EUROPEO EN EL EXILIO

GUILLERMO DIAZ-PLAJA

Nos apropiamos del verbo fácil de José Cruzet (1) para esbozar tan sólo la figura literaria de Don Guillermo Díaz-Plaja, de la Real Academia de la Lengua Española, autor prolífero con más de 180 obras escritas dentro de los más diversos géneros y con las cuales evidencia su talento y su gran actividad creadora al servicio de una vocación pasional en provecho de la cultura en su más amplio significado.

"La obra de Guillermo Díaz-Plaja es el pensamiento literario hecho asequible y atrayente por sus extraordinarias posibilidades didácticas, mediante un modo expresivo; un medio —el ensayo— entendido como él lo entiende, puesto en sus manos, en sus palabras dotadas para el difícil oficio de la síntesis, con innegables posibilidades de algo importante que no debe echarse en olvido: la eficacia humana y cultural de la comunicación, el entendimiento y la difusión hacia públicos no especializados."

EUROPEO EN EL EXILIO, recoge una parte de la labor literaria de su autor durante el pasado año ofreciendo dispares ensayos y artículos periodísticos, pletóricos de sencillez narrativa e inteligente contenido.

(1) GUILLERMO DIAZ-PLAJA, por José Cruzet. EPESA, 1970.

Donativo de José Luis Bronchal
al Archivo Díaz-Plaja

EUROPEO EN EL EXILIO

Impacto literario
4

EDICIONES
PICAZO

Paseo San Gervasio, 78
BARCELONA. 6.

Guillermo DIAZ-PLAJA
de la Real Academia Española

EUROPEO EN EL EXILIO

crónica del acontecer cultural, 1972

Es propiedad del autor, quien cede los derechos de esta edición a Editorial Picazo.
© Guillermo Díaz-Plaja

© Guillermo Díaz-Plaja

EDICIONES PICAZO, 1973.
Portada de Joan Farré
Primera edicición: Mayo, 1973

Depósito legal: B.19649-1973

ISBN. 84-361-0083-2

Printed in Spain
Impreso en España por Flamma,
Masia 3, Montcada i Reixach

A
JUAN RAMÓN MASOLIVER
fraterno en la tarea y en la vida

*Desde hace once años, vengo publicando, en «La Vanguardia Española» de Barcelona, un artículo semanal, que, bajo el mote «sin pausa y sin prisa», intenta ser, por un lado, un índice de temas de lo que denominamos la «actualidad cultural»; de otro, el registro de la óptica menor, por personal y por margniada, de un escritor español de hoy que vive en los aledaños de Europa. En ambos sentidos, acaso este empeño sea de alguna utilidad, si, recogido en volúmenes, ya miscelá-neos, ya monográficos, * puede ofrecer la unidad de sentido que funde y justifica esta tarea, en la que llevo empeñadas, entazmente, las mejores horas de mi madurez.*

G. D.-P.

Barcelona, abril de 1973.

* véase al dorso.

ALGUNOS LIBROS DE GUILLERMO DÍAZ-PLAJA

OBRAS COMPLETAS: POESÍA

Poesía en treinta años (1941-1971), Plaza y Janés.

OBRAS COMPLETAS: ENSAYOS

I, *Ensayos sobre Literatura y Arte,* Ed. Aguilar (1972).
II, *Estudios biográfico-críticos* (en prensa).

OBRAS SELECTAS

Ensayos Elegidos (ed. «Revista de Occidente»).
Obras Selectas (ed. Carroggio) (1972).

OBRA PERIODÍSTICA

ACTUALIDAD CULTURAL [volúmenes misceláneas]
La letra y el instante (1961-1963), Ed. Nacional.
La linterna intermitente (1964-1965), Ed. Prensa Española.
El calendario inútil (1966-1967), Ed. Novelas y Cuentos.
La cultura como noticia (1968-1970), Ed. Dopesa.
Leo, luego existimos (1971), Ediciones 29.
Europeo en el exilio (1972) Ed. Picazo.
ACTUALIDAD CULTURAL [volúmenes monográficos]
Discursos para sordos (Ed. Novelas y Cuentos).
El oficio de escribir (Ed. Alianza Editorial).
Los paraísos perdidos (Ed. Seix Barral).
Agendas para una política cultural (Ed. Richard Grandío).
El intelectual y su libertad (Ed. Seminarios y Estudios).
Consideración del libro (Ed. Nacional).
CRÍTICA LITERARIA
La creación literaria en España (1966-1967), Ed. Aguilar.
Cien libros españoles. Poesía y novela en España (1968-1970), Ed. Anaya.
VIAJES
Cartas de navegar (1935)
Registro de horizontes (1953).
Viatge a l'Atlàtida i retorn a Itaca (1952)
El viajero y su luz (1953).
Con variado rumbo (1966).
África por la cintura (1967).
Trópicos (1968).
Donde resuenan los tambores (en prensa).

EUROPA, NOTAS DE UNA MARGINACIÓN

EUROPA, UNA

¿Estrenamos Europa? La inserción de Inglaterra en el Mercado Común se ha recibido, con justicia y verdad, bajo los estandartes más jubilosos. He aquí —se nos dice— una historia nueva, apoyada en la realidad económica de la que se hace —¿quién podrá dudarlo?— el devenir de los pueblos.

Pero la historia se construye, precisamente, de pensamiento. No hay peripecia sin sueño anterior; sin proyecto de futuro. En cuanto se movilizan muchedumbres, hay que rastrear cuidadosamente el hilo del intelectual, fuente meditabunda que los puso en marcha. Y así se advierte que, a partir de Roma, las mejores mentes europeas fueron nostálgicas de su unidad, desoladas memorias de una historia que, en torno al «Mare Nostrum», había unificado el Continente.

Historia desordenada y, por tanto, patética. Un primer hilo conductor del sueño unitario fue Bizancio, continuador de Roma, mientras Roma quedaba triturada por las facciones góticas. La emocionante historia de Constantinopla, testigo de Cristo, custodia del Derecho y relicario del pensamiento antiguo, está mal expuesta en nuestros manuales escolares. Pues, ¿se nos explica bastante que el intento de Carlomagno, en su intención unificadora, era, al mismo tiempo, la erección de un centro «separatista» de la unidad y de la continuidad representada por Bizancio? ¿Se nos dice de modo suficiente lo que las cruzadas significaron de escándalo y de destrucción ante la cultura y la tradición de Constantinopla?

Por otro lado, el curvo alfanje islámico cortaba toda la ribera sur del Mediterráneo y llenaba de alminares los campos de ruinas de los templos construidos por Roma. Quien ha visto las Tebaidas de Egipto; o las huellas de Volubilis, junto a Meknés, sabe de esa unidad soterrada, en la que todo el norte de África se expresaba en latín.

El tercer «rapto de Europa» hacia la ruptura lo patrocina el pensamiento de Maquiavelo, con la substitución de la idea carolingia del «Imperio» —con espinazo dorsal en el Rin— por la idea de «Nación», dotada de una «razón de Estado» distinta de la ética que preside la conducta individual. Cinco siglos de la Historia de Europa se han desangrado por esta idea estúpida.

Quedan, sólo, los pensadores: Lulio, Leibniz, Kant, Romain Rolland; los soñadores de la «unidad moral» de nuestro continente; los nostálgicos de una herencia común necesaria.

Mucho me temo que los comentaristas políticos, soterrados en el pensamiento del materialismo histórico, aduzcan solamente las necesidades de tipo económico que han conducido a este nuevo natalicio de Europa, por la ampliación de los miembros integrados en el Mercado Común. Pero nuestro deber de vigías, desde nuestro ángulo de visión, nos obliga a recordar en esta hora el oficio del pensamiento y su misión de profecía como factor operante de la historia.

PARA CONSTRUIR EUROPA

Europeo a machamartillo, y —dejádmelo decir— «europeo en el exilio», ¿cómo no voy a recoger cuanto construya esa entidad ideal que llamamos Europa? No. No voy a hablaros del Mercado Común, aunque también los aranceles contribuyen a crear unidad. Sino de aquellas más delgadas (y a veces más difíciles) fronteras que crea el espíritu.

Bien. La idea, sin embargo, está en marcha. Pero, ¿cuál Europa? No por cierto, aquella que constituyó el enfermizo sueño cesáreo, de Napoleón a Hitler; ni siquiera, la imagen de Carlomagno, cuyo espinazo era el Rin, y cuya cúspide espiritual fue el Pontificado. Ya he dicho, alguna vez, en otro lugar, que el sueño carolingio fue una traición separatista de la continuidad del Imperio que, nos guste o no nos guste, mantenía Bizancio, que significaba, a la vez, la unidad territorial y la fidelidad evangélica, mientras Occidente era triturado por reyezuelos góticos y taifas islámicos. No: ésta no es la Europa a que aspiramos; ni siquiera la «Europa de las Patrias», solución de compromiso entre el pasado y el futuro propugnada por Carlos de Galia, conocido como General De Gaulle, cuya prudencia política le hacía comprender la dificultad enorme de prescindir, de golpe, de la noción de «Nación-Estado» que, a decir verdad, ha construido cinco siglos de historia política europea.

* * *

Para levantar y construir el sueño de Europa es necesario establecer más allá de la platónica ficción política, constituida por el Congreso de Parlamentarios, que ya funciona en Estrasburgo, la conciencia espiritual unitaria que sólo puede alcanzarse a través del espíritu.

* * *

Y, ¿por qué no empezar por el espíritu religioso? En estos días ha visitado Montserrat el Hermano Roger Schutz, prior de la Comunidad de Taizé que, como sabéis, intenta, desde hace veinticinco años, una experiencia monástica con cristianos de distintas confesiones. Del interés y de la esperanza que esta operación de concordia despierta dan fe los 42.000 jóvenes que, en 1971, acudieron a visitar este singular y ejemplar monasterio, primer intento de liquidación del monstruoso absurdo en que se empecinan las diversas tendencias que sirven, cada una de distinto modo, al mismo Señor Jesucristo. Cuando en algún viaje, hemos visto —al empezar un congreso internacional— formular preces a sacerdotes, pastores o popes diciendo casi las mismas palabras, en torno al mismo Dios, se nos producen escalofríos. En este sentido, el ecumenismo posconciliar parece trazarnos un camino. Pero, ¡qué lento!

* * *

El segundo esfuerzo comunitario nos lo daría la Cultura. Hace pocos meses leíamos el proyecto de creación de una Universidad Europea en Verona. Algunos centros de cultura superior tienen, en Alemania y en Bélgica, parecida internacionalidad. También aquí la dificultad está en los reductos nacionales, puesto que, también para la cultura, hay aranceles. Los ingenieros, los médicos, los profesionales de cada rama cultural pondrían, sin duda el grito en el cielo ante la competencia «ilícita» de sus colegas extranjeros. ¡Tronarían los cañones del Dos de Mayo! Sí, Europa está todavía muy lejos.

* * *

Pero hoy quisiera saludar un tercer intento que es una novedad absoluta y una nueva esperanza. Como ustedes saben, cuatro diarios europeos, uno francés (*Le Monde*), otro italiano (*La stampa*), otro alemán (*Die Welt*), otro inglés (*The Times*), cuatro ilustres hojas informativas se han puesto de acuerdo para ofrecer a sus lectores, periódicamente, un mismo suplemento dedicado a estudiar, por colaboración conjunta, la actualidad mundial desde un punto de vista «europeo». Se trata, en la ocasión, de conjuntar una realidad demográfica (257 millones de habitantes) cuya cifra de comercio exterior duplica la de Canadá y Estados Unidos conjuntamente. Este conglomerado socioeconómico, al conjuntar sus voces espirituales, devolvería a Europa la primacía del mundo. Y esto es lo que intenta esta conjunción periodística que, como indica uno de sus titulares, se mueve «à la recherche de l'homme européen», y tiene una audiencia conjunta de cinco millones y medio de lectores.

* * *

Bien vale la pena, pues, de añadir esta importante, acaso decisiva realidad, a la larga hilera de las nostalgias de Europa, que parece siempre que se escapa cuando, como Tántalo, se diría que está al alcance de su mano.

LO EUROPEO COMO NECESIDAD

No me resisto a apostillar —desde el ángulo de visión de esta atalaya —el estupendo artículo de Augusto Assía, titulado «El ridículo triunfalismo frente a la realidad europea». Pues, ¿no estamos, a cada paso, leyendo que lo que aquí acontece, también en el plano cultural, nos sitúa en el ombligo del mundo?

Al comenzar mis tareas de este año, yo insistía en lo pequeño y parcial de mi personal observatorio. Así estas «notas», deben ser entendidas con todas las limitaciones de una circunstancia marginada. Ved las revistas culturales que se publican por ahí. ¿Dónde estamos? ¿Dónde y cuándo se nos tiene en cuenta?

La situación es tanto más notable por cuanto no pertenecemos tampoco a un hipotético «tercer mundo» de la cultura. En realidad, nosotros estamos, afortunadamente, en una situación «provincial», es decir, integrando física y espiritualmente el «Imperio» de la Cultura de Occidente. Ser «provincia» no es, en ningún modo, lesivo, porque vale más ser cola de león que cabeza de ratón. Los romanos llamaron «Provintia», a la «Provenza», la más culturalizada de sus posesiones territoriales.

A mí no me parece, pues, deprimente ser «provincia» de Europa, a condición de que nos sintamos, como tales, partícipes de su actualidad cultural, y, por tanto, exigiendo una incorporación a través de unos «vasos comunicantes». Lo que

no me parece tan bien es atrincherarse en un cantonalismo diferenciador. Si en un terreno no podemos aceptar lo de *Spain is different,* es en el terreno de la cultura. Otra cosa es despeñarse por los fáciles y tentadores (por lucrativos) caminos del «folklore».

Se puede ser, pues, «provinciano» a condición de robustecer los enlaces con la Metrópoli de la Cultura, y de no sentirnos nunca satisfechos de nuestra marginalidad. Otra cosa es caer en el dicterio del «desprecia cuanto ignora» que Antonio Machado fulminó contra la vieja inmovilización de la Castilla histórica.

* * *

Por eso me ha complacido leer que, en la novela de José María Requena, flamante Premio Nadal 1972, su autor no pretende hacer «color local». Lo suponía desde que, hace unos años, comenté su libro de poemas *Gracia pensativa,* en la que su autor desmitologiza el gran biombo multicolor de Sevilla, en busca de raíces universales de alegría y de llanto.

* * *

Y me escandaliza, en cambio, al ver la perspectiva con la que la gran Prensa de este país pasa a primer plano a «primera página», como «problema de interés nacional», el tema del afeitado de los toros. Y no me resisto a copiar unas palabras recientes de Francisco Umbral, publicadas en la revista *Destino*: «Ahora las madres terribles de la fiesta levantan la cabeza en Madrid, pidiendo toros sin afeitar sobre un fondo de mayorales de pálida niebla. Se trata en la calle de la Cruz, de que vuelvan los asesinos de Sánchez Mejías, de Granero, de Joselito, de Manolete, de José Mata. Se trata de reimplantar la noche trianera de los asesinos.»

EUROPEÍSMO Y TÉCNICA

Arde la polémica nueva (periodística) sobre un hecho viejo (histórico): el de la función de las técnicas en nuestro cotidiano vivir. ¿Nos atreveremos a recordar que, hace unos años, todavía Unamuno formuló el nefasto «que inventen ellos», desde su altiva valoración exclusiva de los valores morales? Ésta es una historia vieja: la que desde el siglo XVI provocó el atraso de España, empecinada en el menosprecio de los quehaceres manuales, mientras Europa ponía en pie su economía de tipo artesano e industrial. Como en la inmortal caricatura del hidalgo del «Lazarillo», el español se dejaba matar antes de empuñar la mancera del arado. Y así nos fueron las cosas.

El desfase es muy difícil de resolver, porque las posiciones de avanzada no cejan en su prurito de mantener y aun de amplificar las distancias. Para ello, poseen viva y operante, una investigación que alcanza a cada instante nuevos hitos. ¿Cuál debe ser, en este caso, nuestra actitud?

Ante todo, no repetir la inútil hazaña de Robinson Crusoe, porque, por fortuna, no nos encontramos en una Isla Desierta, sino en un mundo prodigiosamente comunicado. Ni tampoco intentar, como el Pascal adolescente, «reinventar la geometría». Nuestra posición en el concierto de los pueblos de la civilización occidental nos permite participar de su progreso técnico, aprovechando las iniciativas e inversiones de otros países, y siguiendo las reglas del juego que la convivencia

impone. Así, no parece correcto simular como propio un descubrimiento ajeno, ni aun disfrazando el gesto como hallazgo de «un proceso de aplicación». Como no parece decente incitar, como he visto en un periódico, con cínica desfachatez a la copia de las técnicas más avanzadas. Cuando Fidel Castro, en nombre de su ideología demagógica y comunista, proclamó su derecho a hacer tabla rasa de la Ley de Propiedad Intelectual declarando la licitud de hacer de cualquier obra las ediciones que estimara pertinentes, se levantaron hasta las piedras. Debemos, pues, contar con el progreso técnico de otros países, del mismo modo como, en el trabajo intelectual, contamos con lo que se hace en el mundo a través de las traducciones autorizadas por los respectivos editores.

¿Quiere esto decir que debemos abandonar la investigación? En manera alguna. Y vamos a esquematizar la cuestión:

a) Existe, por una parte, una investigación oficial, la que se denomina, acaso demasiado pomposamente, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. De todos conocidos sus estimables logros, no son menos evidentes sus fallos. La frecuencia de las «sentadas» o protestas de los «investigadores» indican claramente que algo no marcha bien en el conocido organismo estatal, en exceso burocratizado. El problema es, sin embargo, más complejo. En un principio, el «Consejo» se apuntó estimables lauros en el campo humanístico, donde nuestros archivos documentales y nuestros fondos bibliográficos permitían investigaciones resonantes en el campo de nuestro pasado cultural. Este aspecto, y sus seguras posibilidades, fue quedando en segundo término, dentro del «Consejo», puesto que se entendió que había que poner el acento en el campo de la técnica, especialmente a través de los institutos agrupados en el Patronato Juan de la Cierva, al que se destina, si no estoy mal informado, más del décuplo de los fondos para la investigación. El hecho es un signo de los tiempos, y hay que aceptarlo así. Pero los resultados, ya no parecen tan precisos. Para empezar, porque la invención técnica exige especialmente el trabajo «en equipo», con un personal de entrega absoluta. Y en segundo término, porque dicha investigación requiere, además de la entrega personal, sumas muy considerables. En cuanto al primer aspecto, ¿será

preciso recordar que el famoso pluriempleo comporta una dispersión de actividades que, empezando por el ejercicio de la cátedra, dificultan la plena dedicación del investigador? En cuanto al segundo aspecto, no hace falta recordar que las cifras necesarias no son habituales en los actuales presupuestos del Estado. ¿Cómo extrañarnos, pues, de la paupertad de los resultados?

Si hubiéramos de consignar la «rentabilidad» de la investigación, no cabe duda que el campo humanístico nos procura, a menor precio, mayores posibilidades. Pues, ¿es factible que desde nuestro nivel tecnicoeconómico podamos superar las aportaciones de la investigación extranjera? Desearlo nos parece una simple figura retórica.

b) Queda la investigación a nivel privado que, lógicamente, se abandera con una intención industrial, es decir, la investigación aplicada a hallar nuevos «procedimientos», a partir de la investigación básica realizada en el exterior. Investigación no sólo lícita sino necesaria para nuestro desenvolvimiento, para el que es urgente, cada vez más, una legislación estimuladora de la iniciativa privada que, a su vez, la proteja de las infracciones al juego limpio a que antes aludíamos.

En cuanto a los «royalties» que nos permiten incorporarnos las técnicas más avanzadas, no son otra cosa que el precio que pagamos por «estar-en-el-mundo».

LO EUROPEO COMO ÓPTICA

Que el «Pioner X» lleve a bordo, para un hipotético destinatario racional de Júpiter, una placa de metal, en la que aparecen dos seres humanos, un hombre y una mujer, en actitud de saludo, es para ponerse a soñar en una intercomunicación entre las galaxias. Cuando dentro de dos años, el bólido aterrice (o «jupiterice») en el remotísimo planeta, podrá pensarse en este diálogo cósmico, que viene prefigurado desde todas las hipótesis acerca de la «pluralidad de mundos habitados», que parte de la base ingenuamente lógica de que no es posible que todo el aparato cósmico, que contemplamos cada noche en el cielo, sea una pura escenografía para ser admirada por el hombre, corpúsculo consciente inserto en el otro corpúsculo planetario que llamamos Tierra.

* * *

Corpúsculo que, a su vez, no ha encontrado todavía la comunicación interna entre sus criaturas. Puesto que ni siquiera la fracción llamada Europa —lo comentábamos hace unos días— ha hallado su forma de diálogo unificador.

Y, en el caso de encontrarlo, ¿no habría que plantearlo, inmediatamente, a nivel de contacto intercontinental?

Basta haber viajado un poco —es un deporte cada vez más hacedero— para anotar la perplejidad del europeo cuando observa que su «óptica cultural», su visión del mundo es

una visión local. El europeo, acostumbrado a creer que sus cánones son universales, se queda desconcertado, al observar que la pluralidad de las culturas exige una visión mucho más relativista. Éste fue el gran descubrimiento de Spengler, cuando trazó las coordenadas de su visión universal de la Historia; y ésta es la visión, también, de Arnold J. Toynbee. Y si pasamos al plano de la cosmología religiosa, el padre Teilhard de Chardin, nos hace notar, como nadie, la estrechez de nuestro observatorio europeo.

* * *

A nuestro más cómodo alcance —ahora que tenemos una exposición de Arte Maya en el Palacio de la Virreina— podemos aportar el ejemplo de las culturas autóctonas de América. Cuando visitamos, en efecto, el asombroso Museo de Antropología, de México, o el Museo del Oro, en Bogotá, comprendemos que frente a la cultura de los Conquistadores existía «otra» expresión cultural privativa. No se trata aquí de dilucidar el viejo pleito provocado por la suplantación de esa «otra cultura» por la nuestra, puesto que, en aquel tiempo, entre la sabiduría renacentista europea y los más avanzados ejemplos americanos había un milenio de distancia. Lo que en la ocasión presente dilucidamos es el hecho de que, todavía hoy, existe una manera «americana» de ver el mundo, una visión que no quiere ser mera repetición o reflejo de nuestros modos culturales. Todos los que conocemos América sabemos bien del indisimulado orgullo con que presentan un modo de ver nuevo y joven, frente a lo que consideran la visión decrépita de Europa. Y esto, sin caer en indigenismos de intención demagógica, lo hallamos en las mentes más destacadas de América, desde los Estados Unidos hasta Brasil o la Argentina.

Por otra parte, lo que este fermento americano tiene (en arquitectura, en expresión literaria o en artes plásticas) de levadura renovadora, es algo que la realidad cultural europea, que lo recibe como semilla, no hace más que comprobar.

* * *

Y si existe una visión diversa «desde América», ¿qué pediremos de la renovación de la perspectiva histórica universal «desde África», donde la religión europea se transforma en la visión de un Cristo negro, o desde Asia, cuya inmensidad continental convierte a la totalidad de Europa en un simple apéndice geográfico colgado en su extremo occidental? Desde el centro del continente africano, desde sus escalas en la India o el Japón, desde sus experiencias de Oceanía, el Viajero observa la pequeñez de Europa en el conjunto universal. Y se pregunta si la vieja normativa emanada de nosotros, que inventamos la palabra «colonización», está todavía vigente; si ponemos la fuerza moral necesaria para imponer unos puntos de vista apoyados en visiones ancestrales, en religiones muy antiguas, en espiritualidades refinadísimas y en una plataforma geográfica y demográfica impresionante.

* * *

Nos arrugamos un poco el espíritu al pensar en «Europa como valor local», y sufre nuestro orgullo de herederos de Grecia y Roma, acostumbrados a imponer, con nuestra fuerza, nuestro espíritu. Pero así rueda el mundo.

* * *

Así rueda por los espacios por los que navega ahora el endemoniado artilugio llamado «Pioner X» que lleva un saludo de paz de la gente humana para nuestros posibles hermanos del planeta Júpiter.

¿UNA NUEVA EDAD MEDIA?

¿Se imaginan ustedes el estupor de un teólogo medieval tan bien instalado en los silogismos de la doctrina de Santo Tomás, como en el «status» de una poderosa organización eclesiástica, al ver cruzar, por las calles, a los primeros frailes mendicantes discípulos del «Poverello» de Asís? Nada poseían y, por ello, se ofrecían plenamente. Ni un átomo de poder, ni de riqueza, entorpecía la ligereza de sus pasos. Estaban, pues, al margen de las «estructuras» sociales. ¿No eran, un poco, unos «hippies» a lo divino? ¿Y no diríamos algo parecido de los iluminados por la exigente fe de los cátaros? Cierto que cualquier disciplina quedaba marginada, y no menos cierto que de esta actitud derivaban los «goliardos» o «clérigos vagantes», cuyas vihuelas de cantores «nocherniegos» se oyen poco piadosamente, en el *Libro del Buen Amor* del Arcipreste de Hita. La realidad humana —y aun infrahumana— de estas gentes conduce al naturalismo más desenfrenado. Y esto ya no parará hasta el *Decamerón*.

* * *

Pero el paralelismo se impone más allá de las trazas del atuendo de la nueva clase eclesiástica, que, sin duda, antepone una actitud íntima a la pomposa apariencia de los hábitos talares, sino en mil detalles de mayor profundidad y trascendencia.

No es extraño que rueden por los papeles impresos notas y comentarios, en torno a las similitudes entre nuestro tiempo y el espíritu medieval. Los últimos han sido los de Robert Vacca y de Umberto Eco. Ha sido, en efecto, este último quien ha titulado una de sus observaciones «Los "hippies" son una orden mendicante», afirmación que yo ya había rozado en mi libro *Los paraísos perdidos* que examina «la actitud "hippy" en la historia», considerándola como una «constante» del devenir humano.

* * *

Veamos, en la pluma de Umberto Eco, algunas constancias: «Aparte de que en la crisis general de la Universidad y en el plano de las becas de estudio que se conceden sin coordinación alguna, los estudiantes se constituyen en nuevos "vagantes" y recurren única y exclusivamente a maestros circunstanciales, rechazando a sus propios "institutores naturales", tenemos, por un lado, bandas "hippies" —auténticas órdenes mendicantes— que viven de la caridad pública y buscan una felicidad mística (droga y gracia divina no difieren apenas entre sí, entre otras cosas porque a través de los intersticios de la felicidad química asoman elementos de religiones no cristianas). Las poblaciones locales no los aceptan, sino que los persiguen. Al igual que en la Edad Media, el límite entre el místico y el ladrón es mínimo, y Manson no es más que un monje que se ha excedido, como sus antepasados, en ritos satánicos. Excitación mística y rito diabólico casi se identifican, y Giles de Rais, quemado vivo por haber devorado a numerosos niños, era compañero de armas de Juana de Arco, guerrillera carismática como el "Che".»

* * *

El tema es suculento. Y podría enlazarse con el ideal europeísta que, como en la Edad Media, procura dibujar una unidad supranacional. Que entonces se llamara Sacro Imperio Romano Germánico, y ahora la Europa de los Diez, no es sino la transformación de las preferencias políticas de cada Edad. Que por aquellas calendas existiera un ejército «eu-

ropeo» (el que realizó las Cruzadas) se enlaza, por otra parte, con la organización de los Cascos Azules, que las Naciones Unidas envían a los lugares de fricción fronteriza.

* * *

La cuestión no es de ahora. Recuerdo que, en nuestras mocedades, estuvo muy de moda el libro de Nicolás Berdiaeff que se titulaba *Una nueva Edad Media,* que pretendía hallar trasuntos medievales en el misticismo paneslavista y socializante. Y uno se pregunta, en efecto, si nos estamos aproximando a esa misma edad «enorme y delicada», para definirla con el doble adjetivo que tanta fortuna alcanzó. La Edad Media fue la primera víctima del Renacimiento. Porque el Renacimiento, que tantas cosas construyó, destruyó también otras muchas. A golpes de ironía, la piqueta de los humanistas, iba depredando el campo de la fe medieval, para sustituirla por la «devotio moderna». (*Monacatus non est pietas*). A una religiosidad litúrgica y procesional, había que oponer una actitud íntima de creyente. ¿No es esto lo que, en fin de cuentas, nos propone la nueva teología?

Así, pues, observamos que las actitudes de rebelión espiritual ante las «estructuras» se repiten en el tiempo. Las encontramos hoy. Veamos lo que dice a este respecto también Umberto Eco: «La búsqueda de textos sagrados (ya sean de Marx o de Mao, de Guevara o Rosa Luxemburgo) tienen sobre todo la función de restablecer las bases para un discurso común, un cuerpo de autoridades reconocibles sobre las cuales establecer el juego de las diferencias y los enfrentamientos políticos. Todo ello con una humildad muy propia del Medioevo y totalmente opuesta al espíritu moderno, burgués y renacentista.»

* * *

¿Nos faltará sinceridad para concluir que lo que nos aproxima a lo medieval es un neblinoso confusionismo en el que todos nos sentimos inmersos y sin brújula orientadora? Una locución medieval es hoy, también, significativa: *De docta ignorantia.* De la misma manera, hoy, cuando estamos a pun-

to de creer que lo sabemos todo, nos sobrecoge, de pronto, la impresión de que no sabemos nada.

* * *

Se me concedió el honor, cuando cerraba el año, de poner unas palabras de sencilla prosa al final de una guirnalda de poetas que, en nuestro Círculo Artístico, cantaban la ternura de la Navidad. Temo haber desafinado, al contrapuntar con la evocación de «los que estaban fuera», la lírica canción de los que veían la fiesta como simple emoción interior y hogareña. Del mismo modo que, en estas mismas páginas, formulé mi «meditación de Fez», en las que me sentía hermano de cualquier creencia, puesto que la Estrella brilla sobre toda suerte de criaturas.

Recibo ahora, para confirmación de esta actitud, los papeles que la «Amistad Judeo-Cristiana» me hace llegar con ocasión del décimo aniversario de sus actividades, celebrado con ceremonia conjunta en la Sinagoga del Tránsito de Toledo. La substitución de una «enseñanza del desprecio» por una «enseñanza del aprecio» fue, con justa oportunidad, la temática de esta asamblea que lucha, por lo que a nosotros se refiere, por la supresión de dicterios despectivos o de mitologías diferenciadoras y rencorosas.

* * *

En una de estas sesiones se leyó este apólogo indio:

«*Un día un hombre salió al desierto y vio de lejos una figura que le parecía un monstruo. Prosiguiendo su camino se acercó a aquella figura y se dio cuenta de que era un hombre. El caminante seguía su ruta y cuando por fin, pudo distinguir las facciones de aquel hombre, vio que era su hermano.*»

* * *

¿No es cierto que, dentro de nuestra circunstancia posconciliar, ninguna lección puede ser más oportuna?

QUINIELAS SOBRE EL NOBEL

¿Y a mí que me parecen sobremanera inocentes las cábalas, hipótesis y adivinanzas sobre el próximo Nobel? Por lo menos, desde esta orilla. Pues ni a tres tirones me pueden quitar la conciencia de marginado en que me encuentro; en que nos encontramos. He aquí un punto en que, evidentemente, los triunfalismos carecen de sentido. Con justicia o con malicia, el hecho es que, a nivel continental europeo, no estamos en órbita. No. En el campo de la cultura: no hemos entrado tampoco en el Mercado Común. Basta con hojear las revistas literarias francesas, inglesas, italianas y germánicas para ver que nuestros valores literarios no alcanzan el grado de circulación exigible para «estar», de modo permanente, en el concierto cultural de Europa. Curiosamente, lo hispánico aparece representado por América, como lo muestran los Premios Nobel de M. A. Asturias o Neruda. Como lo confirma la puesta en circulación de la figura de Jorge Luis Borges, tan reeditado en castellano, como traducido a las lenguas de Europa. Temo, sin embargo, que la mayor calidad de Borges, su creacionismo idiomático, la punta de novedad de su castellano, se desvanezca en las versiones de otras expresiones lingüísticas. Y me preguntarán ustedes, ¿por qué Borges? ¿Por qué no Cortázar, o García Márquez, o Alejo Carpenter? ¿Me permiten que ceda la palabra a Rafael Conte, uno de nuestros más avisados críticos? "¿Y por qué Borges? Prescindamos de su fama en Francia, en Gran Bretaña o en Estados

Unidos, que siempre cuenta lo suyo, y vayamos a lo auténtico. Porque Borges es el principio —aunque a su vez también continuaba—, es la apertura de las letras hispanoamericanas a lo universal, es la «fundación» o la «constitución» como dice Carlos Fuentes. Porque nos ha enseñado que la sencillez es el mejor camino para la perfección, porque escribe un castellano asombroso, porque fue «nouveau-roman» antes que nadie, estructuralista antes que nadie, y sin decirlo, no como otros, que apresuradamente se ponen a la moda aprisa y corriendo. Porque es argentino y universal, porque ama a Cervantes y a Quevedo, porque ha mostrado que el Barroco es un estado de la inteligencia, no una simple concatenación de sonoridades. En resumidas cuentas, por ser el más grande escritor vivo del idioma y porque, como suele suceder, nos ha enseñado que la obra maestra consiste en decir sencillamente ideas profundas, no en enunciar solemne y complejamente banalidades. Porque su obra, revolucionaria —prescindamos de anécdotas personales— y clásica, como él mismo dijo, «nos parece un símbolo de algo que estamos a punto de comprender»".

Desconozco, por otra parte, cuáles sean las fuentes de información de la Academia Sueca. Sospecho que, además de traducciones fidedignas, necesitará ese noble senado de otro tipo de información, consciente como es de que el galardón que lleva el nombre de Alfred Nobel, es una especie de lotería universal cuya administración tiene mucho de política. Y no aludo solamente a la política de los partidos, sino al reparto entre naciones, y aun de continentes. África —ese enorme despertar—, y el Asia continental —esa sabiduría milenaria— no tienen, todavía, «su Nobel». A este término habrá que llegar para establecer las interrogaciones de la próxima concesión. Lo demás, me parecen especulaciones de provinciano.

* * *

¿Quiere esto decir que nosotros debemos renunciar a cualquier candidatura española? El laurel a Juan Ramón Jiménez —no lo olvidemos, al J.R.J. poeta en el exilio— lleva ya

mucho tiempo sin reflorecer en rama alguna. Nombres, ¿habrían de faltarnos? Oigo hablar de Camilo José Cela, de Salvador Espriu... ¿Qué acontece? ¿Por qué hemos llegado a una especie de conciencia de marginación?

NOTAS PARA UN DIAGNÓSTICO

LA FRUTA CON EL GUSANO DENTRO

—Su diagnóstico de nuestro tiempo —le digo al filósofo Michele Federico Sciacca, a los postres de una gentilísima cena barcelonesa— me preocupa. Especialmente porque veo compartida por una mente de nivel europeo una aprensión que yo creía personal. Según su criterio, profesor, caracteriza a nuestra edad la noción de «occidentalismo» como contraria a la noción de «occidente». Ya que, según me dice, las formas finales de las grandes épocas se oponen a ellas y así, lo «helenístico» sería lo contrario de lo «griego» y el «romanismo» lo contrario de lo que significó «Roma». Bien. En eso estamos ya, desde aquí, cuando, por ejemplo, estudiamos lo «barroco» como oposición (como destrucción) del Renacimiento.

* * *

Pienso —prosigo ahora por mi cuenta— que todo período clásico lleva dentro, como el mueble precioso la pertinacia roedora del gusano, el germen de su destrucción futura. Pienso todavía más: que toda plenitud lleva aparejado un cierto remordimiento; una avergonzada conciencia de su felicidad. Por eso no se defiende, o se defiende débilmente. Los ejemplos de esta *contradictio* podrían aducirse con facilidad. No hay ninguna revolución que no haya sido secretamente ayudada, desde el poder, por la colaboración de las clases más

selectas. Y esto es ejemplificable desde Robespierre hasta Chu En Lai. La rebelión no es un producto de las masas ignaras, sino de aquel sector de las aristocracias que actúa como fermento destructor de su propio *establishment*. Ésta sería la razón por la cual, en estos períodos, los «jóvenes» exigen y a la postre asumen el poder, cuyos últimos y todavía poderosos resortes de mando se abandonan en un momento dado, por lo que podríamos denominar una anticipada conciencia de derrota. Fidel Castro (otro «selecto»), para citar un ejemplo reciente, no podía dar crédito a la noticia de que el presidente Batista, fuerte en el poderoso campamento militar de Columbia, había abandonado la lucha ante un enemigo que todavía guerrilleaba penosamente en la Sierra Maestra. Batista se había derrotado a sí mismo.

* * *

—En un próximo libro —me dice ahora el profesor Sciacca—, que llevará el título *El oscurecimiento de la inteligencia,* podrá ver la sintomatología de nuestro tiempo, no como una prolongación, sino como una destrucción de la idea de occidente. La oposición joven-viejo adquiere tanta fuerza porque es, justamente, el síntoma de que no se trata de una evolución, sino de una liquidación. Por eso, los jóvenes ahora dicen simplemente: «no». ¿Cuál es, ante esta actitud, la posición de los mayores? Usted ya la conoce.

* * *

Sale a manteles —¿cómo no?— el tema de Feltrinelli, que sirve de patética confirmación a esa característica combatiente, emergida de lo más refinado de la aristocracia económica, ejemplo impresionante de cuanto se ha dicho más arriba.

* * *

Establece el profesor Sciacca la genealogía de lo que yo llamaría la ética de la destrucción y que él encabeza, certeramente, con la figura de Nietzche. En esta genealogía figuran

otros nombres, como el de Unamuno, como el de Pirandello, que, cada uno por su estilo, rompieron el *establishment* de la creación literaria, creando uno y otro (recuerdo yo ahora) personajes que se sublevan contra su propio creador, como el protagonista de *Niebla* o como *Los seis personajes en busca de autor.*

* * *

—Mi libro sobre Unamuno —me indica el profesor Sciacca— le aclarará muchas cosas. Es un libro que lucha contra el desorden mental, contra las paradojas, contra el «anarquismo» que usted, amigo Díaz-Plaja, me señala certeramente en el pensador vasco. Un libro en que descubro y construyo una filosofía sistemática que él (y muchos de sus lectores) creía no tener. Verá usted qué gigante: el único escritor del siglo XX que supedita toda la magnificencia material de su tiempo a su obsesiva idea de inmortalidad. Los jóvenes italianos —¿lo sabía usted?— leen apasionadamente a Unamuno. Porque no hay que olvidar que de esta atmósfera de catástrofe que estamos viviendo, emerge —acaso a través de un retorno a la barbarie— una furiosa espiritualidad, un deseo de pureza, un reencuentro con los antiguos credos religiosos de la Humanidad.

* * *

—¿Y la pornografía? —le inquiero.

—La pornografía es, no lo olvide, un fenómeno más cerebral que sensual, y por eso caracteriza esta época contorsionada. Su significación es evidente. También la Grecia helenística y la Roma de Petronio cultivaban la pornografía. Y el siglo XIV, al descender la pleamar idealista del XIII, se arregosta en lo sensual. ¿No ha visto el *Decameron* de Passolini?

* * *

—Vuelvo a Génova —me dice al despedirse el profesor Sciacca—, anhelando el buen tiempo para refugiarme en las alturas de Zermatt, en Suiza. Allí no llega todo esto, ni si-

quiera los ruidos de los automóviles, ni la contaminación atmosférica, ni esa otra contaminación mental de que hemos hablado esta noche. Tengo ganas de que llegue el verano.

—Le comprendo, profesor, le comprendo.

LOS HIJOS DE DADÁ

Ortega, que se acercó con ejemplar curiosidad, pero desigual fortuna, a diagnosticar las acrobacias vanguardistas de hace medio siglo, llamó a una de ellas, con displicente y rápido reproche «la broma dadaísta». «Cree el vulgo —anota en la ocasión— que es cosa fácil huir de la realidad, cuando es lo más difícil del mundo. Es fácil decir o pintar una cosa que carezca por completo de sentido que sea ininteligible o mala: bastará con enfilar palabras sin nexo (que es lo que ha hecho la broma dadaísta) o trazar rasgos al azar. Pero lograr construir algo que no sea copia de lo "natural" y que, sin embargo, posea alguna substantividad, implica el don más sublime.» *(La deshumanización del arte.)*

Entre 1917 y 1922, efectivamente hace medio siglo, se organizaron en torno a Philippe Souppault y Francis Picabia las primeras algaradas del «dadaísmo», cuyo nombre de guerra «dadá» implica expresamente la elección de un infantilismo como bandera de «inanidad sonora» (Gide) que abarque «todo producto del espíritu susceptible de obligar a ser una negación» según frase crismática de Tristán Tzara. Merodear en torno a la circunstancia histórica de este advenimiento nos llevaría a recordar las crisis de las estéticas tradicionales por los años de la Primera Guerra Grande, en los tiempos de Cendrars, de Marinetti y de Apollinaire. De la repercusión española de esta fiebre da fe la indómita voluntad de Ramón Gómez de la Serna que proclamaba por estas fechas: «qué

difícil es trabajar para no hacer, trabajar para que todo resulte muy deshecho, un poco bien deshecho». Enlazar estas actitudes con la constante anarcoide de ciertos artistas, y justificarla con el exceso de acartonamiento de cierto academicismo *pompier* no sería difícil a poco que se manejen muy modestos datos histórico-culturales. Negar la importancia de algunas escuelas del momento, especialmente el superrealismo, sería, simplemente, desconocer la realidad estética de nuestro tiempo.

No hay, por otra parte, manera de obviar la sencilla verdad de que la historia es acumulativa. No hay gesto de la historia que no se inserte, por acción o por reacción, en lo porvenir. Nada sucede en vano. E incluso actitudes como la del dadaísmo que Guillermo de Torre (panegirista de todas las «vanguardias») liquida con un piadoso «saldo en blanco» tiene una extraña sucesión, que me placería revivir.

El negativismo dadaísta, en efecto, nos lleva de la mano a considerar la valoración, la estimación injusta, de lo conseguido sin esfuerzo. Y conste con claridad que lo intuitivo tiene, en el terreno de la creación, tratamiento de favor. Pues, ¿no hay en los relámpagos más geniales de la obra poética un cupo procedente de la intuición pura? Señalaremos con alarma, sin embargo, el riesgo de aquellos juicios de valor apoyados sólo en esas muestras del ánimo cimentadas en lo emocional-intuitivo que nos ofrecen, por ejemplo, en el gitanillo bien dotado, el arranque natural de su ritmo y la gracia con que se le menea el cuerpo. Mucho cuidado. Lo intuitivo no puede servir de salvoconducto a la haraganería. No hay obra de arte, desde el baile y el cante hasta la más alta expresión poética que no deba ser el fruto de un esfuerzo, y aun de un esfuerzo consciente. (Que este esfuerzo «se le note» o no, es otra cuestión.) Porque en toda creación, aparte de un cierto nivel, una porción considerable debe ser atribuida al «logos». Además de esta parcela al decir balbuceante del niño (o del rústico) es no solamente una simulación sino una traición. La obra estética es el producto de una voluntad. A la desganada (o «automática») emisión de ciertos decires poéticos (y no digamos novelísticos) corresponde una obra no sólo intrascendente sino sobre todo inauténtica. La

cultura «existe», aunque se disimule. No es salvaje quien quiere, sino quien puede.

Yo sé lo que digo. Porque entiendo que a nuestra natural fantasía creadora —y a la pareja desgana que le acompaña— hay que colgarle el mochuelo de una gran parte de nuestro «no-estar-en-el-mundo».

Digamos —pero no nos sirva de consuelo— que allende límites las cosas no están más claras. Ciertas formas de positivismo —las que abandera el mundo «hippy», por ejemplo—, son una muestra de la proliferación de esta haragana actitud. Pues, los que se acuestan bajo los puentes, ¿no cuentan con unas generaciones que esos puentes fabricaron? Descender al plano de lo primario y de lo naturalista comporta la seguridad de unas estructuras (que naturalmente desean derribar) pero cuya preexistencia exigen.

Mas la cuestión tiene una vertiente de ética-estética, en la medida en que se intenta una cotización de valores en obras que se presentan deliberadamente como fruto de una virginal espontaneidad. Se trata de «regresar» a lo «ingenuo», o —para usar el universal galicismo— a lo «naïf». ¿Que este ingenuismo repite sus clichés, desde que el aduanero Rousseau colgó sus cuadros hace algo más de un siglo? ¿Qué podrá sospecharse lo que es ya un «academismo» puesto que repite sospechosamente los mismos trazos trémulos de un infantilismo que ya no tiene nada de conmovedor?

Lo que produce alarma no es la posibilidad de simulación que esto comporta, sino la renovada estimación pazguata de estos productos en los que la ingenuidad se abandera de genialidad. Y no aludo ahora a la plástica onírica, que tiene —como dije antes— toda la carga estética del superrealismo, sino a la deliberada adopción de lo primario y de lo infantil como fórmula ahorradora del esfuerzo; a la utilización de geometrismos inocuos; a la valoración abusiva de un fondo blanco sobre el que un simple trazo tembloroso asume la pretensión de la obra de arte.

* * *

(Es fama que uno de estos especuladores de la ingenuidad declaró a un periodista al terminar una de esas aplaudidas

simplezas: «estoy extenuado.» Y uno se pregunta a dónde va a llevarnos, un día, la fatiga del público.)

* * *

Son, a cincuenta años vista, los hijos de «dadá», y un poco también —el esperado juego de palabras— los hijos de papá. Puesto que unos y otros —como los «hippies» que duermen bajo los puentes— parten de la existencia de sólidas estructuras constructoras, que tan bien les sirven a los rebeldes como blanco para donde arrojar sus denuestos.

Cierto que la dialéctica generacional exige otros juegos polémicos y que toda agrupación de valores en el tiempo se construye de la actitud «contra» los ideales de la generación anterior. Nuestra irrupción en el mundo de los valores estéticos no fue, ciertamente, suave, y ahí están los «manifiestos» que firmábamos. Pero temo —acaso sea porque hablo ya desde la madurez— que nuestras promociones tenían muchos más monumentos de cartón piedra que derribar. Por lo demás, nuestra generación española hizo —desgraciadamente para ella— otras guerras, además de las estéticas.

SEÑAL DE ALARMA

¿Me permitís que un fleco de melancolía llueva sobre mi meditación de hoy? Testimonio del tiempo que transcurre, sé bien que la primera verdad de Cronos consiste en que nada se prolonga y todo se repite. La experiencia es intransferible; y así, cada generación, estrena «su» historia. Inútil, pues, que intentemos alertar sobre riesgos, entre los que no sea acaso el menor la colérica impaciencia. Cuando estalló la ocasión terrible, un comentarista del lado republicano —y una noble figura del foro— don Ángel Ossorio y Gallardo escribía en *La Vanguardia,* acerca de la psicosis del «así no podemos seguir», que nos había llevado a un abismo cuyo fondo no podíamos ni sospechar.

* * *

Sé, ciertamente, que no hay «psicosis del abismo» y que una voluntad de convivencia ha de animar el futuro. Pero me alarma que cuantas veces escucho a los jóvenes su fe en la libertad, me sobrecoge el ver que cada uno habla de «su» libertad, como imposición a la libertad de los otros.

* * *

Y me viene a las mientes una estremecedora página de Ortega y Gasset, en sus *Meditaciones del Quijote* y que dice

así: «Yo sospecho que, merced a causas desconocidas, la morada íntima de los españoles fue tomada hace tiempo por el odio, que permanece allí artillado, moviendo guerra al mundo. Ahora bien: el odio es un afecto que conduce a la aniquilación de los valores.

»Por el contrario, el amor nos liga a las cosas, aun cuando sea pasajeramente.

»Los españoles ofrecemos a la vida un corazón blindado de rencor, y las cosas, rebotando en él, son despedidas cruelmente.»

* * *

Y me acuerdo, también, de una leve flor, un pétalo posado como una mariposa, en la trémula rama de mi angustia.

Es un «hai kai» de Kobayassi Issa, poeta japonés del siglo XVIII:

Mi pueblo: todo
lo que encuentro y toco
florece en zarza.

* * *

Y sin embargo, ¡dejadme soñar, creer en un pueblo de mayor madurez, de mejor esperanza! He visto, en una ciudad menor de Cataluña, unas fiestas conmemorativas, de carácter cultural, que han conseguido el fervor de las gentes. He oído, en la ocasión, como culminación de los festejos, un concierto llevado a término por el «Orfeó Laudate». Así, con este imperativo de alabanza —¡laudate!—, salían las voces conjuntadas de un madrigal de Brudieu o de una armonización de canciones populares. Y el público lo entendía, y lo seguía con un silencio suspendido, y lo rubricaba con las castañuelas del aplauso. Y este público estaba, lejos de la capital, ya capacitado para sentir esas delicadas armonías, en trance de alabar —¡laudate!—, y no de denostar. Y esos cantantes, mecidos en la onda musical concertaban sus voces, y vibraban unísonos. Y yo pensaba, una vez más, en la verdad tópica

del valor educativo de las voces acordadas: los bajos, los barítonos, los tenores, los contraltos, las tiples.

¿Por qué no soñar una España orfeónica? ¿Por qué no esperarla?

PORNOGRAFÍA Y MASIFICACIÓN

¿Podría un índice temático de nuestra actualidad cultural prescindir del vocablo «pornografía»? No hagamos arrumacos: cines, librerías espectáculos «en vivo», que se titulan estentóreos ha constituido un signo masivo de nuestro tiempo; y este adjetivo «masivo» —y no el nombre— es, precisamente, lo que caracteriza a nuestra edad. Quiero decir, con ello, que no hemos inventado nada; que la pornografía estaba ya inventada hace muchos siglos; ya veremos cuántos. Y que por lo tanto, sería inexacto presentarla como una novedad.

Lo que sucede es una invasión de los límites: movíase lo pornográfico en unos determinados ámbitos, acaso fijados por la hipocresía. Pero es evidente que ciertos temas requerían específicos ambientes, desde lo clandestino a lo sórdido. Eran, por lo demás, costosos y, por ello minoritarios. Lo pornográfico era, casi, un lujo, como cuanto se refiere a la industria del sexo. Cuando hace unos años se cerraron, por presión de la Unesco, los burdeles de Francia, una revista muy popular, *Le Crapouillot,* demostró, con abrumadora documentación gráfica, el paralelismo entre el ascenso de la burguesía y el de la prostitución. Y no es menos cierto que —más allá del telón de acero— los países socialistas son castos.

El tema, pues, posee implicaciones socioeconómicas de largo alcance, y su comentario no es, en modo alguno, sencillo. Volvamos al hilo de nuestra meditación. La pornografía es un viejo invento, pero con cronología precisa. Los dos

grandes éxitos recientes del cine erótico, el *Decamerón* y *Los cuentos de Canterbury,* obras de Passolini, apoyadas en las deliciosas policromías de los manuscritos medievales, sirven la temática y el ambiente de una época: una y otra obra, la de Boccaccio y la de Chaucer, reflejan el espíritu del siglo XIV, es decir, el período en que se desmorona la mística caballeresca medieval en una fusilería de pequeñas sensualidades. Es como una revancha de lo grotesco y de lo popular. Por eso Julián Marías, comentando el *Decamerón* de Passolini, hacía notar el humor «cazurro», populachero, de las groseras historietas, en las que las gentes campesinas actúan según su propio saber y entender. Así, por ejemplo, en la historieta de Massetto, el jardinero que, fingiéndose mudo, consigue que todas las monjas de su convento se olviden del voto de castidad, nos hallamos ante una subversión de valores en la que la rijosa rusticidad triunfa sobre el espiritual misticismo. Por ello, en estas narraciones lo grotesco invalida lo erótico; lo desarma y lo trivializa. Puesto que lo obsceno es —como todo lo que nos aproxima al animal— terriblemente serio.

Así y todo la definición de obscenidad no es sencilla. Recuerdo que la intenté en uno de mis ensayos sobre *El Espíritu del Barroco* (1941) ya que la definición habitual «ofensivo al pudor» es, sin duda, insuficiente, en su conexión con el concepto de erótico. «Cierto —escribía entonces— que es difícil discernir entre uno y otro concepto: acaso lo obsceno especula sobre las zonas más bajas de la sexualidad, mientras lo erótico se salva —o puede salvarse— por una dignidad artística. Una Venus, en su armonioso estatismo, es difícilmente calificable de obscena; en cambio, un desnudo lo deviene con facilidad mediante una determinada actitud, guiño o movimiento. Finalmente, es probablemente obscena toda visión erótica vista en su mayor crudeza; es decir, sin elaboración artística de clase alguna. Así la «actitud» y la «visión de la realidad» en su objetividad más clara, favorecen la aparición de la «obscenidad».

(Por otra parte, no es menos cierto que existe una relatividad en el ámbito de lo pecaminoso. Los pastores de *El rey*

que rabió se alarmaban cantando «la falda corta permite ver / hasta el tobillo de la mujer». La geografía de las zonas vedadas en la orografía femenina ha cambiado constantemente. Y, todo hay que decirlo: a mayor exhibición menor riesgo de pecado.)

Pero insistiré en lo actual como fenómeno cuantitativo. Estas películas —y las revistas, y los libros—, tienen, en este momento, un carácter (ya lo hemos dicho) masivo. Por esas Europas y por esas Américas (no, en los países socialistas) se abren cines, librerías espectáculos «en vivo», que se titulan estentóreamente «pornos». El aire clandestino de estas exhibiciones ha desaparecido y, con la frágil traba de «sólo para adultos» se ofrecen estrepitosamente en establecimintos abiertos, de par en par, en la vía pública.

El resultado es la proyección del problema en el plano socioeconómico. La pornografía se ha convertido en un gigantesco negocio; en una industria que proporciona a los Estados muy buenas divisas. He aquí la vertiente sórdida de la cuestión. Siempre habrá, en efecto, dos planos enormemente distanciados: he aquí a Calixto y Melibea, desfalleciendo de amor, cálidamente entregados a su erótico deseo; he aquí, a Celestina y a los criados, fríamente, acechando, contando las monedas del negocio del amor. Lo que impresiona del despliegue pornográfico de hoy no es lo sensual o lo sexual, sino la triste realidad de la pasión convertida en mercancía. Si, en el primer plano, el amor es capaz de redimirlo todo, en el segundo, el dinero es capaz de envilecer cuanto toca.

Y es aquí donde el carácter masivo del hecho pornográfico se convierte en una grave noticia para nuestro mundo; para el mundo occidental. Cuando, desde hace unos años, los asistentes a la Feria del Libro de Frankfurt nos asombrábamos al ver el descaro con que el crecimiento de la industria del libro pornográfico exigía un puesto cada vez mayor en el inmenso recinto ferial, nos preguntábamos acerca del alcance de esta proliferación, paralela, como hemos dicho, a la que registramos en el mundo del espectáculo. Con la consabida cantinela de enfrentamiento a la «sociedad represiva», se abrían, en puestos y «stands», minuciosas panorámicas de

la sexualidad en todas sus formas. ¿Conducirá esta exhibición —como creen algunos— a una fatiga, por repetición o agotamiento? ¿Contribuirá —pasada la sorpresa— esta multiplicación sexológica (disfrazada, a veces, de curiosidad biológica) a una clarificación de las costumbres? En todo caso, este resultado es, aún, remoto. Lo evidente es, en Europa y América, la conquista de la calle, la invasión de los lugares públicos por la creciente industria del sexo. Éste es el fenómeno masivo a que hacía referencia, y que no implica «descubrimiento» alguno en una tradición que va desde Ovidio y los libros eróticos hindúes al *Amante de Lady Chaterley* de Lawrence. Lo que importa señalar como dato es esta universalización del influjo que abarca, precisamente, el ámbito de lo que pomposamente llamamos cultura libre occidental. Y no es mala fuente de meditación el que los filmes donde mejor se exaltan los valores de la vida familiar y la limpieza de las costumbres podamos verlos en la producción cinematográfica de la Unión de las Repúblicas Socialistas Soviéticas.

RETÓRICA Y POÉTICA

CARTA A PEDRO DE LORENZO

Hace unos días, desde la ventana de Televisión Española, José María Gironella nos hacía, con aplomada elegancia, el recuento de sus limitaciones. Se declaraba «narrador», más que «escritor», alegando su condición de catalanohablante, que, según él, no le permitía sino un uso «correcto» (pero sin duda eficaz) del instrumento expresivo, asumiendo, por su cuenta, una presunta incapacidad colectiva. Por principio —lo he dicho otras veces— no creo que sea bueno (y menos en términos de generalización) reconocer límites o insuficiencias. Allá cada cual, y, a la hora de los recuentos, no seremos nosotros, sino los demás, los que nos den mejor o peor salvoconducto para navegar el orbe hispánico, que —digan lo que digan los recalcitrantes— posee hoy entre nosotros ejemplos de todo tipo: desde el de la destreza estilística, cotizable en el más alto rango, al decir premioso y balbuciente.

Creo que esto sucede en todas las latitudes, y no sólo por razón de bilingüismo, sino más especialmente por motivos de orden temperamental. En este año, en el que empezamos a celebrar el centenario de Pío Baroja, saldrá a relucir muchas veces su concepto del estilo —seco, ácido, incisivo— inscrito en una especie de «retórica menor». A mi modo de ver, basta con que esta «manera» sea reconocible, es decir, refleje una personalidad, para que implique el reconocimiento de un escritor. Porque, como ha dicho muy ciertamente Jean-Paul Sartre: «No se es escritor por haber elegido decir una determi-

nada cosa, sino por haber elegido una determinada manera de decirla».

Encabezo estas reflexiones con tu nombre, querido Pedro de Lorenzo, no sólo porque has escrito un magistral *Elogio de la Retórica,* sino porque sientes, en tu pluma y en tu obra, el cosquilleo estético del «bien decir»: el ejercicio decoroso del lenguaje. Crees, en efecto, como creo yo mismo, que escribir es un producto de «tensión» de la palabra. Que ni el verso —¡ni la prosa!— deben presentar en su fluvial corriente «puntos muertos», puros acueductos comunicantes ya que, volviendo al texto sartriano, importa al escritor, tanto como lo que quiere decir, el modo peculiar con que lo expresa.

Tú sabes, querido Pedro de Lorenzo, que hoy soplan vientos de fronda sobre esta preocupación estilística, que una haragana «facilidad» gobierna el verso y la prosa. Se equiparan «retórica» y «artificio» y se acusa el esfuerzo hacia la expresión personal de trasnochado «esteticismo». No quito, ni pongo rey, pero registro, en mi obligado papel de «atalaya», esta realidad que nos asedia.

¿O es, acaso, una aprensión mía?

SABER REDACTAR

Como es proverbial, *Le Monde* publica, a todo honor, el Primer Premio del Concurso General de fin de Bachillerato en la pasada convocatoria de los liceos franceses. El tema propuesto era: «La libertad de los otros, ¿es un obstáculo para mi propia libertad?» El vencedor absoluto ha sido un muchacho del Instituto Mixto de Libourne, en la Gironde, que tiene diecinueve años y cuyo nombre es Yves Tourenne. Hasta aquí la noticia.

No hablo, ahora, de su peso específico. De la asombrosa preparación que su redacción supone; de su erudición histórica y de su información actual; ni siquiera he de referirme a la espléndida sensación de equilibrio que produce la claridad de juicio con que entrenta las doctrinas aducidas, desde los clásicos a Nietzsche, Maurras, Marcuse, Bakunin, Sartre o Bréton, en busca de una solución intelectual del problema acaso más arduo de la filosofía occidental. Lo que quisiera subrayar aquí es lo que he expresado arriba con la palabra «madurez» (en el estricto sentido de capacidad de síntesis primero, y de expresión intelectual) que se exige a los muchachos franceses —desde la escuela a la universidad— en orden de facilitar su dicción escrita. Son, sí, centenares y centenares de ejercicios escolares, sin duda fatigosos. «Composition», «rédaction», «resumé», «synthèse», ¡cuántas veces no hemos leído esta palabra en los programas escolares de nuestros vecinos ultrapirenaicos! La disciplina de la mente

se hace del denodado esfuerzo con que se domina, se doma, la expresión escrita, lo que permite expresarse con corrección en la redacción, en la correspondencia, y, como consecuencia, en la expresión hablada, evitando los aflictivos tranquillos y muletillas con que se adorna nuestra cojitranca fraseología. Leed cartas, repasad declaraciones por radio o por televisión. ¡Qué penosa, qué grotesca incapacidad para dar ilación al pensamiento! ¡Qué insistente acudir al «desde luego», al «o sea», al «bueno», al «pues», al galimatías!

No le demos vueltas. Quien así se expresa tiene, también, cojitranco el pensamiento. La expresión clara y ordenada es el reflejo de una intelección lúcida. La frase es el espejo de la mente. Cuantos nos esforzamos en educar a través de la literatura sabemos que no se trata sólo de dar a conocer nuestro pasado, ya que nuestros clásicos son como nuestra «memoria»; no se trata, tampoco, tan sólo de recordar frases «que hagan bonito». Sino aquel hábito en el manejo del buen lenguaje que nos dé resuelto por vía ejemplar, las dificultades que se oponen al uso de una lengua dúctil, efectiva, enérgica, elegante. Eso que se transparenta en ese trabajo escolar de un muchacho de provincia francesa que acaba de publicar, a todo honor, *Le Monde* de París.

LO QUE SE DICE Y LO QUE SE ESCRIBE

Dos experiencias, coincidentes, me han llevado a meditación acerca de la obvia división entre palabra hablada y palabra escrita. La conmemoración del Año del Libro ha gastado mi tinta en la tópica comprobación entre la palabra viva, fugitiva, y la voz impresa, permanente. *Verba volant, scripta manent.* Por otra parte, una larga y gustosa posibilidad de diálogo ha servido al prestigioso crítico Dámaso Santos para redactar un libro de *Conversaciones* en el que está una gran parte inédita de mi vida y de mi pensar, cuando tantos «trabajos y días» me hacían creer que ya lo había reflejado todo o casi todo. Como el libro anda ya en quioscos y librerías la comprobación resulta fácil.

Resumamos en un cuestionario ambas experiencias: La palabra impresa empieza siendo emisión sonora: para decirlo con la poética vulgaridad: «viva voz». ¿Qué le acontece a la «palabra viva» al convertirse (sigamos de nuevo el tópico) en «letra muerta»? Ya hemos dicho que, de momento, permanece («scripta manent»). ¿No es menos cierto que, además, pierde trémolo, vibración humana? ¿No es así que la palabra escrita aparece —lo hemos comentado ya— como una «congelación» de la palabra hablada?

* * *

Por otra parte, la Humanidad vive de su memoria, a tra-

vés de la escritura. El hombre se ha esforzado en retener y fijar el chorro de la voz humana. Como yo he sido una vez (guardadme el secreto) catedrático de taquigrafía, podría ilustraros históricamente el tema, a partir de aquellas «notas tironianas» que permitían seguir el torrente verbal de los discursos de Cicerón. Y ahora que Valencia se apresta a editar, a todo honor, el sermonario completo de San Vicente Ferrer, ¿no es oportuno recordar la pasmosa celeridad de aquellos admirables amanuenses que, al parecer, de dos en dos, y alternativamente, iban tomando nota de las frases vicentinas, avisando con el pie al colega para que tomase el relevo?

El problema, hoy, no existe, gracias al magnetófono, registrador de la palabra que —¡ay!— la transmite a veces con demasiada fidelidad. «A tumba abierta.» No ha sido este sistema —mecánico hasta la crueldad— el seguido por mi querido interlocutor. Sino un modo mixto de pregunta escrita, contestado por mí a través de una dactilógrafa, porque yo (que aún escribo con pluma) me avengo mal con la mecánica (que, vengadoramente, me gasta jugarretas terribles) y prefiero alguien a quien pedirle, sobre la marcha, las oportunas rectificaciones.

Lo que traigo aquí, como tema de meditación, es mi asombro, tras leer las doscientas y pico de páginas de Dámaso Santos (cincuenta de ellas de excelente prólogo a él exclusivamente debido) ante lo que pudiéramos llamar «flecos» de mi obra. Resulta que en este diálogo se dicen —se piensan en voz alta— muchas cosas que no cupieron —que no cabrían acaso— en los libros. Vivencias hasta ahora no expresadas: atisbos sin entidad suficiente para ser sistemáticamente redactados; bordes fronterizos entre la vida (sagrada en su intimidad) y la obra (pública por su misma esencia). Y, ¿por qué no decir que una epilogal melancolía corona estas reflexiones dialogadas, surgidas del asedio amistoso del crítico? ¿Dónde están nuestros propios límites? ¿Hasta qué punto lo estrictamente nuestro se hace de todos, y viceversa?

LA PROXIMIDAD DEL ESCRITOR

De cada día cobran más fuerza los textos literarios en los que se intenta la proximidad humana del escritor. Utilizando el diálogo —viejo de dos mil quinientos años— de Sócrates, el creador, convertido en «hombre interesante» se somete a una inquisición, si algunas veces malévola, otras muchas positiva y esclarecedora. Se descubre, entonces, que en el personaje de que se trata existen muchos ángulos inéditos, muchas zonas en penumbra, una parte en suma de su «obra» tanto más digna de registro por cuanto jamás aflorará en sus libros. Puesto que una riqueza mental no está hecha solamente de aquella porción que se traduce en sus obras, sino también de esos minúsculos atisbos de que se construye un espíritu. Y así bien podría decirse que no puede entenderse bien a Goethe hasta que no se han leído sus «Conversaciones» con Eckermann.

* * *

La vigencia de este género se ha puesto en creciente en estos últimos años cuando se diría que en el público se ha recreado el deseo de inquirir y de saber «toda la verdad». El arte de la entrevista, tomó con Manuel del Arco el tono incisivo y a veces maligno que ya sabemos, que se prolonga en el arte de Fernando Vizcaíno Casas, Miguel Fernández Braso o Miguel Veyrat. Pero más allá de la fugaz impresión

periodística, se intentó una entrevista en profundidad destinada desde el principio al libro. En el caso de los «personajes definitivos» de José Cruset o de los dos volúmenes de Salvador Paniker, en los que ensaya la total silueta mental de un escritor. Y pondremos como ejemplo límite el noble intento de «Novelas y Cuentos», que dedica volúmenes exentos a «Conversaciones» con un solo escritor, como los que Alonso de los Ríos centra en la figura de Miguel Delibes o Marcelino C. Penuelas en la de Ramón J. Sender, o el que, pecador de mí, se centra en mi persona, asediada por la ágil inquisición de este gran crítico que es Dámaso Santos.

* * *

Cabría ensayar dentro de esta escala de asedios, algo parecido a lo que en las series populares francesas se titula *L'écrivain par lui même,* y que consiste en tomar, acá y allá, de la obra del escritor, aquellos textos que contribuyen a trazar su propia etopeya. Puesto que bien sabido es que toda obra es un autorretrato. Rasgos múltiples, enérgicos unos, desvanecidos otros, de cuya arquitectura conjunta nos va naciendo la etopeya del personaje. La gracia —y la justicia— está en ir seleccionándolos para construir el foco homogéneo del que ha salido, dándole coherencia, la obra total.

* * *

Lo ha intentado así una gran parte de nuestra contemporaneidad que, entre nosotros, empezó a ejercitarse en la «entrevista» desde hace medio siglo, y no me importa decir que por la pluma de un novelista de los llamados «galantes» que firmaba «El Caballero Audaz» y cuyas «interviews» bajo el título de *Lo que sé por mí* ocupan tres volúmenes de consulta indispensable para entender la literatura española del Novecientos.

* * *

Esta hambre y esta sed de saberes concretos en torno a la figura del escritor, sólo se obtiene por contacto directo. Del

«hombre de letras» (no de otros artistas) nos interesa todo: su iconografía, su voz (ya recogida en disco), su contorno vital, su modo de hacer o el moverse (en secuencias cinematográficas), su caligrafía (tan útil para los estudios grafológicos). El escritor es una anécdota vivente, cuya proyección hay que recoger tanto en su vida como en sus libros. Pero con más urgencia en su vida que es, por desdicha, pasajera.

* * *

Por eso me he leído de un tirón, de cabo a rabo, un libro como el que bajo el modesto título de *Algunos españoles* ha recogido Miguel Pérez Ferrero, con retazos de sus personales experiencias. Miguel Pérez Ferrero, a quien de mozo llevaba emocionado mis artículos jóvenes para la página literaria de *Heraldo de Madrid,* que él dirigía, ha tenido siempre esta noble misión ancilar de promotor de las letras y de confidente de sus maestros. Abandonando una prometedora tarea poética, Pérez Ferrero ha sido biógrafo insigne de Baroja y de los dos Machado. Pero su caminar periodístico le ha colocado a niveles de proximidad suficiente para obtener una información de primera línea. Yo diría que en el gran teatro de la literatura, ocupa un palco de proscenio; un observatorio, pues, importante.

De ahí que recorriendo sus páginas, nos enteremos de tantos episodios menores (o mayores) de esos personajes magistrales (noventayochistas y modernistas) sobre los que ya existe una mitología y que, por lo tanto, acumulan una cantidad creciente de noticias en torno suyo. Los que tuvimos la suerte de tratar a algunos de ellos en su mocedad somos, en cierto modo, tesoreros de noticias de un valor incalculable.

Este nivel testimonial, honesta y modestamente reflejado, nos permite hallar, en este libro de Miguel Pérez Ferrero, noticias muy curiosas. Por ejemplo, sobre la estancia de Azorín en París durante los días de la Guerra Civil; sobre su amistad con los dos Baroja (Pío y Ricardo); sobre el legendario «descubridor» de América, Ciro Bayo; sobre el regreso de Benavente; sobre el señorío irónico de Julio Camba; sobre el mal conocido y prolífico Bernardo G. Candamo; sobre el sabio y misterioso Cansinos Assens; sobre el pomposo D'Ors

de la calle de Sacramento; sobre Melchorito Fernández Almagro, a quien llamaban «el moro amigo»; sobre Federico, cuando tocaba el piano para la Argentinita; sobre Ramón, el de la cripta de Pombo; sobre la colaboración de Juan Ramón Jiménez en el *Heraldo;* sobre la gravedad de Antonio Machado y la elegancia de Manuel; sobre el internacionalismo de Madariaga y el nacionalismo de Maeztu; sobre el amor intelectual de Marañón; sobre el egocentrismo de Unamuno; sobre la acuidad observadora de Miró; sobre la intencionalidad artística de Pérez Ayala; o sobre la catarata histriónica que era don Ramón del Valle Inclán.

* * *

Puntual notario de todo un mundo de literatura que hoy observamos, un poco asombrados, ante su riqueza, y un poco sonrientes, ante su reverso anecdótico, no siempre brillante. De ambos lados de la moneda —cara o cruz— Miguel Pérez Ferrero, registra su reflejo exacto.

SOBRE LA NOVELA Y SU ESCENIFICACIÓN

Vuelve a las páginas de las gacetas europeas —leo el último ejemplo en *La fiera letteraria*— la polémica acerca de la presentación, en los canales de televisión, de novelas en versión escenificada. El éxito reciente, en la pantalla menor italiana, de *Madame Bóvary* de Flaubert y de *Los Brudenbrook* de Thomas Mann parecen haber puesto al rojo vivo el tema.

Tema, por otra parte, viejo. ¿De qué se trata, en suma? ¿De la licitud del procedimiento? ¿De su eficacia estética? Son dos cosas distintas. Toda novela (hablo de los ejemplos clásicos generales) es escenificable, en tanto que cualquier relato implica una «situación», es decir, unas criaturas de ficción moviéndose en un determinado contexto. Más todavía: he llegado a pensar (y así lo he escrito más prolijamente) que, en el principio, «en el principio fue el teatro». Es decir, una voz moviéndose en una determinada ambientación. Puesto que, incluso cuando es una voz solitaria, lírica, ¿no hay que imaginar una escenografía, por rudimentaria que sea y, si se me apura, unos invisibles interlocutores?

Voy a poner un ejemplo, válido en su mismidad. Tomemos una «jarcha» mozárabe, una de esas breves joyas descubiertas hace veinte años, que han prolongado un siglo la longevidad de la literatura castellana. Hela aquí:

—Qué faré yo, mamma,
meu habib est ad yanna.

¿Queréis algo más sencillo? «Madre ¿qué haré?, ¡mi amigo está a la puerta!» Imaginad el cuadrito: tres personas: dos visibles, y otra presunta. ¿No es el germen mínimo de una «situación» amorosa, contenido en nueve palabras?

Creo que la explicación es clara: toda actitud emotiva implica una noción de compañía. Sucede entre las gentes: crea una tensión. Desarrollad esto, y habréis creado teatro.

Con la novela acontece lo mismo. Tomad un relato: colocad a la izquierda los elementos visuales que contiene y poned a la derecha las palabras de los personajes, tal como se hace en los guiones de cine y televisión. La operación es, en general, factible. La novela, en efecto, contiene elementos estáticos y dinámicos, siendo los primeros preferentemente descriptivos y los segundos, generalmente, dialogados. Por eso los lectores un poco primarios «se saltan» las descripciones, buscando el elemento sucesivo que les atrae, como a los niños a los que se les cuenta un cuento, ávidos de saber «qué pasó» más que «cómo sucedió».

Siendo esto así, toda novela es, en general, escenificable. Pero, ¿quiere esto decir que la escenificación trasiega todos los valores? ¿Cómo hacer llegar al espectador televisivo todos los matices del estilo, la finura de las descripciones, los buceos psicológicos del monólogo interior, el tiempo «au ralenti» de algunas técnicas narrativas? Claro está que ni Proust ni Joyce son transformables en filme, sin pérdida de sus valores fundamentales. ¿Qué queda, pues? Siendo modestos en nuestros cálculos, queda sencillamente el cañamazo; la emanación de la novela, a través de su línea argumental y de su contorno ambiental. Poca cosa más.

Pero acaso quede, también —y ya sería suficiente— el acicate para leer; la necesidad psicológica de aproximarse al hontanar del relato filmado, el deseo de conocer, en suma, la novela originaria, con todos los valores de creación que, como obra de arte contiene. Y hágase el milagro, aunque, en este caso lo haga el diablillo de la cámara chica que se nos filtra con tan insidiosa insistencia en el hogar.

* * *

La insistencia en el ejemplo —*Fortunata y Jacinta, Misericordia, El buscón*— pone sobre el tapete la cuestión de la adaptación de las novelas al teatro. Tema que no es de hoy, ni de ayer. ¿No fueron *Marianela* o *L'auca del senyor Esteve* primero relatos y, después, representaciones escénicas? Tema que no es de ayer, sino de antaño. ¿No se ha sostenido, en el plano inverso, que las «novelas ejemplares» de Cervantes fueron, en un tiempo anterior, piezas de teatro, vueltas en pura narración? ¿Y no está plagado el «Quijote» mismo —como he demostrado en largas páginas— de «situaciones escénicas»?

Tema que no es de antaño, pues, sino de siempre. ¿Se me permite volver sobre él con un mínimo de pedantería? He pensado muchas veces que toda obra literaria parte de una encrucijada de «espacio-tiempo». Es un «suceso» encuadrado en un «ambiente». ¿Y no son éstos los elementos radicales de todo teatro, que se constituye con una dinámica sobre una estática, con una «acción» y una «escenografía»? Incluso la poesía, en sus formas más primitivas, es una representación teatral. Hay momentos de la *Ilíada* que son verdaderamente teatrales. Leed el *Romancero* y veréis cuántas veces sus personajes son introducidos con el verso «Bien oiréis lo que decía» (o análogo) para copiar su intervención de «personaje». Si esto es así, ¿no será más fácil hallar elementos escénicos en un relato novelesco? ¿No hay en toda novela, cuando hablan los personajes, fragmentos de teatro puro, que se diferencian del drama sólo por la morosidad con que se describe su contorno?

Quiere decir esto una sencilla verdad: una novela «puede» casi siempre convertirse en teatro. Pero, ¿debe convertirse?, ¿son todas las novelas igualmente aptas para ser transformadas en piezas escénicas? Por supuesto que no. Los ejemplos aludidos al principio lo confirman. Si *Misericordia* (adaptada por Alfredo Mañas) y *Fortunata y Jacinta* (adecuada por Ricardo Gómez Aranda) fueron un logro afirmativo e importante, ¿diríamos lo mismo del nuevo intento de esta última adaptación en lo que se refiere a *El buscón*? Esta vez, contrariamente a mis juicios anteriores, voto en contra. Primero,

porque la adaptación parte de «hinchar» desmesuradamente unas breves páginas quevedescas; segundo, porque no basta para caracterizarlas la machacona acumulación del vocabulario rufianesco del autor de *Las Zahurdas de Plutón*. Todavía un tercer reparo, ¿es *El buscón* como insinúa esta puesta en escena, una especie de «danza general de la Muerte»? La concomitancia picaresca-ascetismo, ¿no es un poco traída por los pelos, aunque exista una soterraña visión patética que une ambos negativismos vitales?

* * *

El adaptador presenta la obra como una «esperpentomaquia», dándonos la clave de una estética que el director, Alberto González Vergel, se encarga de ampliar y de densificar. Que las novelas de pícaros son un repertorio de lo que después se ha llamado «humor negro», ¿quién puede ponerlo en duda? Hambre, flaqueza, mundo cerrado al horizonte, miseria negra y absoluta, son repertorio de este género narrativo a través del cual puede trazarse con implacable precisión el cuadro socioeconómico de la España de los siglos XVI y XVII. Esta visión es, ciertamente, esperpéntica en la medida en que extrema el rasgo caricatural, los contrastes abruptos, el juego de lo macabro, la cerrada fidelidad de la muerte al acecho. Mundo estéril, dormitando bajo la bandera de unos hidalgos que prefieren desfallecer de hambre antes que trabajar, es decir, de deshonrarse.

Al trazar la genealogía de los esperpentos de Valle Inclán el nombre de Francisco de Quevedo se viene a los puntos de la pluma. Ahí empieza una visión descarnada y cínica del vivir —y del morir— español cuya desolada osamenta sólo podrían ilustrar los aguafuertes de Goya.

Valle Inclán —y sus sucesores— no tenían más que prolongar esta terrible y desesperada estética.

¿DE LA NOVELA AL ENSAYO?

Recojo al vuelo, unas declaraciones periodísticas de mi buen amigo el editor José Manuel Lara: «crece cada vez más el núcleo de lectores que se pasan al ensayo». Noticia importante, de la que busco confirmación y ampliación en su propio despacho.

«El fenómeno es cierto —me dice—, para los dos niveles que podemos señalar en la literatura ensayística: el que propende a la investigación o al desarrollo temático de altura, y el que tiene como meta la difusión cultural, la interpretación personal de los saberes destinada a un público más amplio. Ambos están atendidos por mí en la colección de *Ensayos* y en la «Biblioteca Universal Planeta». Pues bien: si en el nivel más alto podríamos hablar de una progresión aritmética, en el segundo puedo decirte que la progresión es geométrica. Es un fenómeno real, y debo añadir que sorprendente: la aparición de un gran público lector de ensayos.»

A mí me parece oír campanitas de plata. Pero mi tarea periodística consiste en intentar una explicación de los fenómenos culturales. Y acaso no sea éste tan sorprendente. He aquí mi versión del tema: toda lectura es un «camino de perfección». Desde que aprendemos a leer, en los tebeos, nuestra marcha, como lectores, es ascensional. Se empieza —en lo narrativo— con textos infantiles, es decir, dinámicos, exteriores y pintorescos. Se prosigue, en la adolescencia, por relatos en los que lo heroico (la aventura) y lo emotivo (lo

sentimental) absorben la atención preferente del lector. De ahí, hacia adelante, o lo que es lo mismo: de ahí hacia arriba. Es decir, que lo lógico es prever una exigencia creciente de la avidez lectora. Y así una tercera etapa, dentro del género narrativo, nos permitiría el paladeo de la novela como obra de arte: la riqueza en las descripciones, en los análisis psicológicos, en los primores estilísticos. De ahí ya podemos ascender a la gran novela, de contenido ideológico, a la novela de ambicioso mensaje. A la (¿por qué no decirlo?) «novela-ensayo», puesto que, en un momento dado, de la observación de un cuadro humano puede derivarse toda una filosofía.

Si queréis, pondremos un sencillo ejemplo. La novela picaresca empieza siendo una exposición lineal de las sencillas peripecias de Lázaro de Tormes. A medida que el género avanza se van entreverando en el relato fragmentos reflexivos. En el *Guzmán de Alfarache* ya hay todo un tratado de pesimismo mental. En Gracián, este pesimismo es ya una filosofía. Pero el relato ha desaparecido. Es, para decirlo con J. F. Montesinos, «una picaresca sin pícaros».

¿Significa esto que toda lectura de novelas conduce al plano ensayístico? No, por favor. Una gran parte de los apasionados del género narrativo se queda en las primeras etapas: dinamismo de aventuras, sentimentalismo «rosa», relato epidérmico. Lo que yo quiero significar, a lo largo de esta breve reflexión, es que de esta cantera de lectores puede irse derivando —como se decanta el agua pura en una vasija de laboratorio— una selección cada vez más amplia de paladeadores de la literatura ensayística, que, fatigados de leer peripecias de criaturas humanas, se interesan, cada vez más, por las peripecias del pensamiento.

Todo lector, aun el más sencillo, lleva su propia edificación intelectual y es, en potencia, un entendedor de fenómenos culturales; un ambicioso de cimas más altas. Por eso, cuando proclamamos la necesidad de leer nos conformamos con que la gente se apunte a los géneros más simples y baratos, porque —como dice profundamente al aforismo— «todo es empezar». Sin comienzo no hay caminos.

* * *

¿Y no habremos simplificado demasiado? Se trata de pasar de lo superficial a lo profundo, de la peripecia a la filosofía. Pero hay una etapa intermedia.

Veamos. El niño ha dejado atrás sus cuentos de proezas, el adolescente sus relatos sentimentales. Empieza a leer novelas. ¿Qué novelas? Novelas de hoy, de ahora. Los libros de que se habla a través de los grandes y estupendos altavoces que son los «premios literarios». Las obras, para decirlo de una vez, que «están de moda», y en las que sus personajes son de hoy, se mueven en nuestro ambiente, hablan como nosotros. Los libros que se leen un poco por la pequeña frivolidad de «estar al día». Bien. Es una excelente manera de demostrar que se está en la órbita del juego estético de nuestro tiempo, lo cual es un deber tan indispensable como pueda serlo el vestir a la moda. ¿Y no trasmite un bello trasfondo cultural el que los franceses llamen a esto estar «à la page»? Sí. Hay que estar «en las páginas» del libro de la cultura.

Pero este libro, ¿contiene sólo los valores estéticos que trasuntan «actualidad»? ¿No es, por el contrario, esta «actualidad» la etapa actual de un proceso que denominamos «tradición»? ¿No se nos nota, en cada gesto, los ademanes heredados de nuestros mayores? ¿No hay, en cada página, reminiscencias de raíces seculares?

El lector de novelas contemporáneas empieza a madurar su intelecto cuando entiende que hay que ir reconociendo, caminando hacia el pasado, esas raíces, esos gloriosos precedentes. Acercarse, en suma, a los clásicos. Hay que vencer los recelos: lengua anticuada, ediciones poco gratas, temas no vigentes. Acaso se hará acompañar de un buen lazarillo: Azorín, por ejemplo, que tan amorosamente le ha quitado el polvo a los antiguos, aproximándolos, convirtiéndolos en amigos: como hace Unamuno, cuya *Vida de Don Quijote y Sancho* acaso le parezca más «interesante» que el *Quijote* mismo. Descubre un mundo nuevo, sabroso. «Sabe ahora —dice Valèry Larbaud— que un poeta como Calímaco, con seiscientos lectores en toda Europa, es más celebre y de más segura perduración que este autor contemporáneo del que se editan cien mil ejemplares» («Ce vice impuni, la lecture»). Sabe más: entiende que los clásicos de un país son la conciencia

de su patria. Y todavía: que los escritores son, en general, la conciencia de la historia del mundo.

* * *

Volvemos al tema inicial: toda lectura comporta una dinámica perfeccionista, cuanto «más» leemos, leemos «mejor». Exigimos a la lectura mayores grados de calidad intelectual. Seleccionamos más rigurosamente. Miramos con desdén los libros que nos apasionaron otrora. Pedimos más quilates al estilo. Aspiramos a un enriquecimiento mental.

De ahí que todo «buen» lector, apasionado por una creciente calidad del hecho novelístico, sea potencialmente un lector de ensayos; es decir, de aventuras del pensamiento. Género hasta ahora menor, pero con muy seguros y apasionados seguidores. Puesto que en él se da una cierta «adhesión» intelectual a la mente del ensayista, que no se exige en el lector de novelas hacia sus narradores dilectos. El lector de ensayos, al apasionarse por un autor, ingresa en una especie de discipulazgo, de cofradía de alumnos de una cátedra cuyo magisterio es, a la vez, difuso y tangible. Pero evidente.

* * *

Que este género, hasta ahora minoritario, alcanza niveles de multitud nos lo hacen suponer los catálogos de las colecciones de bolsillo en los que, a nivel popular, predominan los géneros que no contienen ni narración (filosofía, sociología, economía) ni invención (historia, biografía).

Colecciones admirables, populares y selectas a la vez como las de *Alianza Editorial, Seix Barral, Barral, Revista de Occidente, Taurus, Ariel, Cuadernos para el Diálogo, Austral, Libros de enlace, Ediciones 62, Seminarios y Ediciones, Ediciones veintinueve,* ¿qué significan sino una milagrosa proliferación del género ensayístico?

Que, abundando en esta idea, un editor como José Manuel Lara —que ha hecho su prestigio y su importancia dentro del género novelístico— declare la proclividad de una parte de su público lector hacia el ensayo, me parece —insisto— una noticia importante. Tanto que permitiría suponer un ascenso considerable del nivel intelectual mayoritario de los españoles.

ASÍ SE REESCRIBE LA HISTORIA

Tengo sobre la mesa, gracias a Editorial Selecta, la monumental edición de *Les quatre grans cròniques,* espléndido regalo póstumo de Ferran Soldevila a su país. Tener a mano estos cuatro textos ejemplares, es ya una delicia; hojear su bien cuidada edición, un regalo; analizar sus prólogos y anotaciones, un placer derivado del asombro. Puesto que miles de observaciones acotan el texto con minuciosa sabiduría.

Esta lectura viene a mí en la oportunidad —que he brindado a los lectores de esta sección— de ir revisando, con motivo del Año Internacional del Libro, la situación actual de las distintas gamas de la expresión bibliográfica. Ya el ensayo y la poesía han encontrado su ocasión de comentario. Veamos —puesto que tan feliz ejemplo nos llega a la mano— qué nos sugiere el panorama de la Historia.

* * *

Diré, para empezar, que la expresión proverbial «así se escribe la Historia» suscita alarmas. Primero, porque parece indicar irónicamente que toda historia es mendaz; segunda, porque la Historia es algo que constantemente se reescribe. Toda historia es memoria acumulada en estratos diversos, derivada de las sucesivas interpretaciones de los hechos sucedidos. La realidad es única; pero su versión es multívoca. ¿No es cierto que incluso ante sucesos que prácticamente

hemos visto nos sorprende la multiplicidad de sus versiones? Porque toda la historia empieza siendo oral; es decir, cambiante. La primera forma del relato histórico fue la crónica hablada, como la primera filosofía se hizo de viva voz. El valor de la palabra tiene, a lo largo de los tiempos, un sentido mágico y curativo, como ha demostrado Laín. Jorge Luis Borges ha recordado certeramente que Jesús no escribe más que una vez, sobre la arena, unas palabras que nadie entendió, según relata el Evangelio de San Juan. Y sea cual fuere el valor de los hallazgos recentísimos del Padre O'Callaghan, las primeras versiones de los escribas de la vida de Cristo son bastante tardías. Y bien podría hablarse de una suerte de «congelación» —en todos sentidos— al pasar de lo hablado a lo escrito.

* * *

Por eso tiene tanto sentido el descubrimiento —tan polémico— de Ferran Soldevila, en torno a un poema juglaresco —es decir, recitado de viva voz— como elemento básico, especialmente de la Crónica de Jaime I. La escritura registra siempre tardíamente lo que lanzó la palabra en el viento. También Alfonso X incrustaba relatos de juglares en sus textos históricos. Era absolutamente natural y lógico tomar la verdad de sus hontanares vivos; y las gentes de mi edad todavía hemos podido oír, siendo niños, los últimos juglares que, en los mercadillos, cantaban y vendían los romances populares de la guerra de Melilla o del naufragio del *Valbanera*. (La prolongación de este modo verbal de transmisión de noticias se produce hoy, a través de la radio, que tiene una gran audiencia popular, yo diría que en aumento.)

* * *

A partir del texto hablado, la historia no se escribe, sino que se reescribe. Es decir, que un mismo suceso recibe tantas versiones como almas lo recogen y lo elaboran. Como una figura desdoblada en una mágica cámara de espejos, un acontecimiento presenta una incalculable sucesión de aspectos. Primero, porque ya es una variable la propia objetividad del

relato. Hay quien cuenta el suceso; hay quien lo explica. Hay, inmediatamente, quien «se lo explica», es decir, quien intenta exponer las razones internas que justifican el devenir de los hechos. Siempre habrá, al lado de un Herodoto, un Tucídides. El autor del nudo relato y el reflexivo comentador de los sucesos. Del primero nace toda la gama de los expositores de la verdad objetiva, y documentada; del segundo, toda la apasionante multiplicidad que denominamos filosofía de la historia. La primera vertiente, no supone intermediarios entre el hecho y el historiador. La segunda inventa un tercer personaje factor de la historia. San Agustín piensa que Dios castiga a Roma por sus pecados; Alfonso el Sabio explica la invasión de los moros como un resultado de la cólera divina.

* * *

La idea de un «intermediario» decisivo en el devenir está también en la historiografía actual, a partir del marxismo. Es lo que se denominan «factores». Cada época tiene unas características dominantes, unas «fuerzas motrices» que desencadenan los acontecimientos. Estas «fuerzas» serían las infraestructuras económicas. La historia empieza a ser cuenta, razón, estadística, dato numérico. Científicamente, la concepción materialista arranca de modo inmediato de los *Annales d'histoire économique et sociale* publicados desde 1929 en París por Marc Bloch y Lucien Febvre. Es la concepción que había de deslumbrar y decidir científicamente a nuestro Vicens Vives: la idea que desemboca en la magistral historiografía de Pierre Vilar.

* * *

Volvamos al punto de partida. Cuatro prohombres de espíritu, dos en situación de protagonistas (Jaime I, Pedro III) y dos en posición de espectadores (Muntaner, Desclot) nos ofrecen sus vivencias testimoniales. Su registro de la realidad, a través de una visión que oscila entre la emoción y el dato. Seis siglos más tarde, un historiador de hoy, Ferran Soldevila, apostilla estos textos, los relaciona, los verifica minuciosamente, los comenta, los subraya. La historia ya escrita, pues,

se reescribe. Toda historia es multiplicadora, porque parte de unos datos que ya existen y los reproduce y refleja, de modo que no se pierda su fuerza vital y emocional.

¿Es esta historia, sin estadísticas, una historia periclitada, pasada de moda? ¿Está «toda la historia», en el dato contable? Alguna vez —y ya cuando vivía— yo había reprochado afectuosamente a Vicens Vives, amigo desde el bachillerato en el Instituto de Gerona, su acantonamiento en la matemática de los hechos. Su olvido —o minusvaloración— de los factores espirituales. Al lado del número está el juego de lo que Ortega llama, sintéticamente, «ideas y creencias». Junto a la historia reducible a matemáticas, está la irreductible (e inolvidable) visión del pasado a través del prisma de cada espectador.

* * *

Cierto que, paralelamente, existía ya una «historia interna» que persigue, bajo el desfile de las realidades exteriores, las formas de permanencia temporal que llamamos «instituciones», y cuya primera expresión didáctica fue asumida en España por el profesor Altamira. Tras de la anécdota visible de los reinados y las batallas, está el esqueleto durable que sostiene la aparencial carnadura. Pero todavía más hondo, hay una irrigación arterial que recorre la raíz de la sucesión de los tiempos y que acaso podría coincidir con lo que Unamuno llamaba la «intrahistoria». A los pueblos, en suma, los moverían las ideologías, las actitudes mentales, las obsesiones colectivas. Hace unas semanas, el maestro Américo Castro protestaba, en el curso de una entrevista, de la sobreestimación de lo económico, en detrimento de estos factores anímicos. Para él, por ejemplo, la famosa preocupación por la «limpieza de sangre» dinamiza la historia española a tensiones más altas que las que provocan los condicionamientos económicos.

¿Puede hablarse, con todo, de compartimentos estancos? Leyendo el *Lazarillo*, ¿podemos separar la miseria española del estúpido orgullo del hidalgo que prefiere morirse de hambre a deshonrarse en un trabajo manual?

* * *

La historia en su frondosa y suculenta complejidad, en sus posibilidades de «repetición cíclica», estudiada desde los «ricorsi» de Vico a los «eones» de Eugenio d'Ors. Un programa parece unir a los investigadores hacia lo que ya empieza a llamarse la «historia total», sin exclusiones maniqueas, concibiendo la visión del pasado como una ambiciosa totalidad. Pero una ambiciosa totalidad siempre observada por el hombre, y desde el hombre, testimonio supremo. Al que debemos el más cálido de los registros, el más imperecedero. Como el que nos ofrecen las cuatro grandes Crónicas de Cataluña, prodigioso ejemplo de historia testimonial.

POESÍA Y MODIFICACIÓN

1. Entre 1925 y 1935, Juan Ramón Jiménez deja de publicar libros exentos, y se comunica con su delgado —delicado— auditorio, por medio de unos cuadernos, exquisitamente impresos (J. R. J. enseñó, entre otras tantas cosas, a editar bellamente la poesía) hoy inencontrables, pero, por fortuna, reeditados, conjuntamente por Francisco Garfias: *Cuadernos de Juan Ramón Jiménez* (Ed. Taurus, Madrid).

En estas entregas de poesía, el poeta de Moguer nos ofrecía su cotidiano quehacer (era un lírico de «tiempo completo», de «dedicación exclusiva») que, en gran parte, consiste, en «rehacer» su obra anterior. Así, al pie de muchos de sus poemas coloca unas parejas de números (1903-1924, 1909-1923) el primero de los cuales indica la primera redacción de los poemas y el segundo, su reelaboración. El poeta, pues, rechaza su expresión inicial y la sustituye por otra, procediendo, en general, a una «depuración» de aquellos elementos que le parecen más ornamentales, cambiándolos por los que cree más auténticos o esenciales. Adoptando, en consecuencia, una actitud de repudio de su obra anterior.

El problema del crítico es: esta poesía inicial, ¿debe ser condenada? ¿Puede, un poeta, declarar «non grata» una parte de su obra? ¿Le es lícito, como hacía Juan Ramón Jiménez, destruir sañudamente cuantos ejemplares de sus primeros libros caían en sus manos, aun cuando estos libros hubieran sido elogiados en su momento?

2. En 1957, Josep Carner nos dio una versión de sus *Poesies Completes* que planteaba el mismo problema: una ordenación nueva nos mostraba modificaciones del texto y, en muchos casos, supresiones de poesías, algunas de las cuales se habían hecho recordar por su calidad. Tomás Garcés, cuya jerarquía de gran poeta explica la penetrante finura de su crítica, ha lamentado, en un libro reciente, esta actitud carneriana. La pregunta se repite: ¿tiene derecho, un poeta, a rechazar parte de su propia obra, con el pretexto de que han cambiado sus gustos estéticos?

3. Un ejemplo distinto, pero asimilable, nos lo ofrece la versión que presenta la lírica de Pedro Gimferrer. Quien, como es sabido, ha decidido dejar atrás su producción lírica en castellano para adoptar la expresión en lengua catalana. Es muy libre de hacerlo. Pero, ¿es correcto que el prologuista de uno de sus libros recientes considere su obra anterior como «provatures volgudament desintegrades ¿plenes d'artifici?». La obra poética de Gimferrer en castellano (*Arde el mar,* 1966; *La muerte de Beverly Hills,* 1969) le situó a la cabeza de los «novísimos» de la literatura hispánica; al frente, incluso, de una tendencia neorretórica —el «venecianismo»— de logros de belleza admirable. Jamás un crítico de esta etapa halló que estos poemas fueran «ensayos deliberadamente desintegrados». ¿Por qué esa obsesión maniquea por la que —¡todavía!— se sigue jugando la carta de la exigencia excluyente del monolingüismo, cuando decenas de escritores la desmienten? ¿Es que Pedro Gimferrer era un débil mental (o un «saboteador») cuando escribía sus brillantísimos logros de poesía castellana? ¿Es que, como ha señalado en estas mismas páginas Martín Vilumara, los valores poéticos que ahora se descubren en su obra catalana no existían ya en su producción anterior? ¿Es que vamos a quedarnos para siempre, anclados en el tópico, a nivel de sótano?

CRÓNICA DE LA CULTURA

LA ESTÉTICA DE LOS AÑOS 40

¿Cuándo un fragmento del pasado se convierte en «camp»? Cierto programa televisivo hace desfilar imágenes de los años cuarenta, en el que intervienen los mismos protagonistas del suceso evocado, no mal defendidos del paso de los lustros. Es, pues, aparentemente, un «camp» próximo, aunque nuestros hijos —entre admiración y regocijo— los vean como historia muy remota.

Creo que la perspectiva del pasado, para nuestra generación, viene condicionada por la «Guerra Civil», que abrió ciertamente una tremenda cortadura en el tiempo, separando un «antes» y un «después». Lo que aparece en estas visiones retrospectivas es lo que se produjo en el principio de este «después», y viene definido por un deseo inmenso de incorporarnos a la paz, al mundo que no había sufrido el colapso terrible, a la normalidad confortable de Europa. Era intentar la sonrisa para que no se nos vieran las cicatrices, cuando Bernard Hilda endulzaba las noches con la dulce cursilería de la *vie en rose.*

Transportando esta actitud de reencuentro con la vida, a un plano estético, observamos un fenómeno, paralelo, de intento de presentar las formas de la expresión del modo más decoroso y amable posible. El tema tiene ya la suficiente perspectiva histórica para tentar a los historiadores, y uno de ellos, el profesor Martínez Cachero, de la Universidad de Oviedo, me escribe su propósito de intentar un análisis obje-

tivo de este período que, en poesía, tiende al recorte clasicista del grupo «Garcilaso» y, en la prosa, nos ofrece una serie de escritores de estilo brillante como Eugenio Montes, Víctor de la Serna, Pedro Mourlane Michalena, Luys Santa Marina o Rafael Sánchez Mazas —de quien acaba de editarse, por cierto, su obra lírica inédita—. Dos factores hicieron poco prolongable el magisterio de este período: el perfeccionismo que, en la poesía, está visible en la reiteración del soneto, servido con rigor impecable (García Nieto o Dionisio Ridruejo) que condujo a una estética concéntrica y, a la postre, artificiosa; y que, en la prosa, produjo una suerte de narcisismo retórico, que se confirmó y se detuvo en sus mismos primores estilísticos, sin avanzar en una obra ulterior de pensamiento.

Una y otra actitud habían olvidado, mientras cultivaban la perfección de la forma, que la vida está ahí pululante, al acecho, mal conformada con fórmulas de brillante apariencia. A partir de 1942, Carmen Laforet muestra el caleidoscopio opaco de la vida gris, y Camilo José Cela, la entraña brutal del vivir campesino. La gente, cansada de los repertorios brillantes, se entrega a este contacto con lo elemental y lo auténtico, y tira por la borda el mensaje esteticista de la inmediata posguerra.

* * *

(¿Y no es curioso que fuese al término de tantas horas terribles cuando aflorase una poesía evasiva y afiligranada? ¿No nos daría ello pie para formular la tesis de que la literatura no refleja siempre lo que existe, sino a veces lo que desearía que existiese? Cuando Garcilaso, militar a galope, evoca las ninfas del Tajo, ¿canta lo que ve o expresa su subconsciente deseo de un imposible reposo? ¿No sería, pues, la literatura de los años cuarenta un deliberado intento de evasión del recuerdo sanguinolento de tanto dolor lacerante como había roto la piel y el alma de los españoles?)

* * *

Quisiera que pensaran esto los que, a través de un programa televisivo, ven desfilar las imágenes de ese mundo «camp» y no pueden evitar ni su asombro, ni su sonrisa.

VUELVEN LOS «VANGUARDISMOS»

Algunas veces pienso que lo que puede dar interés a una tarea como ésta es la de convertirla en una simple misión de antólogo. Las «notas a la actualidad cultural» podrían convertirse —¿y por qué no?—, en un constante y sucesivo «collage» donde el lector pudiera ir encontrando los textos que, de algún modo, resumen cuanto de vivo surge y acontece y muere en el campo de la cultura. Seguiría con ello una política de presencias, una constante asunción de materiales, cuya coincidencia en el plano visual equivaldría a una dinámica y eficacísima definición de nuestro tiempo; una especie de «happening» para que el espectador advirtiera el ir haciéndose las cosas.

* * *

Yo empezaría hoy, por ejemplo, con un texto de Félix Grande, que tiene, además, la virtud de ser sintético. Su intención es abarcar, en la expresión de los poetas, las «formas de mirar a la vida».

«Una de ellas —nos dice— encuentra que la existencia es torrencial, originaria, móvil y emocionantemente hermosa como un caleidoscopio, soñolienta también e inflamada de nombres. Creo que es así como Pablo Neruda ha visto el mundo. Otra manera de mirar propone que la vida es tensa, igual que una injusticia, llena de fiebre y rabia y maltratada

por el error y tal vez el azar y desde luego por los hombres: así lo aseguraba, creo, aquel desdichado curioso que la posteridad reconoce con el nombre Arthur Rimbaud...»

«Personalmente amo más otra mirada sobre la vida, otra manera de respiración del lenguaje. No digo que es mejor ni peor: digo que me sobrecoge con mayor constancia, que me deslumbra de un modo más cotidiano y perdurable... Disfrazada a veces de monotonía o de pobreza, tiene siempre la fortaleza de lo humilde y la extraordinaria amenidad de lo verdadero. El más claro y genial servidor de esa poesía es Antonio Machado.»

Bien claro está que lo que aparece en esta visión tripartita es su permanencia, su condición de «constante en el tiempo». Se advierte también en ellas una diferencia en los modos de irrumpir. Puesto que no cabe duda que alguno de ellos, especialmente el segundo, exige una expresión más enérgica y, por decirlo así, con la palabra de rigor, «revolucionaria», ya que surge —y vuelvo a Félix Grande— de que «un estado de conciencia que ha visitado alguna vez a todos los poetas del siglo, miran a la realidad como a esa casa sagrada donde la infamia y la más colérica misericordia no pueden cohabitar».

* * *

En último término, ¿no podría deducirse que todo se reduce al predominio alternado de los factores ético y estético, de la preocupación colectiva o el autoculto individual?

* * *

La «actualidad cultural» en estas últimas semanas aspiran a detentarla los «Encuentros de vanguardia» que han organizado en Pamplona Luis de Pablo y José Luis Alexanco. La característica fundamental de estos ensayos acaso sea el deseo —por otra parte antiguo desde Marinetti— de crear una endósmosis entre los creadores y el público, al que se invita a convertirse también en colérico sujeto de creación. Para ello las operaciones proyectadas —«móviles», montajes plásticos y sonoros, poemas visuales— se desarrollan, no ante la gente,

sino «en medio» de ella. El propósito patente era el de crear un revulsivo, una motivación, una reacción ante la agresividad del artista.

* * *

Por ello no es extraño que se haya resucitado en esta ocasión el viejo mote de «arte de vanguardia», volviendo al concepto combatiente que yo definí hace cuarenta años en *L'avantguardisme a Catalunya,* como el «moment de violència» de «topada amb l'ambient exterior» que caracteriza la irrupción de una nueva estética. El concepto le parece demasiado genérico a Miquel Arimany, que lo usa de nuevo; quien exigiría que se designase con él cualquier escuela que exprese «menosprecio» de la escuela anterior. Pero, ¿no surge todo estilo «contra» el estilo penúltimo? ¿No es una consecuencia del fenómeno de «fatiga», que provoca la exigencia de un cambio de rumbo?

* * *

No hablo de los vanguardismos de mi juventud con ninguna clase de nostalgia sanatorial. Cumplían su misión, su razón de ser, porque efectivamente había muchos ídolos de cartón-piedra que era urgente decapitar. Y bien puede decirse que todas las actitudes renovadoras han partido de la higiénica voluntad de derribo de aquellos movimientos jóvenes.

* * *

Los cuales vuelven, con renovado ímpetu. Salta a la vista, por ejemplo, el nuevo auge de las doctrinas superrealistas cuando van a cumplirse cincuenta años del *Manifeste* de André Breton. El fenómeno no es sorprendente, puesto que el descubrimiento del «automatismo psíquico puro» puso a nivel de expresión los tesoros de hermosura del mundo del subconsciente y del sueño que el clasicismo y el romanticismo apenas sospecharon. La única diferencia es la que la actual restauración de los ideales del superrealismo pone su acento en su vertiente sociopolítica, considerándolo como un instru-

mento de corrosión; como un ingrediente de la revolución. Mientras que nuestra pasión superrealista se apoyaba especialmente en el descubrimiento de un nuevo horizonte estético. Un descubrimiento, para decirlo de una vez, desinteresado.

RECUERDO DE UNA GENERACIÓN

¿Es ya la hora de Benjamín Jarnés? ¿Es ya la hora de volver la mirada atenta hacia aquel esfuerzo de pulcritud temática y estilística que insertó la ideología de la deshumanización del arte en el campo «impuro» de la novela?

Porque la experiencia estética se había producido en la lírica con la generación del 27, que fue una espléndida poesía de laboratorio. Un intento de acercarse a la perfección casi irrespirable de la «poesía pura», bien hacia el sentimiento (Salinas), bien hacia lo conceptual (Guillén), bien hacia el sueño (Aleixandre). Pero los demás ya aparecían «mezclados»: como Lorca, por el fondo patético y popular que le quemaba las entrañas; como Alberti, por la pasión de justicia que le empujaba a la acción política. Al final de esta etapa generacional, Miguel Hernández ya era hermosa e impuramente humano...

Pero la novela, ¿podía intentar aquellas alturas incontaminables del poema? Ahora, en estos días, se nos ha muerto, oscura y tristemente, Antonio Espina, escritor republicano en la acción, pero escritor aristocrático en el ejercicio de la palabra. En su línea de estética depurada había que colocar a Juan Chabás, a Antonio de Obregón, al primer Max Aub, a Fernando Vela, y, por supuesto, a Benjamín Jarnés. Pero, ¿qué dicen estos hombres a la gente joven de hoy?

* * *

Comentábamos hace unos días la perspectiva que hoy empieza a exigir juicios de valor de la escritura literaria de los años cuarenta, que ya tiene un crítico en funciones en José Carlos Mainer. Pienso en la reunión de los nombres, entonces referidos, a los que habría que añadir el del grande y malogrado Ángel María Pascual. En este sentido, habrá que ir anotando filiaciones y enjuiciamientos para esa generación exigente, de pulcro y depurado estilo, que fue la de la deshumanización del arte, y no para darle la razón (o para quitársela), sino para dar testimonio de la imperturbable marcha pendular del devenir del tiempo.

De Benjamín Jarnés se ha reeditado ahora uno de sus libros menos significativos. ¿Volveremos a leer su obra mayor: *El profesor inútil, Paula y Paulita, Lo rojo y lo azul, Viviana y Merlín, Locura y muerte de Nadie...?*

* * *

Fui de los últimos amigos de Jarnés, antes de partir hacia el exilio, del que regresó con la memoria velada; hecho un guiñapo. Nos reuníamos en la tétrica Barcelona de los últimos meses de la Guerra Civil, en algún cafetucho de suburbio, y yo le veía llegar siempre apenado y zozobrante, desbordado por el patetismo de la hora. Después supe de él en México, donde publicó aquellas *Cartas al Ebro* que vertían toda la melancolía de su nostalgia aragonesa. Su recuerdo se fue esfumando, porque los relojes estéticos no daban la hora precisa acordada con su primorosa exigencia.

Pero la rueda giratoria de los gustos, sus constantes «retornos» no cierran el camino a nueva vibración de su obra. ¿Cuándo?

ANTE LA ESFINGE

En estos días he comentado en otras páginas la ecuación «político-intelectual», recordando la larga historia de esta fusión de servicios que obliga al hombre de acción a acompañarse del «escriba», o fedatario de sus hazañas. Junto al Héroe, el Juglar. Lo que, corriendo los tiempos, se han denominado «Ministerios de Propaganda», existe desde hace milenios. Pongamos como ejemplo ilustre a Publio Virgilio Marón, contratado para ennoblecer, en su *Eneida,* los más que turbios orígenes de Roma, elogiando, de paso, el tino de Augusto al elegir a tan eficaz funcionario. Cierto es que no todos los Césares son tan afortunados. Pero la función existe. Un gobernante de perfil ambicioso sabe que necesita una caja de resonancia que acompañe su Obra de la Palabra. El más reciente ejemplo, a nivel de «grandeur», nos lo ofrece el General De Gaulle, haciendo flanquear su gran empresa política por un escritor de la talla de André Malraux.

La unión del intelectual, en efecto, es «dar fe». Testimonio de circunstancia, muchas veces premonitor de ella, sirve al costado del hombre que detenta el Poder, que hará muy bien en ensanchar su consejo, a fin de que el Intelectual no se sienta solo, puesto que —como se sabe— en una noche de soledad, el Doctor Fausto se vendió el alma al Diablo.

* * *

La glosa de la actualidad cultural nos lleva ahora a comentar este acontecimiento a nivel internacional, en el momento en que el propio Malraux es llamado a asesorar al presidente Nixon en vísperas de su entrevista con Mao-Tse-Tung. Puesto que bien sabido es que existe un penetrante análisis de este personaje, por el escritor francés, que consta en *Antimemorias.*

* * *

Las dos cocinas más ilustres del mundo son la china y la francesa. Y al anotar esto lo hacemos con la reverencia que exigen ambas formas de refinamiento, y, por lo tanto, de civilización. Que Paul Claudel, o Teilhard de Chardin o el propio Malraux hayan sentido la atracción de la China son datos de interés cierto. La gente recuerda de este último escritor la constante atención al hecho asiático en *La condición humana,* en *La Via Real,* o *Los Conquistadores,* lo que le ha dado título válido para ser considerado como el más oriental de los escritores occidentales.

* * *

La tentación de Asia, ¿quién no la ha sentido? Apelo a los rastros que ha dejado en páginas sabrosas de mi admirado José María Gironella y a mis personales recuerdos a lo largo de dos rápidos, pero deslumbradores viajes. En los cuales me he sentido inmerso en un mundo ciertamente distinto. «¡Describa, no interprete!», me decía sonriente mi docto amigo el profesor Tominaga al llegar a Tokio. Y era un noble consejo, para evitar los riesgos de una visión forzosamente superficial. Yo comprendo la perplejidad del presidente Nixon, ante la esfinge del Gran Dragón impávido que señorea el país más populoso del mundo.

* * *

«El occidental se individualiza frente a la Naturaleza y el oriental se confunde en la Naturaleza» escribe en alguna parte André Malraux, en la que describe una selva, húmeda y caliente, que absorbe como un pulpo.

* * *

«La unidad de la selva se imponía; desde hacía seis días, Claudio había renunciado a separar los seres de las formas, la vida que se mueve de la vida que *Suinte,* una potencia desconocida unía a los árboles las fungosidades, hacía bullir todas esas cosas provisionales sobre una tierra parecida a la espuma de los pantanos en estos bosques humeantes como los del comienzo del mundo. ¿Qué acto humano aquí tenía un sentido? ¿Qué voluntad conservaba su fuerza? Todo se ramificaba, se ablandaba esforzándose en aproximarse a este mundo innoble y obsesionante como la mirada de los idiotas...»

* * *

André Malraux, el intelectual, hablará largamente con Mr. Nixon, el Político. Intentaría transmitirle que no sea inefable de ese mundo asiático que contiene todos los misterios, pero también todas las ternuras; pero en cualquier caso es bello que el Hombre de Acción, que detenta el poder, haya querido servirse, en una hora cumbre, de la Palabra del Hombre que posee la Inteligencia.

Hora va siendo ya de exhibir nuestras viejas heridas y el dolor que, a veces por discreción, por ejemplo, sepultamos en silencio. Porque no sólo fue la guerra estética la que promovimos en nuestro espíritu, sino que en nuestra carne muchas veces hambrienta padecimos, con ilusión o con resignación o con heroísmo o con pánico, el latigazo de una dura guerra interminable. Y, a su término, tuvimos que edificarlo todo piedra a piedra.

Los jóvenes que al servicio de su ardor juvenil nos denuestan, quizá nos comprenderán un día. Y ahora que vuelven a entrar en danza los «homenajes a los mayores», dejadme soñar para un día todavía no lejano, no en una fiesta más o menos folklórica dedicada a «nuestros ancianitos», sino en un momento de efusión, en el que los hijos de «dadá» nos ofrezcan un acto de comprensión.

Porque a nosotros nada nos fue dado de balde.

EL «NOVECENTISMO» COMO TEMA

Quiera o no quiera, me guste o no me guste, estas «notas», a lo largo de los años se van convirtiendo en el dietario de una intimidad intelectual. Pues, ¿cómo dibujar el límite entre el pensar y el quehacer? Dejando aparte el mundo de lo afectivo-sentimental, que a veces exige un puesto, es lo cierto que, en el campo de la actividad profesional de un hombre de letras, hay como una ética de la unidad, por la cual lo que se escribe se ordena en torno de lo que se hace. Así, parece perdonable que intente ofrecer breve noticia de la tarea en que ando metido, como profesor de los Cursos de Verano de la Universidad Internacional de Santander.

* * *

El tema elegido para estas lecciones ha sido el «Novecentismo». Entiendo con ello remediar una curiosa laguna historiográfica. Puesto que ahí mismo, en nuestra más estricta proximidad cronológica, hay una falla, como una depresión geológica, que deja sin definición satisfactoria una importante —acaso la más importante— actitud mental de nuestro siglo. El tema se encuentra, en efecto, separado, en su frontera anterior, por el doble concepto «Noventa y Ocho-Modernismo», y en su vertiente zaguera por la llamada «Generación del 1927». Y acontece que sobre ambas zonas temáticas discurre una frondosa bibliografía mientras que el período que

se designa como «Novecentismo», no tiene todavía un estudio extenso y pormenorizado, que escrute y resuma las actitudes intelectuales que se desarrollan en España aproximadamente entre 1906 y 1926.

* * *

Partiremos de la idea de que el Novecentismo implica una superación de la estética del Modernismo. Recapitulemos rápidamente, los ingredientes que construyen la fórmula modernista: a) la superación de los hallazgos del realismo y del naturalismo, dando paso a un cierto idealismo; b) la paralela sustitución de la plástica realista (objetiva) por el impresionismo (subjetivo); c) la aparición de las corrientes musicales que proceden de Wagner por una parte, de Ravel, y Debussy por otra; d) la boga de los elementos pseudomísticos tomados de las doctrinas esotéricas (magia, rosacruces, etcétera); e) las búsquedas de la nueva arquitectura, apoyadas en restauraciones medievalizantes y en innovaciones fantásticas; f) la aparición del simbolismo como método de investigación poética; g) la comunión con la Naturaleza como misterio dionisíaco; h) la valoración de etapas pictóricas de un cierto ingenuismo, como la llamada escuela prerrafaelista, por los ingleses (Swinburne, Dante, Gabriel Rossetti); i) la estimación por la melancolía de algunos cuadros alemanes, de Durero a Böcklin; j) la moda por lo «decadente» como el latín medieval (el «latín mystique» de Rémy de Gourmont); k) el gusto por los paisajes exóticos, especialmente de la «chinoiserie», por obra de los hermanos Goncourt; l) la preocupación reformista por algunos prejuicios sociales en el teatro de Ibsen; ll) el influjo de la escisión religiosa llamada «modernismo» dentro de la Iglesia Católica; m) la estimación por lo «raro», lo exquisito, fuera del gusto «burgués»; n) la valoración del superhombre en la filosofía de Nietzsche; o) las anticipaciones métricas y musicales de algunos poetas hispanoamericanos de fines del siglo XIX; p) la liquidación de la retórica romántica en busca de una expresión más íntima, sincera y delicada; q) la supremacía de la estética sobre la ética.

* * *

Todos estos factores intervienen, con mayor o menor fuerza, en la fórmula general de la inquietud «modernista». Pues bien: sólo podemos hablar de Novecentismo en la medida en que podamos determinar una decisión radical de oponerse a esta estética y a estas temáticas. Esta decisión se produce, como es sabido, en el *Glosari* de Eugeni d'Ors a partir de 1906. Su doctrina aparece, además inequívocamente bautizada: se llamará «Noucentisme» y, por lo menos en el campo historiográfico puede presentar blasones de primacía. Ugo Déttore, al explicar el término «Novecentismo» en el gran Diccionario Literario Bompiani, reconoce la primogenitura del nombre a favor del pensador catalán, reconocimiento tanto más notable por cuanto la popularización de este mote, a nivel europeo, se produce en Italia, hacia 1920, por obra del escritor Massimo Bontempelli, director de una revista titulada precisamente «900».

Claro está que, una denominación así no puede ser otra cosa que la canalización de una serie de fuerzas coincidentes, que exigen la superación de las posiciones modernistas. En la literatura francesa —que lleva la batuta de Europa—, ¿no es la poesía de los parnasianos —de Leconte de Lisle a Moréas— un claro ejemplo de una estética de claridades mediterráneas, griegas y romanas, frente al mundo misterioso de la espiritualidad nórdica? Acontece, además, que Cataluña, cuya porosidad espiritual le permite captar en primera fila el complejo juego de influencias que acabamos de reseñar, ofrece una gama de personalidades de nivel asombroso, que superan incluso las temáticas aludidas. Por un lado, la escuela poética mallorquina —con Costa y Llobera a la cabeza—, ¿no constituye una noble versión clásica paralela a la que hemos recordado en la poesía francesa? Por otro lado, en estos años, surgen unas figuras que como Ramón Turró o Diego Ruiz que, no por silenciados por Xenius (o acaso por eso mismo), dejan de representar ideales de «construcción» intelectual próximas al Novecentismo. Otras, como la del último Maragall o como la de Enric Prat de la Riba, fueron incorporadas por el Glosador en lo que tenían de válidas por su idea. No olvidemos, en este repaso de figuras confluyentes, el nombre de Gabriel Alomar, que fue catedrático del Instituto de Figueras entre 1912 y 1920. O actitudes marginales

como la de Pere Corominas, cuyas *Obres Completes* acaban tan oportunamente de editarse. Ni las aportaciones de revistas como *Forma*. O de la plástica neoclásica a la manera de Francesc d'A. Galí y de Joaquim Sunyer.

Pero esto es ya Novecentismo.

* * *

En verdad, en verdad os digo que asomarse al panorama cultural de estos años —primer cuarto del siglo XX— en Cataluña y en el resto de España es una fiesta.

NOVECENTISMO: CLAVES DE UNA SORPRESA

A algunos amigos míos que me preguntan amablemente sobre mi curso de Santander en torno al Novecentismo, quisiera decirles, no un juicio de valor sobre mí, naturalmente, sino una consideración sobre el público que tuvo la bondad de escucharme. El cual se construía de hispanistas extranjeros y de universitarios españoles. ¿Me atreveré a decir que, para unos y otros, el tema resultó extraño, sorprendente, inesperado, lo que motivó un plus de curiosidad en torno a su problemática?

Acontece, en efecto, que, ahí, a las puertas de nuestro siglo, una enorme cantidad de cuestiones culturales escapa al conocimiento habitual de las gentes. Por varias razones.

La primera, porque para entender este período hay que partir del hecho, tantas veces señalado aquí, de que España es una cultura bicéfala. Estudiar el hecho peninsular denominado Novecentismo, sin conocer los procedentes del «Noucentisme» barcelonés, es obtener una imagen truncada y mutilada de la cuestión. Esta imagen errónea se produce —igual que para el panorama histórico general— por el abuso de una visión centralista, excluyente, que no tiene en cuenta la realidad periférica. Falta, en efecto, en la historia de la literatura, una hazaña paralela a lo que supuso la *Historia de España* de Ferran Soldevila.

La segunda, porque sin movernos del área de valores que se produce en Cataluña, faltan importantes materiales de

documentación. No podemos manejar el eje d'orsiano de este momento, cuando nos falta una parte importante del *Glosari*. ¿Por qué «Editorial Selecta», que publicó en volumen la primera parte (años 1906-1910) no se anima a completar su espléndido servicio a nuestra cultura publicando el resto que (eliminando las novelas) cabría en un segundo volumen?

La tercera, porque esta óptica deformante acompaña a la peripecia biográfica del propio D'Ors, cuando planta en Madrid la tienda de campaña de su quehacer cultural. Pues, acostumbrados al binomio Unamuno-Ortega, los críticos se obstinan en ignorar esa «tercera fuerza» que, por los años 1920, instaló en la Villa y Corte unos modos culturales, no por olvidados menos evidentes. De esta circunstancial miopía se resienten todavía hoy los panoramas de la literatura española del siglo XX.

* * *

Esto es lo que pude deducir del sincero acento de sorpresa con que fueron recibidas mis lecciones estivales de la Universidad de Santander.

CRÓNICA CULTURAL

CONMEMORACIÓN EN HITA

Sabios de países diversos, minuciosos especialistas de nuestra literatura medieval, se han reunido en estos días en Hita, en torno al recuerdo del Arcipreste. Siendo su maese de ceremonias Manuel Criado de Val, ya se está seguro del éxito; y, como buen conocedor, servirá «fígados de cabrón», aderezados con «puerros cuellialbos» y regados con «vino bien tinto de Toro», mientras juglares y botargas cantarán y danzarán en torno a las bien servidas mesas. Una representación teatral, sobre textos del Arcipreste, completará el aspecto lúdico, es decir jocundo, de esta jornada.

Sosegadas tan placenteramente las exigencias de vivir, llegará el momento de las doctas comunicaciones. Pues ha de saberse que el bueno de Juan Ruiz centra hoy una de las más suculentas problemáticas de nuestra literatura. Caso curioso, en un escritor cuya apariencia visible es su literatura «de solaz». Pues, ¿no simboliza el Arcipreste aquel momento de distensión espiritual en el que los grandes temas místicos o militares dejan paso a los ejercicios del divertimento? El siglo XIV es, en efecto, un siglo de sosiego, en el que el rumor de los rezos y el fragor de las armas se substituyen por una vida más cómoda y divertida. A la cansada división tripartita medieval de «defensores», «oradores» y «labradores» (es decir, soldados, clérigos y siervos) añade esta época una cuarta dimensión social: la de los comerciantes. Ya no es

todo castillo y monasterio, sino que, con los largos períodos de paz, surgen las ciudades o «burgos» mercantiles. El comercio crea, pues, un nuevo estado de espíritu. Se ha inventado el lujo, como complemento de la alegría «burguesa» de vivir.

La complejidad temática y estilística del *Libro de Buen Amor* será estudiada con ahínco y rigor en estas doctas reuniones de Hita y de Madrid. Se sacará de nuevo a debate la mayor o menor cantidad de autobiografía que se contiene en estas bien sazonadas páginas; se establecerá lo que en ellas hay de encrucijada cultural, donde se encuentran, fraternalmente, los cuentos árabes y los «fabliaux» franceses; se discutirán los problemas versales y estróficos. Y de estos análisis surgirá, cada vez más alta, la figura de este extraño personaje, doctor en letras y en picardías, que hoy, por obra de las conmemoraciones de Hita, se convierte en uno de los pivotes sobre los que gira nuestra actualidad cultural.

* * *

De manera doble, pues, ¿no está en la batalla entre Don Carnaval y Doña Cuaresma, en la caricatura de las pasiones de Don Melón y Doña Endrina, una anticipación de lo que se ha llamado después la estética del esperpento? ¿No hay que empezar en el Arcipreste de Hita la larga cadena que prosigue por la picaresca y Quevedo, para llegar a Goya, Solana y Valle-Inclán, clave fundamental del tremendismo contemporáneo?

Antonio Buero Vallejo que es, también, aunque la gente no lo sepa, un riguroso ensayista, nos ha ofrecido, hace unas semanas en su Discurso de Ingreso en la Real Academia Española, un ejemplar estudio de la incidencia de la estética de Valle-Inclán en el teatro de García Lorca. Es una verdad de claridad restallante. Lo he confirmado, una vez más, viendo las representaciones en el «Moratín», de *Ligazón* y *El embrujado,* dos esperpentos que contienen la semilla de muchas cosas. Ver estas dos estupendas realizaciones era asistir a una lección clave de la estética contemporánea. Era asombrarse, una vez más, de la tardanza en la puesta en escena del teatro

valleinclaniano, que golpeó furiosa e inútilmente las puertas de los escenarios durante la vida del autor, que vio rechazar sus obras por el mismo Pérez Galdós (de ahí lo de «Don Benito el garbancero» de *Luces de Bohemia*) que dirigía la compañía de María Guerrero (a quien tampoco ahorró palabras de rencor). Asombro relativo (¿recordáis los de mi generación el mediocre efecto que nos hizo la versión de *Divinas Palabras* interpretada nada menos que por Margarita Xirgu y Enrique Borrás?); asombro relativo sí, pues ahora se ve claramente que lo que faltaba era la sincronización entre las anticipaciones estéticas de Valle Inclán y las técnicas escénicas correspondientes. Por eso decía yo que la puesta en escena de *Ligazón* y *El embrujado* era una lección-clave de la estética teatral contemporánea. Esta lección se ha dado, durante un mes, a teatro vacío. No tengo más remedio que anotar severamente este hecho en el «debe» de la sensibilidad estética de Barcelona.

CAMBÓ Y LA FUNCIÓN INTELECTUAL

Respetuoso con lo que podríamos llamar jerarquía de las noticias, he dejado pasar, en su momento oportuno, la evocación política de don Francesc Cambó, a los veinticinco años de su muerte. Porque lo que pasará a la historia, en primer término, es su silueta de gobernante.

¿Y cómo no añadir a este concepto, un concepto de frustración que, en Cambó, alcanzó caracteres patéticos cuando en 1917, en 1923, en 1930 pudo haber sido el rector supremo de la política española? Se han recordado, en efecto, las circunstancias que lo hicieron imposible. ¿Y no habría que unir a ellas su propia condición meditabunda? ¿No habría que pensar en una actitud intelectual que conduce tantas veces a una docta perplejidad?

Cuanto más se medita en torno a la actitud vital del escritor (y Cambó lo fue) más se percibe su característica de indecisión, inversa a la del hombre de acción, que se define por la voluntad activa, por el gesto hacia adelante. Para el hombre de espíritu, las diversas soluciones a una problemática se presentan abrumadoramente caracterizadas por sus pros y sus contras. Por eso, el intelectual es un mal político, incapaz de simplificar los caminos ejecutorios. Y, cuando cree que sus ideas se transforman en acción, acaba gritando, como Ortega ante la República: «No es esto, no es esto.» Multiplicar los ejemplos sería tan fácil como inoportuno. Pero sí parece discreto perseguir este intelectualismo como raíz de la personalidad camboniana. Empezando por el respeto que le

inspiraba la acción de la inteligencia. En las páginas memoriales inéditas que *La Vanguardia* dio a conocer hace unos días, hay una suculenta anécdota en la que, con motivo de su viaje como ministro a Asturias —donde pronunció su resonante arenga en pro de una nueva Reconquista, no luchando contra moros sino «contra vicios y defectos nacionales»— obligó literalmente al Rey a visitar una exposición de artistas de la región, no prevista en el programa: «yo aconsejo al Rey que no ofenda nunca a los intelectuales; —le dijo a S. M.—. Trae mala suerte.» El lector que conozca la historia posterior deduzca las consecuencias.

Por esta su condición «intelectual» Cambó había de seguir y de exigir constantemente las vías del diálogo. «Per la concòrdia.» Cuando en 1930, en el hotel Ritz de Barcelona, un grupo de escritores catalanes homenajeó a una élite de intelectuales de Madrid (Menéndez Pidal, Marañón, Ortega, Ossorio) todos sabíamos que detrás de la organización aparente (*La Gaceta Literaria* de Giménez Caballero) estaba Joan Estelrich, es decir, Francesc Cambó.

Salvador Millet i Bel ha señalado, en estas mismas páginas, certeramente, la condición antijacobina del gran político catalán, su constante oposición a la violencia; su lema de evolución frente a revolución. «El jacobino —señala el articulista— es precisamente el que no sabe distinguir entre la violencia y el poder. Para Cambó, en cambio, es precisamente lo contrario... Nace del pacto, del compromiso, del consentimiento.» Ahora bien, ésta es una posición típicamente intelectual. Repaso en estos días temas del siglo XVIII, en el que justamente se alumbra esta actitud. Y encuentro un texto de Jovellanos —ese puro filántropo— en el que, en una carta a su amigo el cónsul inglés Jardine (1794), hace su profesión de fe en los beneficios de la evolución pacífica. «Salamanca —dice— dentro de pocos años valdrá mucho más que ahora, y aunque poco, ahora vale mucho más que hace veinte años. Dirá usted que estos remedios son lentos. Así es: pero no hay otros; o si hay alguno, yo no estaré con él. Lo he dicho ya: jamás concurriré a sacrificar a la generación presente para mejorar las futuras. El progreso supone una cadena graduada, y el paso será señalado por el orden de sus eslabones.»

Este texto, que a Cambó le hubiera agradado sobremanera,

es, como he señalado, muy característico de la condición del intelectual, porque le separa definitoriamente del hombre que entiende la acción política como un vértigo de etapas quemadas. ¿Fue esta conciencia de peligro lo que aconsejó al gran político, en más de una ocasión, la retirada o la inhibición? Al producirse la Guerra Civil, esta impresión nos da nuevas razones de existencia: algunas de sus cartas publicadas en la reciente biografía de Valls Taberner por José M. Lladó, son en verdad, escalofriantes. Por eso señalamos esta conducta cultural como señal de una actitud radical, muy característica. Comprendemos entonces que sus grandes mecenazgos («Fundació Bernat Metge», «Monumenta Cataloniae»), formaban parte de su más esencial intimidad. Y es emocionante leer, en la magistral biografía de Jesús Pabón, la ilusionada prisa con que, al alcanzar su desahogo financiero (operación Chade), comunica a Estelrich esos vastos proyectos culturales: «ara sí, ara sí».

Atender a la inteligencia que se movía en su derredor formaba parte de su programa. Yo fui uno de tantos muchachos barceloneses que, al comenzar a sonar en los papeles, fui llamado al despacho de don Francesc Cambó, que gustaba de conocer a los jóvenes que acarreaban alguna ilusión cultural. Cuando, en 1946, realicé mi primer viaje a Buenos Aires, sonó el teléfono de mi habitación con la voz medio afónica del gran político, que no quiso que dejara de visitarle en los días de mi estancia en la Argentina. Esta llamada, para mí emocionante, no era otra cosa sino la confirmación de respeto por la cultura, de una condición intelectual, que no he visto bastante reflejada en los comentarios sobre el político, que me ha sido dado leer a los veinticinco años de su muerte.

D'ORS, CRÍTICO LITERARIO

Por plurales méritos, el libro que Andrés Amorós acaba de publicar sobre «Eugenio D'Ors, crítico literario» merece comentario y laurel. Sea el primero, la contextura misma del trabajo, su masiva documentación, tanto más notable por cuanto la fusilería mental del pensamiento d'orsiano obliga al investigador a ir persiguiendo en el chisporroteo de su prosa acá y allá los elementos con que arquitecturar el conjunto.

Sea el segundo, el de devolver a Xenius una faceta crítica demasiado oscurecida por su posterior dedicación al arte plástico. Cuando no es menos cierto que, desde la primera página del «Glosari» catalán de 1907, aparecen juicios de valor sobre escritores. Puesto que en fin de cuentas, el programa cultural de que se hacía su «heliomaquia» (o combate por la luz) se construía con el instrumento de la letra impresa. Y no es mala ocasión este Año Internacional del Libro para recordar su decisiva intervención en la creación de la Biblioteca de Cataluña en Barcelona y su Plan de Bibliotecas Populares en Madrid.

El tercero de los méritos del volumen es el de comprobar la validez de la estética general d'orsiana en el campo de la literatura. ¿Cabe un complemento documental? Cuando publiqué mi *Rubén Darío,* hace cuarenta años, D'Ors tuvo la enorme generosidad de escribir al escritor mozo que yo era una larga carta en la que reivindicaba la figura del nicaragüense como «el músico más melodioso que el castellano haya

conocido jamás», enfrentando su prosapia a la de Unamuno, «hombre sin prole».

La carta se cerraba con esta afirmación lapidaria:

«El censo de la poesía castellana moderna no puede, hoy por hoy, y bien pensado todo, exceder de la siguiente lista en media docena:

1. — Rubén.

2. — Los dos Machado (los dos, pero sólo una parte de cada uno de ellos).

3. — Las poesías didácticas, oratorias, prosaicas, ex profeso, pero verdaderamente maestras que se encuentran de tarde en tarde en la obra de Marquina.

4. — Ramón de Basterra, el trunco.

5. — Jorge Guillén (solo, separado del rebaño).

6. — El escondido y mal conocido Adriano del Valle, inventor de los más risueños juegos verbales.

Lo demás, fruta de estación. Cuando yo llegué a Madrid por vez primera, para estudiar mi doctorado, se decía: Villaespesa, Goy de Silva. Diez años después: Isaac del Vando. Huidobro. Hoy se dice, Villalón, Alberti. Poesía "fungible" (usted ya sabe derecho romano).»

Descontando el punto de arbitrariedad que en D'Ors era como una segunda naturaleza, esta lista redactada, al vuelo de una pluma epistolar, conserva una gran parte de su vigencia y de su sentido.

ORTEGA, FREUD, DALÍ

Freud aparece por primera vez en el *Glosari* de Xenius corriendo el año 1910. Ortega dedica al *Psicoanálisis, ciencia problemática* un amplio estudio, en *La Lectura,* de 1911. Vean, pues, mis jóvenes lectores, cómo por estos pagos las antenas de captación de Europa funcionaban alerta. Yo diría más: en estos años de principios de siglo las culturas circulaban, como los viajeros, sin pasaporte. Sobre todo, si se compara con el período subsiguiente en el que la primera guerra grande había de levantar, entre los espíritus, fronteras de alambres de espinos más punzantes que los que protegían las tristes trincheras donde chapoteaba, los cuatro terribles años de este episodio militar, la patética muchedumbre de los jóvenes movilizados.

* * *

Impele la pluma para trazar estas líneas un excelente artículo, que firma Francisco Vázquez, acerca de «Ortega, Dalí, Freud» que publica *La Estafeta Literaria,* y que he debido subrayar, en su validez indicadora, para unas inmediatas tareas de la Universidad de Santander. Puesto que el tema de mi curso va a ser «El Novecentismo» —bien vinculado a nuestra particular historia cultural— creo que valdrá la pena de que mis lectores barceloneses participen, de algún modo, en él.

* * *

Documenta el trabajo en cuestión la mirada de águila con que Ortega, tan avizor a Europa, importa la noticia cultural de las aportaciones freudianas, entonces en su fulgurante actualidad. ¿No certifica ello la interconexión antes señalada, de la que España no estaba en manera ausente? Más importante es la correlación entre la psicología profunda de Freud y el raciovitalismo de Ortega, que los exégetas han anotado ya oportunamente.

* * *

Más interesante, por lo menos para mi curiosidad no advertida, es la presencia en el pensamiento de Freud de dos temas españoles: su reflejo personal del Quijote vertido en una carta a Martha Berneys, fechada en 1884, en la que explica sus estudios de castellano, apoyado en la lectura de la obra cervantina.

«Cuando estábamos comenzando a estudiar el idioma encontramos en nuestro libro una conversación humorístico-filosófica entre dos perros que están echados pacíficamente a la puerta de un hospital, y nos adueñamos de sus nombres. Tanto al escribirnos como en la conversación yo le llamaba Berganza, y él a mí, Cipión. ¡Cuántas veces he escrito: Querido "Berganza" y he terminado la carta: Tu fiel "Cipión"!»

La otra, de mayor sutileza, comenta el episodio de Cardenio y señala el juego dialéctico que dan sus personajes que contrastan por su forma con el humor un poco burdo de los grandes apaleamientos sanchopancescos.

* * *

El otro dato del artículo mencionado se refiere a Salvador Dalí. En una carta dirigida a Stefan Zweig, alude Freud a su tenacidad por cuanto durante dieciocho años venía solicitando que recibiese al pintor de Port Lligat.

«Debo realmente estarte agradecido —dice Freud— por la visita que ayer me trajiste. Hasta entonces estuve inclinado a considerar a los surrealistas —que parecían haberme ele-

gido para ser su santo patrón— como lunáticos puros o al menos en un 95 por ciento, como el alcohol "puro". El joven español con sus ojos patentemente sinceros y fanáticos y su innegable maestría técnica me ha sugerido una apreciación diferente. Sería de todas formas muy interesante explorar analíticamente los orígenes de esta pintura. Sin embargo, como crítico, uno puede estar autorizado a decir que el concepto de arte rechaza extenderse más allá del punto donde la proporción cuantitativa entre material inconsciente y elaboración preconsciente no permanece dentro de ciertos límites. En cualquier caso, éstos son serios problemas psicológicos.»

* * *

Es una verdadera pena —y me cuesta mucho trabajo perdonárselo— que la apariencia más común, deliberada y prolijamente organizada, de su servicio de relaciones públicas, impida a Salvador Dalí ser conocido como lo que realmente es: el pintor más serio y obstinadamente preocupado por la dialéctica cultural de nuestro tiempo. Desde hace cincuenta años, en efecto, si una pintura ha tenido —aparte su perfección técnica— una intención razonante y ambiciosa ha sido la suya. Dalí es, en efecto, un pintor con una tremenda, obsesiva y trascendente carga cultural. Analizar las razones por las cuales intenta ofrecer una apariencia distinta exigiría un largo —un incitante y sugestivo— ensayo.

CIEN «CUADERNOS PARA EL DIÁLOGO»

La Edad Media monologa; el Renacimiento conversa. La Edad Media dogmatiza; el Renacimiento abre paso al diálogo. No es ninguna casualidad que sea la literatura renacentista la que inaugura la moda de obras en las que intervienen varios interlocutores: desde *El somni,* de Bernat Metge, hasta *Los nombres de Cristo,* de fray Luis de León. Puesto que el hombre moderno se caracteriza por aceptar que cada cuestión es suceptible de interpretaciones diversas, no sólo afirmativas o negativas, sino también sencillamente dudosas.

* * *

Madurez se llama esta figura; y signo evidente de progreso intelectual. Por eso la aparición de *Cuadernos para el diálogo* hace ocho años, significó un auténtico avance en nuestro caminar sociocultural.

Colaborador mínimo de esta revista (aunque olvidado al hacer el recuento) quiero dejar mejor constancia de mi adhesión en una actitud dialogal, que es la que le corresponde. Deliberadamente no adopto —ni aquí ni fuera de aquí— una actitud «política», habiendo jurado lealtad al hecho cultural, el único que no me obliga a caer en parcialidades limitadoras. En este sentido, *Cuadernos para el diálogo* me ha decepcionado. Puesto que como dice, con ejemplar sinceridad, su director-gerente, Pero Altares, «la revista ha estado demasia-

do atenta a lo que se hacía desde el Poder. Esta atención ha sido porque en *Cuadernos* hay demasiados profesores juristas, pero también demasiados políticos que han olvidado, o hemos olvidado, que en una revista lo sustantivo es ser una publicación, no un parlamento» (número 100, pág. 29). Yo no tengo nada que objetar a esta confesada tendencia, seguramente necesaria a juicio de los redactores; pero opino que la vertiente culturalista, de más indiferenciada audiencia, le daría una mayor universalidad y nos evitaría la sospecha de que en este juego de diálogo los interlocutores son siempre los mismos, con el consiguiente riesgo de que, quienes no forman parte de este grupo dialogante, son condenados a un excesivo silencio. No porque dejen de ser invitados a expresarse, sino porque sus expresiones, vertidas en otros papeles, no son en general tenidas en cuenta. Señalar este riesgo es, a mi juicio, la mejor prueba de adhesión al noble esfuerzo que significa *Cuadernos para el diálogo,* singular aventura en defensa de la libertad de pensamiento, a la que no debe regatearse su intención constructiva y ejemplar.

MÁS SOBRE EL DIÁLOGO PENINSULAR

Señalo a nuestra curiosidad lectora la presencia de temas catalanes, en «Hora H», otro espléndido esfuerzo por la cultura popular, por el camino del «libro de bolsillo». Si unas líneas más arriba recogía la observación de Miguel Dolç al hacer correlativa la noción de «humanismo» y de «biblioteca privada», ¿cuál sería la correlación en torno al concepto de «cultura popular»? Porque, no le demos más vueltas, el concepto de humanismo presupone la existencia de una cierta «élite». Por otra parte, la cuestión no queda resuelta equiparando «libro de bolsillo» a «libro barato»; porque el nivel económico asequible podría confundirnos con el sentido de «libro popular». Y lo que es asombroso y admirable es que esas colecciones nuestras en su mayor parte, sólo tienen de bajo el precio: la calidad es, en cambio, de enorme exigencia intelectual, y es asombroso que abstrusos temas de filosofía y psicología; de sociología y de matemática aplicada encuentren un ancho público, que puede llamarse «masa», sin ninguna de las connotaciones depresivas que la palabra posee. Baste recordar que la mayoría de sus títulos no se agrupan en los géneros literarios multitudinarios, como la novela, sino en los que parecen exigir un gusto minoritario, como el ensayo que es, sin duda, el «género rey» de la cultura moderna, como en estas mismas páginas me ha sido grato señalar.

* * *

El secreto inicial del ensayo es la curiosidad, que conduce a la búsqueda por sí misma; por el placer que procura por los meandros de la dialéctica. A esta curiosidad escrutadora responde la curiosidad lectora, la curiosidad inquisidora, mecida por el puro placer del impulso interrogante.

* * *

Búsqueda, inquisición, interrogación. No hay límites por costumbre o por lejanía. No hay frontera, ni cronología, ni geografía. ¿No es buen ejemplo el *Epistolario Maragall-Unamuno* que, con textos complementarios de uno y otro, y con vibrantes páginas prologales (de Laín Entralgo) y epilogales (de Dionisio Ridruejo) se reimprimen en esta colección de intención popular?

¡Y qué ejemplo de admirables curiosos! ¡Qué conforto de ver al encastillado (de Castilla) Miguel de Unamuno, dejar su trono de la paramera en Gredos para acercarse a lo catalán (y a lo portugués) con «intelecto de amor»! ¡Y qué maravilla, de afectuosa devoción, de delicadeza, de respeto en la desidencia! Ya he dicho muchas veces que yo haría obligatorio «libro de texto» este hermoso diálogo peninsular.

* * *

Porque no tengo más remedio que creer en el diálogo. Y en esforzarme en conseguirlo, porque no sé tirar piedras. «Usted —le escribe Unamuno a Maragall—, Oliver y otros catalanes que tienen ya abiertas de par en par las puertas de esos diarios (de Madrid)... pueden hacer mucho por la causa catalana. Maeztu, Bueno, Baroja, Salaverría, yo y otros hacemos más por nuestro país vasco que todos los bizkaitarras de espíritu estrecho y, en el fondo, tímido» (15-II-1907). «Y esta alma ibérica —escribe Maragall a Unamuno— que todavía somos tan pocos en sentir, hay que buscarla hacia adentro de su Castilla los castellanos, hacia adentro de su Portugal los portugueses, hacia adentro de su Cataluña los catalanes, hasta llegar a la raíz misma...» (5-III-1911).

* * *

Lo que más conmueve, en este diálogo, es el ademán con el que, desde cada firme asentamiento, las almas se aproximan, sin dejar de ser nunca ellas mismas; sin traicionarse en su autenticidad. Sin disfraz, y sin recovecos. Con la mano tendida.

DE BARROCO Y BRUJERÍA

Tántalo de tan apetecibles frutos como ofrece la sirena de la diversidad de las Obras y los Días, téngome por infinitamente desdichado por no acudir a cualquier parte donde la «actualidad cultural» cobre perfil de seducción.

Y así, en esta semana que ahora empieza, me gustaría sentarme —como un escolar— en las aulas del «Centre Occitan de Synthèse du Baroque» de Montauban, cuyas «jornadas internacionales» se reúnen este año en torno a las ideas filosóficas de este período, crucial para espíritu europeo, bajo el signo del cuarto centenario del nacimiento de Johannes Kepler.

No podían faltar —para mayor incitación de mi ánimo— temas ligados con el Barroco Español que corren a cargo del profesor Alain Guy («La philosopie baroque chez Luis, de Leon, Suárez et Gracián»), Jan Krynen («Pascal et la spiritualité hispanique») y nuestro José Antonio Maravall: «Absolutisme et tension dans la société baroque».

Sí. Montauban va a ser, en estos días, una gustosa encrucijada de saberes europeos, en la que lo español se entrevera de conceptos italianos y franceses coindiciendo con lo que siempre he sospechado: el sentido meridional de lo Barroco: Austria, con respecto de Alemania; Provenza, en relación a Francia; Nápoles, en contraste con Milán; Valencia, confrontada a Barcelona; o Andalucía enfrente de Castilla, serían ejemplos que demuestran que, dentro de cada contexto

cultural, hay «nortes» y «sures» relativos... (Pero ésta, como decía Kipling, es «otra historia»).

* * *

Pedir estar allí, transportado por los aires, como el licenciado Torralba, no sería gollería tan grande como la de solicitar estar presente, a la vez, en el Congreso de Brujología, que se desarrolla en estos mismos días en San Sebastián. Porque ni siquiera las brujas han descubierto la gracia de la ubicuidad. Y me quedaré sin las primicias de la sabiduría de Caro Baroja y sus compañeros en tan complejo y apasionante conocer. Como escribo estas líneas en Cadaqués, tengo a mano el popular recuerdo del «Tetus», evocado por Josep Pla, que vivía aquí, de un libro de exorcismos con el que —previo el pago de una onza— salía en la noche a desembrujar una barca que, sin duda, por ello, no conseguía pescado. Toda esta zona, como bien saben mi amigo Juan Guillamet y mi gentil vecina Gabriela Schroeder, es fértil en brujería —*Les bruixes de Llers,* cantadas por nuestro tan recordado Carles Fages de Climent—, así como la que se mueve en torno al Montseny. España adentro, la geografía de las brujas se apoyaba en el espinazo pirenaico, con enclaves importantes en el País Vasco —Zugarramurdi— y, por supuesto, con una ponderante presencia en el Finisterre galaico.

Algunas de las ideas que van a desarrollarse en el Congreso me han llegado, semanas atrás, de labios de Luis Sánchez Granjel, en mis breves horas de Salamanca. De él aprendo una verdad tan obvia como la distinción entre «brujería» y «hechicería». La primera, gira especialmente en torno al ultramundo; la segunda, en torno a las pasiones del ánimo (especialmente el amor). Y, distinción más importante, la «bruja», trabaja en grupo —aquelarre—, mientras la «hechicera» labora en solitario; esta distinción es sorprendentemente iluminadora: el trance colectivo a que se entregan las brujas sería debido —según se piensa hoy— al uso de alucinógenos, cuyo secreto se transmiten los grupos de iniciados. De ahí la sinceridad con que confiesan, en los procesos inquisitoriales, las visiones que realmente han tenido; sus orgías diabólicas, sus cruces carnales y demoníacos; ¡las brujas serían «droga-

dictas» que confiesan sus «viajes» por el mundo espeluznante de las alucinaciones!

De todo esto y muchas cosas más se hablará, en estos días, en el Congreso de Brujología de San Sebastián. ¡Quién estuviera allí!

* * *

Entretanto, me consuelo leyendo los capítulos que Luis Felipe Vivanco dedica al tema de su delicioso y docto libro *Moratín y la ilustración mágica* (Ed. Taurus, 1972). Son los que se refieren al impacto que, con motivo de la abolición de la Inquisición española por Napoleón (diciembre de 1808), produjo la edición del relato del famoso proceso inquisitorial de Logroño (1610) y en el que describe, cinematográficamente, el solemne auto de fe, que condujo a la hoguera a seis «relajados», que, con otros condenados a penas menores, iban «siguiendo un rico pendón de la Cofradía del Santo Oficio», «hasta mil familiares y emisarios y notarios de él muy lucidos y bien puestos todos con sus pendientes (collares) de oro, y cruces en los pechos». El tema tiene interés, porque pone en órbita una temática cuyo ulterior desarrollo asumirá Goya. Implica, por otra parte, la conciencia de un mundo tenebroso y, ciertamente, no privativo de España, puesto que los procesos por brujería proliferan en toda Europa, e incluso en América del Norte, como recordarán los espectadores del espeluznante espectáculo de Arthur Miller *Las brujas de Salem*.

A comentar este tema aplica Moratín la mejor virtud dieciochesca: la ironía. Pero, como muy bien observa Vivanco, la temática del misterio, la temática de las brujas, prolifera en esta época: está en el aquelarre de Walpurgis, en el *Faust* de Goethe; está, especialmente, en las *Bodas del cielo y el infierno* de William Blake. ¿Qué acontece, entonces? Exactamente, que cuando la Humanidad instala la Razón en la cima del pensamiento, el turbulento mundo de la irracionalidad vuelve a la carga. Por estos mismos años finales del Setecientos, Franz Anton Mesmer publica su *Mensaje sobre cura magnética* (1775) y descubre las leyes del magnetismo animal, y sus posibilidades en el campo de la medicina. Son los mismos años en que Alessandro Balsamo, que se hacía

llamar conde de Cagliostro, crea ilusiones mágicas y embabieca a los públicos de Europa. De los primeros experimentos físicos, de los inefables «eruditos a la violeta», se pasa a un mundo de hipnosis y de sueños. Esto no parará hasta el superrealismo.

* * *

Moratín entretanto, ironiza sobre las brujas de Logroño. Pero hay algo de indecisión, de temblor, de blanda inquietud. Como si no las tuviese todas consigo.

¿CUARTO CRECIENTE HUMANÍSTICO?

Opulenta de citas, sabrosa en lo doctrinal, mesurada en la elegante forma expresiva, la disertación que sobre el Humanismo ofreció Miquel Dolç la otra noche en «Conferencia Club» bien merece ser traída a capítulo. Pues, ¿no es, también, el saber humanístico, «actualidad cultural»?

* * *

A la hora de decidirse por uno de los bachilleratos superiores, son cada vez más frecuentes los estudiantes que, al escoger una carrera de Ciencias, cursan el Bachillerato de Letras. Y conozco ya, como ejemplo complementario, el de amigos míos que, en posesión de un título técnico superior de Ingeniería o Matemáticas deciden enriquecerlo con los estudios de Humanidades. He aquí un cambio que posee una significación. Durante mi mocedad, el laureado con título científico se sentía —lo sentíamos— superior. Su sabiduría técnica le daba una altura colindante con los conocimientos mágicos. Desde que los progresos del cálculo alcanzan límites que sólo resuelven las computadoras, parece como si sus dominadores hubiesen descendido de su Empíreo, y se sienten extrañamente insatisfechos. Confesando, de modo inesperado, su respeto a los «saberes inútiles»; los saberes humanísticos.

* * *

El discurso de Miquel Dolç fue un espléndido canto a nuestra tradición mediterránea. Él, hombre de Mallorca, y de Valencia, y de Cataluña, sabía bien el contorno cultural en que se encuentra su obra de latinista; su función traductora a nivel ibérico —«Os Lusiadas»—; su razonado medir los valores de la cultura catalana, en esos artículos que están pidiendo un volumen que permita analizarlos en su espléndido conjunto.

Profesor antes que otra cosa. Decano de la Facultad de Letras de la Universidad Autónoma de Madrid, ¿no habrá pensado las mismas cosas señaladas más arriba en cuanto al auge de los estudios humanísticos? Cuando, de estudiantes, nos reuníamos unas pocas docenas de alumnos en el patio neorrománico de Barcelona, ¿hubiéramos creído que un día se matricularían millares de humanistas en ciernes, derramados además en secciones universitarias de Gerona, Tarragona, Lérida o Palma de Mallorca? ¿Y no es este un signo positivo en el perfil cultural de España?

* * *

La doctrina de Miquel Dolç acerca del Humanismo tan ricamente ejemplificado, nos dejaba un poco perplejos. Pero, bien mirado, ¿no es toda actividad humanística una actitud meditabunda? El dogmático afirma; el curioso, interroga. Pasa de la Verdad a las Verdades, como explica Montaigne al exponer que el buen Maestro deberá ofrecer a sus alumnos varias doctrinas para que él escoja una, ¡que pasará a ser la «suya»! o para que permanezca en la duda, puesto que, como él recuerda en un verso de Dante: «che non men que saber dubbiar m'agratas». Montaigne, sí, el primer hombre «moderno» de Europa.

El saber, como tarea personal, como quehacer individual, no necesariamente aprende del «magister». Miquel Dolç recordaba con oportunidad, en su discurso, que el abaratamiento del libro por obra de la imprenta, dio motivo a la aparición de la biblioteca «privada» frente a la obligada servidumbre del intelectual de la Edad Media, que había de utilizar siempre la biblioteca nacional. La biblioteca, es, un poco, el maes-

tro a domicilio, la posibilidad de una formación personalmente escogida. Antes he citado a Montaigne. Y, ¿qué son sus *Ensayos* sino el ejercicio libre de la inteligencia? La posibilidad de encaminarse por los gustosos caminos de la curiosidad de la propia mente, más allá de la férrea cuadratura del «tratado».

¿Y el maestro? Leo que unos alumnos del C.O.U. protestan porque se les dan «lecciones magistrales». Y bien: el maestro ha muerto, ¡viva el maestro! Y esto se escribe, después de haber escuchado, devota y escolarmente, la lección de humanismo sobre el Humanismo, profesada por el poeta y catedrático Miquel Dolç.

LAS EUROPAS GALANTES

Lo que a mi juicio da un aire trascendente a la despedida que la Prensa del mundo ha dedicado a Maurice Chevalier, es una cierta noción de nostalgia. Se evoca una sonrisa, desde un país que le ha perdido —Francia— y desde una época que está en riesgo mortal de perderla.

Se advierte, en suma, que es la noción de «vida» lo que está en crisis. Adjetivad como queráis —desde «vie parisienne» a «vie en rose»— sin que os amedrente la actitud a cursi o «camp», como prefiráis. Pero aquella sonrisa era el guarismo de un paladeo del existir que París había convertido en una alegre bandera de la Europa galante.

* * *

Me asomo al espléndido bosque de palabras que es el *Diccionario* de Joan Corominas para buscarle los entresijos a la voz «galante» que tiene una frondosa riqueza semántica: desde «gala» que inicialmente significa placer, hasta «galanura» que equivale a «elegancia», pasando por galán, galano, galante, galantería. Es toda una selva de acepciones que nos llaman y nos hacen guiños desde nuestros clásicos, como en estos versos del *Cancionero* de Stuñiga:

Aunque seas más galana
de muchos serás represa

que eres tornada francesa,
no quieres ser catalana.

* * *

Entre nosotros «galante» empezó a tomar un aire equívoco, a lo que creo, a principio del siglo XX. Este sentido se advierte en los escritores de la generación de la llamada «novela corta», el último de los cuales, Eduardo Zamacois, se nos acaba de morir. Describir lo que fue la popularidad de estos narradores es casi imposible. Redimirles de la acusación de frivolidad y mediocridad que nuestra generación les formuló, sería tarea prematura. Pero en cualquier caso estos escritores fueron claro ejemplo de esta estimación de lo vital, del paladeo de la vida, de que he hablado al principio. Fueron, también, claro exponente español de una moda europea, que podemos registrar en las abundantes traducciones de un Maurice Dekobra y de un Guido de Verona, que dieron carta de naturaleza a un mundo cosmopolita y variopinto que traía una moral nueva y una libertad de actitudes éticas que, en el fondo, es la raíz del horizonte que hoy nos circunda.

Eran gente de pluma expedita y flexible. ¿Escribían bien? No usaban, ciertamente, de artilugios retóricos, ni de claves oscuras y torturadoras. Eran, lo repetiré, gentes vitales. Me he releído, ahora, de un tirón, una novela de Eduardo Zamacois: *Memorias de un vagón de ferrocarril.* Sus últimas líneas dicen así: «La Vida es buena, pues siendo tan breve, proporciona tan grandes goces: en la niñez, el anhelo de vivir; en el "presente de indicativo" de la juventud, la alegría de vivir; en la vejez, el placer generoso de ver vivir a los demás.»

TODAVÍA EN TORNO A LA CIUDAD

Las vacaciones de Pascua se han transformado en un ensayo general del gran paréntesis del estío y han resultado como una prolongación, deseada, de la minivacación que denominamos «week-end». Así, la «salida», el abandono del «tiempo» vital ciudadano, se extiende y prolifera.

Un tiempo hubo en que la ciudad —llegada Semana Santa— se fabricaba su propio silencio cuando, prohibidos los vehículos, se oía susurrar la pisada sobre las calles enarenadas para el paso de las procesiones. Hoy le pedimos al aire puro, y al viento, y al sol, la atmósfera de silencio que necesitamos. Puesto que existe, junto a la del ambiente, una «contaminación» acústica, y necesitamos con urgencia evadirnos a unas zonas de paz.

¿Acabaremos siendo todos «campesinos»? En las grandes ciudades tentaculares de los Estados Unidos no «vive» nadie. En lo que se llama «ciudad baja», «down town», sólo se trabaja, utilizando las monstruosas colmenas denominadas rascacielos. Vivir, lo que se llama vivir, se hace en «las afueras», a donde se regresa por los procedimientos más rápidos posibles una vez terminada la jornada laboral. A mayor intensidad de trabajo, mayor urgencia de exterior. Y no daré más que una lección de repaso si recuerdo que el tema de la mitificación del campo no se produjo en la literatura de la antigüedad hasta el momento en que las grandes agru-

paciones urbanas como Pérgamo, Siracusa o Alejandría hacían deseable escapar de su ajetreo. Horacio y Virgilio —y su elogio del vivir bucólico— no serían comprensibles si no los imagináramos en el maremágnum que debía ser la corte de Augusto. Había que escapar al «hortus» de la vida serena.

Mitologización del campo. ¿Y no pecamos de injustos desmitologizando la ciudad? ¿No es, en fin de cuentas, de la palabra ciudad, «civitas», de donde nace la palabra civilización? Seamos campesinos, «ma non troppo». Una gran corriente espiritual en el cruce del ochocientos y el novecientos creó el simbolismo de las ciudades al modo como hizo Georges Rodenbach en su libro *Brujas la muerta,* o como imaginó Ángel Ganivet en su obra *Granada la Bella.* Libro, por cierto, escrito en Sitges, donde alumbraba una conciencia de refinamiento en torno al «Cau Ferrat» de Santiago Rusiñol. Lo que demostraba que la condición de «ciudad-civilización» no procedía de su volumen demográfico, sino de una voluntad resuelta a superar los estigmas de la rusticidad.

De ahí que en este momento surgiera la idea, tan frecuente en el «Glosari», de una «Catalunya-Ciutat» y que un novecentista tan notorio como Joan Llongueras fechara en Tarrasa sus *Cròniques d'alta civilitat,* o Xavier Montsalvatge su libro *Girona, terra de gestes y de beutat.* Y obsérvese que no se trata de ponderar casticismos barriobajeros como los que el alicantino Arniches prodigó a sus personajes madrileños. Sino que, por el contrario, la ciudad —como valor universal— debía imponer su normativa a cualquier apariencia de tipismo o de caricatura populachera. Fueron ejemplo de esta voluntad civilizadora, figuras tan sutiles como la de José María Izquierdo, quien trazó una Sevilla ideal, sin castañuelas, en su libro *Divagando por la ciudad de la gracia,* o como Ramón de Basterra que se inventó un Bilbao goethiano (sin Goethe) ejemplo de convivencia civilizada; o como el malogrado Ángel María Pascual, que en sus *Glosas a la ciudad* dibujó un esquema puro de Pamplona que, por los años de nuestra guerra civil, ensayó ser una especie de pequeño Weimar en torno a la revista *Jerarquía.*

No se trata, pues, de literatura costumbrista; ni siquiera

al modo seductor de las historias de Ferrara que narra Giorgio Bassani. Sino de elevar la ciudad a lo que real y efectivamente es: a su condición de arquetipo. De flor de la civilización.

* * *

Que esta flor se agosta por la trepidación acústica y por la contaminación aérea, lo sabemos todos. Que todos escapamos junto a las playas, bajo los árboles del monte, es una verdad que el agobio de las carreteras confirma. La ciudad se ha hecho difícil, agria, odiosa.

Pero mucho cuidado. ¿Ha pensado usted, al hacer su rápida maleta del «week-end», en poner en ella dos o tres libros? Entonces, no se preocupe. La «Ciudad» viaja con usted.

* * *

Quiero que sepáis que, para mí, personalmente, lo campesino ha tenido en estas vacaciones un regusto libresco, puesto que he recorrido, también en lección de repaso, la Mancha en tres direcciones literarias: la primera me ha llevado de nuevo a Almagro, ciudad primorosa como su encaje, que tiene una asombrosa plaza encristalada de estilo —¿quién lo diría?— nórdico, porque la construyeron los Fúcar cuando necesitaron supervisar la plata y el mercurio de Almadén. Allí he visto otra vez el singularísimo «corral de comedias». El segundo itinerario me ha llevado a Villanueva de los Infantes y la Torre de Juan Abad, en la Mancha, donde señoreó y murió don Francisco de Quevedo. La tercera (inútil la referencia) la que por El Toboso, Argamasilla o Alcázar de San Juan (da lo mismo) nos lleva a los quijotescos molinos de Campo de Criptana.

* * *

Pues bien: he visto dos modos de comportarse la gente. Un modo campesino, que usan en la plaza los labriegos maduros que hablan aplomados y despaciosos, vestidos de negro, de

su vivir agricultor. Otro más juvenil, en que muchachos y muchachas, con atuendos al día, comentan los «Westerns» del cine o ensayan el floreteo amoroso, en una calle que en la Mancha (no sé si en el resto de Castilla) se denomina graciosamente el «roce». En uno y otro bando, el Campo y la Ciudad juegan al ajedrez de la historia.

CONMEMORACIONES

QUINTANA O LA INOCENCIA RETÓRICA

Alcanzo, por el furgón de cola, el tren conmemorativo del segundo centenario del nacimiento de don Manuel José Quintana, que se cumplió el pasado abril. Pero hay temas que no tienen prisa, porque ni las evocaciones multiseculares consiguen galvanizarlos. Pues, dígase lo que se quiera, nadie le puede sacar de la antología retórica más polvorienta.

Y no es culpa suya. Fiel a su tiempo, acaso sea Quintana el último escritor en verso al que le viene bien el nombre de «vate», con toda su carga neoclásica. Con toda su aspiración a interpretar la emoción de las gentes; a ser «representativo». Su poesía es, por ello, grandilocuente tornavoz de su época.

Quintana fue lo que debía ser: un liberal. Cree en la palabra «progreso». Está convencido, de modo emocionante, que la cultura es la clave de la felicidad de los pueblos. Espera, ingenuamente, que el pretérito será vencido por el porvenir. Abomina de la tradición fanática de la historia de España. Canta el gesto libertador del comunero. Exalta la ciencia de su tiempo, capaz de llevar a América la reciente invención de la vacuna. Y, ¡cómo no!, considera a Gutenberg como el forjador de la libertad humana:

Llegó, pues, el gran día
en que un mortal divino, sacudiendo
de entre la mengua universal la frente,

con voz omnipotente
dijo a la faz del mundo: ¡el hombre es libre!
Y esta sagrada exclamación sabiendo
no en los estrechos límites hundido
se vio de una región: el eco grande
que inventó Gutenberg le alza en sus alas...

Es, literalmente, conmovedor. Porque cree en la misión del «vate», del adivino, del avizorador del porvenir. Pertenece a la mesnada de los poetas que creen en la misión conductora del espíritu, que en ellos reside. Todavía, Victor Hugo cree en esta misión iluminadora:

Peuples, écoutez le poète,
écoutez le réveur sacré.

Y ante tamaña tarea, ¿cómo no usar la trompa resonante, el verso aparatoso, la retórica más encendida? Tanto más cuanto el verso se hace gemebundo, ante el espectáculo de la patria oprimida:

Gimen los yunques, los martillos suenan,
arden las forjas, ¡oh vergüenza! ¿Acaso
pensáis que espadas son para el combate
los que mueven sus manos codiciosas?
No en tanto os estiméis: grillos, esposas,
cadenas son...

Desde nuestro distante mirador crítico nos sentimos, por un momento, envueltos en la onda expansiva de esta retórica inocente y bien intencionada; de la obra de este probo funcionario del verso que no acaba de perder su aire de jefe de negociado de tercera clase.

CÁNOVAS, ESCRITOR

En torno al centenario de Cánovas del Castillo se ha destapado la caja de los truenos, aun cuando, a la postre, todo haya quedado en traca valenciana. Establecer el grado de vigencia de la política canovista no está en mi programa. Pero sí entra en su ámbito la evocación del escritor que Cánovas fue; o que, evidentemente, quiso ser. Planteando la cuestión del escritor que hace política o del político que aprovecha su relevancia para hacerse un pedestal de escritor. El tema es sobremanera complejo, y está ligado a la dicotomía entre hombre de acción y hombre de pensamiento, que he desarrollado en mi libro reciente *El intelectual y su libertad.* Pero un fleco de este tema sí ha quedado sin desbrozar: el hecho de que el triunfador en política considere que no está mal, «de paso», obtener los laureles que otorga la literatura. Pensemos en don Antonio Maura y su rutilante dirección de la Real Academia Española.

Cánovas ejerció largamente, copiosamente, la literatura. Como tal escritor, veamos lo que de él opinaba don Leopoldo Alas, cuyo seudónimo de «Clarín» no necesita comentarios.

El poeta:

«Sí. El señor Cánovas es el hombre más prosaico del mundo. Ha ido a la poesía, como a todo, por vanidad. Leyendo sus versos lo primero que se advierte es el fuelle del orgullo. Versifica con soplete.»

El orador:

«Por lo general, es incorrecto, sobre todo en la construcción; tiene los efectos que trae consigo la escasa fantasía; describe mal, con torpeza de lengua y vaguedad de dibujo; abusa sin consecuencia de los signos parlamentarios, de las fórmulas y muletillas corrientes; no teme la tautología, ni la repetición, ni la vaga sinonimia, ni acierta con la precisión que no es más que el precio de la imagen exacta, de la lógica clara, del pensamiento seguro, del dominio del idioma.»

El historiador:

«Un aquelarre de ripios en prosa, algo como la fiebre del hambre debe ser en el delirio de maestro de escuela...»

El ideólogo:

«Escritores como Cánovas son los peores enemigos del ideal, de lo santo y de lo divino. Predican el Evangelio a son de tambor y lo publican como ley marcial.»

¿Basta?

CENTENARIO DE BAROJA: RETÓRICA Y VERDAD

Es muy probable que, para Baroja, la noción de retórica se una a la noción de Modernismo, sirviendo de enésima comprobación a la antinomia Modernismo-Noventayocho tantas veces probada. «Hace cerca de cincuenta años —nos dice—, los modernistas españoles decían que Cervantes escribía mal; los que escribían bien eran Anatole France, D'Annunzio, Maeterlinck u otros. Han pasado los años y todos estos grandes escritores del tiempo se han olvidado y Cervantes sigue leyéndose en el mundo entero» (*La intuición y el estilo,* IX, VII.)

Sería sobremanera sencillo que, como ya hice con respecto al antimodernismo de Unamuno, pudiéramos ir espigando textos que demuestren el antimodernismo de Baroja. Y además sería posible establecer la correlación entre la estética modernista y el párrafo clásico, largo, de origen latino.

«Para la mayoría de los latinos —dice Baroja—, el estilo es la retórica elocuente... Lo que sucede es que no me hace gracia esa manera de escribir. Una prosa recargada y con pretensiones, siempre con el mismo ritmo, me aburre. Me gusta, en cambio, la forma directa, escueta, sencilla» (*La intuición y el estilo,* IX, IV)

La posición de principio viene determinada por la jerarquización fondo-forma. «Hay mucha gente —dice Baroja— que en los idiomas les interesa más que nada la sonoridad. A mí esto no me preocupa. Lo que me seduce es la exactitud, la precisión» (*La intuición y el estilo,* I, VI) ¿Excluye esta

afirmación la existencia de una retórica? No absolutamente. «He dicho —escribe él— que el ideal literario mío es la retórica en tono menor» (*Juventud, egolatría*) Una cierta retórica, pues. Pero hay otro texto más significativo. Al apostillar su obra *El mayorazgo de Labraz* (1903), para la edición de sus *Páginas Escogidas* (ed. Calleja, 1917), confesaba Baroja su primer intento de escribirla «toda en diálogo al estilo de una tragedia de Shakespeare».

«—¿Sabe usted lo que me falta para acabar esto?

»—¿Qué?

»—La retórica. Si yo pudiera hacer que mis personajes tuvieran pretexto para hablar de una manera alambicada o engolada o pudieran mezclar en su conversación imágenes mitológicas, ya podría marchar adelante, pero la necesidad de la sencillez me atranca.»

Y en *La ciudad de la niebla* (1909), escribía «el lamento del folletinista» con observaciones como ésta: «Nos hemos acostumbrado a tutear a los dioses, a los reyes, a los héroes. Hemos jubilado todo lo maravilloso.»

Declaremos, pues, a la vista de estos textos una cierta actitud ambigua en las posiciones barojianas frente al dilema verdad-retórica. Señalemos, de paso, que todo ello no está lejos de una actitud estética.

Actitud estética, ciertamente, pero en definitiva oposición al ademán esteticista que, por los años de su eclosión como escritor, prolifera en una gran parte de la literatura hispánica. Estética, pues, a secas, considerando que toda expresión resultado de una situación humana en el mundo comporta una actitud en relación con la belleza. Falta «esteticismo» en el diccionario académico; pero es obvio que su significación comporta una extremosidad de la mencionada actitud que, en último término, trae como consecuencia sacrificar todos los valores al logro del impacto de la hermosura. De ahí que, en general, lo esteticista se contraponga a lo ético. Y que lo que se opone en esta confrontación de actitudes es una concepción del arte al servicio del individuo y de la expresión al servicio de la colectividad. Desde la torre de marfil, que se pliega en la ególatra tarea de la perfección personal, a la literatura de masas, que deja inundarse el yo por lo colectivo, circula toda una serie de posiciones que, en

mayor o menor medida, pueden llamarse estéticas. Y que, en los primeros años del siglo XX, se polarizan, como es obvio, en la actitud modernista, individual y a la vez cosmopolita frente a la posición noventayochista, colectiva y de problemática española. Sean las que se quieran las modificaciones de matiz, o los ejemplos de vacilación, que se aporten, esta bifurcación estilística ha adquirido ya los límites de la imperturbabilidad.

Establecer, sin caer en excesivos determinismos (sólo a medias superados) las geografías en que se mueven ambas actitudes nos llevaría a situar en el País Vascongado la zona del predominio del decir caracterizado con una retórica distinta, explícitamente opuesta a la del Modernismo, que considera exigible la carga ideológica del escritor que, precisamente en virtud de ello, deja en segundo término la preocupación formal. Los ejemplos aducidos de Unamuno y de Baroja son, por sí solos, ejemplares. Pero el caso de Baroja exige una afinación de los conceptos, porque el gran escritor sólo incidentalmente se considera ideólogo en la medida en que sus personajes pueden reflejar su propio pensamiento. Páginas y páginas surgidas de su pluma tienen, por otra parte, una intención meramente estética. En ocasiones, incluso, bordea la frontera del poema en prosa. Y en uno de sus libros, alcanza el límite versal del poema. No es, pues, inexacto hablar de una retórica barojiana, como no lo es, por supuesto, referirse a una retórica de Unamuno. Lo que acontece es que se trata de «otra retórica». Una actitud estética, desde luego, que se caracteriza por una identidad con la vida, acaso derivada de su vocación de biólogo, cultivada desde sus estudios de Medicina.

Ahí está la clave. Porque la verdad es concreta, segura, limitadora. Yo pienso muchas veces que el símbolo de Baroja es su amigo Ezcabarte el herrero, personaje de «Nuevo Tablado de Arlequín», cuyos modos de vivir le convierten en su dechado ideal, hasta el punto en que el novelista escribe:

«Nos despedimos del herrador y al montar en el coche grité yo, quitándome la boina:

»¡Viva Ezcabarte! ¡Viva la limitación, amigo Ezcabarte! Porque aunque existan muchas cosas en el mundo que hagan más ruido que tu martillo, no por eso son más eficaces ni

más definitivas. ¡Viva la limitación! Porque el resplandor de las chispas de tu fragua puede competir en brillo con otros resplandores. ¡Viva la limitación!, que nos da un país, un ambiente, una montaña en lo lejano, y que nos encierra el camino de las aspiraciones teatrales, no nos impide pensar ni querer ni soñar...»

La verdad como garantía constitucional; norma de conducta. El personaje puede ser teatral, farsesco; pero al escritor, en su mismidad, le está vedada la farsa. Estamos en otro plano. Ésta es una cuestión de honestidad. La doctrina estética se tiñe, entonces de una exigencia ética. Toda ficción, en arte, implica un disfraz, es decir, una distinción entre la apariencia y el ser. Si este disfraz implica adoptar una «retórica», la destrucción psicológica toma el nombre de traición. Vestirse de otro modo es traicionarse. Y Baroja es de los tipos humanos que no conciben ese íntimo desdoblamiento con que muchas criaturas, en la vida como en el teatro, salen a escena con diversas caracterizaciones. La clave de la voluntad de estilo en Baroja es el pudor. La vergüenza de no ser leal a sí mismo. En este sentido, el hombre cuya memoria hoy conmemoramos merece el dictado de varón ejemplar.

FALLA, A 25 Y A 50 AÑOS

Tan importante como el recuerdo de los veinticinco años de la muerte de Manuel de Falla, que ya tuvo resonancia en estas páginas, es el cincuentenario de un acontecimiento en el que el autor de *La vida breve* jugó un papel primordial: me refiero a la fiesta conmemorativa del «Cante jondo», celebrada en 1922 en Granada. Fiesta de espíritu y ocasión de trabajo en que un grupo de universitarios se interesaban con rigor y ambición definitoria por lo que, hasta el momento, había quedado relegado al nivel elemental (¿elemental?) de lo folklórico. La crónica del acontecimiento nos hace desfilar nombres ilustres, como el de Antonio Gallego Burín, Andrés Segovia, Ignacio Zuloaga, Fernando de los Ríos, que había de ser ministro socialista y que era (para sorpresa de muchos) gran aficionado a la guitarra; y el de un joven poeta llamado Federico («¡qué raro que se llame Federico!») que acababa de publicar un *Libro de poemas* en que se apuraban los últimos licores del modernismo rubeniano.

Falla era quien, con mayor autoridad, dirigía la fiesta, pues, discípulo de nuestro Felipe Pedrell, había aprendido a conocer en los ambientes culturales de Cataluña las posibilidades de un acendrado conocimiento de la expresión popular. Su conferencia sobre el «Cante jondo» fue una pieza magistral, cuya trascendencia para la poesía había de ser definitiva. Pues, ¿de dónde le iba a llegar a Federico la deslumbradora posibilidad de abandonar la musa «cosmopolita» de Rubén

Darío para ahondar, «ajondar», en la entrada lírica de lo andaluz? Tanto más cuanto que García Lorca tocaba el piano con una gracia infinita y armonizaba con gracejo y alegría las tonadillas camperas de su tierra.

Sin la lección y el ejemplo de Falla no sería posible la transformación lorquiana hacia el «neopopularismo», que —¡mucho cuidado!— es el resultado de la inserción de una poesía metafórica y exigente, modernísima, en formas populares, entreverando el léxico culto con la sencilla dicción campesina. Sin la lección y el ejemplo de Falla, pues, no se hubiera producido ni *Canciones,* ni el *Poema del Cante Jondo.* Tampoco el tema central y dolorido del *Romancero Gitano,* cuyo «duende» está ya en el repicar de las fraguas de los gitanillos de *La vida breve.*

Fue, pues, el acontecimiento granadino de 1922 como una toma de conciencia de lo andaluz que emanaba de la música —Albéniz, Granados, Turina—, pero que, a través de Falla, obtiene el nivel de calidad que permite que lo «folklórico» pueda pasar a «universal», confirmando la teoría de que lo que consigue el aplauso unánime es aquello que refleja una autenticidad apoyada en el ahondamiento, en la búsqueda de las raíces.

Cierto que hay un folklorismo superficial y falso. Pero todavía es más ridículo que lo que suene a falso y a superficial sea el «cosmopolitismo».

COSTA Y LLOBERA

¡Cincuenta años de la muerte de Costa y Llobera! Una bandada de temas se levanta, entre nostálgica e incitadora. Ésta fue, sí, una noble lira, y utilizó adrede el nombre de este instrumento en su más trascendente significación clásica. Puesto que supone un alegato en pro del arte retórico; del arte del buen decir. Costa y Llobera y con él toda la «escola mallorquina», tienen, en la economía de la literatura catalana, una especial función sofrenadora, y equilibradora. Es el otro platillo de la balanza; cuando la línea fugada del simbolismo da salvoconducto a todo lo que es etéreo e impreciso, es conveniente que coexista una actitud que se asiente sobre la fidelidad a los volúmenes categóricos de la estatuaria. Conviene, sí, que la expresión poética se mueva en todas las direcciones y nuestra escuela balear «parnasiana» a su modo, tuvo en Costa y Llobera su más encendido luminar.

Recordarlo, como lo hace en estos días la ciudad de Pollença, es insertarse en su mismo honor.

ADRIÀ GUAL

Cuando, en 1939, cayó sobre mí el honor y la responsabilidad de dirigir el Instituto del Teatro de Barcelona, que he pilotado durante treinta años, me fijé como norma, lo que es, en mí, una constante de mi conducta. Pienso, en efecto, que en el campo de la cultura, no hay obra, sino continuación. Toda actitud intelectual es el producto de una larga herencia. «Proseguir» es el modo más exacto de «ser». Quien crea lo contrario, y piense que va a inventarlo todo, no sabe en qué callejón sin salida se juega su propio prestigio.

Tanto más cuanto, en el caso en que me refiero, existía un precedente ilustre: el del fundador de la «Escola d'Art Dramàtic», inventada y dirigida por Adrià Gual. Seguir lo fundamental de sus normas, y perpetuar su memoria en una sala especial del Museo de Arte Escénico fueron las dos orientaciones iniciales que marcaron la intención de mi tarea.

La figura de Adrià Gual, que hoy rememoramos, por encima de cualquier anécdota, se beneficia ahora de la distancia que supone la celebración del centenario de su nacimiento, con la ganancia de perspectiva que esta distancia cronológica procura. Desde esta óptica de hoy, la siembra de inquietudes que fue el «fin de siglo» barcelonés, se nos aparece como un esplendoroso espectáculo, en el que reverbera cuanto la centuria decimonónica aportó al clima espiritual de Europa. Lo que Cataluña ha representado siempre como antena captadora de la vibración exterior, en el Renacimiento, en el Roman-

ticismo y en el Realismo, que culmina en este período cuyo «modernismo» se anticipa, por lo menos, una media docena de años al mensaje que hubo de traer, desde América, Rubén Darío quien, por cierto, ancló en Barcelona su ilusionada carabela al descubrir que, desde 1892, se alumbraban les «festes modernistes» del Sitges de Santiago Rusiñol.

A esta mentalidad aportó Adrià Gual su mensaje estético. Su orgullosa condición de aristocrática y minoritaria, luchando contra tirios y troyanos, víctima de caricaturistas populacheros, objetivo de chanzas de café, anotando orgullosamente en la edición de sus obras escénicas, «estrenadas amb fracàs», para hacer llegar a todos su orgullo de remador contracorriente.

Cuando en 1941, dedicamos, en el Instituto del Teatro, nuestro primer homenaje a Adrià Gual, conseguimos un portavoz excepcional: Eduardo Marquina, cuyo corazón grande y generoso reaccionó como era sólito. Recuerdo, como si fuera ahora, el trémolo emocional de sus palabras, cuando le definía como el hombre cuya inquietud le hacía tomar siempre aquellos trenes que llegaban demasiado pronto. Aquéllos cuyo mensaje corre el riesgo de ofrecerse como incomprensible.

Leyendo las acotaciones escénicas de su *Andante Morat* o de *Misteri de dolor,* se asombra uno de las anticipaciones estéticas que contienen, en orden a utilizar conjuntamente elementos plásticos, luminotécnicas verbales y musicales; en orden a conseguir que el teatro fuera como una admirable orquestación que asediara al espectador por la vista y por el oído. Esto, entonces, no lo hacía nadie. Nadie más que Adrià Gual, que felizmente, unía en sí las condiciones de escritor y de pintor.

La pauta para esta doble música visual y sonora la traía en los mejores hontanares. ¿Quién si no él podía atreverse a presentar entre nosotros la más vibrante inquietud del teatro de Strindberg o de Haupmann o de Maeterlinck? ¿Quién se movía en la historia del teatro en actitud suficiente para ofrecer, sucesivamente, obras de Plauto, de Molière o de Shakespeare? ¿Quién por aquellos años, podía presentar espectáculos como la *Nausica* de Maragall en los jardines del Laberinto de Horta?

Para llegar a estas realizaciones había que tener, como hemos dicho, una visión totalizadora del teatro, y había que enseñarlo (como enseñó en su «Escola») en su doble vertiente de la escenografía y de la interpretación. Se adelantaba en esto, entre nosotros, a la anterior costumbre, y se movía paralelamente a la tarea que en Europa asumían los Jacques Copeau y los Max Reinhardt. Sabía, por otra parte, que el teatro implicaba una comunión entre el actor y el público y de ahí el nombre significativo de «Teatre Intim» que asumió para sus compañías escénicas. Todo esto era para el país y la época, novedad restallante y polémica.

Adrià Gual tuvo el sino agridulce de los adelantados. Ni en su vejez dejaron de zaherirle los chistes de esa Prensa satírica nuestra, tantas veces graciosa y justa, tantas veces brutal y destructora. Cuando *El Be Negre* publicaba su efigie con un paraguas, reproducía por enésima vez la chanza cruel con que se comentaba, en las tertulias, que en algunas ocasiones, los espectáculos de Adrià Gual al aire libre habían sido frustrados por la lluvia. Algo tan trivial y tan fortuito puede servir, en este país de «barrila» (de chirigota), para la risotada y el desdén.

Por lo demás hay que decir que Adrià Gual que fue, como decíamos, un hombre de avanzada, e incomprendido en los tiempos de su juventud, fue un artista demasiado fiel a su estética entusiasta, cuando los tiempos, a su vez, cambiaron la orientación de sus gustos. Bien que aceptando, eclécticamente, claridades clásicas y vaguedades modernistas, es lo cierto que su fórmula teatral permaneció bastante invariable y a ella se aferró con contumacia. Y en ella enroló sus experiencias de la «Escola Catalana d'Art Dramàtic», primero, y del «Institut del Teatre», después, convirtiendo un centro oficial de enseñanza en el portavoz de su individual estética. Su entusiasmo de artista, le hacía pensar, sin duda, como al marinero del romance de *El conde Arnaldos*:

Yo no digo mi canción
sino a quien conmigo va.

Ahí se equivocaba. Puesto que, desde Montaigne, sabemos que el buen maestro no es aquel que impone su propio

pensar, sino el que ofrece a sus discípulos la mayor cantidad posible de caminos a seguir.

Estos caminos marcan, como dijimos antes, la creación de cultura como una tarea de continuidad y su riqueza y sus posibilidades están en función del número de trayectorias que se ofrecen. Pero siempre habrá que destacar, en lugar de honor, el abanderado que abre su signo de rebeldía; al iluminador de las rutas diferentes.

A hombres, en suma, con plena fe en su estética. Como Adrià Gual.

CONMEMORACIÓN DE LA IMPRENTA

De la pequeña geografía de la curiosidad española me llegan ya, con intención polémica, las primeras inquisiciones que solicitan una declaración perentoria en torno a la cronología de la imprenta en nuestra patria. ¡Aviados estamos! ¿Vamos a convertir esta conmemoración en un campeonato de prioridades? ¿Pueden decidirse estas cuestiones por opinión personal? ¿No está la materia sometida a la «ardua sentenza» de los investigadores?

El que, en este momento, la erudición haya encontrado documentación para suponer razonablemente que el texto de los Sinodales de Aguilafuente, al ser impreso en 1742, se encuentra a la cabeza de los impresos españoles, ¿puede ser ofensivo para alguien? ¿Quitará importancia a las *Trobes en lahor de la Verge María* que, fidedignamente datadas en 1474, son todavía el primer texto de carácter literario impreso en España? ¿Se cierra con ello la puerta a la hipótesis en torno a las bulas de Sevilla, o a los primeros textos de las tipografías aragonesas? ¿Se limitarán las posibilidades de una posible investigación que devuelva a las imprentas barcelonesas la prioridad que en un momento dado, pareció asumir la *Gramática* de Mates?

Si, en este terreno —y vamos a estimularlo en cuanto nos sea posible— obtenemos de nuestra investigación erudita nuevos datos, nuevas concreciones, nuevos textos impresos, ¿no

habremos justificado la importancia de la celebración del V centenario de la Imprenta en España?

La conmemoración ha de ser, en su mayor parte, una exaltación del espíritu del Cuatrocientos español, ya que es su contorno histórico el que justifica y define su magnificencia. Es esa España inquieta y trepidante que cierra el ciclo de la Reconquista y abre el grandioso suceso americano, la que «exige» que la imprenta sea una realidad. La que explica que sea, primero, un impulso español, el de Juan de Torquemada, el que transporte por primera vez el arte de imprimir fuera de las fronteras de Alemania, para instalar en Subiaco, Italia, el primer obrador de tipos móviles. Es la continuidad de un proceso que iniciado en Maguncia, Estrasburgo y Bamberg, prosigue por Subiaco, hasta incidir en la corte segoviana de 1472 —la corte, no se olvide, del rey humanista Juan II— para anticipar, en las *Sinodales* de Aguilafuente el tesoro de la riquísima evolución de la imprenta en España y, naturalmente, en América y Filipinas.

Lo que en esta conmemoración nos gustaría subrayar no es, pues, la ficha estética de un hallazgo erudito, sino la dinámica que pone en marcha el descubrimiento. No me canso de recordar que los inventos llegan siempre a la hora justa, en el lenguaje justo. La Europa del siglo XV era un proceso de ebullición espiritual en el que una burguesía laica ascendía al dominio del saber, terminando con el monopolio del «mester de clerecía». Se trataba, pues, tanto como de una ascensión, de un ensanchamiento. Una nueva demografía de la cultura planteaba exigencias distintas. En torno a las cátedras universitarias, los humanistas impartían saberes a generaciones impacientes a las que ya no podía llegar el lento y costoso manuscrito medieval. El libro era el gran instrumento multicopiador. Por eso, el arte de imprimir se hallaba en relación directa con el contexto socioeconómico de cada pueblo. ¿Y no era la Alemania del Cuatrocientos uno de los focos crepitantes del espíritu europeo? No deja de ser significativo que la primera imprenta germánica se utilizaba en la confesión de las «bulas» que tan imprudentemente ocasionaron la reacción de Lutero y de sus partidarios. La exacción

de limosnas, en efecto, se facilitaba ofreciendo a los fieles una copia impresa de los textos pontificios, sobre los que se escribía —para su constancia— el nombre del fiel limosnero con cuyas monedas se contribuía a la erección de la basílica de San Pedro. ¡Tremenda simbología que hace coincidir la columnata de Bernini en el esplendor de la Roma pontificia con la más tremenda y durable grieta de la Cristiandad! La imprenta, amplía, pues, la misión exacta que las necesidades de la Iglesia Católica imponía, al mismo tiempo que iba a servir de órgano de difusión de las nuevas tesis protestantes. La Biblia impresa magistralmente por Gutenberg —la «Biblia de 42 líneas»—, ¿no iba a ser, unos años más tarde, el gran instrumento de la difusión del Protestantismo?

Análogamente, podríamos hablar de un progreso de «necesidad histórica» de la imprenta en Italia, porque la condición de hontanar del humanismo la capacitaba y, a la vez, la exigía un importante instrumento de difusión. La fuerza de expansión de las doctrinas neoplatónicas, la concepción misma de la perfección humana —armas y letras— que produce «il cortegiano» necesitaba que los grandes impresores italianos, los Aldos y los Manucios, multiplicaran la perfecta hermosura de las ideas con la perfección admirable de sus ediciones impresas.

Queda, finalmente, el esquema coyuntural del descubrimiento de la imprenta en relación con la circunstancia española, ya aludida líneas arriba. España está encinta de América. ¿No es conmovedora la premonición de Nebrija que en el más famoso incunable español —la *Gramática* de 1492— afirma la esperanza cierta de un «nuevo mundo» y la necesidad que habrá de tener de libros que, con su multiplicidad de copias, haga llegar al continente ultramarino la resonancia de «la lengua compañera del Imperio»? ¿No era estrictamente necesaria la imprenta para asegurar, en toda América, la uniformidad de nuestro lenguaje lingüístico?

La unidad del castellano se ha hecho a través del libro. La conmemoración de la imprenta, más que un nostálgico sueño de erudito, es —debe ser— la exaltación de esa dinámica histórica, por la que el verbo multiplicado en los textos impresos asegura el mensaje de la Hispanidad.

CINCUENTENARIO DEL FASCISMO

¿Soslayaré, «porque no está bien visto», el tema? O, fiel a su hoja de servicios, ¿trazará esta atalaya cultural el recuerdo semicircular de un acontecimiento que todos los periódicos comentan en su vertiente política?

Redundancia tenemos. Pues, ¿no contiene toda actitud política un sustrato cultural? ¿No es, todo fenómeno externo colectivo la consecuencia de un pensamiento individual? Mis alumnos me oyen decir, hasta la fatiga, que no hay historia sin espíritu. Cuando nosotros estudiamos el cuadro literario de una época, estamos conociendo las raíces de la historia subsiguiente. Todo lo que «mañana» será estallido externo, peripecia multitudinaria, golpe de Estado o guerra cruenta, se está fraguando «hoy» en los escritos de los meditadores. En el pacífico *Discurso del Método* de Descartes «está ya» la Revolución Francesa. En las páginas científicas de *El Capital* de Carlos Marx, «está ya» la tea del comunismo. La inteligencia es siempre profecías.

Cuando los «sansepolcristi» de Milán fraguaban las primeras algaradas de «Squadristi», o los «Arditi» volaban a italianizar Fiume, ya había libros que trazaban premoniciones. Y, sin necesidad de aludir a los consabidos precedentes del germanismo delirante, racista y wagneriano, personificados por Houston Chamberlain, no es menos cierto que una mentalidad de este tipo venía construyéndose en la hojarasca

retórica de d'Annunzio y en el estilo contundente del futurista Filippo Tomasso Marinetti.

Lo que definió, desde el primer momento, el fascismo italiano fue un intento de entroncar su revolución armada con un sentido humanístico que tendía a la mitificación actualizada de la idea de Roma. De ahí la teatralidad escenográfica de sus manifestaciones, y el gusto por lo marmóreo y lo epigráfico, que tuvo, qué duda cabe, un reflejo en lo literario como intentó una concepción específica de la cultura. Esta concepción entendía insertar la tradición filosófica de un Giovanni Gentile con un cierto pragmatismo, un poco cínico, que ordenaba la educación en el sentido de la eficacia profesional. No se me olvidará nunca la confrontación de estas ideas, personificadas por el ministro de Educación de la Italia fascista Giuseppe Bottai, con las del humanismo liberal y socialista de Jean Gueheno, que se negaba a condicionar la cultura por su finalidad profesional. El choque polémico tuvo lugar aquí, en Barcelona, en el paraninfo de nuestra Universidad, en una de las sesiones de la «Union pour la Coopèration Intelectuelle» y, Juan Ramón Masoliver lo recordará sin duda, habilísimamente superado en una fórmula propuesta por Eugenio d'Ors. El fascismo, antes de la trágica aceptación de las ideas racistas (preconizadas sólo por un sector encabezado por Farinacci) intentó ser una especie de humanismo energético, que conquistó a algunos jóvenes. Así, por ejemplo, aquel Curzio Malaparte, que escribió la *Balada del Archimussolini,* cuyo estribillo decía:

Spunta il sole, e canta el gallo:
Mussolini monta a cavallo.

(Claro que el Curzio Malaparte de *Kapput* escribió de otra manera. Pero, ¿cómo hubiera podido escribirse *Kapput* sin las observaciones cuyo acceso le permitió su situación privilegiada en los Estados Mayores?)

Con esta juventud tuve contacto corriendo 1932, cuando la «Rivoluzione» celebraba con teatral pompa su «Decenale». De lo que entonces vi y averigüé habré de hablar algún día.

«OS LUSÍADAS»

Cuatrocientos años justos, sí, desde que la imprenta lisboeta de Antonio Gonçalvez lanzaba la primera edición de *Os Lusíadas*. ¿Cómo no habían de memorarlo los portugueses, que son los «lusíadas» de hoy? La música festival ha sonado, pues, justamente, en las desembocaduras del Duero y del Tajo, que, al llegar al Atlántico, ablanda su áspera gutural para sonar como «Teixo». Algunas voces españolas —Filgueira Valverde, Asenio Barbarín, Eugenio Montes— se han sumado al concierto ceremonioso, pero no ha habido resonancias explícitas a este costado peninsular, a pesar de que una noble tradición de lusófilos permanece todavía en la obra de Félix Cururull y en estupenda traducción catalana que del poema lusitano hicieron Guillem Colom y Miquel Dolç.

El prólogo de este último es, todavía, el mayor documento de aproximación al hombre y al poema, y de él podemos extraer las razones por las que el nombre de Luis de Camoens puede tener alguna vigencia. Que se reducirían, en último término, a la posibilidad que en él se encierra de fundir lo personal y lo nacional. Camoens, en efecto, fue personaje vivo de su obra, y la experiencia del poeta se funde a sus evocaciones mitológicas. Cuando naufraga en las riberas del Mekong —donde hoy truena la artillería de la muerte— salvando, a nado, su manuscrito, está realizando personalmente la emoción del conocimiento del mundo extremo asiático que,

todavía hoy asombra cuando le muestran, desde Hong Kong, la garita Militar de Macao donde aún flamea la bandera portuguesa.

Esta fusión de la historia en la biografía es lo que, sin duda, da vitalidad a la concepción camoeniana, y le salva de ofrecer, con sus *Lusíadas,* una simple, aunque espectacular sucesión de visiones retóricas. La tradición homérica y virgiliana dejan paso a la invención heroica. Tal como Vasco de Gama, en el Canto V, lo recuerda en su relación al rey Melindo:

¿Jutges, doncs, ara, rei, si hi hagué al món
pobles que tals carreres emprenguessin?
¿Creus tu que Eneas, o que el rodamón
d'Ulises tanta terra coneguessin?
¿Gosa ningú veure del mar pregon,
per més versos que d'ell es componguessin,
el que jo he vist, a cops d'esforç i d'art,
i d'allò que veuré l'octava part?

(Y utilizo la traducción ya citada de Guillem Colom y Miquel Dolç para, de paso, subrayar la espléndida adaptabilidad de la lengua catalana para las traducciones poéticas.)

«MARTÍN FIERRO»

No quiero que se me acabe el año sin registrar, como es mi deber, el centenario del poema *El gaucho Martín Fierro,* que, bajo la firma de José Hernández, apareció en efecto, por primera vez impreso en Buenos Aires, corriendo el año 1872. Es, podríamos decir, nuestro más tardío «romance fronterizo»; el último eslabón de esta interminable crónica rimada que se inicia en la Edad Media y que constituye el registro viviente de las proezas militares. En aquellos «romances» la pugna está planteada, en la Península, entre cristianos y musulmanes; en el *Martín Fierro,* se refleja la lucha del gaucho pampero ante los «malones» o ataques inesperados de los indios del interior. Son, pues, unos y otros, héroes a caballo, que huelen a cuero, a sudor, a carne asada, a sangre, a muerte. Todos saben de una existencia primaria y difícil, a todo riesgo. Y todos se expresan con una media lengua enérgica y popular. De escoger un «mester», José Hernández hubiera elegido el «mester de juglaría», o aquella humildad con que Berceo, «clérigo» y, a la vez, «pueblo» expresaba su ingenua ignorancia. «Yo no soy cantor letrao» dice, una y otra vez, el gaucho Martín Fierro. Pero al este modesto decir, no oculta el orgullo de su modo expresivo:

Con la guitarra en la mano
ni las moscas se me arriman,
naides *me pone el pie encima,*

y, cuando el pecho se entona,
hago gemir a la prima
y llorar a la bordona.

Con este arranque de voz, y esta estrofa en la que los octosílabos del romancero popular se acompasan en una estrofa inconfundible, el viejo Martín Fierro explica sus peripecias, sus congojas, sus esperanzas, su filosofía. Y cuando más argentino quiere ser, más español resulta. Ya que, como dije arriba, se inserta en la crónica rimada de nuestros decires populares, al modo de los romances fronterizos de nuestra Reconquista.

Hernández sería, pues, un poeta neopopular, que regresa a los modos expresivos más radicales, utilizando los decires rurales del habla gauchesca, y reflejando la vida dura y difícil de las galopadas pamperas, cuando había que cortar el paso a los indios que bajaban de la América honda a obstruir el paso a la nación que desde Buenos Aires quería ensancharse Río de la Plata arriba. Es, pues, una canción de gesta que, como las de Castilla narra la historia de unos orígenes nacionales. El testimonio del natalicio de una nación.

Por ello, *Martín Fierro* se convirtió, al correr de los años, en un símbolo de la argentinidad, y bajo su nombre surgió, hace cincuenta años, una revista literaria que levantó la bandera de un cierto nacionalismo estético, cuyo alcance no vamos a analizar ahora. Baste con señalar, en esta agenda cultural, las dos vertientes de este centenario: la conmemorativa de un episodio secular, y la más vigente de su significación posterior. El tema argentino, tan vivo en nuestros papeles en estos días, podría ser ilustrado por una y otra conmemoración.

LA CULTURA EN EL OCIO

CURSOS DE VERANO

Este año también —cuitado de mí— me he dejado enrolar en la noble bandera de unos cursos universitarios de estío. Pero lo estival, ¿no es lo festival? ¿No es tentadora una meditación acerca de esta extraña institución tan difundida, que son los «trabajos» en período de «vacación»?

Veamos. La distribución labor-descanso es taxativa, desde la Biblia. «En el Séptimo Día descansó.» He aquí, a nivel de Dios-Creador, estipulado el día del reposo tras el esfuerzo de seis jornadas laborales. «Dios dio por terminada toda su obra el séptimo día y en este día cesó toda obra que había hecho. Dios bendijo este día y lo santificó porque en él había cesado de toda obra» (*Génesis,* 2, 2-3). Pero si bien se mira, hay en los versículos anteriores del mismo libro inicial del Pentateuco una notable indicación, que no he visto comentada. Cada uno de los «días» de la Creación, en los que se «programa», por decirlo así, la elaboración del Universo, se acompañan de la coletilla «y vio Dios que esto era bueno». A la manera del pintor que, al terminar un fragmento de su cuadro, da unos pasos atrás, y entornando un poco los ojos, observa el efecto de la parte realizada, para, satisfecho de ella, proseguir hasta el final de la obra. Y este «ver la obra», ¿es descanso o es trabajo?, ¿no incluye una meditación activa, algo que podríamos denominar autocrítica? ¿Y no es necesaria esta actitud expectante, en apariencia inactiva, para redondear nuestro trabajo? De ahí a la noción de «ocio creador» —que

he explanado largamente en otras páginas— no hay más que un paso. Y cuando la Biblia nos habla del descanso del Séptimo Día, ¿no nos hace comprender que éste fue el día de la Gran Meditación sobre la obra total realizada?

Seis Días y un Día. Éste fue el sistema establecido para la Humanidad, hasta ayer mismo, hasta la invención de la «semana inglesa» que todos los síntomas —venturosos— parecen indicar va a presentar mayor reducción laboral en el inmediato porvenir. Puesto que la historia de la Humanidad podría definirse como un largo camino hacia el menor esfuerzo. Ya que el bíblico «sudor de la frente» es cada vez menor para el laborador manual, manipulador hoy de admirables máquinas ahorradoras de la fatiga. Dándose la terrible paradoja de que, cuando el trabajo era más penoso, no existían los descansos compensadores ni, por supuesto, las «vacaciones pagadas». Siendo la aparición del «week-end», en un principio, un producto de los pueblos más progresivos e industrializados.

Por otra parte, esta etapa vacacional hebdomadaria, este cada vez más largo «fin-de-semana», se transforma no en aquel reposo absoluto que exigía la fatiga laboral, sino en una suerte de inédita y aun insospechada actividad. Éste es el sentido que adquiere el ocio, planteando la nueva problemática de su «animación».

El ocio, no como despliegue de negatividad —lo que da lugar al «tedio»— sino como posibilidad edificante, como expectante hacia un determinado «centro de interés». Lo que los barrocos llamaban, con insuperable finura, «el ocio atento».

¿La vacación, pues, como «camino de perfección»? Algo hay de eso. ¿No guardamos desde hace semanas, este, ese y aquel otro libro «para las vacaciones»? ¿No nos prometemos —entre monte y playa— llenar una laguna de nuestra información libresca? ¿No nos aguardan en su montón expectante aquellas revistas especializadas que exigen una lectura más demorada en un ambiente de paz o de silencio?

¿Serán estas semanas de estío, esas vacaciones, ámbito

suficiente para este programa? Se habla de una «aceleración de la historia». Y, ¿no va acompañada de una «aceleración de la información»? Entrad en una librería. Intentad retener, con la mirada sólo, las novedades bibliográficas del mes. Sentiréis escalofrío. Las ediciones se multiplican; surgen colecciones nuevas. Al lado de temas populares, asequibles, proliferan los títulos y los programas de lectura, abstrusos y difíciles. Produce gozo pensar que haya lectores para tan amplia gama de necesidades. Causa, especialmente, alegría suponer el grado de preparación previa, necesario para acceder a estos niveles culturales. Puesto que, lógicamente, hay que imaginar la formación espiritual como una pirámide ascendente de base a altura. ¿O es que mucha gente empieza por arriba, decretando que lo anterior «no valía la pena»? Dejadme suspender esta inquieta interrogación en el término de esta breve divagación estival.

* * *

Queda, para finalizar el comentario, regresar al tema inicial. El de los «cursos de verano», la más original —la más específica de las novedades culturales de nuestra edad—. Puesto que, a través de los tiempos, existía la vacación como festividad, que curiosamente coincidía al revés con la actividad guerrera. El grito «al mayo, al mayo» era una amenaza militar, puesto que los soldados reposaban en los «cuarteles de invierno» en una tregua de todos aceptada. Las guerras de hoy se hacen, implacablemente, bajo el sol y bajo la nieve. «No hay cuartel.» Tampoco para la cultura: en el alegre y cálido verano, se abren unas aulas universitarias donde se imparte un plus de saberes; una especie de propina cultural, bien que hábilmente engarzada en solaces menores de piscina o pinar. No hay tiempo que perder.

CUADERNOS DE VACACIONES

¿REPOSO? — Dejaremos reposar, por una semana, los temas que asedian al redactor de estas notas. O tal vez que ofrecen una presencia menor. Pues también la «actualidad cultural» se toma sus vacaciones. ¿Del todo? Festivales de música, de cine, de teatro, de danza, ¿no aguardan al estío para proseguir su presencia bajo las estrellas, en los «espectáculos al aire libre»? ¿No se celebran, ahora, resonantes exposiciones de pintura? Las editoriales, ¿no lanzan obras pensadas precisamente para ser leídas bajo la sombra clemente de los árboles?

VERANEAR: DOS CONCEPTOS. — Vacación es, fundamentalmente, un cambio de horizontes. La idea de fiesta estival va acompañada, en efecto, de una mutación de nuestro escenario habitual. Pero «veranear» es una palabra equívoca porque, por lo menos, tiene dos sentidos. ¿Llamaremos con el mismo vocablo a la estación en Camprodón o en Zarauz y a las jornadas pasadas en Cadaqués o en Ibiza? Son dos modos radicalmente distintos de entender la vacación. El primero, que es el de más solera histórica, intenta prolongar los hábitos invernales, desde el atuendo a la tertulia, buscando en la geografía las zonas de fresco verdor, de humedad consoladora, huyendo del tórrido sol del estío. Propugna el otro la beata entrega al sol restallante, bronceador de la piel. En su apariencia externa, este veraneo es como un gran car-

naval que nos devuelve, semidesnudos, el contacto total con la Naturaleza. ¿No son, pues, dos maneras radicalmente distintas de entender la vacación del estío?

CANTABRIA. — En cualquier caso, mi recreo estival ha tomado ambas vertientes. Mediterráneo cien por cien, me he recetado un paréntesis en la cenefa norte de Castilla. «Cantabria o «vengan escudos» como explicaba —¿con sorna?— Ortega, acaso recordando, como madrileño radical, la insufrible vanidad de los que llegaban con ínfulas nobiliarias de los solares linajudos de la montaña. Así Lope de Vega, a quien Góngora pedía en sátira:

Por tu vida, Lopillo, que te borres
las diecinueve torres de tu escudo,
pues, aun teniendo tanto viento, dudo
que tengas viento para tantas torres.

(El estudio de la pugna entre las dos Castillas lo ha realizado Manuel Criado de Val quien, por ejemplo, ve en el hidalgo hambriento del Lazarillo una sátira a la vanidad de los castellanos viejos.) Pero yo no he venido a reflexiones culturalistas, sino a lo que soy, irremisiblemente: un «aprendiz de mirar». Y el ojo requemado por la luz coruscante de nuestra ribera mediterránea se acuesta, sosegadamente, dulcemente, en la gama de esmeraldas de los praderíos y los maizales, donde todo dulzor cromático tiene su asiento; bajo un cielo donde el gris perla tiene una parte fundamental en la escenografía.

RIOS. — Y luego, el agua. El agua reidora, en los regatos, encantada en los embalses, plata viva en los despeñaderos. Los ríos, los ríos que se entregan, abiertos al ímpetu viril de las olas del mar. Camina mi ruta, de Cantabria a Castilla, por la cenefa húmeda de los ríos: Besaya, Carrión, Pisuerga, Duero, sin otra diferencia que la posición de sus cauces, encajonados al norte, distendidos al sur. Siempre con una tierra cabeceante, en ondulaciones vivas, a los costados. (Y el Ebro: niño en Fontibre, infante en Aragón, rey en Tortosa.)

NOMBRES. — La geografía se hace de nombres. Y aquí de nombres resonantes. Colocando sartas de ellos, simplemente uno tras otro, don Miguel de Unamuno y don Antonio Machado construyeron estrofas bien sonantes. Voy anotando en la ruta, Aguilar de Campoo (que tiene una hermosa plaza porticada), Alar del Rey, Espinosa de Villagonzalo, Melgar de Fernamental, Frómista (de tan bella iglesia), o Dueñas, que no es un «pueblo atroz», como dijo Ortega, sino una villa llena de encanto señorial, bajo la égida de los Condes de Acuña, que patrocinaron el encuentro nupcial de Isabel y Fernando.

Pero no todo suena a redoble de tambores. Hay los nombres humildes, terruñeros: Cabezón, Cañizal, Vadillo. Y en el último escalón de la humanidad, ¿no colocaríamos el caserío pobretón y desolado, vecino de Salamanca, que «solamente» se llama «Pedrosillo el Ralo»?

PALENCIA. — La gran sorpresa, en el itinerario estival, ha sido Palencia, de belleza tan púdica que hay que irla descubriendo tras la obstinada cortina de sus construcciones de apariencia moderna e impersonal. Sabía que esto viene de antiguo, y que su catedral, como ejemplo, era denominada «la bella desconocida», pues nadie, ante sus muros de piedra lisa, de escasos ventanales, puede imaginar la clara esbeltez de su arquitectura ojival, la maravilla de las dos catedrales de la cripta —la visigótica y la románica— y los tesoros que encierran sus colecciones de tapices —góticos, renacentistas, flamencos y franceses—, y sus obras pictóricas entre las que destaca un colosal *San Sebastián* de El Greco. (No formularé la misma admiración ante el *Cristo* de las Claras, el convento donde se sitúa la leyenda de Margarita la Tornera, el Cristo agonizante, comatoso, cuyo realismo escalofriante inspiró a Unamuno unas páginas muy famosas. Esta realidad patética y sanguinolenta me ha dejado indiferente.)

SALAMANCA. — Salamanca, remate de mi caminar entre Cantabria y Castilla, es toda de oro. En ningún lugar se advierte, como aquí, que los colores pueden ser fríos y calientes. El color de las piedras salmantinas es el de la corteza

del pan cuando, todavía crujiente, sale del horno. Es un color casi comestible, de tan próximo a nuestra realidad.

Ahí está, impávida, Salamanca señorial, campesina, ganadera. No me pidáis que os la explique.

Había olvidado que estoy de vacaciones.

LA CATEDRAL DE PALMA EN LA NOCHE

La iluminación es el maquillaje de los monumentos. ¿Qué dirían los constructores de las catedrales si viesen sus obras bajo el milagro de las actuales luminotecnias? Las piedras doradas, ¿no adquieren corporeidades nuevas? Los relieves, las hendiduras, ¿no dramatizan hermosamente sus contrastes? La iluminación interior, dando transparencia a los vitrales (tal como se hace en la catedral de Barcelona), ¿no da a las arquitecturas una condición etérea, levantando la pesadumbre de las piedras a vaporosidad de cuerpos cristalinos? Ahora, en una de estas noches, he visto la nueva iluminación de la catedral de Palma de Mallorca. Aquí, el efecto mágico es distinto. Porque, colocada sobre el mar, se la ve en el horizonte como sobrevolando: oro en ignición, pavesa en geometría, llama cristalizada. Frente a esta esbelta hermosura, el castillo de Bellver, también incandescente, da el diálogo eterno de la historia, entre la Plegaria y la Milicia. Lo permanente a través de lo temporal.

LOS MOLINOS DEL CAMPO DE CRIPTANA

Leo que la sólita Comisión Provincial de Movimientos de la provincia de Ciudad Real ha pedido la consideración de conjunto histórico-artístico para los molinos que se encimeran sobre la blanca judería del Campo de Criptana. Gesto tanto más bello por cuanto hay molinos manchegos que todavía muelen. Es decir, que son ya historia, pero no son, aún, arqueología. De los tres pueblos ejemplares por su conjunción con el paisaje —Alcázar, El Toboso, Campo de Criptana— yo no sabría cuál escoger, porque esta Mancha pulcra y blanca es una fiesta para el corazón. Yo no me atrevo a decir —en modo alguno— que Cervantes sea un mediano jefe de relaciones públicas. ¡No faltaba más! Pero cuando se piensa

en La Mancha, a través del *Quijote,* se advierte que, como hacía notar Ortega, los paisajes no son «descritos», sino más bien «sugeridos». Y esta sugestión, al llegar a través de la atroz melancolía quijotesca, nos da un aire desolado, de secarral polvoriento (el viento levanta imágenes de rebaños imaginarios) que no corresponde a la risueña realidad, blanca y verde, de la tierra manchega.

MÁLAGA

Veo, en Málaga —ya llena de turistas— (breves horas viajeras callejeando) el auge de esta encrucijada a escala intercontinental. Arde en júbilo la ciudad por la Universidad recién ganada. No veo a mis amigos de la Librería Anticuaria. Ni a mi gente del grupo de Ángel Cafarena, que me dicen que no está aquí. La ciudad no ha dejado, con el atesoramiento turístico, de vibrar con un cierto pulso poético y cultural. Los Cursos para Extranjeros son, en este sentido, una gozosa costumbre. Entre las sedes históricas ancestrales —Sevilla, Granada, Córdoba— Málaga vendimia una mayor agilidad de iniciativa. Ahora mismo ha reunido un simposio de razas y de lenguas en la conmemoración de Ibn Gabirol, el gran poeta hebreo del siglo XI, de quien se estrena una deliciosa versión poética de un poema *La manzana* debida al profesor Federico Pérez de Castro:

¿Hay cosas como ésta en la flora terrestre:
que oro sea por fuera y por dentro de plata?
Cuando la contemplamos, su blancura parece,
que al fijar nuestros ojos cubrimos de sonrojo
cual si fuese doncella por hombres acosada
a la que un gran pudor pusiese colorada.

MELILLA

La meditación subsiguiente sería muy vasta y frondosa. ¿Cuál es el destino intelectual de estas tierras del Sur? Su condición fronteriza, ¿a qué destino le proyecta? Un chico avión de hélices me conduce, a través del mar lleno de cabrilleos de espuma, al aeropuerto de Melilla. Veo, de nuevo, la ciudad agarrada al bastión militar de hace cinco siglos, como un gran molusco que se aferra a la calcárea roca amarilla, como un desesperado intento de plantar una bandera de Europa en el duro litoral africano. Melilla, tema de poetas y sede, unos años, de una legión de primera fuerza (Miguel Fernández, Pío Gómez Nisa, Francisco Salgueiro, Juan Guerrero Zamora, Jacinto López Gorgé, a la que podría añadirse la tetuaní Trina Mercader) y tema renovado para otros líricos viajes, que, como el bético Rafael Guillén canta así:

Surgiste del recuerdo con llama de primicia,
para ser este incendio que en mi frente galopa.
Melilla de la espada, también de la caricia,
en ti mi voz empieza, porque en ti empieza Europa.

Mi tarea intelectual, periodística, ¿no consiste en auscultar latidos, percibir voces, remirar caminos? En el aeropuerto de Málaga —mientras aterrizan y se catapultan aviones gigantes de rótulos vikingos— medito sobre el patético, tembloroso destino de esta piedra heroica adosada a los acantilados de África.

Pienso, por extensión, de nuevo en la misión histórico-cultural de esta zona ribereña del sur peninsular, ahora que la condición de estado libre devuelve a los pueblos islámicos la plenitud de su conciencia espiritual. La confrontación de saberes es, en cualquier caso fecunda. Hay un destino de encrucijada que puede convertirse en un importante signo cultural.

Lo que llamamos «realidad histórica de España», para decirlo con el título del famoso libro de Américo Castro, sabe mucho (y especialmente por obra de este apasionado investigador) de esta pluralidad patética y combatiente.

LA CULTURA COMO ESPECTÁCULO

DONDE SE HABLA DE TEATRO

NO ACTUALIDAD, PERENNIDAD. — Cada vez que unimos la palabra «actualidad» a una palabra de valor permanente como «cultura», ¿no cometemos una arriesgada contradicción? Lo actual, ¿no es lo contrario de lo perenne? Si hoy, una vez más, nos tienta el tema del teatro (no al modo de los críticos, que tienen ya sus doctores) sino en lo que vale de tema constante, sentimos, de pronto, una vez más, que nos hallamos en el terreno de la paradoja. Pues, ¿qué actualidad tiene un hecho estético cuya terminología griega («teatro», «escena», «tragedia», «comedia») vive sin variar un ápice desde hace dos mil quinientos años? ¿No es el teatro un «modo de ser» del hombre, como lo demuestran los niños que juegan «a papás y a mamás», a «policías y ladrones» inventándose farsa, dicción y tablado? ¿No está el «teatro» en las primeras representaciones «mímicas» de los pueblos ancestrales? Pantomima (que no «mimo», sin sanción en el diccionario académico) pues, que existe desde esos que llamamos, con expresiva metáfora, «la noche de los tiempos».

GLOSA AL «MENSAJE». — Empezaré glosando unas palabras del *Mensaje,* de Maurice Béjart, que fue leído en el «Día Mundial del Teatro» de hogaño. Sus palabras son doctrina de oro, porque manan fecundidad de pensamiento.

Punto primero: «La palabra teatro es para mí sinónimo de unión.

Se ha hablado mucho de esta unión, de esta «comunión» entre el actor y el espectador, y durante las últimas décadas uno de los problemas mayores de los hombres de teatro ha sido la necesidad de hacer desaparecer esa barrera, ese foso, esa rampa, real o psíquica, que separa al observador del observado.

¿Qué actor no ha sufrido profundamente alguna vez ese racismo que aísla al hombre de traje corriente sentado en la oscuridad, de él, disfrazado e inundado de luz?

¿Cómo abolir esto, cómo encontrar, cómo realizar esta unión?»

Bien. Para entendernos mejor diré que mi aplauso se hace, como conviene para que sea fecundo, de disentimiento. Aceptamos, primero, íntegramente la hermosa afirmación inicial: «La palabra teatro es para mí sinónimo de unión.» Pues ¿no es el teatro un hecho sociológico que presupone contacto humano? El teatro no se puede hacer ni ser gozado en solitario. El actor se agrupa, ¿y no es curioso que toda agrupación escénica se denomine una «compañía»? ¿Y no es también una multitud «acompañante» la que se reparte en las localidades de los espectadores?

Alude Béjart a la necesidad de realizar la «unión» de ambas «comunidades» haciendo desaparecer esta barrera «real o psíquica» que lo separa. Aquí disiento. Todos sabemos que, desde Pirandello acá, se ha hecho saltar el foso a los actores en una experiencia cuyo límite actual lo marca el «teatro circular» y el «café teatro». Tengo para mí, sin embargo, que esta aproximación rompe una gran parte la magia de la escena, fundada precisamente en ese halo mágico que rodea a los actores en el escenario, especialmente iluminado para acentuar la condición «milagrosa» o mágica que la dramaturgia ha montado. Cuando en el «argot» del teatro se dice que un actor «salta el foso» no quiere decirse que se sienta junto al espectador, sino que su magnetismo personal atraviesa las «candilejas» y percute su corazón «encandilado» para usar el adjetivo más oportuno y exacto.

Punto segundo: «Creo que la solución del problema —continúa Maurice Béjart— está en otra parte. Un día de aflicción, en que la Humanidad entera me parecía lejana y hostil, un amigo a quien me confiaba me dijo: "¿Cómo quiere usted estar en paz con los demás cuando no está en paz consigo mismo?

"¿Cómo va, pues, a encontrar el actor esa unión con el público si no descubre antes la unidad de las diferentes partes de su ser?

"Fusión íntima del corazón y del cuerpo, de la cabeza y los músculos; lenguaje total en que la mano es signo, en el que el torso danza y en el que la palabra queda como uno de los componentes de la orquesta completa que es el ser humano. Actor cuyo pensamiento se encuentra en la punta del pie, y cuyo soplo atraviesa el espinazo, cuyas cuerdas vocales vuelven a ser arpa al servicio de un cuerpo que no sufre más el desgarramiento."»

No prolongaré la cita porque, con lo reportado, basta para entender la tesis de Béjart que propugna una fusión de todas las posibilidades del actor en una sola unidad: «que sea el escultor de su propio cuerpo, el pintor de sus emociones, el sacerdote de su sacrificio; que olvide el "hacer" por el "ser".» No intentaré analizar la vertiente filosófica (y aun mística) que podría derivarse de estos conceptos de «unión consigo mismo» que propugna Béjart. Me limitaré a poner en duda que sea justamente esta ausencia de «teatro total» (al modo como lo entendió Serge Diaghilev) lo que crea barreras al actor y al espectador. Creo que el teatro clásico —es decir aquel en el que predomina la Acción (es decir, la Palabra) sobre la Circunstancia (es decir, la Escenografía)— ha saltado muchas veces con fuerza ese foso hasta percutir el alma de los espectadores, logrando perfectamente esa «comunicación» que es lo «perenne» en el hecho escénico.

Lo demás, son modas.

STANISLAWSKI, DESMITIFICADO. — Por ejemplo, quienes se enjuagan la boca a cada paso con el apellido del famoso director ruso harán bien en leer el artículo que, bajo el título *Repenser Stanislawski,* publica Nina Gourfinkel en

la *Revue de la Société d'Histoire du Théâtre* (vol. II, 1971) apoyándose en la correspondencia entre dicho personaje y su colaborador Nemirovitch-Dantchenko, de lo que resultan graves acusaciones contra el sistema del tan mitificado teorizador teatral. Según la articulista, «mientras en ciertos medios occidentales especialmente en Estados Unidos su prestigio permanece intacto, en los medios avanzados de su patria es, cada vez más, considerado como un maestro "académico", relegado al rango de las glorias "oficiales"».

LO ESPERPÉNTICO. — *Misericordia,* de Pérez Galdós. Aplauso triple, fervoroso, para la adaptación de Alfredo Mañas, para la dirección de José Luis Alonso, para la interpretación de María Fernanda d'Ocón y José Bódalo. De verdad, espléndidos, en su conjunción «coral» con los personajes masivos, con los pobretes mendicantes de la Villa y Corte de hace un siglo.

Dos comprobaciones importantes:

Primera: Como en la escenificación de *Fortunata y Jacinta,* podemos decir: «Apretad a Galdós y os dará Valle Inclán.» Por tanto: lo esperpéntico no es más que una intensificación de la realidad.

Segunda: Lo que es de verdad «esperpéntica» es la época. Y no sólo en Madrid. Los mendigos de Galdós eran (en el mismo escenario) los de los «bajos fondos» de Gorki; las «Xinxas» de fábrica suburbial barcelonesa, de *La muerte de Isidro Nonell,* de d'Ors, o los «gitanos» de Vallmitjana, o los «miserables» de Victor Hugo. Una época que, espoleada por el sentimiento de la justicia, apenas podía hacer otra cosa que presentar la apoteosis de los mendigos.

CABALLOS ESPAÑOLES EN VIENA. — Europeo por razón y por conocimiento, no dejaré de registrar en esta agenda voladera cuanto signifique una concepción unitaria de Europa. Tanto más cuanto que el sueño de un mundo superior a las fronteras nacionales está, para vergüenza nuestra, todavía lejano y en confusos horizontes. Puesto que si, hace doce siglos, Carlomagno pudo situar en Aquisgrán (que es, a la vez Aachen y Aix-la-Chapelle) la capitalidad de una Europa cuyo espinazo dorsal era el Rhin, la ilusión ha tomado for-

mas diversas igualmente frágiles y sucesivas. Desde esta noble utopía, ¿no han sido Carlos V o Napoleón artífices de idéntica verdad? ¿O Hitler, el que ganó a pulso el sobrenombre de Carlomagno de la Nada?

Pero no todo es sueño evanescente. Hay, también, conatos de realidad que bien vale la pena de recoger aquí. Bien cuando en Estrasburgo se constituye el Parlamento europeo; bien cuando se proyecta, esta vez en Florencia, una Universidad a nivel continental.

Y justamente, a este nivel cultural es por donde podría hablarse un cierto esperanto en que podríamos entendernos como, cuando en la Edad Media el mismo saber escolástico se expresaba en el mismo resonante latín. ¿No conmueve pensar que, en la Sorbona del siglo XIII, desfilaban a la vez o sucesivamente Alberto Magno, Jean Gerson y Roger Bacon, Abelardo y Pico de la Mirandola?

Después, todo lo echó a perder la escisión de los nacionalismos. Y así, la historia de Europa chorrea sangre por los cuatro costados.

¿Me permitís que, un poco exageradamente, conecte este sueño europeo con una mínima noticia que traen los papeles periódicos? En Viena —que tantos méritos tiene, por su raíz germánica y su primor latino— a ser también capital de Europa se celebra en estos días el cuarto centenario de la Real Escuela Española de Equitación. Todos los viajeros de la ciudad blanca, de mármoles nobilísimos, hemos visitado ese pequeño hipódromo cubierto, de traza dieciochesca, donde jinetes tocados de negros tricornios, obligan a realizar afiligranadas geometrías a los caballos de raza angloandaluza que se reproducen con exquisito cuidado, cabe el mismo Danubio donde Garcilaso había llorado de ausencia. Puesto que Europa es, por encima de todo, una larga Memoria, una continuidad con la tradición de los valores sucesivos, también el gentil braceo de los caballos españoles nos enlaza con una Europa que, a pesar de todos los pesares, camina ineluctablemente a la unidad.

Porque, por todas partes se camina a Roma.

«OTELO». — ¿Es Otelo, como nos propone Alberto González Vergel, en su versión del «Español», un caso de racismo psicológico que mueve al personaje, «el sucio moro», como representante, apenas consciente de una cultura detenida o anquilosada? Sus reacciones psicológicas, ¿son de un «déclassé» que se ha colocado subrepticiamente en el nivel gobernante de una raza superior, de la raza blanca, por la genialidad de sus conocimientos militares? ¿Aflora, en el momento decisivo, el resentimiento del oprimido? El drama de Shakespeare, ¿sería, por lo tanto, sólo un ejemplo para la dialéctica entre el señor y el esclavo?

Según la fulgurante y minuciosa versión que, del texto íntegro, se nos ofrece por primera vez, muchos matices psicológicos salen a la superficie, de los que hasta ahora no nos habíamos apercibido. La misma «función» asumida en el choque dramático por la figura de Yago, como «deus ex machina» del conflicto, como dueño absoluto de la mecánica pasional que va desencadenando a su antojo, se nos aparece con una más descarnada realidad.

Se nos presenta así, una vez más lo clásico como un inmenso interrogante sucesivo que plantea, a cada generación, sus premisas inquietadoras. «Clásico —ha dicho Ortega— es aquel pretérito tan bravo que presenta batalla después de muerto.» Porque «actualidad no es otra cosa que problematismo».

El «milagro» que convierte un texto en clásico es —perdonad la perogrullada— su obstinada resistencia a morir. Y esto en la medida en que cada promoción intelectual descubre en él un horizonte distinto.

«YERMA». — La espectacular escenografía con que Víctor García ha puesto en pie la «Yerma» de Federico García Lorca es algo más que una etapa en el progreso de la presentación teatral. He escrito adrede «puesto en pie» porque, efectivamente, como en una gigantesca metáfora es la Tierra la que se pone primero de puntillas; después se levanta en tremantes alcores, se empina hacia lo alto y, finalmente, se alza hasta colocarse vertical, de manera que los personajes

se reparten desde la platea a los telares como un alucinante retablo. «Con la majestad de un río / que se pusiera de pie» cantaba otra bella metáfora, con la que describía al ciprés, nuestro Eduardo Marquina; con la tremenda verticalidad de una llama, diríamos, la Tierra se alza verticalmente.

Toda mitologización supone este acercamiento a la raíz, al mismo tiempo que una simplificación simbólica de la realidad. Un esquema, traducido a plenitud de significado. Y ahí, en esta espeluznante tragedia campesina, Lorca ha plasmado para la eternidad la frustración de lo genesíaco; el dolor soterrado de la maternidad imposible. La negra excepción del vacío en un universo que es espontánea e incansablemente semilla, grano, flor, fruto, muerte. Y vuelta a empezar. Como en todo lo importante lorquiano, muévense sus criaturas por el lento y sordo empuje de unas fuerzas oscuras, patéticas e ineluctibles.

Y esa ola dramática servida con el sobrio mazazo del lacónico decir campesino, lleva sobre su lomo la ola marina, la argentería de una espuma de metáforas que se mantienen frescas como rosas inmutables. Armazón y decoración que atraviesan, impávidas, medio siglo de ausencia dolorida, y golpean en la mente del espectador con la misma fuerza del primer día.

La criatura patética es, en esta ocasión, Nuria Espert. Ya os habían dicho los críticos del apoteosis de la noche del estreno. Dejadme a mí también vaciar mi escarcela de adjetivos: tierna, honda, sencilla, entrañable, infantil, apasionada, ígnea, centelleante; dramática, fosforescente; alma y sexo a la vez; y en la culminación, trágica. ¿Se ha dicho bastante que el secreto de su genialidad está en la formidable eficacia de todo su ser, en la energía espiritual que emana de su apariencia y su figura?

En torno, las sombras, la vida, las muertes. La orgía y el aquelarre. Las figuras con abstracto y gris atuendo campesino, deliberadamente colocadas, como Federico las imaginó, al modo del «coro» de la tragedia griega. Encuadre y

acompañamiento. Canción coral, acompañada de graves crótalos ibicencos, que suenan a latido de corazón.

«LINTERNA MÁGICA». — Repito muchas veces que a nuestra generación —en compensación de múltiples horas de angustia— le ha tocado la fortuna de conocer el más espectacular cambio de rumbo de la historia: el mundo de la técnica le ha dado, en efecto, el centelleante decorado que hace pensar nuestro contorno infantil como una remotísima edad. ¿Imagináis que nosotros de niños, hemos jugado con linterna mágica?

Así al contemplar el espectáculo de los funámbulos de Praga, con espléndido acuerdo con la proyección de «cinematógrafo» recordamos esa «fantasía» de nuestra niñez. Y nos sentimos de nuevo maravillados.

«SI LAS MUJERES MANDASEN...». — Pues sí, señor: brava hazaña, la de nuestra Aurora Bautista al acometer la puesta en escena de *Lisístrata.*

Ya que habéis de saber que los escenarios madrileños ya tenían su Shakespeare *(Otelo)* y su Ibsen *(El enemigo del pueblo, Hedda Gabler)* tiene también su Aristófanes, sin contar con el teatro actual de calidad de Buero, Salom (que acaba de obtener un nuevo éxito) y del imprescindible «Teatro de Consumo», todo lo cual convierte la capital de España en uno de los centros teatrales más activos de Europa. Dicho sea para elogio y nuestra melancolía, pues, ¿dónde está aquel público que, en Barcelona, obligaba a recalar las mejores compañías, desde Sarah Bernhardt, Ermette Zacconi, o Emma Grammatica, a María Guerrero y a los Rivera de Rosas?

Completa Aurora Bautista, con el audaz montaje de la farsa aristofanesca, una vertiente ignorada de su personalidad. Pues, qué, ¿todo había de quedarse en la fronda de locura de Juana de Castilla, en la descarnada tragedia de la esterilidad de «Yerma», en la atormentada psicología de la protagonista de *La gata sobre el tejado de cinc*?

He aquí a Lisístrata, pimpante, jovencísima, jugando al juego picante de la «comedia antigua», con una deliciosa y atractiva femineidad.

(Ya conocéis el cuento escénico. Las mujeres atenienses, cansadas de las guerras que ordenan los hombres, deciden sublevarse, ocupar la Acrópolis, y negar a sus maridos sus más íntimos favores en tanto no firmen la paz con sus enemigos de Esparta. Acaban, naturalmente, triunfando. El viejo Aristófanes, con una lozanía de veinticinco siglos, nos demuestra que la censura era más benigna que ahora, y nos hace reír con las alusiones obscenas de rigor, subrayadas por los coros de ancianos que hacen el consabido papel de «voz en off», comentando lo que sucede en la escena y estableciendo contacto con el público. Benignidad en la censura tanto más cuanto que la farsa que gira en torno de lo sexual tiene además un trasfondo político, con alusión a las ideologías y a las instituciones que, al cabo, terminarán con la libertad escénica de la «comedia antigua», y obligarán a los autores de la «comedia nueva» (Menandro) a buscar la risa en la caricatura de la vida, en la visión de los tipos ridículos y grotescos, que abundan en nuestro derredor. Y así, con la parodia política o con la deformación de las pasiones individuales, lleva la Humanidad veinticinco siglos riéndose en el teatro. No se ha inventado otra fórmula.)

Aurora Bautista, flexible, graciosa, inesperada, acaudilla sus gentiles huestes. ¿No interpreta, también, nuestra voluntad de paz, en un mundo estúpidamente incendiado en Irlanda, en Israel, en Vietnam, en la India? La labor de la Inteligencia no puede ser otra que la de suturar las heridas y presentar la guerra bajo el aspecto de lo grotesco, tal como hizo, ejemplarmente, Francisco Rabelais, en el libro segundo de su *Gargantúa*. En eso estamos. Hemos estado siempre. Pues, ¿no es la actitud humanística una actitud de entendimiento?

Ahora bien: la más eficaz de las armas con que cuenta el hombre de letras, es el teatro. El de más rápido y directo impacto. Y eso lo sabía bien Aristófanes. Como sabía el libretista Miguel Echegaray, de *Gigantes y Cabezudos,* que imagina una rebeldía de las humildes mujeres de un pueblecito

aragonés, que aspira a crear un mundo sin luchas ni odios, «Si las mujeres mandasen», contra el dolor de las últimas guerras coloniales.

Un Aristófanes, pues, a nivel de Calatorao.

SOBRE LA «GRAMÁTICA» DEL CINE DE HOY

Me gustaría subrayar algo que no veo reflejado en los habituales artículos de crítica cinematográfica —muchos de ellos excelentes— que comentan la actualidad del hecho fílmico. Contraídos, como es lógico, al análisis de producciones aisladas, creo que falta —en perspectiva— una consideración del progreso general de la «dicción» cinematográfica. El hecho es, por otro lado, evidente, y no se ciñe a tal o cual creación, conducida por un director excepcional, sino a un fenómeno de carácter masivo, del que apenas nos damos cuenta precisamente en función de su generalidad. No es menos cierto, sin embargo, que no hay filme nuevo en que no percibamos el destello de este avance del lenguaje fílmico. Que, en tanto que lenguaje, puede ser analizado con las viejas divisiones de la gramática tradicional.

En primer término, la «morfología». Puede decirse que el director cinematográfico posee hoy un repertorio de posibilidades sencillamente fabuloso. Las fronteras que le impedían determinados juegos lumínicos, contraluces audaces, apertura de campo, fugas cromáticas, gradación de intensidades, han desaparecido. Hoy el director puede exigirle a su «cameraman» prácticamente todo. Lo que pudiéramos llamar «vocabulario» cinematográfico llega ya con toda normalidad hasta los límites del asombro. La óptica inédita de los planos, el análisis del rostro en sus más infinitesimales recovecos, los juegos por lo que la cámera nos da con increíble

novedad planos de mar, o de bosque, o de montaña que creíamos absolutamente agotados por las experiencias anteriores, de suerte que llegamos a pensar que no habíamos visto nunca anteriormente estos espectáculos naturales, por la manera insólita con que la cámara los penetra y define. Pongamos ejemplos entre mil: el mar tempestuoso y el bosque donde se encuadra el idilio, en el espléndido film *La hija de Ryan.*

El progreso es, insisto, fabuloso. Fabuloso en cuanto se ha superado la cota que, en los momentos finales del cine, parecía rozar lo insuperable, en cuanto a utilización de primeros planos, últimos términos y movimiento de cámara («travelling»). Sabido es, en efecto, que la utilización del sonido paralizó la evolución del lenguaje cinematográfico que se había desarrollado en la medida en que la falta de dicción obligaba a un expresionismo más acusado de la imagen. Pues bien: el «despegue» de estos niveles fílmicos se ha producido especialmente en estos últimos cinco años.

Si del plano «morfológico» pasamos al sintáctico, tendremos la misma comprobación. Con el enriquecimiento de cada pieza individual corre pareja la no menos asombrosa ligazón de las secuencias, la sorprendente riqueza de los encadenamientos, el juego constante de los fundidos y de las transiciones. Las posibilidades de una sintaxis de las imágenes, bien en el plano de la oración simple —secuencia de una proposición gramatical—, bien el de la oración compuesta, pueden advertirse en cualquier filme de calidad de los que hoy se proyectan ya en todas las pantallas. La sucesión pura y simple, como las oraciones yuxtapuestas; los enlaces lógicamente relacionados, como en las oraciones coordinadas; las mismas formas de subordinación de las proposiciones complejas, puede acometerlos el cine, colocando las oraciones subordinadas, con colores distintos, que permitan al espectador entender que el relato se hace trunco, jugando todas las posibilidades de las síncopas, sorprendidas con imágenes deliberadamente colocadas fuera del cromatismo general de la cinta. O, como en el caso de las secuencias evocadas —«black flash»— dando una especial vaguedad a las formas objeto del recuerdo (color de película antigua, en algún caso).

Todavía podríamos hablar del progreso de la «prosodia» en el cine actual. Primero, porque los procedimientos acús-

ticos de captación del sonido han llegado a la percepción técnica que permite no sólo aprender todos los matices de la dicción, desde el grito al susurro —servidos por una técnica verbal cada vez más exigente—, sino que el director puede proyectarla estereofónicamente desde los lugares que concibe como más eficaces para el entendimiento del momento de que se trate. La progresiva perfección de las versiones originales es perceptible. Y, digámoslo también, el esfuerzo para acercarse a ella, en los doblajes, merece una atención agradecida.

Podría hablarse, finalmente, de una «ortografía» del hecho cinematográfico que implicaría la cada vez más visible «fidelidad» de la imagen a la realidad que pretende captar, servida con el despliegue de medios técnicos de que hablábamos más arriba. Ir al cine es, pues, una gozosa y asombrada sucesión de descubrimientos. Ir al cine, hoy, es comprobar que el límite de la expresividad fílmica ha ganado cotas inéditas, absolutamente imprevisibles, ofreciendo una imaginería en volumen y profundidad que nos coloca en los límites del pasmo. Y todo ello, insisto, en un plano general; en un progreso conjunto de la dicción cinematográfica, independiente de los resortes especiales que la cámara, en manos de directores excepcionales, obtiene para el asombrado goce del espectador.

UN HITO EN LA HISTORIA DEL CINE

Ahora que nuestra Universidad ha dado realidad normal y académica a las enseñanzas de Cinematografía —tal como las soñábamos los que, en 1933, plantamos nuestro joven estandarte en su recinto— conviente señalar, con mirada histórica, cuantos sucesos alcanzan relieve en la materia. Me permito, pues, indagar la importancia del trabajo de J. L. Clemente, en la revista *Otro Cine,* titulado *En el centenario de Segundo de Chomón* que recuerda el cumplimiento del siglo del nacimiento de esta singularísima figura universal de nuestra cinematografía, naturalmente silenciada por la bibliografía extranjera, pero cuya rehabilitación, sobre datos firmes, debemos al gran historiador del cine Carlos Fernández Cuenca.

Tres aspectos hacen destacable su personalidad: sus ensayos de colorido —¡a mano!— de películas; su descubrimiento de que filmando sucesivamente distintos fotogramas estáticos podía obtenerse una sensación mágica del movimiento aplicable a los objetos inmóviles, con lo que llegó a fotografiar distintos estados de un dibujo, creando por primera vez el «dibujo animado». Finalmente, siempre según el mencionado historiador, Chomón habría intervenido decisivamente en el rodaje de la película italiana *Cabiria,* con guión de Gabriel d'Annunzio, aportando la idea del «travelling» o cámara móvil, con la cual «la imagen pasa del plano general al primer plano sin solución de continuidad». Si se

tiene en cuenta el año de la filmación de *Cabiria* (1913) se valorará, en su nivel exacto, la aportación de este turolense casi desconocido, cuyo ingenio y capacidad inventiva fue aprovechada por la cinematografía italiana y francesa en un momento crucial de su primer desenvolvimiento.

CHARLIE CHAPLIN

La apoteosis de Charlie Chaplin, en los Estados Unidos, devuelve actualidad a su figura mítica. De filiación circense, el astro cinematográfico pudo ser uno más en la constelación de los cómicos del porrazo y de la tarta aplastada. Su singularidad deriva del hecho de que consiguiera crear su imagen mínima, de pobrecito perpetuamente perseguido por los estúpidos gigantones, porque eran más fuertes que él: sublimando la miseria de sus zapatos corroídos por una escapada hacia un mundo de mariposas sentimentales. En la medida en que profundizó en esta línea, escaló los lindes de la genialidad. Pero a ello, ¿no contribuyó también la literatura que hizo segregar su desmedrada figura? El ejemplo de lo que pudo haber sido Charlot nos lo dan los casos de Buster Keaton y de Harry Langdon, cuya impasividad facial —quiero decir su cara de palo— provocó una cierta interpretación poemática que aquí representó Rafael Alberti. Pero este sobreañadido culturalista no consiguió poner en evidencia trasfondo alguno. Mientras que Chaplin tuvo la suerte de enlazar con un enternecimiento dickensiano, con la temática de los débiles perseguidos, con un cierto estremecimiento angélico, que Chaplin supo administrar estratégicamente hasta crear el supermito que llegó a ser en su madurez.

El tema nos llevaría muy lejos. Se puede ser «héroe a la fuerza» o alcanzar la diana del genio por casualidad, al modo

como en una de sus películas, *El circo,* Chaplin obtiene el éxito del público bajo la lona convirtiendo en «gag» cómico una incidencia vulgar de su quehacer. Cuando en sus grandes éxitos *La quimera del oro* o *Tiempos modernos* se sitúa a nivel de genialidad es porque descubre el truco de presentar, de forma paródica, la vida norteamericana, sabiendo como sabía que toda sociedad pujante tolera —y aun provoca masoquistamente— la irrisión de su propio modo de ser. Algo parecido intentó hacer con la vida francesa en su *Monsieur Verdoux*. Pero en ambas vertientes el éxito centelleante tuvo algo de propina o de regalo providencial.

Estéticamente, su credo siguió siendo el del artista circense, el del gesto pantomímico. Por eso, cuando llegó el cine «sonoro», Chaplin no lo entendió; no comprendió que la voz humana venía a complementar en amplitud y profundidad el fenómeno cinematográfico. Y se mostró tan fiel a su mueca enharinada de payaso triste, a su carrusel de artista nómada bajo la lona, que recaló en la bahía del olvido, del que le han sacado ahora los aplausos de estos norteamericanos, que por oscuros e inexpresados rencores, lo declararon enemigo, sin duda sirviendo a un soterraño espíritu de venganza para quien había mostrado al mundo el reverso de su piel.

«MORTE A VENEZIA»

Conoceréis la calidad de una obra fílmica por la altura de los comentarios que suscita. De ellos deduciréis, en seguida, y por jugoso aditamento, los quilates de sabiduría cultural que atesora. Cuando, hace un año, vi *Morte a Venezia,* de Luchino Visconti, precisamente en Venecia, tuve la impresión de hallarme ante uno de esos espejos melancólicos, con un poco de bruma en el azogue, que observamos en las habitaciones largamente vacías. Un aire como de «fin-de-época», que contiene todo aquel delicioso desmayo delicuescente con que expresaba la Europa de hace sesenta años su adiós al refinamiento. Algo así como esa «nauseabunda fragancia de mimosas» de que habla un verso juvenil de Juan Ramón Jiménez. Alfonso Sánchez, en una crítica magistral, ha comparado las secuencias de «Morte a Venezia» con las de otro filme de Visconti, basado sobre la novela *El Gatopardo.* Aquellas en las que el viejo aristócrata, que a su nobleza siciliana inmemorial une el magnífico penacho de ser «Grande de España», contempla danzar a la joven pareja que (hubiera podido añadir el comentarista) le suscita la imborrable impresión de un insecto danzando la coreografía de la vida y de la muerte. Pero Alfonso Sánchez establece sus coordinadas en otro sentido: el príncipe de *El Gatopardo* se contempla en el espacio, su yo y su sombra desalentadora; y recuerda que esta actitud espiritual se corresponde a la del propio Thomas Mann cuando, 1911, escribe su *Morte a Ve-*

nezia en plena crisis de su madurez y en el momento en que se entera de la muerte de su amigo el músico Gustav Mahler, lo que produce en el filme aquel magistral (aunque confuso) interludio en el que el novelista y el compositor discuten sobre la esencia de la belleza. Traducir toda la mórbida hermosura de la novela de Thomas Mann acarreaba el riesgo de la dificultad del empeño, en tanto que los matices son intraducibles y de enorme peligrosidad en su realización. «El realizador, anota José García Nieto —otro comentarista de excepción— ha preferido, con el protagonista, acogerse a los contrarios: "hay que callar", "hay que guardiar silencio", hay que frenar todas las posibles demasías. Y tener como fondo ético, o estético, que suscite (pero solamente con la palabra) el "Fedón" platoniano, sonando con la misma intención que la música misma.»

Todo, así, es como una dulce y vaga podredumbre; un perfume desvencijado y roto, vital y mortal como la epidemia del filme; como la larga enfermedad de la ciudad en su dulce y dorada agonía secular, pero muriendo en olor de hermosura. En este sentido, Visconti ha alcanzado a inyectar en sus imágenes esa tremenda intensidad que alcanza, en las horas supremas, la melodía de los adioses.

POESÍA EN EL CINE

Todavía una reflexión sobre la palabra escrita y la palabra hablada. Que el libro, la letra impresa, garantizan la permanencia de nuestra expresión, ¿quién puede dudarlo? La cultura se hace con libros, y los libros son la memoria de la Humanidad. Ahí están impertérritos amigos, ofreciéndose en cada instante. Pero volvemos a nuestra reflexión de hace unos días: la palabra dicha, la palabra hablada, es la que conserva plenamente la emoción del espíritu. Por eso todas las magias están basadas en la palabra, que es capaz de todos los milagros. La palabra es taumaturgia, prodigio. Jamás la letra escrita podrá traducir la emoción, el temblor último, el canto cálido o frío de la voz humana. Del mismo modo treinta signos alfabéticos son insuficientes para expresar los matices fonéticos del habla, los dibujos de sus letras congelan la vida de los vocablos en una versión, si permanente, momificada.

Pero hay, además, otra cuestión. La belleza literaria, la poesía especialmente, es un arte temporal, como la música. La poesía empezó siendo rapsodia, «mester de juglaría». La Humanidad empezó «oyendo» recitar, sintiendo percutir en sus oídos, sincopada con el sistro o el tamboril. Leer un poema es renunciar a uno de los goces que originariamente lo justifican: la percepción de su ritmo. Por eso el teatro está escrito para ser «visto» y «oído»; para ser representado. Una obra dramática leída pierde más de la mitad de sus valores.

Lo mismo acontece con la poesía. Con el agravante de que la representación rapsódica escasea enormemente. Pero yo apelo al recuerdo de lo que significó Berta Singerman en el redescubrimiento de muchos valores fonéticos del verso, olvidados o perdidos en la simple lectura visual. El verso debe «cantar», percutir rítmicamente, valorar acentos y atonías, subrayar la intención musical con que está escrito, aunque un desventurado «naturalismo» (o mejor ignorante) mueva a nuestros actores a asesinar la gracia versal de los textos que recitan.

El tema me viene sugerido por la «visión» y la «audición» de *Bajo el bosque lácteo,* ese film extraordinario de Sinclair Andrews, con fondos musicales de Brian Gascogne, cuya columna vertebral es el texto íntegro de un poema de Dylan Thomas. La poesía, pues, nos llega directamente, por su cauce primigenio de la palabra, en la plenitud de su ritmo —fervorosamente subrayado por la dicción escandida de Richard Burton y Peter O'Toole— de modo que el poema conserva su condición original rapsódica, más pura y su real condición de protagonista del hecho poético. Al que se añade la espléndida sucesión de imágenes del pueblecito galés y de sus tiernas criaturas, y los hermosos complementos musicales ya aludidos de Brian Gascogne.

(En un tono menor, pero de gran dignidad, el mismo programa presenta un film de José María Gutiérrez cuyo eje recitativo es un poema del Arcipreste de Hita, con fondos musicales de A. Pérez Olea, apoyado todo ello en fragmentos de *El triunfo de la muerte* de Brueghel.)

Atención a estos experimentos que devuelven a la poesía su condición musical, su fuerza más pura, la expresión de su ritmo sosteniendo la inigualable emoción de la palabra.

SOBRE LOS TOROS

Hace tiempo —y no me faltan razones— deseo incorporar a estas «notas» algunos comentarios en torno a la tauromaquia. Entre mis múltiples aficiones, lo confesaré en seguida, me falta ésta. Pero el espectáculo está entre mis curiosidades. Voy poquísimo a las plazas; pero no dejo de leer algunas relevantes reseñas de las corridas. Pues a mi deber de «guaita» o vigía de la actualidad cultural me obliga a incluir el complejo fenómeno —me guste o no— en nuestra panorámica. ¿Necesitaré justificarlo con declaraciones tan contundentes como las de Ortega y Gasset? «Afirmo de la manera más taxativa —dijo— que no puede comprender bien la Historia de España quien no haya construido con rigurosa construcción la historia de las corridas de toros.» Ya sé que alguien se escandalizará leyendo esto. Pero lo escrito, ahí está. La realidad multitudinaria ahí la tienen ustedes; el copo de los espacios televisivos, salta a la vista; y la preeminencia tipográfica en los periódicos es una evidencia. Hace unos meses, el diario madrileño de mayor circulación nacional inscribía con grandes titulares en su cubierta: «Un grave problema nacional: el afeitado de los toros.» Así como suena. Y en el interior del diario, sesudos varones opinaban en favor de la intangibilidad de los cuernos, no siendo el menos enérgico mi sensibilísimo amigo Gerardo Diego, que propugnaba las astas afiladas en defensa del decoro de la «fiesta nacional». Bien. Añadir el contexto cultural de los espectáculos tauromáquicos

me parece redundante: no sólo Ortega o Gerardo Diego se han interesado por ellos, sino que por las grandes figuras de la lírica contemporánea como Lorca, Alberti, Miguel Hernández o Rafael Morales los inscriben en su temática. Si del campo de la literatura, pasamos a la plástica, anotaremos idéntica proclividad, sin que falten, en la lista, incluso algunos artistas catalanes como Ramón Casas o Manolo Hugué. Las corridas de toros tienen su propio y jugoso vocabulario, adaptable al uso y la dicción egregia, incluso filosófica —como podría atestiguar con giros de la filosofía del propio Ortega.

¿Significa esto que hay un consenso general ante el tema? En modo alguno. La actualidad más inmediata me trae un texto del profesor Rodríguez de la Fuente que no tiene desperdicio: «Los toros no los veo nunca, no los comprendo en absoluto, y estoy plenamente convencido de que desaparecerán completamente cuando ingresemos en el Mercado Común.»

La frase es importante, porque eleva la fiesta taurina a signo diferencial con Europa, lo cual si es a medias cierto (los toros son un espectáculo mediterráneo, como lo acreditan los dibujos cretomicénicos, con importantes derivaciones en el Mediodía francés) alcanza plenitud de sentido cuando se advierte que, entre nosotros, la fracción europeizante se ha colocado siempre frente a lo taurino. Recordemos, por ejemplo, la actitud de la minoría dirigente del Novecentismo español. La revista *España* (1917), fue palenque de la lucha antitauromáquica, desde las campañas del escritor Eugenio Noel a las caricaturas sangrientas del dibujante Bagaria. Y, como reflejo de la actualidad taurina, el diario de Madrid *El Sol* sólo daba noticia de las cogidas, bajo el título de «La llamada fiesta nacional».

La cuestión, pues, es observable a dos luces y constituye, por decirlo así, signo de contradicción. En cualquier caso, contiene entidad sociológica suficiente para ser representativo. Pues, ¿qué es la historia del toreo sino el progresivo auge del elemento popular sobre el aristocrático? Empezó la lucha táurica como un ejercicio de la nobleza, capaz de poseer y dominar un caballo; y de jugárselo en la proeza de clavar un rejón. El siglo XVIII fue, como se sabe, la «revolución

francesa» del toreo; el éxito del hombre humilde transformado en ídolo. Obsérvese que todavía hoy el «caballero en plaza» es respetuoasmente llamado en los carteles «Don» (Don Álvaro Domecq, Don Simão da Veiga) mientras el torero a pie es conocido por un sencillo remoquete, deformación popular de su nombre (Paquiro, Manolete), memoria de su origen (El Cordobés, El Viti, de Vitigudino), alusión a un mote animalístico (El Gallo, Gallito), o su oficio anterior (El Soldado, El Estudiante). En los gustos del ídolo, en los escenarios en que monta su vivir, se observa el origen humilde, el bagaje desculturalizado del personaje. Anotar que ello no obsta a su situación social es señalar una anécdota no por repetida menos definidora. Las más linajudas mansiones abren sus puertas y extienden sus manteles a estos personajes (o a sus congéneres en el ascenso desde el pueblo, los bailarines), cuya deslumbradora fortuna no les libra de sus modos y gustos campesinos. Que Ortega y Gasset en una conferencia llamase maestro a Domingo Ortega, que estaba entre el público; que José María de Cossío, Gregorio Marañón o Ramón Pérez de Ayala se hayan sentido a gusto entre los toreros, implica que las cosas no son tan sencillas.

Lo grave, lo patético, es que detrás de esta gloria —profesional, social—, está la Muerte. Ni más ni menos que la Muerte. Ahora que se han cumplido los veinticinco años de la cornada mortal a Manolete, volvemos a leer relatos estremecidos del episodio que puso fin al —¿no se dice así «infortunado diestro?» Porque la Muerte es el reverso de la moneda de la gloria.

Conocí a Manolete —me lo presentó Alberto Puig— una mañana de aquella primavera en Barcelona. Comentamos la gran taciturnidad de su rostro de madera cortada a hachazos:

—¿Es que cree usted —me dijo— que lo que yo hago es para reírse?

No volví a verlo, sino en la tremenda apoteosis de su muerte. Ahora leo un impresionante (y bien escrito) comentario del suceso. Lo firma —en *El Ruedo*— Luis Miguel Dominguín: «Doce años con mis sentidos prendidos de este singular personaje que, asentado en la cumbre de la tauro-

maquia por derecho de conquista, ocupaba el lugar que yo ambicionaba con todo mi ser. Su sitial era mi meta. Para escalar el puesto deseado, lo creía por entonces, que me sobraban fuerzas y agallas. Los escollos que se me ponían no me merecían demasiados respetos. Sólo Manolete, allá arriba, misterioso e hierático, como un dios mitológico, me cerraba el paso.

»Cuando miraba hacia arriba, veía a Manolete, espada en mano, sin desmayar un momento, hundiendo en el precipicio, tras certero mandoble, a cuantos intentaban acercársele. Mi admiración por este Manolete era inmensa. Pronto comprendí que nuestro destino, nuestra ley, no aceptaba otra alternativa. Parecía estar escrito. Para ocupar su sitio tendría que desalojarlo primero, y demasiado sabía yo que Manolete no cedería su corona al son de otra música que no fuera su propio canto funeral, aunque —también lo sabía— ese canto fúnebre podría ser el mío.»

¿No explica esto la admiración, pero, también, el rechazo? No. Por favor. No me habléis del «boxeo», «que también es muy cruel». El método de «más eres tú» me es particularmente insufrible. Dejadme pensar que esta compleja y oscura afición al juego del hombre con su muerte lleva larvados sentimientos terribles, tremendos impulsos subconscientes. Nada me consuela. Y menos que nada que España sea «different».

Me basta con observar a «los míos»: Jovellanos, Larra, los educadores de la Institución, los hombres del Noventa y Ocho fueron en general antitaurófilos. Y es triste cosa hallar que tienen vigencia, en 1972, textos como el publicado en 1793 por León del Arroyal bajo el título de *Pan y Toros*: «¡Feliz España! ¡Feliz patria mía!, que así consigues distinguirte de todas las naciones del mundo!» «Desprecia como hasta aquí las hablillas de los extranjeros envidiosos. Haya pan y haya toros, y más que no haya otra cosa. Gobierno ilustrado, pan y toros pide el pueblo. Pan y toros es la comidilla de España.»

Me basta, en suma, saber que, cuando un hombre se juega la vida en la plaza, hay alguien que, a cubierto, desde la

barrera, le pide «que se arrime más» y exige a gritos que se respete el reglamento en cuanto al afeitado de los toros. Que no. Que éste no es «un grave problema nacional». Que hay otras cosas más importantes en qué ocuparnos.

SANGRE EN OLIMPIA

Como el niño que, cerrando los ojos, cree borrar la imagen del peligro; o, como en el clásico ejemplo del avestruz, escondiendo la testa bajo el ala, yo diría que he administrado cloroformo de silencio a las terribles incidencias de Munich. Tenía, claro está, la excusa de que ésta no es, precisamente, una atalaya de comentario al deporte; como, tampoco, de crítica taurina. Pero unas meditaciones últimas —que recordará el lector— me hacen caer en la cuenta de que todo suceso es, en último término, materia ligada a lo cultural. Y así bien podría ser reprendido por no haber dejado constancia de los acontecimientos olímpicos de Munich, tanto más cuanto su genealogía encierra tanta historia ilustre en el campo de la cultura.

Pedantearé lo menos posible. Todo «juego» puede convertirse en «concurso», en «agón»; es decir, en lucha, en «agonía». De ahí que sus componentes se denominen —en griego— «protagonistas» y «antagonistas». Ahora bien: lo que daba carácter específico a los concursos olímpicos de Grecia —a los Juegos Panhelénicos, que se celebraban en Olimpia— era su condición sacral. Recuerdo ahora mi última visita a las ruinas, en el estío, bajo un cielo de chirriantes cigarras: junto al Estadio, el Templo. Los Juegos, pues, reunían al pueblo griego, conjuntamente, en torno a Zeus. La «polis» estaba al servicio de los dioses tutelares. Así los cantó Píndaro. Pero ya

en el siglo IV antes de J.C. los «Juegos» se tiñen de laicismo: se tornan espectáculo. La cosa ya no tiene remedio.

La restauración de los Juegos Olímpicos por iniciativa del barón Pierre de Coubertin, culminada en la restauración del estadio de Pericles, en Atenas, en 1895, tuvo, sin duda, presente la espiritualidad inicial de los «Juegos». Y es un secreto a voces que la poesía en honor a los campeones, publicada bajo pseudónimo, era obra del propio Coubertin. La Francia de finales del XIX, la Francia de Leconte de Lisle y Moréas no debía esforzarse mucho por asumir el sueño helénico.

Ahora bien: esta condición espiritualista que implicaba un diálogo entre las almas, ¿lo mantuvieron las sucesivas ediciones de los «Juegos»? No, ciertamente. (Aun cuando quisiera recordar —honrándola— la edición penúltima, la de México, que se ilustró con espléndidas fiestas de arte, exposiciones y conciertos de música, y un resonante Concurso Internacional de Poesía. Algo así como si quisiera contrapesarse con juegos de espíritu el culto excesivamente parcializado en favor de la hazaña física.)

Pues, en último término, en la Grecia olímpica, Píndaro equilibraba al atleta. El hombre completo —docto en las letras, ducho en las armas— fue un frágil ideal del Renacimiento. El «cortegiano», siguiendo la normativa del Castiglione, debía, en efecto, conocer sus latines, danzar y justar; ser diestro con la lira y la lanza. Pero en algunas páginas mías he explicado cómo, al llegar el Barroco, este soberbio equilibrio entre las Letras y las Armas se rompe, bifurcándose en dos tipos humanos: el ingenioso —es decir, el intelectual— y el soldado —es decir, el atleta—. Las caricaturas de ambos tipos nos las daría el lector pálido de sombras y el robusto forzudo circense. La idea de refundir ambas tendencias está todavía en un lejano horizonte de la Humanidad, y se dibuja cada vez que, en el «campus» universitario, se construye un estadio junto a una biblioteca.

Pero la cuestión ofrece una vertiente de mayor gravedad.

Los «Juegos», con toda la apariencia de fraternidad que se quiera, no sólo se limitan a un enfrentameinto de destrezas físicas, sino que se han convertido en palenque de orgullos nacionales. Ciego será quien no haya visto en los campos deportivos de Munich una rivalidad entre países, agudizada a medida que nos acercábamos a los niveles máximos de los galardones. La necesidad de expresar, con las plusmarcas obtenidas, una superioridad, obligando a los estados a un esfuerzo supremo que, en la medida lógica de su potencia política y demográfica, ha acabado siendo un monótono combate USA-URSS, al que han asistido, como simples comparsas, los demás países. La caricatura-síntesis de los «Juegos» podía haberse dibujado con una de las escenas de lucha entre pesos pesadísimos de ambos países, bailando una grotesca danza de forzudos.

Una apariencia caballeresca se ha mantenido, sin embargo, en las luchas a estos niveles culminantes. Pero no es menos cierto que, sobre los estadios de Munich, había un ambiente de ajuste de cuentas, entre Naciones y entre Razas, completamente distinto del espíritu de los Juegos Olímpicos Panhelénicos, en los que cada «polis» ofrecía, ciertamente, su atleta y deseaba, para él, el triunfo, pero fundado en la idea religiosa; en el culto común a los dioses.

Todo esto ya no existe. Irreversiblemente, por desgracia.

Porque si el techo de la Historia es la Cultura, es igualmente cierto que ambos estados progresivos no alcanzan a borrar lo que de bestial conserva soterrañamente la criatura humana. ¡Cuántas veces me he acordado de las tesis d'orsianas según las cuales la Prehistoria no es un «período» de la evolución del hombre, sino un «estado» latente de su espíritu, que se denomina la «subhistoria»! Alcanza el Hombre las cimas de la Civilidad; cuando, de pronto, se le inyectan los ojos de sangre y echa mano del cuchillo. Y busca a su hermano, que ahora se llama «enemigo», para darle muerte. El hombre, al recaer en la barbarie, regresa a la prehistoria, a la subhistoria. Siglos, civilización, refinamiento, cultura; todo se hunde con estrépito. Un escenario de banderas conjuntas, bajo los cielos olímpicos de Munich, se enrojece de

llamaradas. Hay sangre en el estadio. Todo se ha venido abajo.

Lord Killian, el nuevo presidente del Comité Olímpico Internacional, lo ha dicho con exacta verdad: «Una derrota deportiva no es una catástrofe nacional, como tampoco el hecho de que algunos deportistas venzan significa que su país pueda dictar ley alguna a nadie. Debe deshincharse ese ultranacionalismo ridículo que algunos intentan levantar. En Munich, la presión política ha sido terrible. Se colocó en la sien del movimiento olímpico una pistola con intención de dispararla. Creo, sinceramente, que los hombres políticos del mundo entero terminarán por comprender que ese tipo de acciones no es aceptada por ningún deportista.»

Sentimos desánimo; sentimos vergüenza. Porque éste no es un hecho aislado, sino terriblemente sintomático. Navegamos en nuestro frágil barquichuelo cultural, intentando diálogos, entendimiento entre los espíritus; superación de egoísmos individuales o colectivos. Pero, de pronto, nos sentimos rodeados de rencor; de rostros babeantes que esperan, en la sombra, la ocasión para sus cuchillos; de miradas sanguinolentas. Nuestra demanda de paz tropieza con torvas espadas odiadoras. ¡Sangre en Olimpia!

No. No queríamos comentar esto. Como el niño que, cerrando los ojos, cree borrar la imagen del peligro que le horroriza; o como el clásico ejemplo del avestruz que oculta la testa bajo el ala. No. No queríamos.

HISPANOAMÉRICA CERCA

GABRIELA, PABLO, MIGUEL ÁNGEL

Abro, al azar, una vieja revista, en una de cuyas fotos aparecen tres figuras hispánicas resonantes. Periodísticamente ofrecen, además, la curiosa coincidencia de reunir, en un momento dado del pretérito, los tres nombres que, al correr de los años, habían de constituir el palmarés de Hispanoamérica en el Premio Nobel, las que con Juan Ramón Jiménez, Benavente y Echegaray completan la presencia del castellano de una y otra orilla en la lista de honor de la Academia sueca.

En un plano cronológico, las tres primeras figuras señalan —dentro del grupo hispánico— una progresión de la presencia trasatlántica que nos aparece correlativa al evidente avance de lo americano en la confrontación con la literatura peninsular.

En un cierto sentido, el esquema Gabriela, Pablo, Miguel Ángel se nos aparece como un avance de las formas de tipismo diferencial. Si Gabriela Mistral es, por un lado, una poetisa, cuya nota distanciadora (frente a las expresiones de Alfonsina, de Delmira, de Juana) es la intensidad de la ternura, Pablo Neruda se destaca por la conciencia cósmica de América a nivel continental. Su obra poética, como bien se sabe, es una inmensa caracola de resonancias, que delinea la Naturaleza americana, como una enorme presencia material que provoca una expresión telúrica.

Esta fuerza cósmica, este «ascenso de lo físico», se com-

plementa en la obra de Miguel Ángel Asturias por una mayor intensidad del impacto, que se produce con un ímpetu pasional y caliente, como corresponde a una crepitación del Trópico. La América de Asturias es, así, sorprendida y reflejada entre un vaho febricitante y un cromatismo crujiente que intensifica las tonalidades hasta constituir una catarata barroca expresionista, culminando así, como una enardecida bandera, la sucesión «in crescendo» de las expresiones americanas a las que la Academia de Suecia ha ido confiriendo el honor y la responsabilidad de los Premios Nobel.

Y he aquí cómo el azar de una fotografía periodística nos ha llevado a una meditación trascendente, a través de un esquematismo bastante esclarecedor.

UNA ESTATUA A ANDRÉS BELLO

Puesto que acaba de alzarse —con la pompa que la ocasión merece— una estatua en Madrid al ilustre prócer venezolano Andrés Bello, ¿no corresponde a esta sección la congruente glosa del suceso?

Tanto más cuanto que —desde aquí y ahora— no es fácil comprender la dimensión de autoridad que posee el personaje. Hay que conocer Hispanoamérica para tener noticia de este grado de estima que alcanza, ciertamente, un ámbito continental. Venezolano por su cuna (Caracas, 1781), chileno por el palenque donde desarrolló su obra, hispánico por la dimensión de su lengua, que tan certeramente estudió, Andrés Bello se nos aparece como un hombre sin frontera, en el campo de lo idiomático, hecho subrayable en la medida en que fue un decisivo servidor de la independencia de su país, cuando negoció en Londres (1810) junto con su discípulo de humanidades Simón Bolívar (cuyo estilo retórico lleva el sello de este noble aprendizaje), la ayuda inglesa para obtener la libertad de Venezuela.

Pero su campo de acción era la cultura, y a su difusión dedicó el esfuerzo fundacional de crear la revista *Repertorio Americano,* que tuvo su prolongación durante más de un siglo de la República de Costa Rica. Pero en Londres conoció Andrés Bello otra importante realidad: la de aquellos liberales españoles que, huyendo de la represión fernandina, se paseaban «envueltos con alta dignidad en sus capas raídas»

como «leones enjaulados», al decir de Carlyle, y que, por razón de su propio liberalismo, veían con simpatía y comprensión a los independentistas americanos.

El campo de entendimiento era, entre otros muchos, el común amor a la lengua. En ese Londres de 1820, el valenciano Vicente Salvá abrió su librería y publicó su *Gramática Castellana;* y el curioso y abnegado filólogo catalán Antonio Puigblanch escribió y compuso, como cajista de imprenta, sus polémicos *Opúsculos Gramaticales.* Andrés Bello era la tercera fuerza destinada a confirmar que la herencia lingüística obligaba a todos por igual. Y sus estudios son, como bien se sabe, magistrales y señeros, en un continente que había de producir —en este mismo campo— las figuras sucesivas de Miguel Antonio Caro, Rufino J. Cuervo, Pedro Henríquez Ureña o Ángel Rosenblatt. Hoy la gramática de Bello es pura arqueología. Porque bien sabido es que el campo de la cultura es de frágiles victorias. La soberbia con que los eruditos plantean un hito en la investigación se torna melancolía cuando otros datos modifican la situación del problema. Hoy —los estudiantes de bachillerato ya lo saben— se estudia gramática de otro modo. Esta grandeza y esta servidumbre de la obra de Andrés Bello podríamos ejemplificarla en otros campos de su labor: los jurídicos o los filosóficos y para nada nublan su enorme tarea docente que, como es sabido, cobró plenitud en la República de Chile, de cuya Universidad fue fundador y primer rector (1843).

Pero en esta tarea hay una vertiente que se programa en el «discurso inaugural» y que es la que, sin duda, otorga la aureola continental a que aludí al principio: la petición de exigencia de una cultura de sentido americano. Y es por este lado por el que la figura de Andrés Bello cobra singularidad, y justifica más plenamente el homenaje a su recuerdo.

América es, para él, no sólo un tema cultural, sino un motivo de creación poética, cuando, al usar los viejos modelos retóricos de la poesía bucólica, inserta en ellos flor y fruto de la vegetación americana. Los pámpanos y los trigales que desde Horacio y Virgilio decoran al lirismo europeo a partir del Renacimiento, son sustituidos en su *Oda a la agricultura de la Zona Tórrida* por estos nuevos bodegones poéticos:

Para tus hijos la procera palma
Su vario feudo cría
Y el ananás sazona su ambrosía:
Su blanco pan la yuca.
Sus rubias pomas la patata educa,
Y el algodón despliega el aura leve
Las rosas de oro y el vellón de nieve.

El ananás, la yuca, el algodón, la nueva flora americana, de que se hace la parte en verdad inmarcesible de la corona de Andrés Bello, cuya efigie decora desde ahora uno de los más hermosos parques de Madrid.

DESTRUCCIÓN EN MANAGUA

Grabo, junto a la noticia patética, un primer mensaje tembloroso y consternado. Veo, entre sueños, la ciudad abejeante bajo el sol del Trópico, entre el monte y el lago, descendiendo hacia la tristeza de la Muerte.

He visto siempre a Nicaragua con este fuego en el corazón. La he visto, crucificada por la fuerza solar, donde las sombras se codician desesperadamente; la he visto, también, en ocasión inolvidable, las calles de Managua, bajo la crepitación de los fusiles.

Tierra ígnea, pues, alborotada por los volcanes de nombres legendarios. Momobombo, Concepción, Ometope, festoneando el gran lago interior, donde se encrespan tempestades de altura oceánica. Ciudad y campo, como crispados bajo la fiebre, «bajo el nicaragüense sol de encedidos oros» que cantó Darío.

Desfilan, ante el impacto de la noticia terrible más repetidos recuerdos de esa tierra solar y enardecida, donde la lucha contra la Naturaleza se hace entre un vaho de humedad y de calígine. Recuerdo mis escapadas tierra adentro, hacia León (donde Rubén reposa), hacia Granada, hacia Masaya, que tiene un mercadillo popular donde los indios son como terracotas resquebrajadas por el sol terrible. Donde todavía se reza a Dios a la manera antigua, y, en Semana Santa, se cruzan los caminos con grandes troncos para que nadie transite. Donde, hace unos días, el 8 de diciembre, los

campesinos cantaban alternativamente la fiesta de la Inmaculada:

—¿Quién causa tanta alegría?
—¡La Concepción de María!

Donde la miseria campesina se adivina en la bondad ingenua y confiada.

Tierra de fuego. Las voces consternadas llevarán a tu recinto el mensaje del dolor compartido. Quisiera que mis palabras estremecidas llegasen a los poetas amigos que allí deben estar patéticamente estupefactos ante el dolor y la muerte. A Pablo Antonio Cuadra, Eduardo Zepeda, José Coronel Urtecho, y tantos más, pues Nicaragua es ubérrima de voces líricas. Como si el fuego interior de la tierra se enhebrase por las venas para impulsar el canto.

Vieja Managua, provincial y chiquita, de casas coloniales, me duelo de tu dolor que es un dolor antiguo, y recuerdo ahora que Rubén lo había cantado también, a golpe de alejandrinos sonoros, en la catástrofe sísmica de 1912. Oíd esa voz:

El cielo lleno de constelaciones brilla
y su oriente disputan suaves luces bermejas.
De pronto, un terremoto, mueve las casas viejas
y la gente en los patios y casas se arrodilla
medio desnuda y clama: «¡Santo Dios! ¡Santo fuerte!
¡Santo inmortal!» La tierra tiembla a cada momento.
¡Algo de apocalíptico mano invisible vierte!

¡La atmósfera es pesada, como plomo. No hay viento
y se diría que ha pasado la Muerte
ante la impasibilidad del firmamento!

Las noticias nos llegan en confusión impresionante y la palabra «dantesco» califica el infierno que se ha abierto sobre la tierra torturada. Palabras nuevas, ¿para qué?

REGRESO DE CARACAS

Por sexta vez, como el lector sabe, se ha reunido el Congreso de la Asociación de Academias de la Lengua. El lugar elegido ha sido, ahora, Caracas, puesto que a Venezuela le correspondía por turno, si no hubiera sido razón suficiente la patria de Andrés Bello, autoridad suprema del castellano.

(Y no sería inoportuna una meditación acerca de este hecho prodigioso de que sea América la que, muchas veces, se erija en garita de defensa del idioma, desde Bello y Rufino J. Cuervo, pasando por los Caro, los Marco Fidel Suárez, los Montalvo, los Amado Alonso, los Rosenblatt... hasta llegar a Ernesto Juan Fonfrías cuyo «Instituto de Lexicografía» acabamos de inaugurar.)

El hecho cuyo comentario nos compete, pues, como «actualidad cultural» es el de la celebración de este simposio en el que, cada cuatro años, la Real Academia Española acude a la de las veintitantas Academias Correspondientes de la Lengua en América. Dos ausencias, dolorosas por lo significativas: ni Cuba, ni Filipinas acudieron —no pudieron acudir (y esto es más grave)— a la reunión fraterna. Las demás, estuvieron todas presentes. En cuerpo y alma.

Dando fe de lo que, en último término, explica y justifica estas reuniones: la unidad de afirmar los vínculos del inter-

cambio lingüístico. Acontece, en efecto, que la inmensa geografía del castellano es propicia a las formas expresivas de carácter local. Es constante, en los coloquios, la frase «como decimos en mi país», con lo que el guatemalteco o el chileno utilizan una determinada expresión creyéndola privativa de su hábito lingüístico. Y comprobar esta superior unidad es una de las tareas de estos Congresos de Academias. Por primera vez, pues, la Corporación de Madrid no dicta reglas sino que propone modificaciones, en busca del general consenso de los hablantes del castellano, con la ejemplar humildad del científico que sabe que no puede atribuirse el monopolio de la verdad.

La misma actitud de prudencia gobernó las deliberaciones en torno a temas concretos de lexicografía, prosodia y ortografía que fueron objeto de debate por las distintas comisiones. Es conveniente advertir que análoga cautela se adoptó como recomendación a los pedagogos en cuanto a la utilización de terminologías gramaticales —más o menos estructuralistas— en la enseñanza del idioma, predominando el criterio de una enseñanza basada en el uso, de carácter práctico, así como el aprovechamiento de aquellos textos literarios que permitan al alumno tomar conciencia de la tradición cultural en que se halla inserto.

Finalmente, a propuesta de quien estas líneas escribe, el Congreso adoptó la resolución de valorar —en este V Centenario de su implantación— la imprenta española, como instrumento de la unidad lingüística. Puesto que es evidente que fue el libro, la letra fijada por la escritura multiplicada en las máquinas de imprimir— la que aseguró la estabilidad lingüística, ya que la mera transmisión oral hubiera producido el caos idiomático.

Y éste es el esquema, rapidísimo, con que esta mínima pero tenaz atalaya cultural da cuenta del Sexto Congreso de Academias de la Lengua, celebrada hace unos días en Caracas, República de Venezuela, patria de Andrés Bello.

ADIOSES

NARCISO ALONSO CORTÉS

Cuando comenzaba el estío, en su Valladolid esencial y radical, próximo a cumplir cien años, se nos ha muerto a los españoles don Narciso Alonso Cortés. «Árbol añoso», como se titulaba uno de sus libros de verso, fue durante muchos años —ni más ni menos— un ejemplar catedrático de Instituto, cuyas obras didácticas moldearon decenas de generaciones. Yo bien sé lo que digo. Corresponde —correspondía, pues nuevos vientos ordenan el menester didáctico— a la Enseñanza Media; al momento decisivo de la orientación vocacional. En este período, un maestro, o un libro de texto, pueden marcar una impronta definitiva. Apelo a la experiencia memoriosa de cada lector. Diré, en seguida, que la materia en que se especializó don Narciso, la historia de la literatura, es especialmente eficaz en la conformación del espíritu, pues saber literatura no es un menester profesional, sino un modo de gozo anímico compatible con cualquier profesión técnica. ¡Cuántas veces quienes han pasado por mis libros de texto me reprochan cariñosamente que les haya hecho contraer el «vicio de la lectura»! Así, don Narciso ejerció doblemente su magisterio en el plano erudito —fue un gran investigador cervantino y excelente conocedor del romanticismo español— y en ese otro plano más difuso, pero acaso más responsable, en el que la cátedra de literatura sirve para estimular el goce de leer o —en caso negativo— para provocar el aborrecimiento del libro.

Le veo, todavía, vertical y enjuto, como el tronco de un viejo olmo de Castilla cuando le visité en su ascética biblioteca vallisoletana para entregarle una placa de honor del Instituto del Libro. Como una estatua inmarcesible de la vocación.

FERNANDO GONZÁLEZ

Un segundo crespón funeral decora hoy estas páginas. Otro catedrático de Instituto, otro poeta —Fernando González—, se nos ha adelantado en el camino de la gran oscuridad. A los que me pregunten quién era contestaré que mi misión, la de estas notas, es justamente la de averiguarlo. No me será difícil porque Fernando González, si era un olvidado, no era un desconocido. Perteneció al grupo que, a la zaga de Tomás Morales y de «Alonso Quesada», prolongó la tradición poética canaria (siempre tan rica) a nivel de la generación del 1927. Sus libros de poemas, *Manantiales en la ruta, Hogueras en la montaña, El reloj sin horas,* publicados entre 1924 y 1929, marcan la emoción y la nostalgia del Archipiélago. Para decirlo con él:

Ya el puerto, en la distancia, es una sombra vaga,
una quimera errante, un sueño que se esfuma...
¡junto a la negra costa mi corazón naufraga
y hacia la isla vuelve convertido en espuma!

Hoy era un poeta jubilado. Pero, ¿existe jubilación para los poetas?

J. F. MONTESINOS

Otro español de la diáspora que se nos va sin el esperado retorno. En Berkeley, de California, donde impartía saberes, en esa enorme galaxia que son los departamentos universitarios de Estados Unidos donde se enseña nuestra cultura, se nos ha muerto el profesor J. F. Montesinos, de los Montesinos de Granada.

En ese especial exilio a medias que tan providencial ha sido para muchos, ya que nos da un curioso espejismo en el que el universitario ya no está y sigue estando en España. Rodeado de libros y de revistas españoles; centrado en un ambiente humano en el que los profesores y alumnos tienen como tema espiritual y vital lo español, ¿qué extraño limbo es ése, enclavado en otro país, otra lengua y otra cultura? Presencia, en efecto, acantonada en el mundo de los especialistas, y sin peso específico —a pesar de la indudable importancia cuantitativa de los «departamentos»— sobre el país. Para ello, debería trasvasarse la temática española desde las revistas especializadas *(Hispania, Hispanic review, Romanic Review)* a las de alcance masivo (*Newyorker* o *Squire,* por ejemplo), cosa que no acontece. Centenares de cátedras, decenas de millares de alumnos, no traspasan la linde de lo «escolar»; de la preparación de futuros profesores; de la producción de nuevos «especialistas». Pero esto no es correlativo a una presencia decisiva en el campo socio-cultural norteamericano. No nos hagamos ilusiones.

¿Minusvaloramos, por ello, la labor del hispanismo de los Estados Unidos? Me bastaría —sería muy fácil— poner en fila diez nombres de hispanistas norteamericanos para poder solicitar un gesto de respeto y de admiración, y hacer cierta la paradoja de que hoy, para estudiar a fondo la literatura española, es necesario saber inglés. A esta noble y voluntaria mesnada de soldados de nuestra cultura, hay que añadir la de los españoles que, exiliados o no, cubren el enorme frente de la didáctica de nuestros valores literarios. Américo Castro, y José Ferrater Mora entre los vivos y Federico de Onís, Antonio Rodríguez Moñino, entre los que ya faltan, podrían ser nombres suficientes. Y ahora otro ausente más: José F. Montesinos. Profesor de tipo humanístico, es decir, histórico-literario, J. F. Montesinos empezó en Hamburgo, hace cuarenta años, publicando en alemán una antología de la joven (entonces) poesía española. Fue más tarde, un denodado lopista. Hoy era el más importante conocedor de nuestra novela del XIX y especialista supremo en Galdós, que acaso sea el mayor centro de interés para los actuales investigadores norteamericanos de nuestra literatura.

Sigo perfilando la imagen: no fue Montesinos un erudito; ni (por supuesto) un filólogo (y que no se me enfaden los titulares de tan probos menesteres). Quiero decir, con ello, que en su obra se buscan (y se encuentran) las «líneas de sentido» por el lado estético, para lograr conclusiones de validez intelectual. Recuerdo ahora, por ejemplo, un ensayo publicado en la revista *Cruz y Raya* (creo que hacia 1934) titulado *Gracián y la picaresca pura.* ¿Por qué aduzco la memoria de este leve opúsculo? Sencillamente, porque es un ejemplo de cómo la intención cultural es necesaria y es conveniente. El descubrimiento de Montesinos es, en apariencia, muy sencillo: la filosofía de Gracián es la misma de los pícaros. El mismo pesimismo hay en el *Criticón* que en el *Guzmán de Alfarache.* Esto significa que, en un momento dado —el momento barroco—, las ideas están flotando, y se posan indistintamente, en las criaturas de ficción y en los manipuladores del pensamiento. El pesimismo que gravita sobre este triste instante de España rezuma en ambas vertientes. Gracián sería, pues, «la picaresca sin pícaros». De pequeños descubrimientos como éste se hace la historia de la literatura.

GABRIEL FERRATER

Has mort de l'angúnia sarcàstica
de tantes preguntes on la resposta mancava?
O t'has perdut en una geografia
on Enlloc era la província primera?

RAFAEL VÁZQUEZ ZAMORA

Es cierto que los caminos de la literatura se abren por las rutas que abren las grandes luminarias, la fuerza de los creadores geniales. Pero no es menos cierto que estos caminos se hacen vivibles, transitables, por el esfuerzo pertinaz, laborioso, secreto, abnegado, honestísimo de los trabajadores del quehacer literario: de los Vázquez Zamora. Y es, cuando nos faltan, cuando mejor comprendemos su vacío.

MAX AUB

La diligencia de los críticos ha ofrecido a los lectores de los periódicos el puntual esquema que representa, en las letras hispánicas la figura de Max Aub que se nos acaba de morir en México. Voy a escribir, consternado, algunos de mis recuerdos. Como unas instantáneas que jalonan ahora doloridamente cuarenta años de amistad.

1. Lo veo llegar, juvenil, a Barcelona, cuando los felices veinte, entregado a un trabajo comercial, al servicio de una empresa familiar. Resultaba que aquel hombre de apellido alemán, era un enamorado de nuestras lenguas antiguas; que aquel comerciante era un exquisito preparador de ediciones; que aquel «burgués» era un vanguardista de la estética teatral. Nos avisábamos rápidamente de su presencia, y nos reuníamos en torno a Luys, que ya entonces era un ejemplo —no desmentido después— de integridad humana y de rigor estilístico; con Xavier, que ya tenía los conocimiento de arte que le han llevado a dirigir la primera pinacoteca de España; con José M.ª de Cossío, tan sabio en todos los menesteres lúcidos, desde la poesía al ajedrez, desde los toros al fútbol —era a la sazón, presidente del «Racing» de Santander— con el que venía con frecuencia a Barcelona. Nos ofrecía aquel Max Aub juvenil sus deliciosas ediciones *Geografía, Luis Álvarez Petreña,* o sus representaciones teatrales, como *El avaro.* Y colaboraba en nuestra revista de vanguardia, *Hélix,* que publicábamos en Villafranca del Panadés.

2. Vino, después, el diluvio de sangre y de fuego. Y ya no veo a Max sino en mis viajes a México, con su casa de la calle Euclides, donde ha reconstruido su hogar, y su nueva biblioteca de autores clásicos. Donde asesora el movimiento juvenil teatral. Donde continúa su tarea de escritor, en ascenso vertical de importancia y responsabilidad. Los departamentos de hispanistas de Estados Unidos eligen la producción de Max Aub como tema reiterado de sus tesis doctorales. Sigue inventando, fabulando los recuerdos de su vida en torno a la guerra civil —*Campo de Sangre*—. Ironiza, ataca, construye, proyecta, sueña.

3. Inesperadamente hace tres años, Max en España. Gozosa, soñada, emotiva reincorporación, reencuentro de memorias amigas. Le veo en la lectura de una de sus obras ante la compañía de Nuria Espert. Se convierte con secreta alegría, en el eje de la actualidad cultural. Se nos regresa a México.

4. De pronto, hace un par de meses, en Palma de Mallorca, en el acto de concesión de los premios «Maldoror», Max de nuevo entre nosotros. Pero, ¿no nos punza su apariencia física, con una extraña premonición? ¿Es este hombre, rápidamente envejecido, caquéxico, el Max Aub de hace tres años? La respuesta —patética— la conoce el lector.

AMÉRICO CASTRO

Cuando se nos muere un maestro, se nos empequeñece el horizonte del alma. Pues, ¿no es quien nos guía un mostrador de caminos? He dicho maestro; no, acumulador de saberes. Lo primero que se destaca de la mole ingente del quehacer de Américo Castro, a lo largo de casi setenta años de brega intelectual, es esta su voluntad de hacer llegar, al discípulo oculto que es el lector, su energía mental orientadora. No el dato. Sino la carga espiritual que contiene. Esta fuerza vital, esta «energía» designa un modo de ser de juventud irrestañable. Puesto que evita que la erudición pueda convertirse en peso muerto. En eso, Américo Castro se asemeja a su venerado maestro Ramón Menéndez Pidal, quien —como es sabido— entregó su juventud a la benedictina paciencia de preparar textos medievales, para ir, a medida que avanzaba su madurez, avanzando en el plano de la teoría, de la hipótesis y, casi en edad centenaria, de la polémica.

También Castro fue un minucioso preparador de textos filológicos en sus años de juventud en el Centro de Estudios Históricos, donde aprendió y enseñó las más pulcras técnicas de la investigación. Pero al cumplirse las bodas de plata de su maestro Menéndez Pidal, con la cátedra ofreció al maestro su gran tarea de interpretación polémica con su libro *El pensamiento de Cervantes,* en el que, apartándose de la tradición erudita, busca en el alma cervantina hasta hallar la fuente soterraña, hábilmente encubierta ante los peligros de

la represión, en el espíritu erasmista. El tema cervantino no será abandonado jamás y sólo hace unos meses asistíamos en Madrid a la solemne fiesta editorial que celebraba el volumen centésimo de la colección *Novelas y cuentos,* que era una edición del *Quijote* con un prólogo de Américo Castro, quien en un centenar de jugosas y apretadas páginas, nos aleccionaba acerca de *Cómo veo ahora el Quijote.* La lectura de este trabajo que epiloga los anteriores, además del volumen titulado *Hacia Cervantes,* nos sitúa ante la tarea definitoria de la obra del gran maestro desaparecido. Que no es otra que la de montar la interpretación de nuestra Historia en un terreno que no es el de la economía tal como lo prejuzga el materialismo histórico. Así lo dice taxativamente en su libro *De la edad conflictiva:* «Las páginas que siguen ponen bien en claro la falacia de quienes han decidido que la historiografía española se funda en la economía y en la lucha de clases.»

¿Cuál es, pues, el motor que rige sus ideas históricas? Hace muy pocas semanas las sintetizaba el propio Américo Castro a nuestro amigo Manuel Cerezales en *ABC* diciendo de manera también rotunda: «No rindo culto a la divinidad de la economía. La economía es un factor a tener en cuenta como algo manejado por los hombres, como tantas otras cosas. Pero el verdadero sujeto de la Historia es el hombre, afirmado sobre sus anhelos y creencias. Ciertos historiadores franceses hacen consistir el problema de España sólo en la lucha de clases, el choque entre el campesino inculto y la burguesía judeocristiana. Esta interpretación es falsa. Frente a ella, mi idea es de que la vida española ha sido como un entramado de la convivencia y de la pugna de tres castas: la de los cristianos, la de los moros y la de los judíos.»

Significa esto que la Historia es el juego de las conductas del hombre; el de sus afectos y el de sus odios; el de sus obsesiones raciales colectivas. Las cuales se apoyan en el hecho de entender a España como una encrucijada. De esta encrucijada se deducen una serie de acciones y reacciones cuyo conjunto «hace» a España tal como él la describe en sus obras capitales *España en su historia* y *La realidad histórica de España.* Ello supone tener en cuenta los valores espirituales por encima de las estadísticas. Significa también la primacía de lo intelectual sobre lo material. Explica, sobre

todo, la condición «ensayística», es decir, libre, de su obra cultural, servida con entusiasmo y con denuedo admirable, y utilizando como base de toda clase de interpretaciones nacionales la mencionada convivencia (o lucha) de «cristianos, moros y judíos», explica España como una resultante de la necesidad histórica de oponer un mito, el de Santiago, a la fuerza enardecedora del «mito» de Mahoma. No por otros conductos el historiador francés Pirenne ha visto en Carlomagno la necesidad estratégica de una figura símbolo que oponer al poder musulmán. Por lo demás, en su furor polémico, anima a Américo Castro el deseo de dejar a los españoles por venir la clave de su pasado, y no es en modo alguno absurdo buscarlo en la superposición de ideas religiosas que producen huellas soterrañas como las que yo detecté en 1941 en el espíritu de Góngora y de Gracián y que, desconocidas para Américo Castro, fueron aceptadas por él posteriormente en una carta a mí dirigida que es un modelo de elegancia espiritual.

Américo Castro nos deja, pues, historia viva, presencia del espíritu sobre el tiempo. Y ese admirable denuedo con el que, a través de tantos decenios, ha querido, sabido y podido defender su verdad.

HENRY DE MONTHERLANT

Te ha cogido el toro de la muerte. Porque tú lo has querido. Porque tú lo habías citado a pecho descubierto.

¿No fue éste el sino, el signo de tu vida?

Gladiador, con ímpetu antiguo: garrochista, con acento andaluz, «me dejo arrastrar —tú lo dijiste— por ese cielo que me lleva hacia la animalidad profunda y hacia el gran Pan al que me he consagrado». Para tu pompa funeral, habría que traer aquella noble retórica que tanto gustaba a Paul Claudel, en la que el incienso litúrgico cobraba las suntuosidades barrocas de la Iglesia Romana. Tu mitología estaba hecha de volúmenes; de corporeidades; de materia, a la vez sólida e incandescente. Necesitabas sentirte rodeado de una tramoya de espadas flamígeras.

Tu gran secreto fue tu Orgullo. Te habías entregado a la «grandeur». ¿Y no te hubiera gustado ser, exactamente, un «Grande de España»? ¿Un «Maestre de Santiago» al servicio de una «Reina muerta», que como Inés de Castro, se mantuvo en su trono «después de morir»? Tu reino no era, pues, de este mundo. Te lo habías fabricado con zodíacos de bestiarios olímpicos, con astas furiosas de toros, como los que, de mozo, te gustaba derribar en los campos andaluces cuando uno de ellos te clavó en la carne sus defensas. Pero esta vez ha ido definitivamente en serio. Como el español anarquista de tu última noche, habías llegado a «El Caos y la Noche».

Y todo esto, a despecho de la «Gloire»; a despecho de

la «Académie» que te forzó —no quisiste, no te dio la real gana de pedírselos— a aceptar sus laureles. Copio el texto —tan citado— de *Aux fontaines du désir:* «Se deseaba que al fin se hubiera tragado su orgullo, y dando de lado a su partido, hubiera prolongado su gran secreto; que junto a una verdad que no había dejado de defender, había otra, completamente distinta, casi contraria, que también era verdad y que sólo las circunstancias, los compromisos mundanos y los actos de su humor personal le habían hecho defender ésta en lugar de la otra...» Pero tú, no querías, no podías tragarte tu orgullo. Y te has mantenido con tu heroica máscara; en escena; en vilo, ensayando el gesto heroico, entre los espectáculos de la degradación circundante, rodeado de un arte de detritus, fiel a tu consigna de dignidad y de grandeza.

Tenías miedo de que tu declamación sonara a falsa... Y creo que te has matado para demostrarnos a todos que estabas actuando en serio; patéticamente en serio.

JOSEP MARIA CAPDEVILA

No encuentro, en nuestra Prensa diaria, la palabra de recuerdo «post mortem» que merecía Josep Maria Capdevila, regresado a la raíz de su tierra, en Bañolas, tras muchos años de exilio. Pienso que su figura puede presentarse como un símbolo de madurez y de equilibrio, como el que alentaba el sentido cristiano de su liberalismo; como el que traslucían sus *Estudis i lectures* y su excelente biografía *Eugeni d'Ors, l'etapa barcelonina;* como el que subyacía en el elegante alejamiento final de su existencia. Yo diría que, con su muerte, la cultura catalana se siente manca y amputada. Por el lado de Europa.

JULIO GUILLÉN

Esta vez el grupo de académicos que fuimos a Puerto Rico no íbamos acompañados por Julio Guillén. Porque Julio Guillén —y no lo sabíamos— se estaba muriendo. Y nadie lo imaginaba, entre los viajeros, que recordábamos su gracia irónica y levantina del viaje anterior, cuando pusimos en marcha el Instituto de Lexicografía. Y pensábamos que su vitalidad gozosa y sonriente superaría lo que creíamos una enfermedad pasajera.

Pero Julio Guillén Tato, el excelentísimo señor Almirante y Académico, se nos ha quedado lejos, para siempre. Amigo desde la mocedad, cuando prestando servicio en Barcelona, le veíamos todas las tardes, con su uniforme de joven marino, en la Biblioteca de Cataluña, cuyo director de entonces, el Dr. Rubió y Balaguer se convirtió, para siempre en su amigo. Avizor de libros, conocedor de la historia marítima, catador del idioma, buen hablista en castellano y en catalán, Julio Guillén era el hombre que insertaba su pasión marinera a su curiosidad intelectual. La Real Academia de la Lengua le había abierto sus puertas; la de la Historia, lo había nombrado Secretario Perpetuo. Por la primera habían de valorarse sus estudios léxicos y aun sus deliciosos cuentos marineros, ejemplares muestras de creación literaria; por la segunda, sus

extraordinarias investigaciones sobre el pasado de nuestras navegaciones.

Nos cuesta mucho trabajo tomar conciencia de su lejanía definitiva; de entender que su navegadura y alegre existencia ha quedado embarrancada en el escollo de la Muerte.

MUSEO PERSONAL MÍNIMO

DIÁLOGO SOBRE PINTURA

—Le veo, al parecer, interesado, revisando las reproducciones de cuadros de Vicente López que trae el periódico con motivo de la conmemoración centenaria. ¿Es posible que le guste el arte relamido de este retratista de salón?

—Cierto que Vicente López fue un pintor frío o —como usted diría— «académico». Tuvo, además, la mala suerte de ser más o menos contemporáneo de Goya.

—¿Entonces?

—A medida que avanzo en experiencias vitales, voy pensando en lo que pudiéramos llamar una lógica panglossiana. Usted ya sabe: aquel personaje de Voltaire que decía que Dios había hecho las moscas de color negro para que pudieran verse cuando caían en un vaso de leche. Quiero decir (bromas aparte) que los fenómenos estéticos tienen sus «razones de existir». Los retratos de Vicente López, tan relamidos (¡pero de verismo tan perfecto!), ¿cómo pueden oponerse al «allegro con brío» de las efigies goyescas? Es como comparar un blando algodón y una daga florentina. Y, sin embargo...

—¿Va usted a defenderlo?

—Usted ya conoce la frase de San Pablo: «oportet hoeresses esse», «es necesario que haya herejes». Toda expresión artística debe dejar una puerta abierta a la disparidad. El tema no es privativo de España: vea usted la pintura francesa de este tiempo: una línea fugada, romántica, ya hacia Géricault, hacia Delacroix; otra, fría y meditada, ya hacia

David, hacia Gros, hacia Ingres. ¿Cuál de las dos borraría usted del mapa? Le adelanto que yo, ninguna. La prueba es que, al caminar el siglo, la vitalidad de ambas tendencias no se extingue. Por la primera vía llegaríamos a Degas y a Claude Monet; por la segunda, a Courbet y a Puvis Chavannes. En España acontece lo propio: de la línea de Vicente López arranca la tendencia a la objetividad bien dibujada de un Esquivel, de un Federico de Madrazo. Por la otra, a la nerviosa crepitación de Eugenio Lucas o de Leonardo Alenza. El realismo y el impresionismo tienen ahí su hontanar indiscutible. ¿Ha visto usted el «Casón» del Retiro, convertido en prolongación permanente del Museo del Prado, en antología pictórica del siglo XIX? Le aseguro que muchos de los «cuadros de historia» —Gispert, Rosales, Casado de Abisal— que tanto nos habían hecho reír de jóvenes invitan a una contemplación más valorable y seguramente más correcta.

—Por lo visto, da usted salvoconducto a todas las tendencias...

—¿Cómo no voy a dárselo, si la gran lección del arte de nuestro tiempo es la licitud de todas las actitudes? ¿Vamos a ser liberales en una cosa y estrictos en otra?

—Temo, sin embargo, que usted esquematiza demasiado en las dos tendencias que ha marcado entre lo dibujístico y lo fugado.

—En efecto: todo está claro en esta bifurcación de estilos, hasta finales del siglo XIX. Entonces aparece —no antes— la «revolución francesa» de la pintura, un siglo después de la política y, por supuesto, un siglo después de nuestro Goya, que se adelanta. Acontece entonces que se produce una intersección, al intentar bañar de luz cambiante la solidez de las formas geométricas, como en una gran parte de la pintura de Eduardo Manet, e incluso de Edgar Degas; y, si me apura, de Augusto Renoir. La realidad es vista de nuevo, como si el artista se impusiera como misión fingir que ha olvidado todo lo anterior en la historia de la pintura. Es el momento —¿recuerda usted?— en el que d'Ors dice que, en arte, no hay más que dos clases de estilos: los farsantes y los aprendices. El aprendiz máximo se llama ahora Paul Cézanne.

—Sin embargo, el impresionismo no ceja en sus conquis-

tas: Monet, Toulouse-Lautrec, Pissarro, Gauguin, Van Gogh, hacen su camino...

—Sí; pero el replanteamiento a fondo lo realiza la investigación cezanniana, que procede por la fragmentación de la realidad, para poderla analizar en sus planos sucesivos. De ahí surgirá, como usted sabe, el fauvismo de Vlamink, de Derain, de Matisse. El cubismo está a la puerta. La geometría está llamando con los nudillos. Hay que recomenzar de nuevo.

—¿Y no será este recomenzar de nuevo la gloria y la cruz del arte contemporáneo que, como Sísifo, esté condenado a llevar cuesta arriba la misma pesada piedra?

—Probablemente: porque el cubismo que es «razón pura» en Braque, en Delaunay, en Gleizes, en Lèger, va a encontrar en Juan Gris y, sobre todo, en Pablo Picasso su remodelador cambiante y sucesivo, que convertirá la pintura europea del Novecientos en un puro vértigo. Demoníacamente —o jugando— Pablo Picasso podrá oscilar entre el neoacademicismo de los dibujos italianizantes de los años veinte a la pura y simple destrucción de la forma.

—En eso estamos.

—Al parecer. Acontece, empero, que un prurito de acción directa se presenta como una exigencia ética. Los poetas de mensaje revolucionario, los autores teatrales que ponen dinamita en sus palabras, están llegando a la convicción de que los mensajes verbales son inocuos. La cultura va a la contracultura; la literatura, a la realización. En este callejón sin salida, uno se pregunta si lo más honesto para el pintor, que así se lo plantea, no es dejar de pintar.

MIR Y LA EMBRIAGUEZ DEL IMPRESIONISMO

Registro la alegría, tanto tiempo anhelada, por la que por primera vez, los barceloneses no sentiremos vergüenza al enseñar el Museo de Arte Moderno del Parque de la Ciudadela. Alegría todavía cautelosa, pues queda aún mucho purgatorio por redimir. Pero, en suma, primer e importante paso para que Cataluña tenga, por fin, el museo del siglo XIX que su tradición artística exige, con aquel mínimo de iluminación y de confortabilidad a que tiene derecho el visitante. (Y no hace falta subrayar la oportunidad de esta feliz innovación cuando nuestra ciudad alberga el Primer Congreso Mundial de Amigos de los Museos.)

Nombre más significativo, para una exposición monográfica, acaso no podría encontrarse. Cabalga, en efecto, Joaquín Mir entre la captación impresionista y la arbitrariedad modernista, abarcando dos de las importantes actitudes estéticas del Ochocientos. Dos centenares de obras, por otra parte, son un muestrario más que suficiente para entender las ensambladuras entre ambas actitudes, surgidas en ese período complejo y apasionante que hemos convenido en llamar «fin-de-siglo». El impresionismo es el signo predominante, y bien lo saben los amantes de la música de Debussy, como los gustadores de las «Nymphées» de Claude Monet, que repercuten en la poesía de los modernistas, uno de los cuales, Juan Ramón Jiménez, puso el título de «Ninfeas» a uno de sus

libros juveniles. Se trata, como todos sabemos, de una inmersión mística en el ámbito de la Naturaleza; en un disolverse del alma en el paisaje. «Votre âme est paysage choisi.» Todo se hace soluble, disuelto, evanescente, como esas figuras humanas que se desdibujan en los paisajes de Mir.

Tengo sobre la mesa un libro de valor didáctico ejemplar: se titula *Natura* y es una selección de escritos de John Ruskin, en la traducción catalana de Cebrià Montoliu. Es una *Publicació Joventut* editada en 1903. No es posible, pues, concentrar, en un volumen, más «sabor de época». Es un verdadero tratado de estética de la Naturaleza. Los paisajes y los celajes; las montañas y las nubes; los manantiales y los «tolls d'aigua», desfilan como en una mística letanía impregnados de encanto y de misterio. «El culto de la Natura —traduzco a mi vez— lleva consigo tal sentimiento de la presencia y poder de un Gran Espíritu, como ningún razonamiento es capaz de inducir o rebatir, y en todas partes donde el culto de la Natura es inocentemente practicada, se convierte en canal de ciertas sagradas verdades, que por ningún otro medio pueden ser comunicadas.» ¡Cómo recordaba este texto al pasear la exposición de Joaquín Mir! ¡Cómo se advierte en cada tela esa voluptuosa inmersión en el paisaje que, por ello mismo, abandonan los contornos para convertirse en manchas! Se advierte, en el pintor, el goce dionisíaco de la cópula con el mundo, en un estado de ebriedad, de embriaguez —dejádmelo decir—, de borrachera de luz. Por eso, Joaquín Mir tenía aquel aire de fauno; de sileno antiguo, cuya desbordante vitalidad se insertaba en el paisaje que reproducía. El cromatismo se convertía entonces en juego total, pánico, y podía llegar desde el reflejo sentimental de Santiago Rusiñol, hasta el capricho multicolor de Anglada Camarasa. Era como una gran bocanada de luz que emergía de su interior, como surgen los borbotones de agua de las bocas escultóricas en el barroco. Un chorro de vida que iba a insertarse, en comunión, con la Vida (infinitamente más rica que los Esquemas de abstracción) que quedaba prendida en la tela, palpitando color y luz, tal como crepita y chisporrotea aún en la exposición antológica del Parque de la Ciudadela.

TRES TEXTOS SOBRE J. M. SUBIRACHS

1. (1968) — Tengo sobre la mesa el catálogo de la obra escultórica de Josep Maria Subirachs durante el quinquenio 1963-68, que acaba de imprimir la Sala Gaspar. Subirachs es un nombre resonante, y no voy a descubrir sus hallazgos, desde el tratamiento mezclado de materias insólitas a la original noción de «magnitud» que se registra en muchas de sus obras. Lo que quería añadir, prosiguiendo el hilo de las ideas que he empezado a devanar, es que lo verdaderamente revolucionario en su obra es la inserción de la noción de movimiento en sus esculturas más representativas. Atención. No se trata de moldear un «momento» de una figura que se mueve. El arte barroco y, en algunos momentos, el romántico, aportaron esta idea: un friso de ángeles del siglo XVII o una danzarina del XIX han sido mil veces «sorprendidos» en una «instantánea» que convierte en permanente una actitud etérea o voladora. Atención. Lo que Subirachs consigue es otra cosa.

Tenemos tres piezas suyas de 1967: la «Venus» de Peñíscola, en piedra; «La mirada» y «La creación de la mujer», en bronce. Se trata, en estos ejemplos, de convertir tres molduras geométricas de un friso arquitectónico horizontal en tres relieves humanos: dos torsos y un rostro. La impávida frialdad de la geometría del mármol se termina, en un extremo, con la caliente curvatura de un ser humano. El artista pasa, pues, de lo inerte a lo vivo, de lo estable a lo dinámico, de lo eterno a lo temporal.

Este modo de operar es tan interesante porque destruye, como dije al empezar, la noción previa que atribuye a la arquitectura la reposada impavidez de lo mineral.

Por el contrario, la escultura de Subirachs nos restituye la idea de creación, según la cual Dios mismo creó al primer hombre moldeando un poco de barro. De análoga manera, en su obra, la noción de existir en el tiempo —la noción de vida— va emergiendo del mundo mineral. Y lo que garantiza el sentido humano de una obra —literaria o artística— es la noción de lo temporal, la conciencia del devenir presionando nuestras almas. De ahí que el tema del tiempo, la idea de las formas sucesivas esté tan presente y tan originalmente conseguido en la obra escultórica de Subirachs.

Su secreto último está en la inmersión de líneas orgánicas en la materia inorgánica. Y bien, ¿no es éste el secreto último de lo que tiene de vivo y de palpitante el arte de Gaudí?

2. (1971) — La mirada atenta sobre la evolución de la plástica de J. M. Subirachs, nos enriquece con nuevas constataciones. Si, por una parte, crece su ambición hacia la expresión de lo colectivo («España a México», 1968) pudiéramos decir que progresa, paralelamente, en profundidad, como en el caso de «Figura metafísica» y «Homenaje a Leonardo». Se advierte cómo su frecuente inversión de la máscara, de convexa a cóncava, tiene una intención trascendente a la búsqueda de la entraña psicológica del hombre. Se descubre, paralelamente, un desesperado esfuerzo por hallar una fórmula de fusión entre el «ente» humano y la impávida realidad de lo mineral, que se produce a través del geometrismo que encuentra en la figura del hombre. El valor circular de la pupila —circunstancia inserta, a su vez, en el círculo oval del globo ocular— le lleva al valor matemático de lo esférico, y a su trascendente proyección cósmica. Subirachs se inserta, pues, en la tradición humanística del hombre como microcosmos. El hombre como pupila vigilante sobre el Universo, cuya realidad le llega a través de la línea y del número, del símbolo circular que centra y fija la fuga del devenir temporal.

3. (1972) — La plenitud de esta simbología, neoplató-

nica y pitagórica, la hallamos en los grandes plafones diseñados y realizados para «General Óptica», en sus instalaciones de Madrid y Barcelona. Sobre juegos plásticos de piedra (tatuada por una corrosión de siglos) y de bronce (brillante en su categórica presencia recién nacida) el escultor juega el contraste actualidad-perennidad, creando una cosmología simbólica en la que números y cuadrantes realizan una espléndida figuración.

Algunas veces, J. M. Subirachs parece hallarse inserto en las celestes geometrías de Raimundo Lulio, por su capacidad de convertir en imágenes intelectuales las más amplias cosmogonías; por su afán de dar forma tangible y matemática a la irrealidad del ensueño. De ahí que haya conseguido, al servicio de una entidad industrial, crear los diseños que dignifican una inteligente concepción de la propaganda mercantil, fundiendo en un solo ejemplo las posibilidades actuales del arte y de la realidad.

MUSEOS, MUSEOS, MUSEOS

Reclamaría un puesto en la polémica alegando el amor, que es una razón suficiente, si por acaso se hubieran olvidado —cosa que temo— mis servicios al frente de una institución museística que yo contribuí fervorosamente a fundar. Ni dejaría de recordar una larga explanación publicada aquí mismo sobre nuestra política de museos que recogida en un libro —*La cultura como noticia*— ocupa un buen puñado de páginas. Sin duda, por eso cuando se organizó un coloquio en el pasado curso, sobre el tema, no fui invitado.

Pero «erre que erre» —para decirlo con la versión popular de la «santa insistencia»— me aprestaré una vez más a reincidir en eso que he llamado alguna vez «discursos para sordos». Pues, ¿no es éste un tema que reclama a gritos un puesto en estas «notas a la actualidad cultural»?

Se trata, en la ocasión, del proyecto de traslado del Museo de Arte Medieval, desde su instalación actual en el llamado «Palacio Nacional» en Montjuich, al Monasterio de las Clarisas de Pedralbes. Esta instalación comporta, aparte del desalojo de las monjas, a las que habría que construir una residencia, en el mismo parque del cenobio, la erección de un edificio funcional de diez mil metros cuadrados para instalar los grandes ábsides románicos —tan costosa y delicadamente instalados— que exigen unas dimensiones ad-hoc.

Toda vez que para la exhibición de la espléndida colec-

ción de arte gótico se parte de la evidente «adaptabilidad» del contenido al continente, el delicioso monasterio, que ya posee una maravillosa colección de tablas del período ojival. Pero, la aceptación de este principio, ¿no aconsejaría la creación de museos monográficos en cada noble recinto en función de su época? ¿No sería el Tinell, Santa Águeda, el Hospital, prodigiosos estuches para albergar, en rincones próximos y recoletos, en su propio ambiente, pequeñas muestras de pintura románica y gótica? Y entonces, ¿qué sentido tendría la instalación del Museo Picasso —genial pero explosivo— en esa filigrana ojival que es el Palacio Berenguer de Aguilar?

(Por otra parte, ¿es aconsejable la atomización de nuestra riqueza museística que ha proliferado recientemente en tantas colecciones «personales»?)

* * *

De tantos proyectos como he leído en estos años, índice de una noble preocupación ciudadana, uno solo me parece noble, como concentración didáctica al alcance de la mano: la conversión del edificio de la actual Universidad (ya casi desalojado de estudiantes) en Palacio de los Museos de Barcelona.

* * *

Finalmente, si tenemos instalada nuestra tradición antigua y medieval y —con menor fortuna— la de Arte Moderno, ¿no es más cierto que lo que Barcelona debe realizar es un gran museo funcional de arte contemporáneo? ¿Es que no obliga a nada el hecho de que en el meridiano del arte universal de hoy a través de Juan Gris, Gargallo, Nonell, Picasso, Dalí, Miró, Tapies pase por nuestra ciudad?

Y pienso en el viejo proyecto (¿también arrumbado?) de crear ese Museo que nos falta, en el solar de la Plaza de la Garduña, entre el Hospital y la Virreina.

Una palabra de alarma, para terminar. La gente, dicen, no va al Palacio Nacional por la lejanía. Si a ese museo rodeado de parques, piscinas, «atracciones» y otros museos no va la gente, ¿iría con mayor facilidad a visitar esa colección aislada en el lejano Convento de Pedralbes?

EL MUSEO Y LA CALLE

Yo no tengo nada que objetar a la estatua que representa una Vaca Pensativa que, en escultura de José Granyer, nos han colocado a los barceloneses nada menos que al empezar la Rambla de Cataluña. Ni nada que oponer genéricamente al noble animal lácteo que, como se sabe, tiene en la India condición de bestia sagrada. Acaso me atrevería a insinuar tan sólo que, sin movernos del género, quizá la trágica mansedumbre de la *Vaca cega* de Maragall hubiera tenido mayores méritos para convertirse en monumento. O que, en último término, y como efigie meditabunda, hubiese preferido algo que recordase la inteligencia humana, al modo de *Il pensieroso* del Buonarroti, o de *Le Penseur* de Rodin. Porque dígase lo que se quiera, una estatua, cuando se erige en una vía pública, adquiere en seguida un sentido. Incluso, cuando parece no tenerlo. Como aquella fuente monumental de la Plaza de España de la que decía, un bienhumorado amigo mío, que «tenía argumento».

Por esta razón y puesto que la calle exige, cada vez más, convertirse en cauce torrencial para las máquinas de correr, habrá que pensar en un cambio de política estatuaria. Y escribo esto, a propósito del museo al aire libre que la Villa de Madrid ha levantado en la intersección del Paseo de la Castellana y la calle de Juan Bravo, justo bajo el «paso elevado» que permite la circulación transversal, lo que plantea otro problema estético. Puesto que el mencionado viaducto está

justo en el momento en que la Ingeniería deja paso a la Arquitectura, poniendo en órbita la cuestión de los complementos escultóricos. Los cuales, como es sabido, aparecen en este caso dentro de los cánones más rigurosos del informalismo, desde la preocupante (por su peso) mole de Chillida a la gran pieza forjada de José María Subirachs.

Confesaré que, atraído por este intento, me he metido subrepticiamente —con permiso de uno de los guardas— durante la ejecución de las obras, cuyo montaje he podido seguir. Lo primero que destaqué es el contorno marmóreo del pavimento, lo que podría significar la inserción del concepto de «salón» en el concepto de «calle». Por otro lado, lo abstracto de la temática implica una negación de cualquier intento de significado, dejándolo en una apología de la forma pura.

Lo positivo de la experiencia es, en fin de cuentas, el aire de naturalidad que cobra el conjunto, tan alejado del concepto arcaico de «parque con estatuas» como el de «laboratorio de ensayos». La condición del emplazamiento elegido supone, por otra parte, un compromiso entre «lugar de tránsito» y «punto de reposo». En cualquier caso, el intento de la Castellana indica una voluntad de insertar el Arte en la Vida. ¿Y no es éste el problema que tiene planteado, en todas partes, cualquier «política de museos»? Mi personal experiencia —treinta años al frente del Museo del Arte Escénico— me señala la desesperante indiferencia de los públicos ante cualquier exhibición museal, salvo las consabidas excepciones egregias de todos conocidas: un Prado, un Louvre, un British Museum, cuyo sentido multitudinario merecería un «test» psicológico-cultural. ¿Cuál será el camino? Acaso éste que hoy comentamos: situar el Museo en la calle. ¿Y no es este el secreto del encanto de algunas ciudades —pienso en Roma, por ejemplo— donde la «vía pública» es tan rica de belleza y de historia que ni siquiera se nos ocurre ir a buscarla en el aire, fatalmente enrarecido, de las salas de los museos?

SOBRE LAS CONSECUENCIAS DEL SIMBOLISMO

Temo que no veamos en Barcelona —¿y por qué no habríamos de verla?— la espléndida exposición sobre «El simbolismo en la pintura francesa», que el Gobierno de París ha enviado, en misión cultural, al Museo de Arte Contemporáneo de Madrid. Es una exhibición, en verdad, deslumbrante y a la vez, iluminadora. Pues en su complejidad antológica —Millet, Odilon Redon, Puvis de Chavannes, Carrière—, hallamos el germen de cuanto, en el Novecientos, ha marcado singladuras de luz.

Tuve la fortuna de visitar esta excepcional colección de pintura del brazo de Salvador Dalí, y escuchar de sus labios la estentórica confirmación de lo que digo. De cada vez más, en efecto, se nos aparece el siglo XIX como la raíz de todas las inquietudes del arte actual. Y aun cuando la palabra «simbolismo» es demasiado simple para designar tanta complejidad, no es menos cierto que, en fin de cuentas, la resume toda.

El simbolismo, en efecto, al desgajarse en la estética naturalista dejaba todas las puertas abiertas. El arte, pues, podía ser una libre creación. Una «arbitrariedad», en suma. Cuando se vuelve a hablar del «Novecentismo» y de la estética «arbitraria» que predicaba «Octavi de Romeu», leemos con especial interés las palabras de un doble maestro —doble por su sabiduría pictórica y su sabiduría crítica—, Rafael Benet, estampadas en el catálogo de esta exposición: «El arbitraris-

mo —nos dice— será una actitud general de los simbolistas, opuestos por reacción tanto a la trivialidad del Naturalismo —el temor a la vulgaridad y el miedo a lo fotográfico contribuyen a estas actitudes de aristocrática insinceridad—, como a las revelaciones estéticas del Impresionismo. Cuando Van Gogh —añade— se impone el deber de transformar artísticamente, entre sus constantes veleidades de interpretar las cosas, hay algo poderoso de época que le obliga a esta transposición premeditada.» Se trataba, comenta el lúcido escritor y pintor, de llegar a la liberación por unas reglas, ya que el naturalismo era, «también» una normativa ferozmente legislada. «Ahora —decía Van Gogh— empiezo a colorear arbitrariamente. Exagero el rubio del cabello. Tomo anaranjado como emoción. Detrás de la cabeza, en vez de la vulgar pared, pinto lo indefinido. Con el más rico azul, todo lo fuerte que me da la paleta. La rubia y luminosa cabeza se presenta sobre el rico fondo azul llena de misterio, como una estrella en la noche.»

La creación como libertad. ¿No está ahí la raíz de todas las liberaciones posteriores?

NOTAS PARA TERMINAR

A LA CABEZA DE LA DIOSA FORTUNA DESCUBIERTA EN ITÁLICA

Torreada diadema exorna los cabellos de diosa
Itálica feliz, tantas veces augusta,
porque en ti la Fortuna es bella como Afrodita.

AL EMPEZAR EL AÑO

Lo que más nos acongoja, del panorama en torno, es lo que yo llamaría daltonismo espiritual. Una enfermedad ferozmente desarrollada, según la cual las gentes se convierten en ciegas para todo lo que no sea «su» color. Como esos grotescos espectadores de fútbol que sólo ven y aprueban las jugadas de «su» equipo. De este modo se produce una obnubilación monstruosa por la cual es absolutamente inútil que nosotros intentemos explicar que las cosas son amplias, complejas y contradictorias. Que la razón no es nunca sólo de un grupo. Y que ello debe conformar nuestra conducta.

Liberalismo se llama la figura. Y su réplica juvenil:
«—¿Y quién le ha dicho a usted que nosotros somos liberales?»

Así van las cosas. Mejor dicho: así no van las cosas.

Hay dos maneras de juzgar a los que se cambian de chaqueta: cuando se pasan de nuestro campo al contrario, se les llama «traidores»; cuando se convierten del bando enemigo al propio, se dice que «de sabios es cambiar de parecer».

¿Traducción de contestatario?: Respondón.

Conozco a un profesor que ha quemado su vida en la en-

señanza. Su mejor orgullo es el de ser reconocido por antiguos alumnos que, en la calle, o en reuniones se acercan a recordarle su conexión espiritual. En esta alegría y en aquella labor ha gastado toda su existencia.

—El momento más triste de mi vida, ya en mi madurez —nos ha dicho—, fue aquel en que, y sin saber por qué, noté que un grupo de alumnos me miraba con odio.

Nunca he sentido mayor compasión que ante un escritor que, viéndose obligado a elogiar mi tarea profesional, sudó lo indecible por no decir mi nombre.

—¿Qué obligación cotidiana impondría usted a los intelectuales y a los políticos de Madrid?

—Leer, por lo menos, un diario de Barcelona.

Apostilla a mi hermana Aurora, cuando recuerda que junto a la casilla de los formularios habituales ¿«Sabe leer»? debe figurar en caso afirmativo otra que diga: «Pero, ¿lee?» Observad las gentes del Metro; del autobús. De cada cien personas, diez solamente llevan un papel de lectura en la mano...

De cada diez papeles, nueve tratan de temas deportivos.

En la semana terrible —la del secuestro del cónsul alemán, entre otras menudencias— casi la mitad de los jóvenes sometidos a encuesta por la Televisión, declararon que el acontecimiento de la semana había sido la sanción al Club de Fútbol Oviedo...

Es fácil (y casi obligatorio) tener el alma tensa, cuando se tienen veinte años. Lo difícil es mantenerla en vilo cuando se cumplen los sesenta.

Siempre he dicho, como lo he pensado, que es más bello «levantar liebres» que cobrarlas. Y me llena de júbilo ver a tanto cazador subsidiario que muestra en alto la pieza, que yo contribuí a perseguir.

—Le debemos a usted una luminosa idea, me dice un gran ejecutivo. Nuestra Institución carecía, efectivamente, del servicio que usted señaló tan certeramente; en vista de lo cual hemos procedido a montarlo...

...encargándoselo a otro.

Bécquer, en los billetes de cien pesetas. (¿Cabe homenaje más sarcástico?)

Si tanta necesidad de acción tenemos, ¿para qué escribir? Si ha de llegar una actitud de vehemencia tal que la violencia se imponga, ¿no habrá que arrumbar tanta retórica contestataria? Hablar es todavía la única senda que conduce al diálogo.

—¿Ha viajado usted mucho?

—Sobre todo hacia adentro.

Cuando se dispara con un fusil se aprende que existe un adminículo encima de su cañón, el «alza», que convenientemente manipulado modifica la posición y la longitud del disparo. Hay blancos que se alcanzan, tal cual; y blancos que exigen «levantar el alza».

En cualquier caso, en la fusilería intelectual, puede producirse el hecho de que nuestro tiro alcance mal su objetivo, porque no somos capaces de adaptar el mencionado artilugio. Pero puede ser también que esta falta de adaptación sea un subterfugio, para disimular la poca puntería.

A veces al preguntar sobre un tema se me responde que «eso ya no interesa», o que «ya no se lleva». Lo cual puede ser cierto. Pero no es improbable que quien así me replica haya encontrado un cómodo método de soslayar el estudio de un tema fundamental. Basta con decretar su supresión de un plumazo.

Escalar una montaña es más difícil que rodearla.

Hay un momento, en la existencia del creador, en el que le es ya lícito invocar el «argumento de autoridad». «Autor»

es el que hace; «autoridad» es lo que se deriva del bien hacer. En un momento dado, tal pintor, tal poeta, pueden ejercitarse en un camino distinto con esa invocación autoritaria. Podría decirse que actúa desde su personal poder, y sin posible vuelta de hoja.

Porque ha alcanzado algo así como el decanato del esfuerzo puro.

—¿Ha visto algo más estúpido que el triunfalismo sistemático?

—Sí. El sistemático derrotismo.

Era un señor tan antiguo que a los aviones les llamaba aeroplanos.

Hay un especial heroísmo que consiste en trasegar prosa abstrusa y mazorral con el pretexto de que «trae mensaje».

Protesto del hecho de que a las películas confusas se las llame «de ensayo».

Dejadme repetir, para terminar, mi proclama para el «Día del Libro»: «leo, luego existimos.»

EL ALMA BOMBARDEADA

Tenemos todos el alma bombardeada. Disparan sobre nosotros infatigables artillerías publicitarias, a través de los consabidos artilugios audiovisuales. Bien. Un deliberado propósito mercantil intenta, implacablemente, crear un automatismo sin falla cuando al llegar a un establecimiento debamos pedir un cierto detergente o una determinada marca de tabaco o de bebida. Que esto se consigue lo demuestran las ingentes sumas invertidas en ese material publicitario, que obtiene no sólo nuestra deformación anímica, sino probablemente una proclividad hacia el tabaquismo o el alcoholismo, de incalculables consecuencias.

¿Sólo en este sentido? ¿No nos sentimos también «golpeados» por otros elementos de nuestro exterior? Tomad el periódico, escuchad el telediario; ¿no nos estremecemos sacudidos por las patéticas noticias que derraman estadísticas de dolor o de muerte?

A veces, pensamos que un extraño hábito se ha creado en nosotros y se nos va haciendo fórmulas sucesivas de insensibilidad. ¿No es cierto que la distancia «enfría» nuestro dolor, y que una catástrofe en el Pakistán o en Santiago de Chile nos duele menos?

Paralelamente, el impacto repetido de una noticia, ¿no acaba produciendo un progresivo endurecimiento de nuestra piel anímica?

Estremece pensar cuáles serán dentro de unos años los

instrumentos de la captación del hombre. Porque los estudios ambientales, las técnicas de penetración no desmayarán, hasta encontrar el pliegue sensible de nuestro espíritu, por donde introducir la mensajera emoción. Y así como, por ejemplo, hemos visto experiencias de teatro gritado desde *Un tranvía llamado deseo* hasta la reciente tropa inglesa que nos ha visitado, nos tememos una publicidad gritada o paroxística como bien podríamos ofrecer, ejemplo paralelo, en la iluminación llamada psicodélica de los tugurios «progres» que habríamos de calificar lógicamente de «gritos de luz» o «alaridos de color».

LO LITERARIO, EJE DE MEDITACIÓN

Hace unas semanas, quien escribe estas líneas ha tenido el honor de participar en una conmemoración académica, con ocasión del centenario del nacimiento de Pío Baroja. Cuatro voces se han alzado en el noble recinto. La de un lingüista, la de un crítico, la de un filósofo, la de un antropólogo. El desarrollo de la sesión ha sido, en su momento, difundido en los papeles periódicos.

Mi meditación es, ahora, complementaria. Pues, ¿no es sorprendente que, de una obra meramente literaria, que de la creación de un escritor, puedan derivarse tan ricos y tan diversos comentarios? El creador literario, en efecto, parece no salirse de su intención meramente lúdica; de su juego verbal. La misma imagen que de sí mismo traza Baroja, «hombre humilde y errante», caminando con la chaqueta al hombro, observando tipos y paisajes, parece reducir su tarea a un simple «cantar» y «contar» la vida en torno.

Sucede, sin embargo, que este ejercicio en apariencia trivial; este registrar la existencia en su derredor; este simple relato de las peripecias de Zalacaín, o de Andrés Hurtado, o de Shanti Andía, contienen elementos suficientes para provocar la creación de densas páginas, en las que la lingüística, la estética, el pensamiento o la antropología hallan larga y fecunda ocasión de desenvolvimiento.

Cuando se piensa, por ejemplo, que el simple y puro ejercicio de la poesía ha preocupado a los filósofos, desde Platón

hasta la fecha; que Ortega, Heidegger, Sartre, escriben largas páginas de ensayismo trascendental en torno al concepto vital que explica la expresión literaria, adquirimos la idea de que hay algo de profundo y de sagrado en la tarea del escritor.

Estas páginas que Baroja va escribiendo, como al desaire, sirven al filólogo para penetrar en su conciencia lingüística, que es como decir su conciencia de hombre al crítico, para escrutar su actitud estética, lo que equivale a conocerlo como artista; al pensador, para establecer sus coordenadas frente a la eternidad; al antropólogo, para situar al novelista en su circunstancia vital y social.

Llegamos, en suma, a la convicción de que la expresión literaria —la individual de cada escritor y la colectiva, que se deriva del análisis conjunto de varias obras coetáneas— nos dan el índice de la humanidad de cada ser y de cada época. Es algo así como la raíz secreta de su historia: el trasfondo último que explica las rugosidades de la superficie. La clave final del hombre y de la colectividad.

Quienes opinan que el «mester de clerecía», el oficio docto del saber literario, es algo intrascendente, harán bien en no olvidar lo que esta realidad ofrece de profundo y de revelador. Toda literatura, si tiene calidad y hondura, es algo más amplio, profundo e importante que un pasatiempo. En torno a ella puede el observador, como el paleontólogo que con un hueso reconstruye el esqueleto de una especie extinta, levantar la geometría del saber y del pensar de una época.

PERMANENCIA DEL ESPÍRITU

La pequeña historia de nuestros premios de literatura tiene, este año, terminología nueva. *Laurel de ultratumba* o *Reinar después de morir* vendrían bien para el Planeta 1972, pues —como ya sabéis— el galardón máximo ha sido concedido a un novelista que murió en 1967. Dejando atrás la difícil cuestión de si puede, un muerto, «presentarse a un premio» o si, por lo menos, si es lícito «ser presentado», como en este caso, por sus herederos, pienso que la meditación pertinente es otra. Pues, ¿no es la más admirable consecuencia del suceso la fuerza de la permanencia del espíritu?

Suelo, en estos días de principio de curso, explicar en mi cátedra el milagro de la permanencia, a lo largo de los siglos, de algo tan frágil y liviano como una letra estampada sobre un pedazo de pergamino o papel. Cuando tenemos sobre la mesa un texto de Esquilo o de Platón; de Virgilio o de Séneca, nos sentimos impresionados por el hecho de que todo el contorno vital de estos nombres es polvo, o ceniza; o desmedrada ruina: Quedan, de su existencia humana y del cuadro histórico que la contorneara, cascotes informes, derribadas columnas. Nada está en pie de las casas donde vivieron y soñaron, esas mentes egregias de hace dos mil quinientos años. Y, sin embargo, las pequeñas letras, grabadas con un «stilo», sobre tablillas de cera, las pieles tatuadas con los minúsculos signos alfabéticos; las palabras, en suma, que contenían su pensamiento, permanecen a través de los siglos.

Cuando, leyendo esas obras egregias, observamos la diligencia, la sabiduría y el amor con que veinte siglos de humanismo han conservado esos textos; cambiando fragmentos esparcidos; rastreando en cada autor la huella del saber precedente; estableciendo, de entre varias versiones, la que parece más auténtica, nos llenamos de emocionado asombro. Porque la nimiedad de esos signos frágiles, de esos nerviosos rasgos que son las letras del alfabeto, los treinta dibujos minúsculos que aprisionan los sonidos de la voz humana, ha servido para que podamos sentirnos en una tradición que gloriosamente nos sustenta y define.

He aquí, ahora, otro milagro. Un hombre que ha muerto hace siete años en la lejana Colombia, ha dejado entre sus papeles el manuscrito de una novela. Durante este setenio, una ráfaga de viento, la llama de una bujía, un accidente cualquiera, ha podido destruir la frágil materia en que un espíritu se asentaba. Y este espíritu, navegando por los astros, se ha hecho presente en el Jurado de un premio literario barcelonés. ¿No es prodigioso? El escritor Zárate, el hombre que, en Santa Fe de Bogotá, imaginó las peripecias de su relato, es ya una memoria funeral, tumba cerrada. Pero aquello que era materia tenía incandescencia, alentaba poesía, es decir creación, o para decirlo con don Francisco de Quevedo:

será ceniza, mas tendrá sentido,
polvo será, mas polvo enamorado.

No es muerte; sino manifestación, epifanía. Y es una voz que llega por encima de tanta inmensidad marina, resonando con palabras que entendemos. Porque éste es el otro milagro: el de la lengua entendible del lado de acá y del lado de allá del Atlántico. El gran negocio espiritual al que ni podemos, ni queremos renunciar.

ÍNDICE

EUROPA, NOTAS DE UNA MARGINACIÓN . . . 9

Europa, una 11
Para construir Europa 13
Lo europeo como necesidad 16
Europeísmo y técnica 18
Lo europeo como óptica 21
¿Una nueva Edad Media? 24
Quinielas sobre el Nobel 28

NOTAS PARA UN DIAGNÓSTICO 31

La fruta co nel gusano dentro 33
Los hijos de Dadá 37
Señal de alarma 41
Pornografía y masificación 44

RETÓRICA Y POÉTICA 49

Carta a Pedro de Lorenzo 51
Saber redactar 53
Lo que se dice y lo que se escribe 55
La proximidad del escritor 57
Sobre la novela y su escenificación 61
¿De la novela al ensayo? 65
Así se reescribe la historia 69
Poesía y modificación 74

CRÓNICA DE LA CULTURA 77

La estética de los años 40 79
Vuelven los vanguardismos 81
Recuerdo de una generación 85
Ante la esfinge 87
El «novecentismo» como tema 90
Novecentismo: claves de una sorpresa 94

CRÓNICA CULTURAL 97

Conmemoración en Hita 99
Cambó y la función intelectual 102
D'Ors, crítico literario 105
Ortega, Freud, Dalí 107
Cien «cuadernos para el diálogo» 110
Más sobre el diálogo peninsular 112
De barroco y brujería 115
Cuarto creciente humanístico 119
Las Europas galantes 122
Todavía en torno a la Ciudad 124

CONMEMORACIONES 129

Quintana o la inocencia retórica 131
Cánovas, escritor 133
Centenario de Baroja: retórica y verdad 135
Falla a 25 y 30 años 139
Costa y Llobera 141
Adrià Gual 142
Conmemoración de la Imprenta 146
Cincuentenario del fascismo 149
«Os Lusiadas» 151
«Martín Fierro» 153

LA CULTURA EN EL OCIO 155

Cursos de verano 157
Cuadernos de vacaciones 160

LA CULTURA COMO ESPECTÁCULO 167

Donde se habla de teatro 169

Sobre la gramática del cine de hoy 179
Un hito en la historia del cine 182
Charlie Chaplin 184
«Morte a Venezia» 186
Poesía en el cine 188
Sobre los toros 190
Sangre en Olimpia 195

HISPANOAMÉRICA CERCA 199

Gabriela, Pablo, Miguel Ángel 201
Una estatua a Andrés Bello 203
Destrucción en Managua 206
Regreso de Caracas 208

ADIOSES 211

Narciso Alonso Cortés 213
Fernando González 215
J. F. Montesinos 216
Gabriel Ferrater 218
Rafael Vázquez Zamora 219
Max Aub 220
Américo Castro 222
Henry de Montherlant 225
Josep Maria Capdevila 227
Julio Guillén 228

MUSEO PERSONAL MÍNIMO 231

Diálogo sobre pintura 233
Mir y la embriaguez del Impresionismo 236
Tres textos sobre J. M. Subirachs 238
Museos, museos, museos 241
El museo y la calle 243
Sobre las consecuencias del Simbolismo 245

NOTAS PARA TERMINAR 247

A la cabeza de la diosa Fortuna 249
Al empezar el año 250
El alma bombardeada 254
Lo literario, eje de meditación 256
Permanencia del espíritu 258

IMPACTO LITERARIO

Un ventanal abierto al
pensamiento humano

Títulos publicados:

ALREDEDOR DE LA FILOSOFIA
Arthur Schopenhauer

EL CINE DE ARTE Y ENSAYO EN ESPAÑA
Juan Munsó Cabús

HISTORIA ANTROPOLOGICA DE LA CANCION
Victoria Sau

EUROPEO EN EL EXILIO
Guillermo Díaz-Plaja

En preparación:

CAMUS Y CELA
Jorge A. Marbán

POLITICA FISCAL SOVIETICA
Antonio Lancuentra

POLICROM, S. A. - Tánger, 25 - Barcelona

IMPACTO LITERARIO

Un ventanal abierto al pensamiento humano

La fecunda inspiración de nuestro gran escritor –poeta y ensayista, crítico y novelista– queda reflejada en el conjunto de artículos periodísticos y ensayos que forman este libro ameno, interesante e instructivo.