar en apretada síntesis la *longue durée* de cuatro siglos de historia mundial.

Decir «civilización material», como Braudel reconoce, es apuntar a una miriada de temas, a millones de hechos anecdóticos —pero que en su repetición encubren un profundo sentido—, a «polvaredas de historia», que forman una «microhistoria»—término que Braudel forja sobre el de «microsociología», usado por Gurvitch (p. 434)—. Acaso nosotros podríamos llamar «intrahistoria» a esta braudeliana «civilización material». No deja de ser inquietante la aproximación de estos dos términos, de dos hombres, en definitiva, tan diferentes como Braudel y Unamuno. ¿Será Braudel, historiador profesional, un herético de la historia? A Unamuno le gustaba soñar en la tradición eterna, en

(1) FERNAND BRAUDEL: *Civilisation matérielle et capitalisme* (XVe-XVIIIe siècle). Tomo I, Col. «Destins du monde». Librairie Armand Colin, 1967; 463 pp.

la historia [que] *brota de la no historia.* Oigámosle: «No fue la restauración de 1875 lo que reanudó la historia de España, fueron los millones de hombres que siguieron haciendo lo mismo que antes, aquellos millones para los cuales fue el mismo el sol después que el de antes del 29 de septiembre de 1868, las mismas sus labores, los mismos los cantares con que siguieron el surco de la arada»... «En este mundo de los silenciosos, en este fondo del mar, debajo de la historia, es donde vive la verdadera tradición, la eterna...» (2). Debajo de la historia...: es casi el mismo término que usa Braudel—bien que citando a otros historiadores—para designar las migraciones de pueblos en Europa y Asia desde el siglo XIV al XVI: «Une course de relais, en somme: c'est ainsi qu'Alexandre et Eugène Kulischer, deux admirables historiens, voient cette histoire silencieuse, ce glissement de l'Allemagne à la Chine avec ces courants souterrains, comme dissimulés sous la peau de l'histoire» (p. 71). Tanto Unamuno como Braudel tienen razón en detenerse un momento—o unos años—ante el mundo de los silenciosos, sin los cuales la Historia carece de sentido, es todo lo más historia de superficie, plana y un tanto irritante. Pero la separación en estadios inevitablemente horizontales entre la historia y la no historia, entre la historia y lo que hay por debajo de su piel, quizá resulte arbitraria. Vida material, vida económica, capitalismo: «ce sont des simplifications» (p. 11). Braudel señala en la Introducción a su libro el problema metodológico que inicialmente se le presentó: historiar primero el mundo del capitalismo vencedor, y después, el de las masas subyacentes; o bien, proceder al revés, como lo ha hecho, de los estadios inferiores a los superiores. Pero acaso habría sido mejor, menos diseminado, trazar una síntesis unitaria de la evolución humana y de sus persistencias e innovaciones, presentar los estadios inferiores, medios y superiores en su común dimensión temporal.

Para mirar por debajo de la historia, Braudel tiene que realizar el admirable virtuosismo de transformarse sucesivamente en demógrafo, historiador de la medicina y de la economía, de las costumbres, las formas de vida, la casa, el vestido y la moda, las técnicas, los transportes, la moneda y las ciudades; siempre un poco geógrafo, un poco ameno narrador. La índole de la colección en la que el libro ha sido publicado, le ha obligado a prescindir de la indicación erudita de sus fuentes, pero afortunadamente esta falta será subsanada en un cuaderno de la revista *Annales* («Economies, Sociétés, Civilisations»).

En primer lugar el número, la demografía. Cuantos más habitantes hay en un espacio histórico-geográfico determinado, tanto mayor

(2) UNAMUNO: *En torno al casticismo.* Cap. I («La tradición eterna»). Colección «Austral», 2.ª ed. Buenos Aires, 1945; pp. 28-29.

y mejor es el número de las técnicas utilizadas, hay más progreso. Pero no siempre el número es en sí mismo progresivo. En ocasiones es causa de subalimentación, de epidemias y pestes. Braudel se interna en el terreno movedizo de los cálculos de población: Rosenblat, la Escuela de Berkeley, Beloch, Carr Saunders, etc. Un hecho destaca: no sólo Europa, como se viene diciendo, ha aumentado de población, sino todas las partes del globo. No basta decir que este éxito se ha debido a los progresos de la higiene: la explicación valdría quizá para Europa, pero no para aquellas zonas del planeta en las que la higiene es o ha sido absolutamente desconocida. Braudel aporta una solución general: todo ha estado en función de los cambios climáticos, cosa que no hay que entender de manera excesivamente simple, a estilo de los viejos astrólogos, ya que las influencias del clima sobre la vida humana son con frecuencia complejas y sinuosas. No obstante, a pesar de estos amortiguadores, fruto del hombre inteligente que Braudel es, aquí se manifiesta plenamente la creencia en el determinismo geográfico, que acaso sea de antiguo la más profunda inclinación de su autor. (Lo digo con el máximo respeto: el determinismo geográfico, que pareció estar superado en los albores del siglo XX, vuelve a retoñar con fuerza en nuestro mundo occidental. ¿Estamos viviendo un nuevo positivismo?)

Y con los cambios de clima, el estudio estadístico de natalidad y mortalidad lleva a Fernand Braudel a otra importante afirmación: con el siglo XVIII termina un antiguo régimen biológico, en China y en Europa, pero más especialmente en Europa occidental —y no en toda ella por igual. Hasta entonces muerte y vida habrían guardado cierto equilibrio. Braudel pasa revista a las hambres catastróficas y repetidas, a las epidemias, las pestes y las enfermedades en general. Entre muerte y vida se había establecido como un movimiento de mareas, flujo y reflujo. Pero poco a poco, al restablecer el equilibrio, la mortalidad iría quedándose más aquí de sus primitivos niveles, hasta que al llegar el siglo XVIII el equilibrio se habría definitivamente roto en beneficio de la vida. Así, lentamente, siglo tras siglo, en el pórtico de nuestro propio vivir, habría triunfado el número, «dont tant de choses auront dépendu» (p. 68).

Durante mucho tiempo la historia del mundo habría sido la historia de los numerosos contra los débiles en población, primera presentación de lo que hoy designamos con el nombre de países desarrollados y subdesarrollados.

Con ello ya podemos volver la vista al pan nuestro de cada día. Entre los siglos XV y XVIII todo el mundo se alimenta casi exclusivamente de productos vegetales, excepto Europa que es carnívora —allá

en China algunos mandarines *prueban* la caza o la carne de buey. Europa es la región del pan (el pan blanco para los señores: cuestión de clase social), del trigo y de los cereales secundarios. El Extremo Oriente es el arroz, América el maíz. Fuera de estas áreas quedan los pueblos primitivos y los casi primitivos. Cada una de estas culturas —en su doble sentido, el originario y el actual— tiene su historia y sus *responsabilidades*. El arroz explicaría la civilización china, cerrada sobre sí misma, que da la espalda a las montañas (¡las montañas, que tanto han significado en la vida europea!) El maíz, fácil de cultivar y de cosecha abundante, explicaría el *ocio* de mucha gente, aprovechado por las civilizaciones precolombinas —maya, azteca, incaica— para la construcción de pirámides, de muros ciclópeos o de la increíble ciudad de Machu-Pichu: la consecuencia sería la tristeza de las poblaciones sometidas a este inmenso esfuerzo constructivo, tristeza sólo paliada de vez en cuando por la borrachera de chicha o de *sora*.

Braudel pasa a estudiar el servicio de la mesa, con sus dos extremos: lujo y miseria. El lujo, que pasa de moda y vuelve, encubre una lucha de clases y de civilizaciones. Frente a la rudeza primitiva, poco a poco va creándose una tradición refinada, de «savoir vivre»; a la par que progresa el aderezo, la presentación de la mesa, van creándose las diferentes cocinas nacionales europeas. Porque Europa es en el mundo privilegiada, aunque amplias masas de europeos vivan casi en la miseria (a partir de 1550 la carne desaparece prácticamente de su dieta). Braudel hace historia de la sal, los productos de la leche, los huevos y las grasas, los pescados y las pesquerías, la pimienta y el azúcar. Después se detiene en agua, vino, cerveza, sidra, el alcohol y el alcoholismo, el chocolate, té, café y, como final, el tabaco. Historias elementales, diríamos remedando a Neruda.

En rápidos trazos presenta Braudel lo que pudiéramos llamar una historia social de la arquitectura. La casa de materiales ricos, piedra y ladrillo, y la de materiales pobres, madera, barro y otros. Y el interior de la vivienda, sus elementos estructurales y sus muebles —o la ausencia de mobiliario, puesto que los pobres no disponen de él. Sólo Europa posee mobiliario múltiple, y China doble: el tradicional milenario y el recibido por influencia occidental, cuya pieza fundamental es la silla.

Y a continuación las técnicas, las fuentes de energía. En primer lugar el hombre, con su musculatura y sus antiquísimos útiles de trabajo, la utilización de la fuerza animal, el viento y el agua (el molino y la noria), la vela de los veleros, la madera, el carbón vegetal y el mineral. Aparte, insuficientemente aprovechado, el hierro, de precoz

elaboración en China, tardía en Europa. Y con el hierro, los otros metales.

Viene después la mirífica historia de la pólvora, la artillería, los arcabuces, mosquetes y fusiles, el papel y la imprenta —invento occidental ya conocido en China sin embargo en el siglo IX, y en el Japón poco después—, la atrevida navegación europea y los problemas que presentaba la travesía del Atlántico. La lentitud de los transportes terrestres: un poco de agua y la vida se anima.

Ya en la linde con los estadios superiores, la moneda, la economía monetaria y el crédito, técnica todavía no generalizada. Y las ciudades, mundo aparte. Originalidad urbana del Occidente, que abre el futuro. El libro termina con unos cuantos acertados trazos impresionistas, que componen la maravillosa historia de Nápoles, San Petersburgo, Pekín, Londres y París.

A la manera oriental *Civilisation matérielle et capitalisme,* tomo I, podría titularse «El libro de los mil libros», o de los mil temas. Braudel se desenvuelve en él con soltura de veterano «connaisseur», aunque no falten aquí y allá las imprecisiones o las exageraciones, como cuando dice (p. 76) que los actuales países de Méjico y del Perú «redeviennent indiens». Esto es situarse en una tesis indigenista, simpática en su momento por sus connotaciones sociales, pero ya sobrepasada. A lo largo de todas sus páginas, Braudel se complace en darnos noticias curiosas, como aquella de que la Inquisición española fue encargada de la rara misión de evitar el contrabando de caballos (p. 266), o la referencia a la extraña moneda de coral que circula actualmente por Nigeria, Sierra Leona, Costa de Marfil, Liberia, etc., y que se fabrica —todavía hoy— en Toscana. Muchos de los datos más agudos, datos de microhistoria vivencial, los toma Braudel de los relatos de los viajeros: Gemelli Careri, el P. de las Cortes, etc. Nos hubiese gustado tener algunas precisiones biográficas sobre estos curiosos personajes.

No obstante la riqueza de elementos con que Fernand Braudel ha compuesto su libro, al terminar de leerlo quedamos perplejos, sumidos en inquietante relativismo. La explicación evidentemente está en que este libro sólo cobrará pleno sentido cuando aparezca el segundo tomo.

Y —punto final— las numerosas ilustraciones que adornan este volumen han sido escogidas con verdadero gusto y arte. Son en sí mismas una delicia. Sólo citaré una, a manera de ejemplo: los portugueses vistos por los japoneses (siglo XVII), plancha en color reproducida del Rijksmuseum de Amsterdam.—ALBERTO GIL NOVALES.

J. C. STEKELMAN Y LAS FORMAS DE SER DEL DIBUJO

El dibujo no es la forma,
es la manera de ver la forma.

DEGAS

Si es verdad que «las cosas nos miran» —como afirma P. Valéry—, las imágenes creadas por J. C. Stekelman nos están mirando desde el lugar que tienen destinado. Nos miran porque son cosas, entes vitales capaces de provocar nuestra atención, solicitando una correspondencia, una comunicación.

El fenómeno se cumple cuando también nosotros miramos las imágenes, porque del encuentro de esas dos visiones «dirigidas» —una que llama y atrae, otra que responde «atraída»—, nacerá el encuentro capaz de lograr la comunicación deseada.

¿Quién ha mirado? Una, dos, no interesa cuántas imágenes hechas con una línea, con varios planos, donde los tonos cromáticos enriquecen a veces las diferentes estructuras. El universo que tenemos delante aparece a la vida por obra del dibujo, una de las formas que hace suya la *expresión plástica.* Intentaremos pasar el umbral de los primeros contactos, para penetrar en el espíritu de las nuevas formas. Ellas mismas, mostrando la desnudez de su verdadera naturaleza, responderán con claridad y justeza a nuestras especulativas apetencias.

Ese muro de imágenes características que nos rodea y nos observa —nos mira «con tiempo»—, está hablando de la concretización de una experiencia, es *conocimiento.* La vibración que alimenta la vitalidad específica del mundo de las formas plásticas, testimonia esta vez una serie de experiencias vividas por Stekelman; la realidad del testimonio está en la «concretización» y «clarificación» de un *sentimiento* que lo urge a dibujar, en determinados estados vivenciales.

Cuando la imagen aparece —ahí sobre el papel—, Stekelman (y todo el que dibuja) *sabe* que era eso, y no otra cosa, la razón de ser de su aproximación al trozo de papel, con el lápiz, la pluma o el pincel en la mano (la intervención de Valéry va a resultar valiosa en este diálogo curioso que estamos sosteniendo con el dibujo).

Dice Valéry: «Existe una gran diferencia entre ver una cosa no teniendo un lápiz en la mano y verla mientras la dibujamos.» Podemos agregar que dicha diferencia no radica en la cosa, sino en el ser que tiene o no tiene en su mano un lápiz. Porque el que mira y penetra una cosa con la intención de «llevarla al papel» —expresión ya muy conocida—, se aproxima a ella con el propósito de *llevarse al papel,* a la superficie blanca que lo está esperando. Entonces mira buscando una

correspondencia entre la forma que está fuera de él y esa vibración que lo urge a crear una forma suya, únicamente suya, aunque en apariencia tenga que ver con el modelo «elegido».

Por eso «el dibujo no es la forma, sino la manera de ver esa forma». Pero aquí Degas hace alusión a la «forma-modelo», aquéllas que utiliza el creador, y nosotros pretendemos examinar las estructuras plásticas, las resultantes. La *manera de ver* compromete al que ejecuta, al artista que quiere ver en dicha forma el instrumento indispensable para poder expresarse.

Sin las formas exteriores elegidas por Stekelman, el papel no hubiera llegado jamás a vibrar con la presencia de unas figuras nacidas como de un recuerdo claro, acumulación de ciertas experiencias vividas, deseadas o sentidas. Decíamos que Stekelman «quiere ver en la forma», y el proceso de la creación es así. Para corroborarlo escuchemos otra vez a Valéry cuando afirma: «Es preciso «querer» para «ver», y esta visión deseada va a hacer del dibujo un fin y al mismo tiempo un medio.»

El filósofo-poeta hace referencia al *fin* y al *medio* —de la conjunción de estos dos vocablos surgirá el dibujo y el dibujante, es decir, la obra de arte—. Para despejar las incógnitas (el arte es también un conjunto de teoremas con varias hipótesis e infinitas tesis), contemplaremos cada término por separado. El camino más fácil nos conduce al encuentro con las obras, a esos dibujos que hace J. C. Stekelman. Y si los analizamos —teniendo en cuenta siempre que nacieron de «alguien»— vamos a descubrir el *fin* del que habla Valéry.

El dibujo como forma incorporada al universo de la cultura

A poco de observar un dibujo de Stekelman —rostros en su mayoría, el ser humano siempre—, nos damos cuenta que esas imágenes tienen un cuerpo y un espíritu. Cada una *es* diferente, se presenta con un cuerpo distinto y un espíritu que le es particular y único. Presentarse significa «hacerse visible», «mostrarse». ¿Cómo se muestran dichas imágenes, cuál es la *materia externa* que ha modelado la mano de J. C. Stekelman para hacer posible la organización de esas estructuras dibujadas?

El artista puede elegir dos elementos para estructurar sus formas: la línea o el plano, y dentro de este último tiene la posibilidad de trabajar con blancos y negros o con color. Stekelman elige las tres variantes; maneja la línea y el plano y utiliza el color.

Preguntemos en seguida: ¿Qué diferencias acusa el dibujo cuando se emplean los distintos procedimientos enunciados? Desde un punto

de vista puramente formal, las diferencias se hacen visibles en la «apariencia» de la imagen plástica. Construir (y eso es dibujar, es arquitecturar la imagen), con una línea que recorre el papel según los dictados de una mano que obedece a una mente —que también es espíritu—, no es lo mismo que estructurar (estructurar es *dar forma),* organizar los planos que se aglutinan plásticamente, con el propósito de obtener la imagen deseada.

Una primera diferencia está en el carácter mismo del elemento empleado. La línea tiene una sola dimensión, es un ente «casi abstracto», es límite, punto final de una forma; representa la separación real entre la imagen protagonista y el espacio que la contiene. De este lado aparece el rostro que quiere mostrar Stekelman; del otro lado está el espacio que contiene y envuelve al rostro. Es una sola línea que va y viene, obedeciendo —aunque sea con resistencia—, al dibujante dispuesto a transformar una superficie blanca y limpia, en un espacio inundado por la presencia permanente de un rostro, una bailarina.

Por medio de la línea Stekelman nos dice *cómo es* una imagen, porque la muestra para que nos mire. Pero además, resalta la característica que la hace «ser así» en el momento que él la capta, dándonos, en consecuencia, el gesto caracterizador de esa «presencia». Esta adjetivación (el carácter distintivo de la imagen), no corresponde sólo a la apariencia, compromete también a los contenidos profundos de toda forma plástica. Ellos están allí porque una *voluntad intencional* —la del artista— los ha hecho posibles. Volveremos a considerar este problema cuando busquemos al responsable, al creador.

Dijimos que el plano es el otro elemento plástico que dibuja. Un plano es una superficie, tiene una forma; con un conjunto de formas planas, el dibujante debe construir su imagen. Pero ¿de dónde salen las primeras formas, los planos primeros? Del mismo dibujante que los fija de acuerdo con la *idea* que tiene de la imagen que se propone estructurar. Respondiendo a una forma que está buscando su propia y auténtica organización, J. C. Stekelman en este caso, juega con los planos que él mismo se procura, y los organiza según un orden determinado e inalterable. El plano es imagen dibujada y es límite; más allá del plano está, otra vez, el espacio que la contiene.

Línea y plano responden a la esfera de lo intelectivo, al orden, a la construcción; por eso es posible dibujar con ellos. No existe forma sin dibujo; plásticamente hablando es lícito asegurar que nada existe sin el dibujo, porque la forma es dibujo. Este puede estar explicitado o no; en Stekelman es evidente (es la razón de ser de la imagen); en Van Gogh está por dentro, es el esqueleto que sostiene todos los peligros a los que se atrevió un creador con mayúscula. Gracias a la fuerza de un dibujo

poderoso, sus imágenes, a punto de desvanecerse, no se desarticulan porque existe un «andamiaje interno» que soporta la fantasía de una construcción que es paradigma de un engañoso «desequilibrio perfecto».

Hablamos de la línea desnuda y del plano monocromo, es decir aquel que vale en su relación de contraste entre el blanco del papel y el negro de la superficie «incorporada» a él. Pero Stekelman emplea también el color, introduce un elemento más en ese universo sorprendente de imágenes que pertenecen evidentemente a una realidad extraña y sugestiva.

¿Representa el color una tercera posibilidad de dibujar? No; el color es también forma, forma que en este caso es un plano. Por lo tanto, la aparición del cromatismo es una variante, una vestidura distinta con la que se puede presentar el plano. Sin embargo, ateniéndonos a que el color es el elemento de la emotividad, el exponente más cercano a los estados afectivos del artista, conviene detenerse en el dibujo del artista que nos interesa, para insistir en el análisis de este elemento de la expresividad.

Los colores escogidos por el dibujante, nada dicen acerca de la emotividad o de la sensibilidad afectiva. Están colocados como colores, por lo que ellos son, valorizados por su propia vibración cromática. Es el color tomado en su dimensión primera, esa de siempre, que rechaza estar al servicio de un estado afectivo transitorio. Es el color que se muestra con la fuerza de su propia naturaleza, como lo hacen el plano y sobre todo la línea (los fauves fueron los primeros en otorgar ese valor al color, cuando lo aplicaron obedeciendo al «impulso institivo» que los guiaba en la elección y el uso de los mismos).

De todas maneras el color está muy ligado al mundo interior del artista; por lo menos nos parece *más personal* que el plano y que la línea. No nos tentemos dejándonos llevar por las apariencias; los tres participan de la experiencia plástica porque existe una voluntad creadora que maneja uno y otros, con el fin de poder expresarse. El que ejecuta es el dibujante, al que vamos a contemplar como «razón necesaria» de ese universo que contiene la imagen oculta de J. C. Stekelman.

El dibujo como concretización formal de un «sentimiento»

Volvamos al punto de partida. Para que se produzca la aparición de una serie de formas plásticas, de unos dibujos, es condición primera que exista un ser humano que las haga posibles. En él está el problema y él debe resolverlo. El problema exige (es un imperativo que no admite titubeos) la forma del dibujo; en otros casos podría exigir una

Dulce rostro

La bailarina

pintura o una escultura. Las distintas soluciones a las que se llega toman la apariencia que reconocemos desde que entramos en contacto con las obras. Los modelos están, existen en el mundo en el cual vive el creador. En algunos casos es posible que ellos afloren de la propia interioridad del artista; pero aun así, es el mundo sensible el que alguna vez hizo factible la «incorporación» de las imágenes o facilitó el nacimiento de una fantasía o una pesadilla.

El dibujante parte de él mismo y va hacia el mundo. Allí encuentra sus apoyos, sus cómplices; y cuando trata de comprometerlos en la creación, recurre al dibujo para aprehenderlos, para hacerlos suyos. No «reproduce» sus modelos, se apodera de la forma (ahora que los está «viendo verdaderamente» con el lápiz en la mano) y la incorpora a su vida. En esa «manera de ver la forma» está escondido el secreto de su creación, porque cuando la *ve* y la *devuelve* al papel, ya está cargada con una nueva significación que antes no tenía. Ahora la forma «se significa» con toda la vibración que descarga sobre ella el dibujante.

Colocados en este ángulo de observación, ya no interesa —para el problema creador— que sea la línea o el plano el que hable de la forma. La introducción del color tampoco altera la respuesta final. Claro que un dibujo de Stekelman, donde la línea es la rectora, resulta distinto a otro en el que aparece el color con toda su fuerza. Pero la diferencia se registra en lo aparencial, porque en esencia no se modifica fundamentalmente la significación intrínseca de la forma plástica.

Deteniéndose en esta evidente dualidad, se hace fácil distinguir la individualidad que caracteriza al «ser del artista» (mutable en lo que va de uno a otro), y la universalidad, que es un atributo del «ser de la imagen».

Partiendo del artista hemos llegado a la imagen. El creador está siempre presente; por eso si una obra conquista el título de «universal», su creador debe compartir tal merecimiento. Ese «estar en la imagen» se manifiesta de distintas maneras y con diferentes grados de intensidad; todo depende de la actitud que asuma el artista.

Es verdad que el dibujo impone una mayor objetividad, en beneficio de la claridad que supone el «decir una forma». Pero cuando J. C. Stekelman toma *su* línea y la hace recorrer arabescos que trazan «llenos y vacíos» (el espacio puede penetrar la forma para tentar contra su rigidez y su claridad), o en el momento que mancha el papel con planos blanquinegros o profusamente coloreados, está dejando la impronta de su auténtico sentir. Ese sentir de toda la vida que modifica continuamente su existencia, dispuesta siempre a *expresarse,* a *tomar forma* con líneas o con planos. Es el ser humano Stekelman el que se oculta en esos dibujos «que nos miran» y nos solicitan la

mirada; Stekelman, el dibujante, que ha hecho del dibujo *un medio* de expresión individual.

Pero a partir del instante en que nosotros devolvemos la mirada, esas imágenes se convierten en *el fin,* en el telos de la expresión misma; y el dibujo es telos porque nos provoca, permaneciendo en una actitud inconmovible, para que nos acerquemos dispuestos a deleitarnos en la contemplación, y con el diálogo que se inicia.—OSVALDO LÓPEZ CHUHURRA.

NOTAS SOBRE LA POESIA DE CARLOS PINTO GROTE

Carlos Pinto Grote nació en 1923, en La Laguna, ciudad universitaria de la isla atlántica de Tenerife. Es neuropsiquíatra, menester científico que cura el alma a través del cuerpo y el cuerpo por mediación del alma. En la psiquiatría se juntan, quizá más que en ninguna rama del saber, los dos componentes de la misteriosa unidad inescindible que constituye la criatura humana —microcosmos en el Universo—: materia viviente y espíritu racional individuados. Filosofía y ciencia rigurosa —el enfermo habla, no es sólo el paciente de la semoviencia cuadrúpeda—, solidaridad en el dolor, intuición y compasión, poesía y religiosidad, se aúnan en el noble oficio de Carlos Pinto Grote. De un modo u otro, todo médico es poeta, aunque no lo exteriorice en verso, porque busca la felicidad en la salud del prójimo: no se puede ser feliz entre desgraciados, señor entre esclavos, sino entre iguales.

Carlos Pinto Grote, profesional consolidado y brillante, magnífico poeta, es isleño. A la raigal soledad humana que descubre la conciencia humana añádese el aislamiento ambiente. Pero ni soledad —distinción del solo, del único—, ni aislamiento —separación física o geográfica— supone encastillamiento, monadización, sino condición humana y contorno, es decir, dos factores más de concienciación, de saber de sí y de los demás, de los otros que dan testimonio del uno: soy por ti, eres por mí.

La isla de Carlos Pinto Grote imprime carácter: Tenerife es un nido acunado por el Atlántico, un lugar preservado durante siglos del contagio y diálogo extraños, un andar sumido en ensimismamiento: en lo guanche. Quiero decir que el isleño suele estar menos adulterado, alterado por mezclas que los nacidos en los cuatro caminos de la

Historia, signados por seísmos de muy diversa tipología moral y combatiente.

Creo que estas caracterizaciones son necesarias para aclarar la poesía de Carlos Pinto Grote: intelectual inteligente, culto y científico —no mero especialista—, hombre de sensibilidad y raíz meditadora y soledosa: humanista. El isleño que no tuviese noticia del resto del mundo tendría la sensación religiosa —entre temor y admiración—, de lo infinito rodeando su parcela. Análogo sentimiento posee el hombre que cae en la cuenta —el aterrado, exiliado en la Tierra, isla entre los planetas perdidos en las galaxias— de que su razón es otra isla circundada por inconsciencia e irracionalidad ilimitada. Hay más que nosotros, más allá de nosotros: no estamos solos aunque aparezcamos confinados en soledad y distancia. Eso ha intuido y proclamado siempre el poeta desde su soledad, inscrito en la isla racional o personalidad, sintiendo compresencias que no se ven, condicionantes, que ionizan el aire: de isla a isla humana hay puentes de verbo y amor.

Carlos Pinto Grote, por tanto, estaba destinado a la poesía. (El poema es fruto real de un árbol de misterio: la poesía contable es solamente la de los poemas, que nacen, crecen, viven y mueren como seres vivos.) Pero al mundo poético, al poema no se accede por la sola vía racional o por el automatismo psíquico: cuantos más elementos humanos contenga, será rico en mayor medida. Tampoco se llega al alma —centro motor de salud o desequilibrio— de modo palpable, no se la tiene al alcance de la punta del bisturí como un órgano corporal, pero se la percibe alentar en la fisiología, resultando cuerpo y alma, fondo y forma del ser vivo, su perfección o su mengua. En la materia palpita el espíritu: el espíritu no se da sino en la materia, no es algo desasido y enteléquico. También en el verbo está la significación, y sin palabra no hay forma de expresar ideas o sentimientos comunicables.

En principio, la poesía de Carlos Pinto Grote es lo que le está pasando a un hombre que tiene conciencia de sí, de su tiempo y de su mundo: de su situación histórica, de su individualidad. De esa isla de lo humano —uno— ha pasado a solidaridad, a comunicación con los otros mediante el poema, que no es, en Carlos Pinto Grote, crónica narcisista o anécdota privativa —entonces no la entenderíamos, no tendríamos lenguaje común—, sino experiencia que acumular a la experiencia del género humano.

Dentro de lo lírico —lo que le pasa a uno expresado poéticamente—, la poesía de Carlos Pinto Grote, por nacimiento y vocación, por cultura y talante, es de signo existencial: lo que le acontece —o se advierte— a una existencia lúcida y capaz de expresarse: a un hom-

bre poeta, de múltiple valencia y talla, como su mar inmenso, herido por luces cambiantes. El mar, la interiorización, el buceo en lo abisal psíquico, el amor a la tierra, a la sangre, a la mujer, al dolor y esperanza de su tiempo —junto con la distinción guanche— forman los varios aspectos de la poesía de Carlos Pinto Grote, tocada de misterio en el flanco, con sangre de verdad y de necesidad: importante, en suma, no seco ejercicio de vanidades o preceptivas para ganar notoriedad o fama, buscadora de seguridad y de justificación. Este hombre honesto —el dato es revelador para mí: de lo que se vive se canta, pues la poesía también es la gran experiencia—, de entusiasmo ordenado, de gran capacidad trabajadora, siente la amistad —«Amistad: / Patria mía...», dice en *Siempre ha pasado algo*—, lo que proclama su cordialidad a más de su racionalidad: es culto y sensible, activo y meditador, generoso de tiempo y de trabajo. En el mismo lugar donde proclama su patria —la amistad— dice el poeta entrañabilísimamente:

Amigo mío:
Gracias por tu amistad.
Estaba solo.

El tema no es accesorio o momentáneo en él. Carlos Pinto Grote, en ese poema al hombre en el cosmos, a los vuelos espaciales —el héroe sin nombre, el más barato de los componentes de la aventura—, que es *Como un grano de trigo,* inquieto y esperanzado, dice:

Su patria: la amistad.
Su nombre: hermano.
Un héroe sin nombre que ponerse
ha de encontrar su nombre en el espacio.

En *Sin alba ni crepúsculo* se lee:

Siempre el amigo
da claro testimonio de que existimos.

Carlos Pinto Grote es un ejemplo de humanidad bondadosa por amor y conocimiento. ¿Es absurdo, por tanto, que dé buena poesía, estremecedora poesía herida de inquietud y claridades? Carlos Pinto Grote —con su vida y con su obra: su vida es su trabajo, su casa, sus versos y sus prosas, su amor y su amistad— hace que sea respetable el hombre y sus tareas. En los ojos del poeta hay una luz inteligentísima que ve a través de los silencios, las formas y las composturas. Y todo subrayado con una risa limpia y permanente, con la que a veces se enjuga una sangre dolorida. Hombre de pasión serenada, de cultura vital, de vitalidad humanizada y humanizadora, Carlos Pinto

Grote defiende con su ciencia y con su poesía al hombre, le acompaña en su lucha por libertarse de fantasmas: la selva primitiva, la selva subconsciente.

Carlos Pinto Grote empezó desde muy pronto a escribir poesía y a publicar en la revista *Mensaje,* que dirigió su padre: Pedro Pinto de la Rosa, jurista y caballero, hombre bueno y ejemplar, poeta cumplido en su hijo. Laura Grote, su madre, es una dama tinerfeña de señorío y carácter, promotora de vida cultural, a quien el gran poeta Pedro Lezcano dedicó un libro envidiable de clara poesía: *Consejo de paz,* de tan noble destino.

La obra poética y literaria de Carlos Pinto Grote —sin contar artículos no recogidos en libro, conferencias y trabajos científicos— es ya muy abundante. Ha publicado ocho libros de poesía hasta el momento: *Las tardes o el deseo* (1954), *Las preguntas al silencio* (1956, año en que aparece, asimismo, su patético y solidariamente humano libro *Elegía para un hombre muerto en un campo de concentración,* como lo pudimos ser todos los hombres), *El llanto alegre* (1957), *Muda compasión del tiempo* (1963), *Siempre ha pasado algo* (1964), *Como un grano de trigo* (1965), *En este gran vacío* (1966) y *Sin alba ni crepúsculo* (1967). De la prosa de Carlos Pinto Grote —el buen poeta es buen prosista, aunque no sea tan cierto lo contrario— dan idea muy alta *Las horas del hospital* y *Cuatro sueños extraños,* ambos de 1956, recogidos en un solo volumen —*Las horas del hospital y otros cuentos*— en 1966. Los *cuentos* o *sueños* están sacados de su trabajo sublimado de neuropsiquíatra, y revelan zonas abisales de la mente humana, entre kafkianas e historias clínicas, estados *absurdos,* como los del autor de *El proceso,* cuando se rompen conexiones sociales o psíquicas por enfermedad de la nación o del individuo. *Las horas del hospital,* de un hospital de mujeres psicóticas, del paso del tiempo enfermo, del dolor del prójimo que se instala en la salud y en la sensibilidad del médico, son estampas que supuran el devalimiento de la criatura humana disminuida por la enfermedad y donde se proclama la grandeza heroica y nobilísima de la medicina no industrial, del ejercicio sagrado de la medicina. ¿No compensa más arrancar de la locura para la salud y la alegría a una enferma que tallar un poema? Porque ahí —en cualquier trabajo concreto que sirve al prójimo, que le *salva* o le recupera para sí y para la sociedad— el hombre se siente justificado, *ve* su esfuerzo y su fe compensados. El poema es una semilla lanzada al albur, que no puede satisfacer seriamente, porque no sabemos que valga para nadie. Y lo que no sirve a nadie no sirve para nada. ¿Estamos echando humo sonoro por el poema? El poeta tiene pocos motivos reales de satisfacción. ¿Trabajamos, por eso, en otras cosas *res-*

petables—que se llevan y cotizan socialmente—para sentirnos como los demás y con derecho al cántico? ¿Hay que merecer el cántico igual que se gana el pan? Ser poeta sólo es poca cosa. El poeta, ya desmitificado, es hombre entre hombres, apeado de un Olimpo de vaguedades y gatos pardos, para no quedar en histrionismo y juglaría.

Del ahormamiento culto de Carlos Pinto Grote nos dan idea sus lecturas confesadas de poesía—a más de sus títulos universitarios—, en las citas ajenas donde expone su admiración y analogía, origen y continuidad: Rilke, Antero de Quental, Saint-Exupéry, Job, Rosales, vizconde Del Buen Paso, Cernuda, Altolaguirre... Pero en Carlos Pinto Grote operan unos fondos originantes: la poesía española y europea de más calidad y consonancia con su temperamento, gusto y profesión: la poesía de lo oscuro y subconsciente, que en buceos dolorosos y arriesgados se saca a luz en el poema, se excarcela de las profundidades abisales del ser humano. Carlos Pinto Grote no es un contador de anécdotas, sino un trabajador de esencias, con la varia fortuna que deja a cada cual el vivir suyo y el de la comunidad, según prueba ejemplarmente ese poema que empieza así:

Todo está cuando vienes.
Tan sólo traes el llanto.
Ni siquiera tus ojos ven la luz inmediata.
Eres sólo una carne que late y que se muere.
Eres un corazón que se desata.

Y en verso grave y hondo, que apunta a la tradición y al límite, dice:

Te edifican los otros.

Para terminar estremecidamente:

No habrá cambio. Las olas
tienen la misma espuma
y nacen sin motivo y mueren sin motivo.
Así es la vida, así
como las olas.

¿Cómo puede ser el hombre él, tan condicionado? De todas formas—la ciencia no tiene respuestas consoladoras, aunque explique lógicamente—, ¿no es prodigioso caer en la cuenta de que se está aquí, de que se es de momento, por ahora, aunque en temblor, y que en nosotros late un punto el Universo? ¡Maravilloso, sorprendente, desgarrador verse como propio y ajeno, en sí y determinado sin la voluntad propia! Por eso todo es sagrado: aunque parezca igual y lleve el mismo nombre, nada es lo mismo, ni la flor, ni el beso, ni la ola,

ni esa sombra pasajera o terca que nubla el corazón, ¿ya para siempre o hasta cuándo?

En *El llanto alegre* —«dispar, disarmónico y descoyuntado, como el llanto y la rosa», se nos dice desde el autor— se canta «a las cosas pequeñas»:

A esas cosas que nos rodean,
logradas para nuestra manera
de mirar, de oír,
fabricadas por nuestro tacto,
sazonadas por nuestros labios,
dadas así, en forma
de una palabra
para nuestra garganta,
pero siempre en un tono menor,
humildemente.

Intimidad, cotidianeidad, humildad —en sentido de ver el milagro en lo sencillo y diario, lo que sacraliza lo mínimo al teñirlo de personalidad—, confiesa el poeta que preside su quehacer en *El llanto alegre.* Afortunadamente, la bondad del poeta le engaña al calificarse: su libro no es dispar, disarmónico o descoyuntado, de no serlo en el sentido en que lo es la vida, con hiatos y mezclas mareantes que ordena y unifica el arte: la vida es múltiple en la anécdota y una en la fluencia.

Por entre los versos de Carlos Pinto Grote en *El llanto alegre* corre un aire puro, luminosísimo, saliniano —sal de mar y perfume de Pedro Salinas en el versolibrismo y en la pureza de dicción—. Como la flor, como el trigo, es decir, naturalmente —desde su ley inesquivable, llamado desde su manantial—, canta el poeta. Su verso no es de primores formales, retóricos, y sí de vena abierta, oleaje marino, vaharada de campo regado, de asombro ante lo milagroso de todo: ese visillo que mueve el viento y le confiere lenguaje, ese recuerdo que deja una ausencia querida en el sillón, esa voz que se pone a decir en la letra impresa, esos pasos amados que suenan en la habitación contigua, o los gritos de los niños —la sangre prolongada— en el jardín. Cotidianeidad, eternidad. De humilde materia de siempre es el canto, la presencia y compañía, la voz que nos desnuda en estos poemas. «La sencillez», «El llanto» y «El amor y otras cosas» son los apartados, muy significativos, de *El llanto alegre.* El poeta recibe su dolor con su vida, otorgada desde más allá de su voluntad. Y consiente en la vida como acepta la muerte:

Si me tengo que morir,
porque es fuerza que me muera,
quiero verte sonreír.

Y si mi mano se enfría,
porque es fuerza que se enfríe,
sonríe siempre, sonríe.

Un son popular, tradicional y culto —vahaje de siglos—, juguetea en unos versos a los que la gracia exonera de pesantez y la risa de sentimentalina. Ante el paso final, el poeta pide humildemente:

Limpio y ligero. Si puede ser, de pino
con una cruz sencilla, con una cruz pequeña
y una dulce canción para el camino.

Si puede ser.
Quisiera descansar la cabeza en la almohada
que recogió mis sueños,
llena con el olor a madrugada
de su cuerpo.

En *El llanto alegre* —como si se dijese a la vida: «Hágase tu ley en mí»— está la cotidianeidad trascendida de lo que nos hace y nos deshace: la gracia, la muerte, la belleza, el llanto, la soledad, la niebla o la sonrisa. Hay vida, expresada en un claro verso de agua transparente, de modo tan sencillo —difícil perfección— que, como ante el cristal invisible, tenemos que reparar en su existencia. La de Carlos Pinto Grote es poesía que no se empina ortopédicamente sobre zancos musicales, sino que susurra becquerianamente, como nos dice esa flor caminera al pasar, o se nos adentra la mirada sonreída del niño desconocido. Aunque a veces —el poeta tampoco levanta la voz— el canto se carga de angustiadas certidumbres, tal como en ese gran poema que empieza:

Todo, todo ha caído
en esa zanja abierta
junto a la última pared,

zanja enriquecida de hombres que no debían estar muertos:

Aquí están las respuestas.
Cerca de esos casquillos vacíos de las balas,
muertas como los muertos,
terriblemente frías.

Ante poemas así, no gritamos, pero nos contraemos, se nos disminuye el esqueleto, respiramos peor, el corazón se hace de plomo.

Muda compasión del tiempo —1963—, a los cuarenta años del poeta, toma título de un verso del vizconde Del Buen Paso, poeta ilustrado. Como casi todos los libros de Carlos Pinto Grote, está dedicado

a Delia, su musa de carne y hueso, su mujer. Este dato no es baladí. Carlos Pinto Grote es un hombre moral, a más de todos los demases, que sin él se quedan mutilados y faltos de peso humano específico. *Muda compasión del tiempo* —por un despiste tipográfico, sin índice— está escrito en tono manriqueño: la vida fluye, sigue, y en los mejores casos —¡fuente de melancolías!— deja una obra, unos hijos que van a dar en pasar, que es el vivir, y con todo el conocimiento:

Y un vivir al otro sigue,
sin comprender es la vida
muda compasión del tiempo,
sin sentir como yo siento,
que la vida se me escapa,
sin mentir, como me miento,
pensando que con la muerte
esta angustia se me acaba
y sospechar que la nada
tiene los brazos abiertos.

Esta angustia temporal —no desespero—, esta *herida del tiempo,* mana serena poesía, asombrado ver y sentir sin llegar a conocimiento o ignorancia bastantes para la felicidad:

Pido a Dios que exista. Quiero
tener un alma cualquiera,
y así esperar lo que espero,
semilla en la sementera
que no pregunta y espera.
Esperar es lo primero.

Aquí el mejor son popular con fondo de guitarras se echa a cantar para espantar el mal. Y en otras partes del libro se arranca por *soleares* muy sabrosas y sin decepción, acuñada sabiduría que airea el versicularismo con tranco profético. Así sólo canta el que ha vivido y sabe cantar, el que vive y sigue su vía despierto, a veces serenísimo de tan desesperado por torcedores metafísicos, no de carencias inferiores e inferiorizadoras: dolor de haber perdido las alas y encontrarse amarrado a tierra, a caducidad:

Voy de la piedra a la nada,
del mar a la tierra vengo.
Con la espuma
y en el aire me sostengo.

Del caracol a la brisa
me sé el camino.
El tiempo no tiene prisa,
juega conmigo.

¡Me da una pena!
A la piedra y al tiempo
llaman arena.

A veces semeja como si el poema de Carlos Pinto Grote se colocase bajo el ala nihilista, por urdimbre filosófica, por exceso de saber, por buen navegante de la psicología y de la materia. Pero no hay peligro: está muy anclado en religiosidad, muy religado a los orígenes y a los fines: a Dios, al Dios desconocido al que clama un corazón que no se basta a sí mismo, que encuentra su fundamento fuera de él, en una trascendencia comulgadora. (El Dios al que dedica su *Cancionero* Unamuno, a quien los griegos erigieron un monumento en Atenas, según cuenta San Pablo, quizá porque a aquellos hombres no les bastaba ya la filosofía. También Antonio Machado dijo: «Quien habla solo espera hablar a Dios un día.»)

Una de las secciones de *Muda compasión del tiempo* se titula «Niño. Hombre. Dios», tres estadios de personalización, de madurez y de sentir los límites. A pesar de eso:

He despertado con un corazón recién nacido
que mira y toca el mundo novísimo.

Por el niño se accede al hombre, que:

Viene de un mundo que no conoce.
Él tiene miedo: Eso le basta.
Se le murieron los profetas
el día de su primer llanto.

Y el hombre se rebute de dudas y tensiones cuando sale de lo geobotánico y pueril a la hombría, y se alza a Dios a pedir luz o se va desgarrando por dentro para buscar salida a su congoja.

Toda esta problemática, hecha alta poesía, huracana, volcaniza, da maretazos de asombro y amargura en los poemas de «Niño. Hombre. Dios», de *Muda compasión del tiempo,* donde se preparan los tres grandes poemas de Carlos Pinto Grote: *Como un grano de trigo* —el menos logrado a mi ver—, *En este gran vacío* y *Sin alba ni crepúsculo,* después del paréntesis de *Siempre ha pasado algo,* con poesía humanísima —«Llamarme guanche», por no único ejemplo—, pero sin la airosa arquitectura y unidad de los libros siguientes.

Muda compasión del tiempo termina con una larga sección —«Poemas sin importancia»—, mal titulada, pues los poemas recogidos tienen calidad poética, tono cordial y testimonio, que nos dicen mucho del hombre y del poeta:

Dejadme en esa plaza, en ese pueblo
—sombra de los laureles—, en un banco,
hablando de las cosas que se dicen.

Y no por ruralismo o poquedad de ánimo, sino por estar cerca, rebozado de lo auténtico y natural con nombre y apellidos. El tema vuelve en «Réquiem por una plaza de pueblo», en el manojillo de versos —un buchecito de agua clara— de *Siempre ha pasado algo.* Frente al leonfilipino «romero, sólo romero» —dos maneras de ser: itinerante o arraigado—, Carlos Pinto Grote pide:

Quedarme aquí.
Es de noche. Voy a dormir.
¡Con Dios, don Pedro!
Mañana...
Quedarme en esa plaza, en ese pueblo...

En la plaza —¿«¡Con Dios, don Pedro!», era el saludo de sus convecinos al padre del poeta, también poeta, culto y hombre bueno?— o en esta playa, pues Carlos Pinto Grote ha visto el mar desde siempre:

Quedarme en esta playa, en esta arena.
Pasar el tiempo, contemplar la espuma,
hacer las redes y limpiar las barcas.
Estar oyendo el agua, ver las nubes.

Con andadura de León Felipe en lo formal del verso —aun en los tuétanos tienen semejanza de hombres abiertos, de más fieles al sentido que a la vestidura— nos dice el poeta:

Que suba la marea.
El tiempo es lo que viene,
y se arrugan las manos.

Quedarse en esta playa,
sestear a la orilla
de la mar que me trajo,
de la mar que me lleva.

Y no por entregarse, por ninguna muerte de la voluntad —noluntad—. Porque vivir resulta mirar. Como en el decir de Góngora, el hombre tiene el «sabroso oficio / del dulce mirar». O dicho magníficamente por Carlos Pinto Grote en un verso campaneado de sabidurías alejandrinas:

Contemplar es oficio de poetas y dioses.

En estos poemas, titulados malamente «sin importancia», hay ventanas por donde mirar los entresijos complejos, problemáticos, con amor y renuncia del poeta, tocado de angustia existencial, de esa kierkegaardiana nada —¿por qué no de la padecida «Cueva de la nada» del anticipador Gracián?—:

Esto es pasar.
Desde el llanto al silencio.

Llamas vivir
a lo que hay en medio.
Esto es pasar.
Vienes de alguna parte
y a otra parte vas.

Dices: «La vida.
Esto es la vida.»
Y dices muchas
cosas más.

Te equivocas.
Esto es un paso
entre llanto
y silencio
nada más.

Carlos Pinto Grote se desdobla en su poesía, y desde el aquí y el ahora apresa en palabras rimadas y justas aquel hombre que era en la caverna junto al fuego. («Pienso en la Edad de Piedra de mi frente».) En un poema originalísimo, canta a los insectos necrófagos —de tan sonoros nombres inventados— que descarnan y vuelven el polvo al polvo, echan leña a la hoguera de la nada, que acabará por llenar el espacio y el tiempo.

Poesía preocupada, nutrida con dudas y esperanzas, intuir en la niebla racional unas luces que no acaban de amanecer en tranquilidad. ¿Acaso no es la vida un reconcomerse, un buscar salida que no da sino a la muerte, el gran enigma o la solución de la fe asumidora en Dios, o de la negativa fe nihilista? En esta rumia, Carlos Pinto se emparenta con el desgarrón unamuniano. También como él, aparta a manotazos la magarza retórica para desnudar el sentido. Carlos Pinto Grote es un hombre bueno y trabajador —¡ya hace falta ser bueno para trabajar entre la indiferencia y el desprecio de los tocineros!—, sereno y cordialísimo a pesar de las quemaduras de su poesía y de su tensión de muelle contenido!

Y el hombre sabe que sólo él
es el tiempo del tiempo.

Pero este hombre universal, tañido de preguntas sin eco y sin respuesta, este pensamiento escocedor, también vive, convive con sus raíces. Así, en un enrabietado y sangrante poema —«Llamarme guanche», de *Siempre ha pasado algo*—, el poeta añora su soledad, su lengua, sus libertades primarias y primeras. Y las viejas palabras sagradas del idioma sofocado —habla y lengua— vuelven fieles al pulso y al poema, mordidas, comulgadas:

Tallar con la tabona
en una añupa larga.
En cada beñesmén
recoger de la tierra
yrichen, yayo, tano,
beber ahof de hara.
... ...
Llamarme guanche.
Enterrar a mis muertos en paz.
No saber nada.
Que el mundo se limite
al Norte en un volcán,
alrededor la playa.

Como un grano de trigo es un poema con unidad temática mantenida. Trata de los viajes espaciales, de la posibilidad científica como siembra de futuro, de los astronautas. ¿Estamos poniendo un grano de trigo fecundo, el pan fraterno para mañana en el espacio? ¿Qué hay de terrorífico y genial en la ruptura por el hombre de su confinamiento millonario en la Tierra, grano de energía perdido en el Universo? ¿Qué nuevos problemas plantea para el futuro el acortamiento del espacio por el aumento de velocidad? Porque detrás de estos prodigios científicos el caso es que el hombre tiene miedo, hambre y soledad: la ciencia no está trayendo, de momento, el amor, sino la comodidad para algunos; la ciencia se ha tecnificado. Y no por culpa radical —«quien añade ciencia añade dolor»—, sino por encaminada a fines de Poder. *Como un grano de trigo* incide en la nueva épica del espacio, tema tentador para cualquier poeta. Pero ya sabemos lo que han traído todas las conquistas de la fuerza, del valor o de la potencia: esclavitud y dolor, dolor, dolor. Hay que inventar, osar, desvendar el misterio de las leyes de la naturaleza, mas al servicio del hombre. De otro modo nacerá nueva esclavitud: ya empieza por ser un esclavo distinguido el científico. En las naves espaciales puede viajar una nueva esperanza, aunque también su vientre es capaz de albergar la energía termonuclear para remachar cadenas, servidumbres e inhibiciones cobardes. Por eso el poeta de *Como un grano de trigo,* advierte, ruega. Cuanto no traiga más libertad, solidaridad, felicidad, en suma,

vida a la medida del hombre, es peligroso, achicador. El corazón se jibariza con el miedo, la persona se impide con el hambre, el hombre se bestializa en la soledad forzada, se entigrece en la injusticia, se animaliza en el rencor y en el cerco.

De la angustia existencial —«También en el amor crece la nada»—, aunque sin desmelenamientos ni sentimentalerías, nos habla el libro de Carlos Pinto Grote, *En este gran vacío,* de título sobrecogedor y expresivo. En la nota editorial presentadora, muy equilibrada y al tanto, se nos dicen palabras inteligentísimas. Naturalmente, la poesía no es reductible a glosa o a exposición prosificada, porque en estas faenas sufragáneas se va el perfume poético como desaparece el vuelo en la mariposa disecada. «*En este gran vacío* —se nos dice, y suscribimos— es un libro en el que el poeta medita sobre la nada y la existencia, en parigual manera. Libro grave y desasosegador, con una honda esencialidad lírica, tiene un tono auténtico y legítimo. Su objetividad interpreta estados anímicos susceptibles de hallar eco en muchos seres. El reflejo existencial de este libro se acusa desde los primeros poemas y, en algunos de ellos, el tema preocupante del *otro* —no porque su aparición suponga una merma de *mi libertad,* como en Sartre, ni aun porque el *otro* venga a *desolidarizarme,* como en Ortega—, aparece como un caer en la cuenta de la terrible incomprensión en que vivimos, de lo extraños que mutuamente somos y, no obstante, de la infinita exigencia de solidaridad entre los hombres. La única salvación está en el amor, en el cuerpo amado, tangible y nítido, que nos da la comprobación más segura de la realidad.»

Estos juicios valen para la obra entera de Carlos Pinto Grote, como anticipamos. El poeta tinerfeño es un poeta de hoy, de nuestra encrucijada histórica, en el filo más agudo de la mayor crisis del hombre sobre la Tierra. Vivir ha sido siempre aventurado y peligroso, mas quizá nunca tanto como al presente, cuando la seguridad posible es máxima comparada con todas las edades. Al hombre que sabe, que ve y entiende, le aviva las ascuas, se las encarniza el sentir y el trascender del poeta. Así en Carlos Pinto Grote, quien por más saber, siente mayormente sus limitaciones, sus aprisionamientos y necesidades, pasadas las fronteras de lo fisiológico. Por algo arranca —no a la desesperación, al amor— el poema de esta manera:

Jamás he escrito un libro
con menos esperanza.
Nadie me ha dicho nunca
las cosas que me digo.
No me importa que el otro
no entienda mi palabra.

(En la vida me quedo,
por mi camino sigo.)

Pero sí estoy seguro
de todo lo que siento.
Me pasa a mí y me basta;
yo lo sufro y lo vivo.

Si hay alguien que comparta
estas cosas que pienso,
seremos dos. Iremos
por el mismo camino.

En lo que se equivoca el poeta es en que nunca haya escrito con «menos esperanza». Un desesperado no escribe, incluso ni se lamenta. Ha querido decir, dice, para nosotros: nunca, por ahora, he escrito con más dolor, más en carne viva de conocimiento dolorido. No sería poeta si no esperase en la desesperanza, a pesar de las más convincentes razones lógicas. Sube la niebla, se espesa en torno, pero detrás pían los pájaros del alba. Quema el suelo los pies descalzos, mas en el jardín cantan los niños, los hijos, y el futuro promete —garantiza— sus cosechas. Aunque no valga hacerse ilusiones, es lícito hacerse realidades, siempre milagrosas, aun en el dolor, si tenemos tiempo y sentido para compadecernos, para advertir el prodigio de este acontecer al que aún no encontramos sentido, por más que le tiene, no obstante el dictado de la fatiga, de la soledad, del miedo, de la injusticia. Pero eso es la niebla, el gran vacío que debe aclarar el amor, que llenar la compañía y justificar la obra cumplida. También este gran vacío es un bache del corazón, y el instante eterniza, falsamente, la vida total. Mas el bache se pasa, si bien deje cicatrices, como todo atolladero. Vivir, asimismo, es un acto provisional, un desgaste que revela la muerte, duración ilimitada. De todas maneras, bajo la negrura real o nacida de las ciénagas del subconsciente —¿por qué no de la luz?—, nada se pierde cuando se canta, cuando se hace verso la pena, como nos mandó Goethe, quien por la razón más cultivada advino a luz y gracia.

En este gran vacío, hermosísimo libro de poesía, se resuelve una crisis de soledad, un estirón al hombre más completo del poeta. De crisis análogas, de semejantes ahogos se nutre la poesía más cabal. El propio poeta nos lo dice:

Estoy tan solo,
que no sé si estoy.

Nunca se está solo cuando se anda acompañado del fecundísimo dolor, que nos hace caer en la cuenta, que nos ensimisma y cuece en

nuestra propia conciencia: que nos quita crudeza y pone a punto. De felices no hay nada escrito, me gusta decir para ahorrarme muchas explicaciones. La felicidad no es la patria del hombre completo, porque siempre nos dolerá algo dentro o fuera —o en los dos frentes principales, tan subdivididos y multiplicados— mientras no nos haya resecado, dejándonos arcillosos y quebradizos, el egoísmo o la inconsciencia. Me duelo —y lo sé—, luego existo. Me doy cuenta de mi dolor o de mis amputaciones —o me solidarizo con los ajenos—, luego soy. Y ser no resulta otra cosa que identidad con la propia naturaleza humana.

Y sabes que en el fondo
algo no deja sonreír,
algo que pasará
quizá mañana mismo.

Eso es lo cierto, aunque el poema siguiente arranque patéticamente:

Sin esperanza.
Guardando en las costuras de la piel
un poco de recuerdo.
En la memoria, nada.
En el tiempo, tampoco.

Aspero caminar del poeta por *En este gran vacío,* peligrosa cuerda floja, túnel desesperante, palpar a ciegas. Pero

Ayer se abrió una rosa
y la contemplo viva.

Me basta sólo eso:
Aquí me quedaré.

Basta eso —quedarse aquí— para que amanezca la esperanza. Esa es la decisión del hombre, lo demás corre a cargo del tiempo.

Porque hay que aprovechar la coyuntura
y abrir el corazón
que a lo peor se cierra cualquier día
en el instante mismo
que la palabra amor *iba a decirse.*

Es verdad cuanto ha padecido el poeta *En este gran vacío,* donde consume la desesperanza, la soledad ahoga, la nada es insalvable. Pero ese momento, esos días, o meses, o años no eran toda la verdad. Hay unos «ojos verdes amantes» —la esposa—, los hijos, la amistad, para que el corazón vuelva a su trote alegre y mañanero, no a un tonto mentirse paraísos, sino hirientes realidades que provocan sangre ena-

morada: aunque pasemos, necesitamos ser inmortales. Y esta necesidad no es caprichosa, porque lo somos un momento —la vida— en el amor ò en el verso. Por nosotros no quedará, aunque la ley no pueda hacer excepciones: se nos matará amando, con luz o protesta, con llanto o canción, pues son muy diversos y ricos los relumbres del amor, siempre obra, acto que va del uno al otro, trascendencia.

Sin alba ni crepúsculo —en verso de Cernuda— es, de momento, el último libro poético de Carlos Pinto Grote. Muy acertadamente lleva un subtítulo: *Poemas para después.* El título alude a la pura intemporalidad —el tiempo es una invención del hombre o una secreción humana: sólo hay tiempo histórico—, para después de muerto. O para todo ese trámite que comienza con haberse muerto y echado al olvido —el gran muladar donde todo se transforma—, a la tumba, de la que regresa el espíritu del muerto para mirar a otra luz, *sin alba ni crepúsculo,* lo que fue su habitáculo, su cotidianeidad, su sangre propagada, sus tareas terrenas. Más que «poemas para después», es un poema unitario con facetas temporales, al igual que *En este gran vacío* o que *Como un grano de trigo,* los dos poemas en sentido de unidad por tema y desarrollo, aunque divididos en *poemas,* con entidad por sí, numerados y sin título o con el título inicial del primer verso: capítulos, estrofas, apartados, escenas, tiempos de un proceso que aparece, se desarrolla y se cierra a modo de drama con protagonista único: el hombre, en quien para que tenga validez, salvado lo particular, tenemos que vernos representados y compadecidos los demás. Si el caso del poeta no nos llega, carece de sentido para nosotros, lo que a veces no quiere decir que falle el poeta.

El poema que abre *Sin alba ni crepúsculo* nos da un tono de melancolía verdadera:

Y si en los otros se ha vivido,
vives mientras los otros vivan.

Esto no alcanza nunca muchos años.
Tal vez un poco más
si escribes unos libros
o se convierte en genio aquel amigo
que un día te pintó tal como eras.

Pero no hay más.
Después el tiempo pasa
y te crece el olvido.

Una calle quizá lleve tu nombre.
Alguien preguntará por qué se llama.

Y no habrá más.
Nadie crece otra vez.
Nadie perdura.

En *Sin alba ni crepúsculo,* como *En este gran vacío,* el verse se va quedando en puros huesos de verdad, sin adornos, exento de la turgencia mollar de una imagen. Leyendo sus poemas entrañables se me ha renovado un verso excepcional de Rubén: *De desnuda que está brilla la estrella.* Así la dicción pintogrotiana en este magnífico poema, que da la medida de un poeta de verdad e importancia. La materia poética se esencializa y logra una sencillez ahondada de la mejor ley. Por fortuna, la poesía tiene infinitas manifestaciones, y ésta de *Sin alba ni crepúsculo* es una de ellas, personal, íntima, culta y sencilla, sin garrulería aparencial ni rimbombancia orquestal: es poesía de cámara, para cuerda cordial, en voz baja becqueriana que deja perlado al lector de su rocío sensitivo, con el estremecimiento de lo auténtico. Los poemas largos de Carlos Pinto Grote —como los cortos, por otra parte— se podrían contar. Pero ello nos dejaría un esquema cerebral y muerto. Hay que leerlos enteros, dejarse calar por su cordialidad convivida, permitirles que echen raíces y den cosechas a su tiempo. La poesía de Carlos Pinto Grote no es avasalladora de entrada, asombrosa, sino humilde y con rubores, mas luego prende, se hace consubstancial en la sensibilidad lectora. Y es que su rumia es la de los hombres desasosegados que ansían claridad, que no ven claro de cerca comparado con la luz sin poniente que les desvela y pone versos en la boca.

Es impresionante verse *del otro lado,* más allá de la frontera que separa la vida de la muerte, la Historia —temporal— de lo eterno. Es un gran hallazgo poético este seguir todos los trámites de la vida a la muerte en uno, con una lucidez distanciada —sin estar— y sin regreso ni palabra para los que se quedan: desencarnarse, hacerse lejano dejando un hueco que se llena de recuerdo, de dolor o de olvido, según los grados del amor, la lejanía o la coincidencia profesional y azarosa del paisanaje o del domicilio. ¡Qué agudo ver y nombrar la luz final, traspasados los límites humanos! Y a partir de la instalación en la tierra —inhumación—, *comienza la aventura,* esta maravillosa aventura de ser sin estar, de no tener contacto humano sino comprensión, de lazarear sin que nadie se entere, de repasar la vida, que no vimos de tan metidos que estábamos en ella.

Cada sitio se ha puesto
a vivir sin mi cuerpo,
a crecer sin mi carne,
a mirar sin mis ojos.

Y me pasa que vengo
tras una larga ausencia
mientras todas las cosas
me siguieran amando...

Y el muerto va soñando su vida, su no estar, lo que fue con los otros, ya de imposible diálogo, de presencia insalvable. ¿Morir es quedarse solo o la soledad es cosa de los hombres, de la vida?

Ahora, entre los huesos,
crece, exacta, la nada,

la preocupante nada que pone tensa la vela —viento de trascendencia— del verso de Carlos Pinto Grote. Pero también es muy suyo el verso a la amada única —madre, esposa, amiga, amante—, a la que desde el sueño de la muerte dice con egregia hermosura:

Dime ahora,
qué color tiene el mar cuando le miras.

¡Ver cómo arde la vida sin estar, al margen del tiempo, que prosigue y se desvanece a manera de nube modelada y deshecha por un soplo invisible! ¡Qué delicada ternura en este sentir desde más allá, cuando se tiene la eternidad por delante, o la nada que no tiene fin! ¡Y esa paz de ser cosa en las cosas, naturaleza renovada, de manera «pasiva y vegetal, pero lograda»!

No puede el hombre comprender el mundo,
ni saber del amor,
sino desde la muerte.

Espléndido poema este libro, *Sin alba ni crepúsculo,* donde mana y manará un chorro limpio, fresco y humanísimo de poesía.

Sucede que era un hombre
tranquilo y provincial,
claro y sencillo.
Amaba.
Corría por su sangre la paz y la ternura.
Sucede que vivía
y que la soledad le acompañaba.

RAMÓN DE GARCIASOL

EL DERECHO EN ORTEGA *

El libro objeto de estas líneas es una estructuración perfecta del pensamiento jurídico orteguiano.

Si el título y algunas aclaraciones del autor, entreveradas a través del texto, no dieran cuenta de que se trata de una exégesis, creeríamos con facilidad que estábamos ante una obra del propio Ortega sobre el origen, la evolución y el fin del Derecho. Las 845 notas en un texto de 291 páginas, sacadas de la obra del maestro y de algunos cercanos seguidores, serían prueba suficiente para verificar el anterior aserto, si no viniera desmentido por la supresión de la mágica metáfora orteguiana y por un rigor conceptual, muy oportuno en un trabajo de esta índole, que en ocasiones ha de contradecir afirmaciones categóricas del glosado con la vista puesta en una interpretación fidedigna de su pensamiento, que evite las distorsiones que Ortega mismo imponía en sus escritos, procurando calar, casi visualmente, en la mente del lector.

Hierro S. Pescador parte de los supuestos metafísicos de la filosofía orteguiana para llegar al problema del Derecho de la siguiente manera: la filosofía se ocupa del Universo, que es todo lo que hay, pero yo dudo sobre todo eso; luego hay la duda que tengo y el mundo en que pienso. Hay algo que piensa y algo pensado, y ambas cosas coexisten y se dan en mi vida, que es la realidad primaria, la realidad radical con la que cuento y en la que se dan todas las demás cosas que aparecen en mi vida como realidades radicadas. Pero yo no me encuentro aislado, sino con lo otro que yo. Esta composición dinámica es mi vida en la que hago algo y en la que algo me pasa. Decidir lo que hago entre las muchas cosas que pasan es lo que hace que mi vida sea un proyecto que he de realizar con la libertad de mi acción y en la fatalidad de lo que me pasa. Lo que me pasa es mi fatalidad, las coordenadas en las que he de moverme y que constituyen mi circunstancia. La proyección de lo que voy a hacer en el futuro se basa en las cosas que me han sucedido en el pasado y me presta, con la experiencia, el modo de realizar mi proyecto en el presente. De ahí que la razón sea vital, porque no sólo se razona con el intelecto, sino que se tienen en cuenta todas las demás cosas con las que me encuentro en la vida; y de ahí que la razón sea histórica, porque el plano individual, a través de la experiencia, y el plano colectivo, a través

---

* *El Derecho en Ortega,* por José Hierro S. Pescador. Col. «Estudios Orteguianos». Revista de Occidente, Madrid.

del progreso, me enseñan que la proyección de mis actos tienen una base en lo que me ha sucedido o en lo que ha acontecido en la sociedad en que vivo.

Hemos dicho ya que el pensamiento incluye tanto a quien piensa como lo pensado. El pensamiento es una forma de vivir, y como la vida es la realidad radical, será ella quien dé razón del pensamiento. Yo soy el que actúa sobre el mundo y éste es lo que es como objeto de mi actuar. Ser es funcionar, ser-para, y no ser-en-sí suficiente, que es una abstracción. De las cosas sobre las que hemos de actuar sólo podemos decir que las conocemos en una perspectiva y que sólo tenemos fragmentos suyos. La realidad se advierte como perspectiva organizada, que nos da luz cuando conocemos sus diferentes caras, en una dialéctica de tipo real que nos hace patente una cosa conociendo la precedente. Hay que ver, por lo tanto, a las cosas, a las realidades, tomándolas como son y no como deseamos que sean.

El Derecho es una realidad y como todo lo real se da en mi vida, y ésta es quien da razón de él. Es un ingrediente de mi circunstancia que me obliga a contar con él, a saber a qué atenerme con respecto a él, puesto que está en conexión con otras cosas de mi vida. El Derecho es un fenómeno cultural que sufre la crisis general de la cultura. Esta nace del fondo espontáneo y vital de un autor, que luego se desprende del sujeto y adquiere consistencia propia. Cuando este proceso se amplifica, la cultura se anquilosa y surge el culturalismo, que se vuelve contra la vida. Aquí surge la crisis, en la que está inmerso el Derecho. Pero, ¿qué es el Derecho? Es algo que surge en la sociedad, como un hecho social. Y su ser consiste en el «modo como ha ido funcionando» en la vida humana desde su aparición.

El primer hecho que podemos calificar de social es el encuentro de un cuerpo y una intimidad con otro cuerpo y otra intimidad. Como el hombre nace en una familia, coexistiendo con otros en un medio de comunicabilidad que posee un lenguaje, una interpretación del mundo y un sistema de valores, resulta que esa experiencia del otro se verifica *a nativitate*. Hay diversa intensidad de grados en el vínculo con los otros: ante el extraño, el simple semejante, el mero recíproco, que no sé cómo reaccionará ante mi estímulo, la aproximación va precedida de toda clase de cautelas. En las relaciones de esta naturaleza no predomina el comportamiento personal y la vida humana no lo es en sentido estricto. Se actúa por medio de una conducta estandarizada, anónima y fósil que se caracteriza por su coactividad —no por su frecuencia— y que Ortega dénomina uso. Ahora bien, el uso no sólo se utiliza ante el mero recíproco, sino que el sistema de usos coloca a un individuo en un cierto nivel histórico y, además, la irracionali-

dad de gran parte de la vida individual permite al individuo concentrar su capacidad creadora en otras direcciones. Nos encontramos, pues, con que la sociedad, al patentizar la vigencia de los usos por la coactividad, los convierte en opinión pública y la sociedad misma se define como sistema de normas. El uso no nace por acuerdo de la gente, sino que surge de la imitación dócil por la masa de una conducta minoritaria que se tiene por ejemplar, y que es vivida como «lo mejor». Las relaciones entre aristocracia y masa son previas a todo formalismo ético o jurídico.

Vamos viendo ya a través de las vigencias el poder en que la sociedad consiste frente al individuo. Al apoyarse en la opinión pública es un poder público que, en principio, no precisa de órganos especializados para manifestarse; pero como en la sociedad hay también tendencias insociables, es preciso el funcionamiento de un poder público estatal que, por medio del mando, asegure un mínimo de sociabilidad. De lo que se deduce que sin el apoyo de la opinión pública, interesada en un mandato que dote a la colectividad de un proyecto de vida colectiva, no puede darse el mando. La coacción y la fuerza aseguran la realización del proyecto, pero, a la vez que se distingue y separa al Estado de la sociedad —en cuanto que aquél se caracteriza por el ejercicio del poder público—, la sociedad se ve obligada a consagrar una considerable porción de su fuerza a «una operación degradante». Dentro de los usos hay un tipo de ellos que se caracterizan por ser una conducta personal de ejemplaridad primaria que, al realizarse actos en contra suya, pone en marcha urgentemente su aparato de coactividad y violencia.

La declaración de su ejemplaridad la hace la sociedad, porque los individuos que encarnan el poder público han merecido su confianza.

Estos usos fuertes forman el Derecho, lo cual no quiere decir que el Derecho no exista sin el Estado y su actividad estatutaria; el Derecho es una función de la vida humana y su ser es «ser-para» la conservación de la sociedad. En las etapas primitivas de la sociedad la vigencia no necesita de jueces ni legisladores. Pero el surgimiento del racionalismo hace perder el respeto de la tradición. La individualidad abre paso a los instintos antisociales que hacen peligrar la convivencia, por lo que se precisa de un poder público que la regularice. En Grecia surgen casi simultáneamente el razonamiento filosófico (Tales), el Estado (Periandro) y la ley (Solón). Con el Estado, la ley adquiere hegemonía, somete a las costumbres y aparece el conflicto entre Estado y sociedad. No obstante, la ley es necesaria en las naciones actuales por presentar un modelo de conducta claro y determinado, pero si la ley, como el uso, es una emanación de la sociedad, todo gobierno que ejer-

za su poder ilegítimamente, sin apoyarse en la opinión pública —como hace el fascismo— actúa por la fuerza. El mando es posible porque no hay opinión pública, no hay una vigencia colectiva sobre quién debe mandar, que es el principio de la legitimidad. Esta pérdida de sentido de la vida colectiva viene acompañada de un pensamiento decisionista. Si sucede todo esto es que la sociedad está enferma. Ortega, después del diagnóstico, acude a la persona para despertar su fantasía y su imaginación. A la sociedad hay que dotarla de un sentido, es decir, hay que realizar una convivencia para algo, posibilitando la formación de vigencias sólidas y poniendo la ley al servicio de la vida social para que, al colaborar con ella, supla las deficiencias de la colectividad. La ley tiene una misión creadora, pero no puede desconocer el resto de las vigencias que operan en la sociedad. Las instituciones son algo más que una ley, y dice sobre ellas: «Los términos expresos de una ley son como una isla a la vista, cuya realidad completa es la ingente montaña submarina de que ella es fuente y que no vemos.» Criticando a Kelsen y a Stammler, advierte Ortega que el Derecho tiene su base en una cierta situación de la vida humana colectiva y no en algo jurídico como aquéllos pretendían.

En 1914 el Estado español se ha convertido en un fósil de vigencias que ha perdido el contacto con la opinión pública. Ortega apela a una «nueva política» que dé la primacía a la vitalidad social sobre el orden, pero como no hay vida social sin orden, acude a la reforma del hombre, reformando las instituciones y dotando a la sociedad de un proyecto nacional de vida colectiva.

Respecto a la sociedad europea, Ortega piensa que las naciones obedecen a criterios diferenciadores, pero que hay una cierta opinión pública europea. Las nacionalidades, como formas de vida colectiva, son un anacronismo, por lo que el proyecto para Europa consiste en crear principios que fundamenten creencias en la ultranación europea. Es obvio que partiendo de esta actitud Ortega no reconoce la existencia real del Derecho internacional porque se ha dedicado a crear instituciones —que luego pueden ser aprovechables— sin que hayan existido antes los previos complementos colectivos.

La diplomacia clásica sigue funcionando. El vacío del Derecho internacional se ha de cubrir fomentando la convivencia interindividual entre los distintos hombres de los diferentes países, con el fin de que vayan formándose creencias de ámbito europeo.

Ortega, como hemos visto, huye del dilema individualismo-colectivismo: «El hombre está en sociedad como en una segunda naturaleza»... «cuanto hay en la sociedad vino de los individuos y en ella se desindividualiza para hacer posibles nuevos individuos.» No hay

contraposición, sino armonía. Veamos ahora el aspecto personal del Derecho, es decir, su origen y su incidencia.

Quien conjuga la primera persona del presente de indicativo lo primero que advierte es su realidad interna, su intimidad, pero no como algo quieto, sino como algo que denota dinamicidad y ejercicio: yo soy intimidad ejecutiva y las cosas son todo aquello que es término y objeto de este acontecimiento. Esta actividad del yo con las cosas es «mi vida», que es esencialmente personal. La intimidad ejecutiva hace que la circunstancia sea «suya», por lo que se encuentra, al tratar de la realización de su proyecto, con la sociedad. De esta manera, la persona ha de hacerse su ser: es esencialmente mutación y la mutación es su esencia. El autor afirma que «Ortega apela a Heráclito para superar veintiséis siglos de eleatismo aristotélico». El hombre, entonces, está en camino de ser racional. La razón no es un don, sino una obligación muy difícil de cumplir. Y de ahí el motivo de que Ortega ataque a todo racionalismo. El Renacimiento, típicamente antihistórico, interpreta la razón naturalmente, dando origen a una religión natural, una moral natural, una ciencia natural, un derecho natural... la disolución de las creencias y la pérdida de la legitimidad en el mando han sido las causas de que sobrevenga el individualismo y el predominio de la razón en la Edad Moderna, que tiene el afán de implantar un «orden racional». Esto significa cosificar al hombre considerándolo utópicamente en declaraciones de derechos, constituciones y códigos como inserto en un orden natural intemporal y especialmente válido. Pero como el orden real no realiza tales aspiraciones, surge la revolución, que es el intento de someter la realidad personal del hombre a la razón pura; la razón, por el contrario, ha de atender a los valores, que no son naturales, sino históricos, por lo que el Derecho exige renovación, innovación, reforma y, además, tradición y continuidad en el pasado. El pasado, que, como vimos, permite tomar la vida a un determinado nivel, posibilitando el progreso, preforma a la persona y dota de continuidad a lo humano: la sociedad y el Derecho, al hacer factible el proyecto vital del individuo y la colectividad, son imprescindibles para que el hombre pueda ser persona. El ser persona, por lo tanto, traslada sobre el Derecho una primera exigencia: la continuidad histórica. Y no se trata de que el Derecho deba ser histórico, sino que es histórico.

Dijimos que la persona está esencialmente indeterminada, que su condición es ser algo que no es, que ha de estar haciéndose continuamente y que su ser, que es su vida, es por esto quehacer y tarea. La libertad frente a la fatalidad expresa el drama del constante devenir. Se detiene Ortega en este punto, que especialmente recalca Hierro

S. Pescador, para mostrar la predilección que sentía por el liberalismo doctrinario. En efecto, los liberales portaban el sentido de liberar un ámbito de la existencia privada frente a la tendencia del Estado a extender su influencia sin pausa a toda ella. Hemos de apropiarnos de lo que el liberalismo lleva de continuidad y desechar su utopismo racionalista, que es el núcleo del que brotan sus deficiencias. Si la historia, como cree Tocqueville, es un acontecimiento humano que tiene un destino, y si la evolución de las sociedades tiene una meta, esta meta y aquel destino sólo pueden consistir en establecer un armazón de instituciones que hagan posible existencias libres. La sociedad sirve a la potenciación y al desarrollo de la persona.

El liberalismo reconoce a los hombres unos derechos mínimos, emancipándolos de la opresión del antiguo régimen, pero no aporta nada nuevo en una estructura social que ha de ser jerárquica, para lo cual sería preciso el reconocimiento de derechos diferenciales. El hombre masa es consciente de sus derechos, pero no de sus obligaciones; la élite, por el contrario, se califica noblemente al acumular sobre sí obligaciones y deberes. En el Derecho debe de existir el riesgo de perder los derechos si no se cumplen las obligaciones que cada uno tiene como primordial función; es decir, que Ortega propugna la pérdida de los derechos por el incumplimiento de las obligaciones anejas a ellos.

Hagamos ahora una breve recapitulación: la idea que fue imaginada por un individuo como «lo mejor» se convierte en norma jurídica a través de la vigencia y por su aceptación como opinión pública. La idea primitiva es un ideal, un «deber ser» el Derecho, por lo tanto, lo que el Derecho no es todavía: aquí, como vemos, va implícito el problema de la justicia, que es uno de los valores ideales que el Derecho aspira a realizar y que sólo desvaidamente consigue cumplir. A través de la teoría de los valores, de la estimativa, se descubren los valores que una situación real lleva latentes. Una parte del Derecho vigente es injusta, por lo que se ve que hay dos modos de justicia: la real, existente en los códigos, y la ideal, que es a la que se tiende por lo que de injusto hay en la primera. El problema está en la manera de efectuar la realización del ideal, y la primera consecuencia, según lo dicho con anterioridad, es que no se puede prescindir de Derecho existente, del orden real con el que se cuenta. Si Ortega condena las revoluciones es porque piensa que pretenden la imposición de un ideal por encima de las condiciones de lo real. El Derecho ideal es el que realiza plenamente el valor de la justicia, y tal Derecho viene aludido por el Derecho existente. Así, sólo debe ser lo que puede ser, y sólo puede ser lo que se mueve dentro de las condiciones de lo real. El ideal

de una cosa no consiste más que en su perfeccionamiento, porque la misma realidad nos muestra su defecto y su norma, su pecado y su deber. Todo depende del modo de mirar, que exige en este caso la búsqueda en la realidad del ideal, del valor, es decir, la alusión a su latencia.

Finalmente, el autor expone la razón histórica de la teoría del Derecho enunciada, fijándose en el caso de Roma, que Ortega toma como paradigma del estado universal por antonomasia. Las creencias sobre el mando son previas a la monarquía y en ella perviven y se solidifican gracias a la incidencia de los usos religiosos, que hacen el derecho al mando proveniente de la «gracia de Dios». Las instituciones republicanas mantienen su vigencia porque su legitimidad se sigue apoyando en el «consensus» religioso y en una radical «concordia» que implica la convicción sobre quién debe de mandar. Pero va a ser la conquista de Grecia la que ponga en tela de juicio las creencias sobre las que se asentaba la convivencia en la urbe. Esta etapa revisionista origina un proceso de individualización, que suministra durante estos años una serie de personalidades vigorosas y rotundas. El paso al imperio es la causa de este proceso, en el que, siendo el mando ilegítimo, puede ejercerlo cualquiera que sea capaz de mantener un orden mínimo. Del estado como piel se pasa al estado ortopédico; de ahí la semejanza que Ortega establece entre esta etapa de la historia de Roma y los fascismos europeos. La importación de la filosofía griega, en especial el estoicismo, hace que de nuevo surja la idea de las dos justicias: la real y la ideal. Pues bien, aquí va Ortega a proclamar una contradicción: el Derecho es por sí mismo lo irreformable, pero el Derecho es variable también porque ha de adaptarse a las nuevas situaciones.

Partiendo de Parménides y Aristóteles se formó en la filosofía la creencia de que el principio de contradicción era una exigencia de la realidad, porque ésta era el ser inmutable y fijo que era y no podía dejar de ser. Ortega, sin negar el principio de contradicción, piensa que la realidad es contradictoria y él no tiene la culpa de que sea así. Su teoría de Derecho ancla en una metafísica de innovación, cuyo concepto del ser, como ser insuficiente o indigente, funcional y dinámico, es todo lo contrario de la esencia aristotélica, pensando en la cual se formuló el principio de contradicción. Después de este inciso, observamos ya que la evolución del Derecho que Ortega propugna radica en la presencia de las leyes estatutarias, que significan el margen de variación otorgado al orden vigente para atender a las realidades nuevas. El Derecho, producto de los usos y de los compromisos sociales, ha de ser elástico, de contornos ligeramente indefinibles hacia

el futuro; es decir, un Derecho semoviente como el inglés, abierto a la variación histórica, que no necesita ser bruscamente reformado porque se halla en permanente y constante reforma. El Derecho debe de «conservar innovando», como algo opuesto e impermeable a la razón pura.

Reformismo moderno y utopismo racionalista. La crisis actual del Derecho

El racionalismo de la Edad Moderna introduce en el concepto de justicia los elementos extrajurídicos de los que hablamos antes. Justicia es dar a cada uno lo suyo, pero no lo que le pertenece con arreglo al orden vigente, sino lo que se le debe según un orden ideal que empieza prometiendo sin ser vigente, y que, al adquirir vigencia, va procediendo a la implantación de lo prometido. Es la actitud reformista, revolucionaria, opuesta a la romana e inglesa. Tal actitud degenera progresivamente desde 1789, en que la monomanía del reformismo se convierte en la actitud primaria del Derecho. La meta ideal está siempre lejos, porque cada vez que el Derecho sufre una reforma, vuelve a surgir la promesa, y por lo tanto la necesidad de realizar una nueva sustitución. El Derecho es así la *lex ferenda* que se revuelve contra la *lex lata* y la destruye. El Derecho se convierte en algo cambiante, movedizo e inseguro. De este modo surge una destrucción universal del Derecho porque no existen creencias, usos fuertes sobre quién ha de mandar, y no se ha respetado su esencia, que es inexorabilidad e invariabilidad. Lo mejor ha sido enemigo de lo bueno. La crisis del Derecho afecta a la persona, que carece de referencias seguras de comportamiento; daña a la justicia, que se convierte en algo movedizo e inestable, y repercute en la sociedad que, sin creencias firmes sobre el mando, vive en una permanente ilegitimidad, con los males que lleva consigo la mera posibilidad de que mande el más apto.

Esta ha sido la trayectoria generosa y limpia que el autor nos ha trazado para averiguar el pensamiento jurídico de Ortega y Gasset. Como en otros aspectos de su tarea intelectual, Ortega ha tenido seguidores muy valiosos en el campo del Derecho, lo cual quiere decir que *El Derecho en Ortega* nos presenta el núcleo, la matriz de otras elaboraciones jurídicas más ordenadas y vastas, como es, por ejemplo, la de Recasens Siches. El libro viene oportunamente a replantear temas muy actuales y, claro está, a servir de referencia en la polémica cada vez más viva que la figura de Ortega viene despertando. El autor no polemiza, da fe, porque al lector atento del fallecido maestro, la in-

interpretación que hace Hierro S. Pescador le parecerá la más veraz y auténtica y, por tanto, la única autorizada.

Un ilustre lector del presente libro me ha dicho que está escrito muy «desde dentro de Ortega». Yo lo he tomado como un elogio para el autor porque la única actitud responsable en un trabajo de esta naturaleza es la de seguir al pie de la idea el pensamiento biografiado, describirlo en sus cimas y en sus angustias y, en ocasiones, adivinando ese pensamiento por haber hallado la clave dialéctica que a él conduce. Este es, como insinué al principio, casi un libro «de» Ortega que ostenta dignamente la firma de Hierro S. Pescador.—FERNANDO MALO.

NOTICIA SOBRE LOS VIAJES A LA NUEVA ESPAÑA DE THOMAS GAGE

La literatura de viajes es tan abundante como valiosa en las letras de la América hispánica. Ese copioso capítulo de las literaturas de nuestro continente se inicia con las obras de los llamados cronistas de Indias. Aquellos descubridores, conquistadores, misioneros y aventureros de toda laya y cariz dejaron los testimonios inapreciables de sus experiencias al ponerse en contacto con una realidad muy distinta a la europea que conocían. Fueron estos hombres testigos presenciales de hazañas insospechadas, de aventuras que remedaban las de los libros de caballerías, de choques de culturas como hasta entonces la humanidad no había presenciado. Algunos de ellos trataban de subrayar las virtudes de sus esfuerzos, de su valentía o de su astucia para mejor reclamar mercedes a la monarquía española; otros, por su parte, gustaban recrearse en la rememoración de sus aventuras y desventuras, sus hazañas de todo género, como auténticos protagonistas de obras de ficción. Algunos conquistadores y misioneros se asomaron con la mirada llena de acuidad a las culturas indígenas y recogieron, con mayor o menor tino, las características principales de sus creencias, ritos y supersticiones, de sus costumbres tan exóticas. Estas narraciones de sus aventuras y las descripciones de los modos de vida indígena sirvieron para llenar páginas dotadas de verdadero hechizo. Citemos nada más las muy coloridas y vivaces narraciones de Bernal Díaz del Castillo, ejemplo magnífico de estos hombres que cruzaron la mar océano y escribieron después el relato maravilloso de sus hechos extraordinarios.

Parece estar en lo cierto Luis Nicolau d'Olwer, cuando dice en el prólogo a su antología de *Crónicas de las culturas precolombinas,* Fondo de Cultura Económica, México, 1963: «En general, el cronista cuenta honradamente lo que ha visto; es decir, lo que ha creído ver, que no siempre coincide con lo que realmente existe. El testigo puede ser veraz y no ser verídico su testimonio.» Como tantas veces se ha repetido, los cronistas en ocasiones exageraban o desvirtuaban sus informaciones. Pero en la mayoría de los casos intentaban ofrecer sus noticias con toda veracidad. Lo que ocurre es que muchas veces su pupila estaba influida por prejuicios europeos, y su cultura, ideas y creencias no les permitían observar ciertas facetas singulares, insólitas para ellos, de las culturas indígenas americanas. Estos prejuicios no se ha de suponer que se derivaban de los criterios religiosos europeos, sino que en buena medida eran producto de normas y proyecciones de su cultura de origen grecolatino, con los matices propios de la época renacentista.

La oleada de los cronistas de Indias que da carácter singular al siglo XVI en la América hispánica fue seguida más tarde por otra de ciertos viajeros que quisieron adoptar una nueva posición, una progresista actitud, ante las cosas de América. En el siglo XVIII llegan a estas tierras de las Indias occidentales nuevos viajeros de distintas partes de Europa. Primero nos encontramos con viajeros de origen holandés o alemán; después con otros que provienen de Inglaterra o de Francia. Los viajeros franceses predominan entre ellos quizá como consecuencia de la instauración de la dinastía borbónica en España. Estos viajeros dieciochescos emprenden sus itinerarios con el deseo de conocer estos territorios con una visión estrictamente científica. Por eso abundan entre ellos los geógrafos y los naturalistas. De esta época son los viajes de Charles Marie de la Condamine, el sabio francés que escribió su *Relación de viaje a la América meridional,* como también los de Bonpland y De Jussie, botánicos franceses. Otros nombres pueden incorporarse a éstos, que venían de España, de Inglaterra, de Alemania. Fue una nueva pléyade de descubridores de América, de desentrañadores de los misterios y las maravillas del continente colombino. Con razón José de la Luz y Caballero llamó a Alejandro de Humboldt «segundo descubridor de Cuba», por los sabios informes e investigaciones que contiene su *Ensayo político,* resultado de su estancia en la isla antillana. Los datos y observaciones proporcionados por estos viajeros del siglo de las luces sirvieron más tarde a los criollos levantiscos para disponer de pruebas aprovechables en su proceso y balance de la colonización imperial española.

Entre unos y otros, entre los cronistas asombrados y vivaces del

siglo XVI, que manejaban muchos de ellos al mismo tiempo la espada y la pluma, y los viajeros científicos del siglo XVIII, encuéntrase un irlandés de trashumante estampa, de fisonomía algo huidiza, que llevaba el nombre de Thomas Gage. Gage trató de acentuar en algunas de sus páginas la finalidad adoctrinadora del sacerdote, como aquellos misioneros españoles del siglo XVI, pero la misión apostólica no parece nunca en él cosa tan acendrada y esencial como la de un Las Casas o un Motolinia. Este viajero del siglo XVII gustaba anotar sus observaciones sobre las costumbres, los ritos, las creencias de los indígenas, pero en ellas observamos de inmediato un tanto la ligereza de alguien que se sabe de paso, que tiene puesto sus intereses en otras cuestiones. Si menciona las crueldades de los dominadores europeos sobre los indígenas, no lo hace con el objetivo de denunciar filantrópicamente esta situación, sino que la utiliza para atestiguar, con propósito de estrategia política, las quiebras y debilidades de la colonización española en el hemisferio americano.

Este Thomas Gage fue un sacerdote inglés, de origen irlandés, que nació, aproximadamente, hacia 1595. Era de familia católica; estudió en Francia y en España. Se conoce que por 1625 fue destinado a las Islas Filipinas, pero a medio camino quedó rezagado en México y en Centroamérica. Fue en esas tierras profesor de latín en Chiapa, y más tarde, catedrático de Filosofía en Guatemala. Anduvo Gage por diversos lugares del interior de la Nueva España, conoció la vida de pueblos indígenas, de los que ofreció noticias curiosas en el libro de viajes que le hizo famoso. Quiso retornar a Europa, no obstante la oposición de sus superiores. Logró regresar, por fin, al viejo continente. Viajó por distintos países europeos, entre ellos Italia. Cuando está de vuelta en Inglaterra reniega de su fe católica y adopta la religión protestante. Publica por entonces la relación de sus viajes por México y Centroamérica, con el título *The English American by sea and land or a new survey of the West Indias,* que apareció en Londres en 1648. Fue autor, además, de otras obras: *The Tiranny of Satan* (1642), *Ruler for the better learning of the Indian tongue called Pocanchi or Pocoman* y *A duel between a Jesuiste and a Dominican.* Thomas Gage murió en Jamaica en 1656.

Su libro de viajes por México y Centroamérica obtuvo una gran popularidad desde su primera edición inglesa. Pronto fue traducido a otros idiomas, y las ediciones en francés (de las cuales se mencionan cinco), en holandés y en alemán atestiguan que los lectores de la época disfrutaron ampliamente con los relatos entre ficticios y reales del viajero inglés. La primera edición en español apareció mucho más tarde, con el título *Nueva relación que contiene los viajes de Thomas Gage en la*

Nueva España, y fue publicada en París, por la Librería de Rosa, en 1838.

Estas narraciones de los viajes de Thomas Gage, como afirma un comentarista, son: «mezcla de mentira y de verdad, de detalles preciosistas y exactos, como de puras descripciones imaginativas, de exageraciones de minas de oro y de tesoros miliunanochescos.» La profusión de ediciones de dicha obra revela que los lectores del siglo XVII y del siglo XVIII gustaban impulsar su imaginación con narraciones que los condujeran por extrañas y maravillosas tierras desconocidas llevados de la mano por Daniel de Foe o por los caminos de los sardónicos relatos no menos fantásticos de Voltaire. Como ha sido señalado ya, en la literatura de ficción del siglo XVIII predomina un afán por remontarse hacia lejanos paisajes, hacia tierras exóticas, hastiados los lectores de los reglamentados pasos y las reguladas situacions que le imponía la época del neoclasicismo.

Pero no se suponga que aquel sacerdote inglés escribió el relato de sus viajes de un modo gratuito o desinteresado. Porque la dedicatoria de aquella primera edición inglesa de 1648 nos permite conocer algo los objetivos de su labor americanista. La edición está dedicada a «El capitán de los ejércitos del Parlamento», es decir, a Oliverio Cromwell. Pocos años después de la publicación de su libro, Gage recibía el encargo de Cromwell, en 1654, de ofrecer una información fehaciente destinada a una operación bélica contra las colonias españolas en América. De ese modo, Gage aparecía como un experto en cuestiones americanas. No le faltaban a los ingleses deseos de penetrar y ocupar los territorios americanos que, según el testimonio de su obra principal, eran propicios a la conquista, dada la debilidad y declinación que decía haber observado en las defensas españolas.

Como resultado de sus informaciones se preparó, en 1654, una expedición comandada por el general Venables, que partió de Portsmouth en dirección a las costas de las Antillas y de la América Central, que Gage había conocido directamente en sus viajes. En dicha expedición participó el propio Gage como capellán. Si es verdad que esta expedición no logró sus propósitos y fue derrotada frente a la isla de Santo Domingo, pudo conquistar para el creciente poderío inglés la isla de Jamaica, que se convertiría en un pontón británico en el Mar Caribe para futuras expediciones y afanes de conquista.

Podemos conocer ciertos rasgos de Thomas Gage que se desprenden de la lectura de su propia obra. Recuérdese, para mejor aprender las sinuosidades de su carácer, que este hombre pertenecía a una familia de convicciones católicas; que tanto él como los cuatro hermanos que tenía debían realizar todos los esfuerzos para que su tierra natal vol-

viera al redil de la fe católica. Sus estudios en colegios de jesuítas en Francia y en España estaban destinados a esa finalidad; pero, sin embargo, Gage abandonó a los jesuitas y prefirió entrar en la orden de los dominicos. Debe recordarse el dato que cuando en 1637 retornó a Inglaterra, después de haber estado doce años en México y Guatemala como dominico, encuentra que sus padres (que habían sido condenados por esconder a misioneros católicos y fueron perdonados cuando iban camino al patíbulo) lo desheredaron por haberse apartado de sus protectores jesuitas. Tras esta situación, Gage pidió ayuda a sus hermanos, emprendió viajes por Europa, volvió a Inglaterra y entonces renegó del catolicismo y abrazó el protestantismo. En 1642, después de haber pasado por una serie de pruebas, para confirmar su absoluta abjuración y su identificación con la fe luterana, se le permite ofrecer su sermón de retractación en la famosa catedral londinense de San Pablo.

No nos podemos llevar fácilmente por este monje tan cambiadizo en sus opiniones. Su libro ha de leerse con cierto recelo. Podemos sospechar fácilmente que algunas de sus aventuras entre los indios de Guatemala brotan, con cierta gracia de invención, de su propia imaginación. Sección muy interesante de su libro es aquella donde describe la grandeza y hermosura de la ciudad de Guatemala, la organización de su gobierno, datos geográficos y políticos que sirven de introducción a la narración de sus recorridos por el interior del país.

Según vamos leyendo sus páginas, advertimos que Gage no ponía mucha obstinación cuando trataba de llevar la fe de Cristo a los indígenas guatemaltecos. En cierta ocasión penetra en territorio de indios hostiles, y, ante las penalidades sufridas, resuelve «abandonar todos estos descubrimientos de infieles, y esta clase de empresas difíciles, donde mi vida y mi salud corrían mucho riesgo, sin otra utilidad que un poco de crédito y vanagloria en este país» (capítulo XIX). Y, sin más, se retira: no se han hecho para él los sacrificios, las vicisitudes, que tanto abundan en los relatos de los misioneros españoles del siglo XVI. Pero, eso sí, Gage aprende alguna lengua indígena, de la cual publicaría más tarde una gramática. Ofreció también en su obra datos sobre la situación eclesiástica en Guatemala y opiniones no muy positivas sobre el comportamiento de los clérigos por aquellos lugares.

La relación de los viajes de Thomas Gage por México y Centroamérica constituye un buen panorama de la vida en estos territorios en el siglo XVII. A pesar de ciertos datos y apreciaciones, que podemos considerar poco veraces, la obra posee gran amenidad, entrega la visión de un viajero europeo en contacto directo con gentes y costumbres que debían ser particularmente exóticas y llamativas a los lectores europeos de su centuria. En la actualidad, este libro de viajes viene

a resultar un enlace entre las crónicas de los conquistadores y misioneros del siglo XVI con los viajeros cientificistas del siglo XVIII. Por eso debemos volver, siempre con cuidado y discreción, a aquellas páginas de Thomas Gage, que lo convirtieron, con mayor o menor fortuna, en un experto en cuestiones de la América hispánica.—SALVADOR BUENO.

SLAWOMIR MROZEK

Un nombre nuevo atrae hoy la atención de los escenarios, espectadores y críticos europeos: Slawomir Mrozek. ¿Quién es Mrozek? ¿De qué nos habla? ¿Qué clase de teatro escribe, y por qué éste provoca reacciones fuertemente polémicas y contradictorias?

Mrozek no es desconocido en España. Se ha publicado algún libro de narraciones suyo, y un grupo experimental —joven y dinámico— ha estrenado dos piezas en un acto, *Strip-tease* y *En alta mar* (1). Tengo la impresión, por otra parte, de que la producción dramática de este autor irá siendo cada vez más divulgada entre nosotros. Vale la pena. Con independencia de posibles discrepancias, su teatro plantea problemas del máximo interés, y muy diversos: políticos, filosóficos, estéticos... Y este teatro no sólo importa por sí mismo, sino, igualmente, por su relación con la escena europea de hoy, y por el momento y el lugar en que surge. Para tener clara idea de ello, bastará con retener algunos datos. En primer término, Mrozek es un seguidor de la estética de vanguardia (Beckett, Ionesco, Genet...), del mismo modo que otros jóvenes autores de distinta nacionalidad —por ejemplo, Arrabal, Albee, Pinter—. En segundo término, y a diferencia de estos últimos, Mrozek no proviene de un país occidental. Aunque reside en Italia desde hace unos años, Mrozek es polaco (2) y su obra se halla en íntima conexión con las nuevas tendencias del teatro en Polonia.

---

(1) Interpretación, escenografía, montaje y dirección de *Los Goliardos*. Fecha de estreno: 18 de mayo de 1967. Teatro Beatriz de Madrid, Nacional de Cámara y Ensayo. En la presente temporada 67-68, se han ofrecido, en dicho teatro, representaciones regulares y sucesivas de este espectáculo.

(2) Unos datos sobre Mrozek. Nace en Cracovia, en 1929. Ha sido periodista y dibujante. En 1958 publica un volumen de narraciones satíricas, titulado *El elefante*, y de ese mismo año es su primera obra teatral, *La policía*. Ha escrito numerosas piezas en un acto, como *Karol, Strip-tease, En alta mar*, etc. *Tango* data de 1965, y ha sido estrenada en Polonia bajo la dirección de Erwin Axer. En Londres ha sido estrenada por la Royal Shakespeare Company, y en París, en el Théâtre de Lutèce, bajo la dirección de Lauren Terzieff, durante la temporada 66-67. En Italia, el estreno ha tenido lugar en Génova, por el Teatro Estable de dicha ciudad, bajo la dirección de Luigi Squarzina, en octubre de 1967. A la producción dramática de Mrozek hay que añadir otros títulos, como *El martirio de Peter O'Hey* (1959), *El pavo* (1961), etc.

Como usualmente se ha venido considerando que el teatro de vanguardia es producto inconfundible de una sociedad muy concreta y particular, la figura de Mrozek ha de resultar, en más de un sentido, desconcertante y paradójica. Yo me atrevería a decir que Mrozek viene a ser —aquí, ahora— una piedra de toque para la crítica teatral. Según se reaccione ante Mrozek, se ve bien dónde hay una crítica documentada y rigurosa, y dónde, solamente, meros esquemas apriorísticos. Y esto puede ser igualmente válido para actitudes críticas muy diversas, e incluso opuestas. Por ejemplo, *aceptar* o *rechazar* a Mrozek, en nombre del teatro de vanguardia, es igualmente estéril si, como faena previa y fundamental, no se ha intentado averiguar: 1.º) lo que la vanguardia significa en la escena polaca de hoy; 2.º) la situación de Mrozek en el teatro polaco, su relación con los autores y directores más alerta de su país.

Vemos así que, para aproximarnos a la obra dramática de Mrozek, es oportuno un previo rodeo. La pregunta es ésta: ¿qué ocurre en el teatro polaco de nuestros días?

☆

La desestalinización ha producido efectos muy saludables y espectaculares en el desarrollo teatral de los países del Este. El «realismo socialista», ya superado, dejaría paso a una serie de aventuras estéticas muy diversas. Y quizá fuera en Polonia, como nos dice Rebello, donde «la formulación de nuevas propuestas teatrales —tanto en lo que concierne a la creación literaria como a las realizaciones escénicas— inteligentemente se orientaría por más fecundos o inexplorados caminos» (3). Entre los nuevos dramaturgos, surgidos al finalizar la década del 50, se encuentran Jerzy Broskiewicz, Tadeus Rozewicz y, claro está, Slawomir Mrozek; entre los directores, Kazimir Dejmek, Kristina Skuszanka, Erwin Axer, Jerzy Grotowsky... He tenido ocasión de conocer personalmente a este último, hace unos años. Coincidimos ambos en el jurado de un festival internacional de teatro, y, después de la clausura, pudimos conversar ampliamente acerca de la situación teatral en nuestros respectivos países. Grotowsky dirige el Teatro-Laboratorio «13 Filas» de Opole, y es, sobre todo, un investigador en las más audaces formas de expresión escénica. Su dispositivo escénico para la representación de *Kordian,* de Julius Slowacky, resulta, en verdad, sorprendente. La tradicional frontera entre el escenario y la sala, ha desaparecido por completo. Los lugares de la representación son múltiples, como

(3) Luiz Francisco Rebello: *Teatro moderno. Caminhos e figuras.* Lisboa. Edit. Prelo, 2.ª edición, 1964; p. 494.

también los que corresponden a los espectadores, y unos lugares y otros se articulan, mediante distintos planos, formando un solo lugar. Oyendo hablar a Grotowsky de su montaje de *Kordian,* de la situación teatral en su país, de las tareas en marcha del nuevo teatro polaco, era fácil advertir dos cosas. Primera: agotados los caminos del realismo tradicional, el joven teatro polaco avanzaba resueltamente en la exploración y búsqueda de nuevas formas dramáticas. Segunda: terminada la «guerra fría» y los endurecimientos políticos, consecuentes a ella, una generación joven había hecho acto de presencia, impulsada por una gran capacidad creadora, imaginativa, y por un riguroso espíritu crítico.

Para este joven teatro, ¿qué puede significar la vanguardia? Frente a los módulos del realismo tradicional, la vanguardia es, ante todo, esto: un campo de formas inexploradas, un vuelo libre de la imaginación. Si muchos autores y directores del Este se han encaminado hacia esta tendencia, ha sido porque han encontrado en ella innumerables posibilidades de experimentación y de inventiva. Y por lo mismo que la vanguardia tiene para ellos un significado muy particular y preciso, el teatro de vanguardia que ellos hacen adquiere significados propios y singulares. Refiriéndonos concretamente a Mrozek —que es, quizá, el dramaturgo más «vanguardista» de su generación—, hemos de observar que obras como *Tango* o *Strip-tease,* aisladas del contexto del teatro y la sociedad de Polonia, apenas nos revelarían sus más íntimos secretos. Cuando estas obras se comparan con las normas del antiguo realismo, no es difícil encontrar en ellas su valor más profundo y admirable: una poderosa energía creadora, un fuerte impulso imaginativo y singular. Es curioso observar cómo la vanguardia llega a cobrar aquí un sentido dialéctico imprevisible. Para estos jóvenes autores y directores del Este, la vanguardia supone una reactivación de valores y principios estéticos, devaluados —años atrás— por un excesivo celo político-burocrático. Además, la vanguardia está cumpliendo otra función que también era imprevisible. Ha llegado a convertirse hoy en un lenguaje supranacional, capaz de restablecer muchos puentes de comunicación cultural que fueron rotos por la «guerra fría».

Todo esto se encuentra detrás de *Strip-tease* y *En alta mar,* las primeras obras de Mrozek que se han dado a conocer en España; o detrás de *Tango,* la obra de Mrozek que ha sido estrenada con éxito arrollador en París, Londres y otras capitales europeas.

★

Ha escrito Jan Kott: «Mrozek llega a tiempo. Ni demasiado pronto, ni demasiado tarde. En el momento de su época: polaca y europea.

Mrozek ve el mundo en una perspectiva de catástrofe, una perspectiva ambigua e irónica» (4). Esa «perspectiva de catástrofe», esa ambigüedad y esa ironía, se advierten bien en *Tango,* y asimismo en las piezas en un acto, *Strip-tease* y *En alta mar,* especialmente en la primera, de superior calidad e interés que la segunda.

Strip-tease es una meditación sobre la libertad; *Tango* lo es sobre la revolución y el ejercicio del poder. En un caso como en otro, el autor elige una posición eminentemente conflictiva, dubitativa, indecisa. La ambigüedad e ironía que Kott advierte en Mrozek, obedece, sobre todo, al hecho de que el autor rehúye toda contestación concreta a las interrogantes por él planteadas. Más que responder, Mrozek pregunta; más que demostrar, inquiere, observa, analiza. «¿Qué es, en esencia, la libertad?», dice un personaje de *Strip-tease.* Y toda la obra cabe en esa sola pregunta.

Strip-tease es la historia de dos personajes —Uno y Dos— que se debaten en una situación cerrada. En escena, dos sillas y dos puertas. Los personajes Uno y Dos aparecen casi al mismo tiempo, y son iguales en su manera de vestir, incluso cada uno de ellos lleva un maletín idéntico al del otro. Iban hacia algún sitio, y algo exterior, ajeno a su voluntad, les ha obligado a venir a este lugar extraño, que no conocen. ¿Qué van a hacer? ¿Qué pueden hacer? Oigámosles:

> UNO: (...) Nuestro principal objetivo, por el momento, tiene que ser éste: mantenernos tranquilos, sin perder la dignidad personal. De este modo, seremos dueños de la situación, ya que nuestra libertad, en mi parecer, no nos ha sido limitada lo más mínimo...
>
> DOS: ¿Llama usted libertad a tener que seguir aquí?
>
> UNO: ¡Pero, señor mío! ¡Nos podemos marchar cuando nos venga en gana! ¡Dése cuenta, las puertas están abiertas!
>
> DOS: ¡Entonces, vámonos!

Y casi a continuación:

> UNO: (...) ¿Qué es, en esencia, la libertad? Simplemente, *posibilidad de elegir.* Mientras permanezco sentado, sabiendo que me puedo marchar por cualquiera de esas dos puertas, soy libre. Pero en el momento justo en que me pongo en pie, *habré hecho una elección limitando así mis posibilidades,* habré perdido mi libertad, me convertiré en esclavo de mi acto.
>
> DOS: Pero quedarse aquí sentado y no marcharse, también supone una elección. Usted *elige* quedarse.

---

(4) JAN KOTT: «Un amuleto del teatro buffo», en *Sipario,* núm. 259. Milán, noviembre de 1967; p. 40.

UNO: ¡Falso, señor mío! Estoy aquí, pero *todavía* me puedo marchar. Por el contrario, si me marcho, *excluyo la posibilidad de quedarme* (...) Ilimitada libertad interior, esa es mi respuesta a todo este misterio que se cierne sobre mí (5).

El personaje Dos no comparte este criterio, afirma que él es «partidario de la libertad exterior» y se dispone a marcharse. Entonces las dos puertas se cierran.

El hecho de que las puertas se cierren supone la primera repetición de un motivo. Básicamente, significa lo mismo que el hecho de que los personajes Uno y Dos hayan sido arrojados aquí, en contra de su voluntad. Es, pues, un segundo atentado contra su libertad. Y a lo largo de la acción, veremos cómo estos atentados se van repitiendo a través de diferentes formas. Una mano gigantesca y misteriosa les obligará a despojarse, sucesivamente, de sus zapatos, de sus chaquetas y pantalones. En el colmo del sarcasmo, al final ya de la obra, una segunda mano gigantesca (repárese en el carácter simétrico de la construcción) les dejará sin los maletines y les colocará a cada uno un gorrito de verbena.

Más que buscar equivalentes concretos a este tipo de situación que, en abstracto, nos plantea Mrozek, parece conveniente observar las relaciones que estos personajes establecen con esa situación y entre ellos mismos. En el teatro de vanguardia, buscar equivalentes concretos es, a menudo, una pretensión estéril. Las abstracciones peculiares del teatro de vanguardia permiten encontrar equivalencias concretas múltiples, cualquiera de las cuales puede ser válida... sin que otras muchas dejen de serlo también.

Los personajes Uno y Dos, tan idénticos en todo, difieren radicalmente en su postura ante la situación que les ha sido dada. Para Uno, lo importante es «la libertad interior». Esta, según vemos, no es sino una coartada: una manera de enmascarar lo trágico y angustioso de la situación; una evasión de ella, una libertad puramente ficticia. Al afirmar su concepto de «libertad interior», Uno está muy lejos de *realizar* su libertad. Por el contrario, no hace sino escapar del mundo objetivo, sustituyendo toda acción real, verdadera, por una actitud ilusoria. Como es lógico, este concepto de la libertad no le pone en el camino de una libertad real, verdadera: antes al contrario, la situación limitadora de su libertad gana sucesivas posiciones, en un rápido proceso destructivo.

El personaje Dos aparece como una figura antitética de Uno. Su actitud está presidida siempre por un fuerte sentido práctico de la vida.

---

(5) Cito por la edición publicada en *Primer acto*, núm. 88, septiembre de 1967; pp. 32-33.

Es un hombre de acción, y carece de toda capacidad imaginativa. Está en lo cierto cuando recrimina a Uno que no hacer nada para salir de aquí es un modo de elegir; esto es, que significa la elección de quedarse aquí. Sin embargo, también se equivoca en su manera de aspirar a la libertad. Tampoco su elección —la acción por la acción misma— le pone en el camino de una libertad real.

Así, pues, ¿hemos de deducir que, según Mrozek, la libertad es imposible? De ningún modo. Casi inequívocamente, de este ejemplo dramático se desprende que la libertad es imposible *desde* las posiciones de Uno y Dos. El primero no alcanza la libertad porque cree que la libertad es una idea. El segundo, porque cree que la libertad es un acto. Ambos han olvidado que la libertad es, simultáneamente, un acto y una idea.

El problema de la libertad se plantea en *Tango* desde una perspectiva más rica, y también menos clara y más contradictoria. Pero dejo aquí el tema. De *Tango* hablaré en un próximo artículo.— RICARDO DOMÉNECH.