

Лауре

A decorative laurel wreath is positioned to the left of the title, partially overlapping the letter 'Л'.

17

LA YE
N.º 17

publicación de la Delegación
de Educación Nacional,
Mallorca, 278, Barcelona

Director:

Eugenio Fuentes Martín

Redactores:

F. Farreras, J. M. Castellet, M. S. Luzón,
J. Ruiz, J. C. García-Borrón, J. Núñez,
G. Ferrater, J. Ferrater, R. Carnicer
P. G. de Santamaría, J. Casanovas

Colaboradores (n.º 17)

J. Miret Monsó, J. Gil de Biedma
«Arévaco», Alfonso Costafreda, Félix
Lasheras, J. M. Antón Andrés
Florentino Castaños

Dibujante:

Guinovart

Lois Manyang

LA VE

Año 1952

ENERO FEBRERO DE 1952

1.

LA MORFO-PSICOLOGÍA, VISION PRÁCTICA DE UN ASPECTO HUMANO

UNA CLASIFICACION DE LOS TIPOS FACIALES

En la Morfo-psicología, la Ciencia no se reduce a mediciones. Una buena observación de la zona del sujeto se permite analizar rápida y definitivamente las tres manifestaciones que forman sus tipos, predominantemente faciales. De aquí se deduce, además, una idea por de pronto definitiva.

1. Formas globales (proporciones, colores y rasgos)

a) Tipo DILATADO (Fig. 1 y 2): Caracterizado por una gran amplitud de la zona del sujeto. Caracterizado por partes blancas, rosas / y amarillas de superficies de grandes curvas, altas y anchas.

b) El alargamiento del cuerpo humano (Fig. 3) se caracteriza por las dos dimensiones horizontales de proporciones.

c) Tipo RETRAÍDO (Fig. 4): Vista de frente, muestra una gran amplitud horizontal, el cuerpo puede considerarse en una zona de gran amplitud y anchura, pero estrecho de cuerpo.

d) Tipo DEL. DE FRENTE (Fig. 5 y 6): Vista de frente, el sujeto aparece encogido en estado de contracción. Se nota el perfil, el cuello, el pecho y el cuerpo. La proporción del cuerpo es alta y en grado relativo, muestra una contracción. Casi siempre se encuentra en una contracción total.

e) Tipo MIXT. EXTENDIDO: Las dos formas anteriores, una contracción, una extensión en un estado total.

f) La extensión se caracteriza de las zonas blancas que se encuentran predominantemente (Fig. 7) extendidas al cuerpo, una gran amplitud y anchura de las zonas blancas, altas y anchas, el cuerpo aparece en una gran amplitud y anchura, pero estrecho de cuerpo. La proporción del cuerpo es alta y en grado relativo, muestra una contracción. Casi siempre se encuentra en una contracción total.

ENERO-FEBRERO DE 1952

1.

LA «MORFO-PSICOLOGIA», VISION PRACTICA DE UN ASPECTO HUMANO

UNA CLASIFICACION DE LOS TIPOS FACIALES

En su Morfo-psicología, L. Corman no recurre a mediciones. Una breve observación de la cara del sujeto le permite analizar rápida y directamente los tres caracteres en que basa sus tipos, predominantemente faciales. He aquí su sistematización, centrada toda ella por un criterio evolutivo:

I. *Forma global* (proporciones, contorno y superficie)

1.º Tipo DILATADO (figs. 1 y 3a): Contorno ancho, redondo o con tendencia a la redondez. Generoso en partes blandas, configuradoras de superficies de grandes curvas, lisas y sin abolladuras.

2.º A) El encogimiento del *contorno* primitivo (dilatado) en una o en las dos dimensiones horizontales da progresivamente:

Tipo RETRAIDO LATERAL (f. 2): Visto de frente, aparece encogido en sentido transversal; el rostro queda enmarcado en una elipse o en un óvalo y conserva cierto espesor de carnes.

Tipo RET. DE FRENTE (figs. 3b y 3c): Visto de lado, el rostro aparece encogido en sentido anteroposterior. Se retrae el perfil, especialmente a partir del entrecejo. La convexidad del Dilatado (f. 3a) se endereza y en grados extremos insinúa una concavidad. Casi siempre se acompaña de cierta Retracción lateral.

Tipo RET. EXTREMO: Las dos formas anteriores, bien manifestadas, coinciden en un mismo tipo.

B) La excavación, la depresión de las zonas blandas que en su máximo predominio primitivo (Dilatado) conferían al rostro unas formas curvas y lisas, de una amplia convexidad, ahora marca y subraya las prominencias óseas y recorta un contorno (de frente y de perfil) anguloso. Estos hundimientos a menudo se instauran sobre la *superficie* de los tipos precedentes de quienes el nuevo tipo conserva la misma estructura ósea y las mismas proporciones del marco.

Tipo DILATADO RETRAIDO-ABOLLADO. Contorno ancho, de Dilatado. A veces cuadrado, en vez de redondo, por disminución de las partes blandas.

Tipo RETRAIDO ABOLLADO IMPULSIVO (f. 7a). Id. REFLEXIVO. Id. RIGIDO (f. 7b). Sus contornos corresponden a los Retraídos lateral (f. 2), de frente y extremo, respectivamente. El tipo Rígido a menudo ofrece rostros asimétricos.

Tipo RETRAIDO ABOLLADO INHIBIDO. Distribución irregular de zonas excavadas y prominentes. Falta de armonía en otros aspectos.

C) La expansividad del tipo primitivo (Dilatado) se polariza hacia uno de los tres tercios del rostro, determinando una expansión parcial en la que predomina un *segmento* sobre los otros dos.

Tipo de EXPANSION INSTINTIVA (f. 4), Id. AFECTIVA (f. 5), Id. CEREBRAL (f. 6), según predomine el tercio inferior, medio o superior del rostro.

II. Tono morfológico

Encartado ya desde el punto de mira precedente, valoraremos el tipo según su tono. Este es elevado en el ESTENICO (esqueleto robusto; piel gruesa y tersa, de color sano; turgencia de las partes blandas: si hay arrugas, son recias y fijas, determinadas por la tensión muscular) y descendido en el ASTENICO (hueso endeble, de ángulos y aristas poco marcados; piel pálida y fina, delgada; partes blandas fofas, con tendencia a resbalar y a caer, formando en los casos extremos — viejos atónicos — arrugas y bolsas por relajación).

Por lo general, los individuos de un mismo tipo presentan un tono similar. En algunos tipos, la tonicidad es normal, lo que no se expresa con ningún adjetivo determinado porque la normalidad se sobreentiende. Sin embargo, Corman habla de un tipo Dilatado COMUN, intermedio a los otros dos; pero es que en el tipo Dilatado existen individuos de toda clase de tonos, y que a su vez pueden agruparse, desde este punto de vista, en tres subgrupos bien perfilados funcional y psicológicamente. En el Retraído extremo existe también la variante esténica y la asténica; falta la variante común, media, en este tipo que en todo se aparta del término medio.

El Retraído lateral es esténico. El de frente, más ponderado, acusa un tono normal.

De los Retraídos-Abollados, el Dilatado presenta un tono alto. Los tres siguientes mantienen el correspondiente al tipo en que se apoyan (o acaso lo aumentan algo). El Inhibido es un asténico.

En cada uno de los tres tipos de Expansión segmentaria (variantes parciales del tipo Dilatado), se observan también todos los grados de tonicidad a nivel de la parte expandida. Pero, en general, los esténicos predominan entre los instintivos.

III. Vestíbulos sensoriales (Extensión y protección de los orificios)

Normalmente, la extensión de los orificios sensoriales (ojos — su grado de separación mutua se interpreta también como amplitud del orificio —, ventanas de la nariz y boca) es proporcional a la anchura (Dilatación) del contorno. Pero las superficies abolladas presentan ori-



Fig 1



Fig 2



Fig 3 a



Fig. 3 b



Fig. 3 c

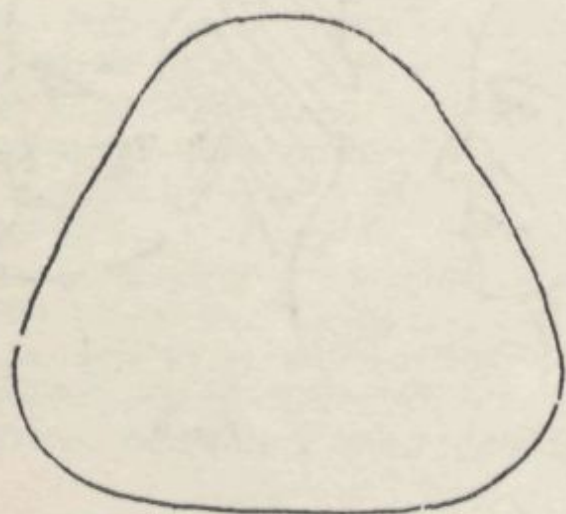


Fig 4



Fig. 5



Fig. 5

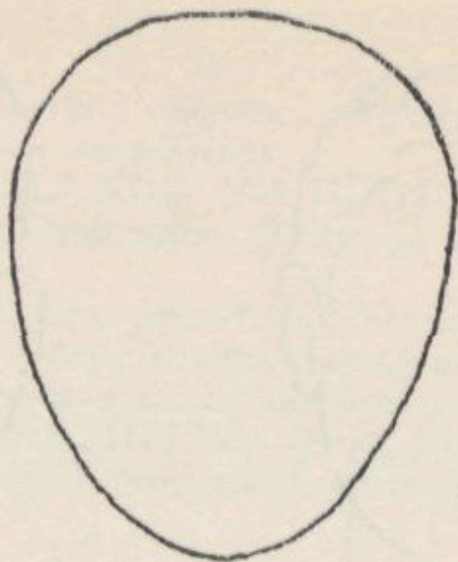


Fig. 6



Fig 7 a



Fig 7 b



Fig 8 a



Fig 8 b



Fig. 8 c

ficios grandes, incluso cuando el contorno es estrecho; no obstante, el tipo Inhibido se aparta de esta regla y muestra también, en este aspecto, una absoluta irregularidad.

Aparte de GRANDE, MEDIO o PEQUEÑO, tendremos que considerar al orificio en relación con las prominencias vecinas, y podremos observar tres nuevas variantes de cada uno: vestíbulo ABIERTO (refiriéndonos a los *ojos*: superficiales; íd. a las *ventanas nasales*: visibles de frente, por elevación de la base de la nariz hacia arriba y adelante y el lóbulo — punta — no desarrollado hacia abajo; íd. a la *boca*: superficial, labios mucosos gruesos y con tendencia a proyectarse hacia adelante. Figs. 8a y 8b), o RESGUARDADO (intermedio entre el anterior y el siguiente), o CERRADO (refiriéndonos a los *ojos*: hundidos en las órbitas, con las arcadas supraorbitarias y los pómulos robustos; íd. a las *ventanas nasales*: de frente, quedan cubiertas por la base de la nariz inclinada hacia abajo, y a veces por un lóbulo desarrollado y de aspecto carnosos, colgante; íd. a la *boca*: hundida, como sorbidos los labios estrechos y cerrados con cierta firmeza, en un plano posterior al que forman el mentón prominente y la nariz caída, y enmarcados transversalmente por el surco que a cada lado separa la mejilla del labio superior y que ahora se prolonga en dirección a la barbilla. Fig. 8c). Normalmente, el vestíbulo grande es abierto (tipo Dilatado) y el pequeño es cerrado (tipo Retraído). Pero las superficies abolladas presentan los vestíbulos grandes (incluso cuando el contorno es estrecho), y a la vez cerrados (incluso en el tipo de contorno ancho y en el del retraído lateral; en los otros contornos, acentúa la tendencia al cierre que ya presentan cuando les recubre una superficie no abollada); el tipo Inhibido se aparta de toda regla, y en este aspecto tampoco muestra ninguna regularidad.

El Retraído lateral y el Ret. de frente son tipos de transición, con vestíbulos medios y resguardados.

INTERPRETACION PSICOLOGICA DE LOS TIPOS DE COR-MAN

1.º El recién nacido es un Dilatado por excelencia. Nace con un impulso a la expansión total. Se suceden tres fases: 1.ª, Expansión *pasiva*, por simple energía centrífuga del impulso, sin afán ni necesidad de lucha contra una oposición (Asténico o HIPOEXCITABLE). 2.ª, *Activa*. Cuando aparecen obstáculos ambientales, físicos o psicológicos, el sujeto (Esténico o HIPEREXCITABLE) moviliza sus reservas en refuerzo del impulso. Este está al servicio de una tendencia (que se da en todos los planos de la personalidad) e imponer nuestro Yo sobre el ambiente. 3.ª, *Dirigida*, cuando comprende que no conviene dispendiar tanta energía y no refuerza intencionada y constantemente su acción, pero «se deja llevar» por el impulso espontáneo en los momentos en que éste surge en beneficio de la expansión inmediata de la personalidad (Dilatado Común). Más que luchar de una manera organizada contra el ambiente y con objetivo a largo plazo, lucha contra la circunstan-

cia ambiental que en cada momento se le puede oponer.

2.º La evolución puede seguir en tres direcciones:

A) La descarga constante del 'Dilatado esténico, útil para la defensa de objetivos elementales (pequeños, múltiples y dispersos), ya no logra triunfar sobre una oposición algo más intensa por parte del ambiente. Ni tampoco, cuando el ambiente se mantiene blando, aquella descarga contra obstáculos discretos, que apenas oponen resistencia, llega a satisfacer a individuos eminentemente motores. (En ambos casos es menos adecuada todavía la descarga del Dilatado común, más ponderada y vigilada por el propio sujeto). Entonces se inicia el proceso de Retracción con una 1.ª fase, *dinamizante*: el Retraído lateral. Este canaliza su dinamismo lanzándose a fondo sobre un reducido número de objetivos definidos (que los va variando, porque no es hombre tenaz). Le importa la acción en sí, posibilitar la descarga, romper un cerco, más aun que lograr un objetivo que luego no es capaz de conservar. Sigue la evolución con nuevas fases: 2.ª, *interiorizante* (Ret. de frente). A la oposición ambiental no le da cara de un modo abierto: el impulso deriva a la reflexión; pero persiste el afán de imponerse y se ambicionan objetivos lejanos. 3.ª, *deseicante* (Retracción extrema). En el esténico puede darse lo positivo de los dos grupos precedentes, pero le es difícil conciliarlo y utilizar con rendimiento su energía. En el asténico, la fatiga le vence: acaba en una desecación no sólo somática (más intensa generalmente que en el esténico), sino también psíquica.

B) El repliegue del sujeto es solamente periférico, en superficie (Retracción bollada). No llega a encontrar una actitud permanente que le permita descargar o derivar el impulso. Se retrae por una parte; y por otra se expande, especialmente en los tipos Dilatado e Impulsivo (prominencias óseas más marcadas; mayor energía y tenacidad en la acción, aunque ésta no fluya tan fácilmente como en los tipos de superficie lisa). La represión del impulso le lleva a luchas internas con su tendencia a la expansión. Cuanto menos se realiza ésta, el aspecto adquiere una expresión más torturada: tipos Reflexivo, Rígido e Inhibido. El último lo que tiene inhibida es la acción útil, toda posibilidad de reacción armónica y bien dirigida; en cambio, a veces su impulsividad está exaltada, pero el movimiento es de poca energía y no cumple otro fin que la descarga ciega.

C) El ambiente puede ser muy fácil para el desarrollo instintivo, o afectivo, o intelectual. Y el sujeto puede canalizar en esta dirección su impulso expansivo, que conducirá a una expansión parcial, también con su triple posibilidad evolutiva (pasiva, activa y dirigida), al servicio de la imposición del Yo pero utilizando de un modo directo el sector desarrollado, e inhibiendo el desarrollo (e incluso retrayéndolo) en los otros sectores. A veces hay desproporción entre el desarrollo de los tres segmentos, no determinada por la mayor *expansión absoluta* de uno (o dos) de ellos sobre el resto, sino por el fuerte *encogimiento absoluto* de la parte que aparece disminuida frente a la que, no presentando más que un desarrollo normal, aparenta ser dilatada. (Producto de un ambiente

hostil, no a la personalidad total, sino a los aspectos personales correspondientes a los tercios del rostro que han sufrido una retracción). Es típico el RETRAIDO DE BASE, que podría aparentar un Expansivo cerebral, dada la proporción entre sus respectivos segmentos. El tono bajo y la reducción global de las dimensiones del rostro evitan siempre la confusión en estos casos. Ya el nombre de los tipos parciales expresa la correlación somato-psicológica de los segmentos: el tercio superior (y la morfología de los vestíbulos sensoriales superiores) expresa lo intelectual-espiritual; el medio (y orificios nasales), lo afectivo-sentimental; el inferior (y la boca), lo instintivo.

En este balance evolutivo entre el impulso a la expansión y el freno que le impone el ambiente, el sujeto cuenta con una tenacidad, energía y actividad potenciales, en relación con la anchura del contorno; y una energía y actividad actuales, en relación con la morfología esténica. La compresión del ambiente, cuando es muy aplastante o se da en sujetos de poco tono, conduce a la Retracción asténica. Si no es muy intensa o el tono es bueno, lleva a una Retracción esténica.

El perfil, cuanto más se proyecta y arquea hacia adelante, tanta mayor impulsividad y rapidez en la toma de contacto presupone. Su repliegue hacia atrás conduce al freno de los impulsos.

Cada vestíbulo es una puerta de doble dirección abierta al mundo. A través suyo captamos y nos entregamos. Con mayor frecuencia, rapidez, espontaneidad y pluralidad de intereses, cuanto más extenso y superficial sea; con mayor parquedad, lentitud, cautela y concentración en pocos intereses, cuanto más reducido y profundo. Los primeros son expansivos, impulsivos y de reacción fácil; los segundos, reprimidos en esos tres aspectos. Se dan paralelamente la reducción del orificio y su protección por las eminencias vecinas. Cuando existe discordancia, cabe interpretar la expansión como la tendencia a asimilar; la superficialidad, como tendencia a entregarse. En los abollados, además de esta regla, se observa que en los movimientos de expansión los orificios se abren ampliamente y aparecen muy grandes, y que en la pasividad y el reposo se repliegan y cierran con firmeza.

Cada carácter general puede darse aisladamente en un solo tercio, en cuyo caso referiremos la significación psicológica de aquél al correspondiente sector de la personalidad representado por el segmento en cuestión. El único punto que creemos vulnerable es el de la relación entre prominencia anterior de la frente e impulsividad de pensamiento. Y es que conviene especificar que la intensidad y riqueza de la vida instintiva, afectiva o intelectual-espiritual está en relación con la amplitud del correspondiente segmento; en cambio, según observaciones que ya proceden de la clásica fisiognomónica analítica, la prominencia de la *porción inferior* del segmento que se considere, es lo que corresponde al impulso irreflexivo, a la incontinencia, a la rapidez de la reacción y al carácter combativo de ésta, todo ello aplicado al instinto, o al sentimiento, o al pensamiento, según cual fuere el tercio en cuestión. Por lo general, un predominio del inferior se acompaña de un mentón saliente;

pero ya con mayor frecuencia observamos predomínios de tercios medios sin que la nariz sea muy prominente en su base ni su punta aparezca muy proyectada hacia adelante. Y en la frente se da la disociación con una frecuencia máxima, hasta el extremo de que una prominencia de las arcadas supraorbitarias a menudo se acompaña de poca extensión de la frente.

En general, en cada tipo todo aparece armonizado. No obstante, existe una disarmonía frecuente y de significación psicológica global bien perfilada: el Tipo RETRAÍDO DE VESTIBULOS ABIERTOS, tipo reactivo por excelencia, esténico, con mayor actividad que reservas biológicas. La Retracción es lateral (con vestíbulos que se abren y proyectan hacia adelante), a menudo no muy intensa, pero siempre contrastando con la gran abertura y superficialidad de los vestíbulos.

* * *

Al educador le interesa una Tipología evolutiva que le permita clasificar material integrado por niños y jóvenes. La evolución morfo-psicológica completa se da en pocos casos: unos se estancan en tipos infantiles; otros, derivan directamente de éstos a tipos que declinan; los más, se estacionan en tipos intermedios, jóvenes o maduros. Algunos, pocos involucionan hacia una fase anterior.

Todo depende del equilibrio entre ambiente y sujeto, y del sentido en que se desequilibren. Es una esperanza pedagógica este enfoque no fatalista de la tipología, que lo mismo valora el componente determinista, externo, como un factor esencial del individuo muy influíble por el hábito que éste se imponga con su voluntad de acción: el tono morfológico.

J. MIRET MONSO

Psiquiatra. Biotipólogo del Instituto
Mental de la Santa Cruz

PEDRO SALINAS EN SU POESIA

PEDRO Salinas ha muerto. Después del obligado laconismo de las gacetillas ya empiezan a aparecer — sobre todo en revistas madrileñas — las primeras consideraciones en torno a lo que esa noticia significa: la desaparición en plena madurez de uno de los escritores más importantes con que contaba la moderna literatura española, y también, para los que fuimos y somos sus lectores, algo no menos doloroso: la desaparición de Pedro Salinas, hombre a quien nos hubiera gustado conocer y por quien de antemano sentíamos un vivo afecto. Hay autores cuya obra nos admira, nos conmueve, pero cuya personalidad nos disgusta, o simplemente nos interesa en cuanto nos hace comprender mejor su obra, Pedro Salinas no era de ellos; pocos libros nos incitaban al trato con el hombre que los escribió, al deseo de entrar en su intimidad como los suyos. Adivinábamos un ser excepcional, sensible a todo, acogedor, y nos parecía que su obra — por considerable que fuese — sólo nos daba de él una parte, fuera quedaban reservas casi inagotables, invitadoras: un Pedro Salinas que además de escribir sufría, gozaba, enseñaba maravillosamente desde su cátedra de Literatura, conversaba con sus amigos. A través de poemas, ensayos, novelas y teatro seguiremos ahora presintiendo la proximidad de un magnífico espíritu, por desdicha extinguido. Podremos conocerle mejor pero ya no podremos conocerle más; por eso, si yo trato en las páginas que siguen de situar y examinar someramente una obra poética es, sobre todo, porque ya y para siempre ha de ser nuestra vía principal de acceso a la persona y la intimidad de quien la creara.

Es indudable que nuestro modo de enjuiciar una poesía se altera notablemente con la muerte de su autor; en lo sucesivo, y aparte de su valor autónomo, la obra pasa a ser el único representante del hombre que la creó: al ir hacia ella poseemos siempre esa certeza, aunque sea inconsciente. Si estudiamos un poeta vivo nos preocupa ante todo la calidad y la peculiar visión del mundo que informa su obra, sólo cuando ésta queda clausurada definitivamente reviste un interés de urgencia al encuadrar a ella y a su creador en una época y en una situación determinadas, porque al resistir esa prueba es cuando la poesía adquiere

re un valor permanente. Acometer tal faena exige sagacidad y tiempo, así pues, yo me limitaré a precisar algunos perfiles que me parecen relevantes.

* * *

Pedro Salinas pertenece a esa generación de poetas a la que llaman algunos, no sé por cuál razón, «de la Dictadura». La etiqueta no me parece precisamente un acierto (1); yo diría, más simplemente, a la generación de poetas que se dan a conocer a lo largo de la década 1920-1930.

Dentro de ese marco de diez años la obra primeriza de Salinas, «Presagios», surge en fecha relativamente temprana: 1923. Un año antes había aparecido un libro de resonancia incalculable en la historia de nuestra moderna poesía: la Segunda Antología Poética, de Juan Ramón Jiménez. Se cerraba este libro con las primicias de la nueva etapa del poeta; con él la poesía española eliminaba sus postreros ecos modernistas, iniciaba un período de depuración del verbo y de la imagen y venía a asentarse sobre nuevos y más anchos fundamentos. En este sentido, ultraismo y creacionismo fueron, uno tras otro, tentativas para satisfacer las nuevas exigencias, pero la auténtica ruta vino a marcarla Juan Ramón. Sin embargo, los nuevos poetas, aun aceptando totalmente los logros de la poesía juanramoniana, iban a partir de un punto radicalmente distinto.

En Juan Ramón Jiménez se establece una identidad constante entre el poeta y el mundo de afuera, la intimidad poética se ensancha, se hace infinita, hasta confundir en ella el paisaje y, más tarde, el universo todo y su misma razón de ser. El poeta, especie de solitario implacable, ve reflejada su intimidad en todas las forms del mundo exterior, y si sale al campo, aunque sólo sea para la vacación breve de una tarde, todo lo que contemple, pájaro, flor, árbol o río, no hará más que devolverle sus propios sentimientos potenciados hasta el infinito. Era, en cierto modo, una exacerbación de lo que las gentes del noventa y ocho denominaron «la emoción del paisaje».

Pues bien, los poetas del veintitantos parten de una certeza contraria: la de sentirse limitados, radicalmente diversos del mundo que encuentran ante ellos. Lo exterior ya no pueden buscarlo a través de la propia intimidad, urge salir afuera si quieren encontrarse con ello. De ahí el reproche de poetas asépticos que con tanta frecuencia se les hizo y que, claro está, no les importó. A medida que este saberse ante

(1) La considero equívoca por las siguientes razones: 1) ¿A qué Dictadura se refiere? — 2) Existen, desde luego, relaciones entre poesía y política, pero la actividad poética de los años 20 al 30 está escasamente condicionada por la situación política española en aquellos mismos años.

una realidad autónoma se fué tornando más consciente pasaron del acento inicial simple y desnudo, muchas veces con aire popular, a una poesía complicada y exacta, preocupada por la intemporalidad: es el momento del neogongorismo. La rehabilitación de Góngora respondió tanto a una necesidad como a un afán de justicia; certeramente ha dicho Dámaso Alonso, refiriéndose a su descubrimiento de los antiguos comentaristas gongorinos: «Si yo había ido a dar con las antiguas ediciones y comentarios de Góngora, mi mano no se había movido libremente: seguía un destino, un impulso más amplio: el de mi generación...» «El poeta (Góngora) ¡qué iba a ser vago, qué iba a ser nebuloso!... Se correspondía más bien con un arte exacto, con un frenesí, digamos alejador, desligador de la realidad (para volver a ella) por medio de poderosas imágenes, con el prurito de perfecciones y límites que acució primeramente a los jóvenes poetas de mil novecientos veintitantos».

Estas dos notas: perfección, límites, están presentes en el ánimo de casi todos desde muy temprano; de manera inequívoca cantaba García Lorca, en la «Oda a Salvador Dalí», «sus ansias de infinito limitado».

El momento culminante de esas aspiraciones queda marcado por el centenario de Góngora, pero la inquietud constante de los poetas de esta generación, la que más ha enriquecido la moderna poesía española, hace que ninguno de sus miembros persista demasiado tiempo en ellas. En los finales de la década se producen los primeros brotes del superrealismo español — en 1929 publica Alberti «Sobre los Angeles» —, y empiezan a hacer sentir su influencia en el ámbito español una serie de escritores poco conocidos hasta entonces, otros, como Rimbaud y Lautreamont, son asimilados definitivamente. De 1931 a 1934 se produce un sensible cambio en la poesía española; de esta época datan dos libros significativos, cada uno en su estilo: «Espadas como labios», de Aleixandre, y «La Voz a ti debida», de Salinas.

Nos hemos adelantado un poco, pero era necesario. Ahora ya estamos en condiciones de situar la trayectoria de nuestro poeta. Sin embargo, antes quiero hacer una observación, es casi una perogrullada pero por eso mismo conviene no olvidarla.

La existencia de ciertas tendencias poéticas en una época puede explicar (sólo en parte) pero nunca motivar la obra de cada poeta. Son tendencias que flotan en el ambiente, que el poeta acepta en aquello en que las necesita y que luego enriquece o neutraliza: en el caso de Pedro Salinas hemos de ver como su obra consiste en ir eliminando todo lo que en aquellas tendencias no casaba rigurosamente con su modo peculiar de ser poeta.

* * *

«Presagios», el libro inicial, es un estupendo libro de juventud. Apenas abierto nos encontramos con un poema revelador:

Suelo. Nada más.
 Suelo. Nada menos.
 Y que te baste con eso.
 Porque en el suelo los pies hincados,
 en los pies torso derecho,
 en el torso la testa firme,
 y allá, al socaire de la frente
 la idea pura, y en la idea pura
 el mañana, la llave
 — mañana — de lo eterno.
 Suelo. Ni más ni menos.
 Y que te baste con eso.

Es confortadora esta voluntaria humildad y, al mismo tiempo, este apuntar muy alto: allá, al socaire de la frente, la idea pura, el mañana, lo eterno.

Así, certero, pleno de calma, el poeta cruza atentamente por el mundo y, de súbito, percibe cierto temblor, ciertos presagios misteriosos que se cuele en esos poemas tan simples, tan cercanos. A veces es sólo el rumor obsesionante de un arroyo en la alta noche:

agua en la noche, serpiente indecisa

mi. barroca

o la imagen imprevista e inaccesible de la amada que el espejo le revela. Pero el tono general es límpido y sereno. Predomina el verso corto, asonantado irregularmente, y la nominación; los adjetivos son sencillos, usaderos, y suelen conllevar un estado de ánimo; la sintaxis sólo excepcionalmente se complica: en los sonetos aparecen ya preludios neogongorinos:

ni camino que incite ni montaña
 que dulce trasponer al alma sea.

Algunos poemas tienen aire de copla, otros recuerdan una viñeta, como el que comienza: «Manuela Plá» se llama el barco...

El libro nos deja un regusto apaciguador, y una curiosidad por el mundo y sus cosas, y por ese misterio del mundo que a veces nos rescata de nosotros mismos y de nuestras pequeñas melancolías.

«Seguro Azar», escrito en el período que va de 1924 a 1928, marca el momento de máxima impregnación por las tendencias a que antes aludíamos. Claramente emparentado con el primer libro presenta, no obstante, sensibles diferencias. Ya el poema inicial, «Cuartilla», convoca sobre el papel en blanco donde amanecerá la palabra una serie de imágenes muy del momento. Hay aquí un predominio absoluto del verso corto; la sintaxis y la estructura general del poema se han hecho más complejas. El anhelo de perfección y límites, el ansia por lograr una poesía intemporal están ahora exacerbados: verbos en tiempo de presente, nominación frecuentísima, adjetivos nítidos y que no suelen conllevar un estado de ánimo. Abundan palabras tales como blanco,

blancura, nube, alas, plumas, rumbos, azar, geometría, exacta, exactitud, etc. Las raras veces que aparece el verso largo es para dar una sensación melancólica que el poeta transmite pero en la cual no participa, alguna vez tan llena de gracia como esa principesca hoja otoñal — rubia, desheredada, morgánica — de «Tránsito». El mundo de este libro es un paisaje urbano, una vida colectiva limpia y segura gracias a una técnica perfeccionada y todavía dócil. Hay una atención curiosa por la materia y una fuerte tendencia a la dinamización y al esquematismo, quizá por influjo del cine. El camino, la naturaleza, la altura, se presentan siempre con aire de excursión o de fin de semana.

Pero la diferencia más importante con respecto a «Presagios» es otra. Allí lo cierto, lo completo, era casi siempre el individuo, la desazón se producía al entrar en contacto con la realidad exterior. En «Seguro Azar», el mundo, amado, perseguido hasta el frenesí, ha sido puesto en claro, inventariado amorosamente:

en la luz clara del día
perfecto el mundo, completo

ahora, el quehacer, la incertidumbre, aparecen en la propia intimidad. El poeta cierra los ojos y ve un mundo

incompleto, tembloroso
de será o de no será.

Un poema, «La Vocación», plantea el dilema y

En aquella tarde clara,
en aquel mundo sin tacha
escogí:

el otro.

Cerré los ojos

Este quehacer íntimo, esta angustia ante su fuero interno ya no abandonarán la poesía de Pedro Salinas. Quizá a lo largo del libro, bajo la alegría y el goce exacto del mundo que informa casi todos los poemas, corra una secreta vena, que arranca en «La Vocación», asoma de vez en cuando, como en «Soledades de la Obra», y por fin brota resueltamente en el último poema: «Triunfo Suyo», en él, la eternidad, el terrible silencio que el poeta había querido desvirtuar con la certeza de su propia limitación, con el pasmo ante las cosas y el júbilo del poema se sitúa en primer término.

«Fábula y Signo», publicado en 1931, es abiertamente un libro de transición. Salinas tuvo conciencia de ello, o por lo menos eso parece desprenderse de algunos poemas como el primero de los que llevan por título «Escorial» y el titulado «Salvación». El amor a lo exacto, la preocupación por lo intemporal, patentes en la obra anterior, se han amortiguado; sustancialmente el estilo no cambia pero la intimidad del poeta asoma aquí de manera más directa.

La siguiente es una obra decisiva: «La Voz a ti debida»; con ella encuentra Salinas su más auténtico acento. Desde luego los libros anteriores contenían numerosos poemas de amor y la concepción que el poeta tiene de este sentimiento no ha variado mucho. Lo que da un profundo significado a esta obra es su acento terriblemente concreto, verdadero reportaje de su amor, cantado día a día con una clarividencia insuperable. «La Voz a ti debida» es un único poema en el que cada pieza sólo adquiere pleno sentido al ordenarse en el conjunto. El ambicioso envite del amor queda en claro desde el primer verso:

Tú vives siempre en tus actos

La amada es la absoluta presencia, su busca a través — y a pesar — de la mujer el poema entero. ¡Qué pena, tras los júbilos iniciales, cuando el amante tiene que enfrentarse a la mujer y luchar con ella, cuando el poeta habla ya de «su dulce cuerpo pensado»! Apenas comenzamos a leer ya sabemos inevitablemente el final acabamiento: el mismo impulso que está creando esa gloria de dos ha de tornarla imposible necesariamente. Y cuando cerramos el libro no nos queda un regusto amargo: de poema en poema han ido apareciendo, multiplicándose los signos del próximo fin; al leer los versos iniciales de la última pieza:

¿Las oyes como piden realidades
ellas, desmelenadas, fieras,
ellas, las sombras que los dos forjamos
en este inmenso lecho de distancias?

comprendemos que el ciclo ha terminado y nos gana la certeza de que tal desenlace era necesario y por tanto justo. Acuden a la memoria las viejas y profundas palabras de Anaxímandro: «Donde tuvo lo que es su origen, allí es preciso que retorne en su caída, de acuerdo con las determinaciones del destino; las cosas deben pagar unas a otras castigo y pena de acuerdo con la sentencia del tiempo».

Tres años más tarde se publica «Razón de Amor». A diferencia de «La Voz a ti debida», este libro no constituye un ciclo cerrado: se trata de una serie de poemas en la que aparecen reiteradamente los mismos motivos y que, en realidad, igual pudiera haber sido más breve que prolongarse indefinidamente. Reflejo de una época crítica en la vida del poeta, «Razón de Amor» es profundamente interesante.

Es hora de preguntarnos el por qué de la insistencia con que el tema amoroso aparece en la obra de Salinas. Ya en sus tres primeros libros se da con mayor frecuencia que en los restantes poetas de su generación, pero aunque el tipo de amor que en ellos se canta es casi el mismo, aún no se muestra claramente la metafísica amoroso que luego será médula de «La Voz a ti debida» y de «Razón de amor».

Todavía en «La Voz» pueden distinguirse dos dimensiones igualmente interesantes: la psicología y la metafísica. La psicología del amor ocupa en este libro un lugar importantísimo: sus síntomas y sus mani-

festaciones están vividos y descritos minuciosamente. No olvidemos que Salinas fué un maravilloso traductor de Proust. En «La Voz» existen, indudablemente, resonancias proustianas pero también una diferencia — y esta diferencia apunta precisamente hacia la dimensión metafísica de que antes hablaba: si Marcel Proust estudia y describe el amor como una enfermedad para Pedro Salinas el amor es, sobre todo, lo que los antiguos llamaban una enfermedad sagrada, un mal sagrado. Por otra parte, no hay rastro en «La Voz a ti debida» de un motivo típico de Proust: los celos.

Recordemos una definición del amor de la que gustaba Salinas: una aventura hacia el Absoluto. Pero Salinas siente, ahora más que nunca, una urgencia de absoluto; ya no acepta la conciencia de su limitación como individuo: no puede satisfacerle. Y, por su peculiar modo de ser, esa necesidad de absoluto le empuja irresistiblemente hacia el amor.

Lo primero que se desprende de la lectura de «Razón de Amor» es la necesidad del amor: sólo él puede hacernos vivir auténticamente. Pero el amor habita en su eternidad y raras veces podemos poseerlo; ese instante en que él desciende hasta nosotros es nuestra vida. En esa gloria de dos — como la llama Jorge Guillén — los amantes tienen el don de hacer milagros: son por fin ellos mismos. Pero el prodigio es fugaz y aquellos que lo experimentaron lo sienten después terriblemente ajeno; la relación amorosa será una infinita esperanza:

Ya nuestra realidad, los cuerpos estos
son menos de verdad que lo que hicieron
aquel día, y si viven
sólo es para esperar que les retorne
el don de imprimir marcas sobre el mundo.

Y, sin embargo, sólo a través de algo tan dificultoso se puede ser de verdad, y la luz, el día, el mundo, todo lo que antes gozó y cantó el poeta jubilosamente sólo puede cumplirse, sólo tiene valor cuando la amada llega. Pedro Salinas ha andado mucho camino; recordemos ahora el poema inicial de «Presagios»: «Suelo. Nada más. — Suelo. Nada menos». Y leamos después estos versos de «Suicidio hacia arriba»: los amantes flotan sobre el mar

Sin andar, ya,
despedidas las plantas de los pies
del más triste contacto de la vida,
del suelo y sus caminos.

Paralelamente a esta evolución ha ido variando el tono de los poemas: ha desaparecido casi por completo el acento mesurado, el ansia de perfecciones y límites. Esencialmente la estructura y la técnica han permanecido idénticas, pero al irrumpir una expresión más urgente y angustiosa los versos que se han hecho dolorosos, han adquirido elocuencia.

Sigue un largo paréntesis cargado de acontecimientos trágicos: guerra civil, ausencia de España, guerra mundial, y al cabo aparece el libro postrero de Salinas: «Todo más claro». Lo componen una serie de extensos poemas escritos en los años que van de 1937 a 1947, años terribles que forzosamente habían de cavar honda huella en cualquier poeta, y más en un Pedro Salinas, tan castizamente enraizado en su mundo y en su tiempo. Pocos libros conozco tan complejos y suscitadores como este. Salinas ahonda en galerías que ya recorrieron dos grandes maestros: Miguel de Unamuno y Antonio Machado; desde el prefacio al último poema, una incertidumbre congajosa — alguna vez entreverada de esperanza — nos atenaza.

Comenzaré el comentario por el tema amoroso, que es el que venía tratando. Aquí se le ha relegado a un lugar secundario: tres poemas, agrupados bajo el título general de «Entretiempo romántico» componen el paisaje amoroso de este libro. Aparece nuevamente la metafísica del amor, pero ya, casi siempre, como un anhelo frustrado; a veces, incluso, el poeta parece lamentar el haber sido arrastrado nuevamente por esa esperanza.

Verdaderamente, el tema del amor ha cambiado de objeto. La definición del amor como una aventura hacia el Absoluto es anchísima y conviene igualmente a muchas cosas, entre ellas la poesía; ya dijo don José Ortega y Gasset que el amor es un género literario. A lo largo del prefacio y del estupendo poema inicial, especie de arte poética, que da título al libro, Salinas nos muestra su convicción de que la poesía es, ante todo, acto de amor, iluminación que ha de poner todo en claro. Así, la poesía, obra de amor, ha venido a sustituir a amor humano.

Aparte de éstos; qué riqueza en motivos la del libro! La angustiada conciencia del hombre, el presentimiento de una culpa, sin que se sepa cuál sea, y que el poeta personifica en la propia sombra

¿Esta sombra pareja que me sigue
apenas haya el sol, es culpa mía?

le empujan a la busca de su mejor yo: ese inocente al que por fin ha de encontrar en las alturas, inasible. Mientras, aquí, abajo, el poeta se siente en desamparo, condenado a un destino, obligado a escoger, siempre con la sospecha de que, al hacerlo, algo se pierde irreparablemente. La terrible fuerza de un destino de hombre se hace también patente en el bello poema que lleva por título «Santo de palo».

Y por escenario de esa lucha de nuestro fuero interno, la civilización actual: la ciudad monstruosa: ruedas, innumerables ruedas y destinos azacaneándose, marchando sin saber hacia dónde, sin preguntárselo siquiera. Ya no es el limpio y confortable paisaje humano de «Seguro Azar», sino algo furioso, incesante, antihumano; surge la guerra, el clamor de las calles, las seis letras fatídicas en los epígrafes de los periódicos, la visión conmovedora de la ciudad que, con el amanecer, vive sus últimas horas de paz. Y, como final, el larguísimo llanto ante

las ruínas, ante los escombros que al caer esparce «un Cero, obra del hombre, autor de nada». ¡Qué magnífico poema es este!...

* * *

Desgraciadamente, la obra de Pedro Salinas ha concluído: es ya una trayectoria que será preciso examinar y situar minuciosamente. Yo creo que tiene un profundo interés; quizá otros poetas de la misma generación le sean superiores, pero la obra de Salinas poseerá siempre un gran atractivo y un acento propio inconfundible: el acento de aquella rica personalidad que la creó.

En su primera época, la poesía de Salinas presenta afinidades con la de Jorge Guillén, su íntimo amigo y compañero; ambos sienten el mismo amor por la realidad tal y como se ofrece, por el mundo del aquí y del ahora. Pero, aunque este amor por las cosas perdure siempre, Salinas adquiere gradualmente una expresión personal más directa y un acento arrebatado y transfigurador, a veces con cierto aire profético. A partir de la «Voz a ti debida», el empleo de imágenes o, simplemente, de transposiciones sintácticas — cuya intensa capacidad suscitadora conocieron muy bien los poetas de 1927 —, se encaminará de preferencia no a sugerir realidades sensoriales o delicados matices de las cosas, sino a dar al verso un acento hondamente personal y afectivo; en esto viene a coincidir con otros poetas de su generación, varios años más jóvenes: Vicente Aleixandre y Luis Cernuda, por ejemplo. Pero, y esto es lo importante, a lo largo de su trayectoria vemos que persiste constantemente un algo irreductible, ese algo que da unicidad a la obra y que la actual Estilística se esfuerza en descubrir y fijar; Salinas posee un estilo: posiblemente es uno de los poetas más fáciles de reconocer a la vista de unos cuantos versos.

* * *

En fin, la poesía de Pedro Salinas queda ante nosotros, abierta; aún tiene que decirnos muchas cosas.

JAIME GIL DE BIEDMA

HONOR A QUIEN CULTIVA SU HACIENDA

I

1 SE dice a menudo que el pueblo español no es moderno, y más concretamente que es anti-moderno, o sea, con otras palabras, que es un pueblo que vive apegado a su historia, un pueblo tradicionalista. Parece, desde luego, que así es, puesto que cuando se anda por nuestro país ancho y triste, se vé sobre esta tierra la pervivencia secular de unas formas sociales, la duración de una actitud mental en sus hombres no afectada por las experiencias de su extramundo; se ven, otrosí, muchas piedras antiguas, paños añejos, libros en pergamino y pueblos — ¡oh, Dios, cuántos pueblos todos idénticamente fieles a sí mismos, todos grises y pardos al abrigo de cualquier serranía! — pueblos, digo, cuya fisonomía no cambia tanto en su paisaje como en esa otra fisonomía más irreductible constituída por la índole de la sociedad que los habita. Sobre este hecho aparential y evidente que es la escasa huella de cambio y de crisis histórica y sociológica en lo que de más sustantivo hay en un grupo humano — sus piedras y su mente — se han apoyado los exégetas de nuestra tradición, de nuestro catolicismo, de nuestro sentido de la familia y de la tierra, y sobre él también se han alzado, pidiendo aire y vida nueva, los críticos de la índole de nuestra sociedad. Los primeros dan un valor absoluto a lo que ocurrió un día, es decir, lo ya objetivado — actos, piedras y libros —, y creen que ese valor, adquisición definitiva y para siempre, suprema experiencia del pueblo español, es compartido por lo que se está viviendo hoy; un poco a la manera de Burke, la nación es concebida por ellos místicamente como una unidad de pasado y presente, como el todo indivisible de las generaciones que fueron y las que son. Los segundos — los españoles que se han hecho críticos de sí mismos y de su mundo circundante — aún sin negar el valor de lo ya objetivado (aquéllos actos históricos), han introducido una división entre pasado y presente y han negado que hoy sean actuales — sean vividos — o sean *todavía* valores, los de las generaciones que se fueron. Estos dos modos de entender y sentir la vida española y su decurso histórico, han dado frutos en el conocimiento y han llegado a constituir un género de creación formado por todos aquellos libros en torno al ser y el problema de España, que ni son literatura, ni filosofía, ni historia en sentido estricto. Este género, del que tan fecunda fué también

Rusia en su siglo XIX, prece una prerrogativa de los pueblos incómodos; es un género de reflexión agónico y vehemente, agónico no sólo en los ansiadores de reformas y en los buscadores de la razón y la norma de nuestro modo de vivir, agónico también en quienes gritan que el único ser de España es como ellos lo proclaman y que todos los demás insinuados o posibles son pecado contra aquél.

Tenemos, pues, que esta España cuyos hombres se dice que viven de y por su tradición, que esta sociedad aparentemente vinculada de una manera sólida a su historia, ha producido tendencias interpretativas de sí misma, llamadas irrenunciables a la personalidad de sus hijos para que se encaren con su mundo y su pasado, para que abandonen el cultivo de lo universal objetivo — la medicina, la filosofía, las ciencias de la naturaleza, la antropología, etc. — y se hagan preguntas agonizantes sobre su propio ser, no el ser entitativo de su condición de hombres (¡qué rica sería entonces España en filósofos de valor universal!), sino sobre su ser local, su ser pueblerino.

¿Cómo es posible que una nación que parece que descansa sobre la base de unos valores seguros y permanentes, exija a sus hombres una reflexión tan dolorosa sobre sí misma? Las vocaciones torcidas por la llamada enérgica del sentimiento (Cadalso, Ganivet, Costa, tantos otros), atestiguan que no se trata de un seudoproblema; son demasiados hombres los que han abandonado el conocimiento universal de una ciencia para agotar sus plumas o su sangre sobre el conocimiento de España.

2 EL primer supuesto parece que no puede ser negado: éste es un pueblo en el que tiene una gran vigencia social la tradición, una determinada tradición. Los hechos de que esta tradición se nutre, son conocidos, están historiados, puestos en letra formando el acervo cultural de la nación. No menos cierto es que este conocimiento no resulta, para numerosos españoles, fuente de fé ni de conformidad. Es un conocimiento estéril, no creador. Todos los adjetivos culpables que se acumulen contra esos españoles, no podrán evitar que la mente de unos hombres salte los límites postulados por la tradición y busque nuevos valores. La vida es así. Sin duda ésto plantea un problema, y en cuanto tal hay que afrontarlo, es decir, hay que ver por qué se produce esa paradoja trágica que lleva a unos españoles más o menos egregios a agotarse sobre la reflexión nacional, precisamente en un pueblo al que se pretende enraizado sobre su propio ser histórico. Es asaz fácil echar la culpa a los hombres — vividores e imaginadores de problemas inexistentes — cuando al hacerlo así lo que en realidad se cumple es un ataque a lo que de más auténtico y noble hay en la mente humana; pasión misional al servicio de una colectividad, ansia de conocimiento sobre sí mismo y sobre la circunstancia en que se vive.

No; no es la culpa de unos imaginadores de problemas inexistentes. Toda ave levantada por la caza es pieza digna de ser perseguida. El

señorío del hombre sobre el mundo se ha conseguido levantando problemas y resolviéndolos; cada vez que la mente humana emerge por encima de su tiempo y de su lugar para asomarse al espacio abierto, hay un ave dispuesta a entregarse y a revelar la maravilla de lo desconocido. El reproche de que era mejor no encararse con ciertos problemas, es la cobardía del que lamenta haber nacido hombre.

Si decimos, pues, que el problema no está sólo en la mente que busca sino en la tradición que no le dá fé ni valor, ni conformidad, habremos trasladado la cuestión del incierto plano de lo subjetivo al reino de los datos y de las cosas. Vamos a ver qué sale de ello.

3 SE dice a menudo en el país, por los mismos que postulan la vigencia de los límites de nuestra tradición, que en España se lee poco, que se hace alarde de Saavedra Fajardo, de Donoso Cortés, de Balmes, pero que éstos autores no son leídos, es decir, no son cultivados socialmente, no son actualizados en la mente de una mayoría de españoles de hoy. ¿Cómo es ésto posible, debe uno preguntarse, en un pueblo tan apegado a su historia y a su tradición? Oír ésto es algo tan peregrino como si nos dijeran que en Inglaterra dejaron de representar a Shakespeare y que los ingleses ya no visitan Stratford-on-Avon. Y sin embargo, es verdad; es una verdad intuída por todos nosotros y de hecho sabida, aunque no hay modo de probarla con una estadística ni de conseguir sin rubor de labios de los españoles la confesión de que, si hojearon una vez las *Novelas Ejemplares*, o las *Empresas Políticas*, luego jamás fueron sus libros de cabecera. Se objetará que hay fragmentos de Saavedra Fajardo y de Cervantes y trozos de discursos de Donoso, en antologías para uso de alumnos de bachillerato, y que ésta es una forma de cultivar nuestro acervo cultural; pero a éso hay que contestar que el mero acto de poner los ojos sobre la letra muerta que nos legó el pasado, no es vivir una tradición. Al clásico hay que frecuentarlo, hay que convivir con él, participar en cierto modo de los supuestos de su mente, contrastándolos con los nuestros y los de nuestra época: en otras palabras, hay que leer al clásico, por lo menos, cuatro o cinco veces en el curso de nuestra vida, simultáneamente a las crisis que jalonan nuestra evolución personal. Lo otro, la lectura recitona y obligatoria de la letra en el difuso e incierto período de la adolescencia, no es en absoluto perpetuar una tradición y mantener su vigencia; a lo sumo podrá ser lo que se hacía en algunas universidades europeas en los dos primeros siglos de la modernidad, cuando todavía se repetía la cosmología aristotélico-escolástica aunque ya muy pocos creyeran en ella.

Y ésto es lo doloroso y aquí está el núcleo del problema, el dato para servirnos de acicate: que si vamos andando por las moradas de nuestros pueblos (como un diablo cojuelo) y por las celdillas de nuestras ciudades, veremos que no hay frecuentación — frecuentación social, que es la importante — de los textos de nuestros clásicos.

Ahora bien, el hecho de que la experiencia de los españoles de ayer no sea vivida por sus coterráneos de hoy, no parece influir gran cosa en la cuestión de si éste es un pueblo antimoderno ni en el por qué de su resistencia a la adopción de otros modos de vida, o de su profunda esterilidad para crear otros nuevos, propios y originales. Sabemos, esto sí, que el tradicionalismo español es un tradicionalismo *sui generis*; no consiste, a diferencia de los demás tradicionalismos, del inglés o el alemán, por ejemplo, en volver a vivir, y en hallar gusto en ello, el sentido de la vida que floreció en épocas más gloriosas. No consiste en perpetuar una cultura. ¿Qué será, entonces?

4 CUANDO el hombre nace para su mundo — decir, cuando se descubre a sí mismo como autoconsciente — vé que no es libre: tiene las limitaciones del lugar en que nació y del tiempo dentro del cual cobró conciencia. Hay en torno suyo una familia cuyos hábitos influyen en la propia mente, hay un pedazo de tierra cuya fisonomía y cualidades determinan, en parte, la índole de la actitud humana hacia ella, hay una sociedad de coetáneos con normas ya hechas, con prácticas, ideas y creencias que en principio son compartidas y que tal vez nos han de acompañar, suprema cárcel, hasta la muerte. El hombre recién amanecido mira a su rededor y vé que está solicitado: 1.º, por el conjunto de usos, de hábitos mentales y de creencias de la comunidad en que vive; 2.º, por los actos y las ideas que se conservan, objetivados, en la historia de su pueblo; 3.º, por sus propias motivaciones personales, radicalmente ingenuas, nuevas para sí y para su mundo.

La primera solicitud tiene un gran fuerza coactiva: exige del individuo que profese las creencias de quienes le rodean, que cumpla las normas de la vida comunitaria, incluso las que se basen en supersticiones o convenciones no razonadas, que no sea excéntrico en el uso de su tiempo, ni en sus diversiones, ni en su conducta; que se atenga, en fin, a aquella normatividad que todo lo preside, en los instantes decisivos, en la elección de profesión y de cónyuge. Si el hombre acepta todos esos elementos que le vienen dados desde fuera, repetidamente, un día y otro, y para admitir cuyo valor no le es exigido ningún descubrimiento *personal*, entonces su vida se hace típica: es sustancialmente idéntica a la de los demás miembros de la comunidad, adopta una existencia que puede ser tipificada como la de aquel grupo concreto de población, de cultura y de organización comunitaria. Si además, la forma de vida que le ha sido dada, no es una creación reciente, sino la pervivencia a través de generaciones de una forma que no llega a hacerse crítica, resulta que aquel hombre que no ha postulado por sí y para sí ningún otro género de existencia distinta, está cumpliendo con una tradición. Tal tradición se halla constituida, primero y ante todo, por una estructura de relaciones humanas que se mantiene fiel a sí misma y a la que toda novedad amenaza: la comunidad de

los que rindieron su libertad creadora, exige, pues, al recién nacido, que la rinda también. En él habrá de imponerse una rígida fidelidad a la respuesta que los antepasados dieron a la circunstancia en que vivían; como las hojas del árbol son iguales a sí mismas en cada foliación, así la respuesta de su pensamiento y de su cuerpo habrá de ser similar a aquélla. Se trata de una tradición que es, en suma, no el fruto del espíritu creador, sino el eterno retorno de una serie de actitudes vitales, usos, hábitos y creencias.

En el segundo caso, el hombre levanta los ojos por encima de este tejido de las formas inmediatas de vida de la comunidad entre cuya malla está preso, y mira al pasado para buscar los actos e ideas que se conservan, objetivados, en la historia de su pueblo. Esto supone la previa existencia de una cultura. El hombre encuentra en ella, 1.º, unas personalidades que pueden ser tomadas como modelo, 2.º, los testimonios de su labor (hechos sociales y políticos, templos, pinturas, poemas), 3.º, un conjunto de interpretaciones del mundo, del hombre, de la propiedad, de las relaciones entre hombres (ciencias, filosofía, Derecho, etc). Esta herencia puede ser contemplada de un modo pasivo, estéticamente, o sea sin sentir el incentivo de acrecentarla, bien porque realmente forme una cultura que ya alcanzó su máximo desarrollo y que entre sus normas tiene la de poner unos límites al conocimiento o a la actividad del hombre, bien porque no se produzcan solicitaciones creadoras ni desde la intimidad ni desde el medio en que se vive; puede ser considerada también, en cambio, como un puro valor de ejemplaridad que exige al heredero que esté a la altura de su tradición y que responda ante sí y ante su mundo con el valor con que respondieron sus antepasados. Entonces, si ésto se realiza, se produce una continuidad; la tradición forma el subsuelo desde el que alzar un edificio que se agregue a los existentes: hay tradición creadora.

En el tercer caso, el hombre conoce las posibilidades de vida que le brindan, a) la comunidad que le rodea, b) las constantes de la historia de su pueblo; y a ambas las vé como limitaciones de posibilidades que yacen en su propio ser, aquéllas porque implican una vida típica y anónima en el seno de la comunidad, las otras porque son posibilidades ya realizadas históricamente, es decir, ya hechas carne en otros hombres, y lo que él quiere no es repetirse sino ser original, fiel a una nueva posibilidad de ser hombre que todavía está nonnata. Los modos de realización de ese impulso que puede ser subjetivo o plenamente consciente, variarán según las condiciones personales del sujeto: podrá darse la mera excentricidad del inadaptado a su mundo, o la disgregación de la personalidad de quien, como el científico por ejemplo, lleva una existencia social anónima junto a una experiencia fecunda en el campo objetivo de su creación; podrán darse en una serie de hombres un conjunto de respuestas aisladas pero con unidad de sentido frente a la variación de los datos de la cultura, del medio social o geográfico, produciéndose entonces un cambio en las formas de vida; podrá surgir, en fin, el innovador que abre para el pensamiento

todo un campo hasta ahora no roturado. La cualidad fundamental que acoge a estos hombres (logren o no sus intuiciones) es que postulan una nueva experiencia para el hombre, susceptible de enriquecer el vasto repertorio de posibilidades humanas que registra la historia y de añadir otra nueva que se acerca, trabajosamente, un poco más, al hombre ideal.

En el primer caso, la fidelidad del individuo al tiempo, al lugar y al medio social, se concreta en la repetición de unas posibilidades ya realizadas (individuo típico, objeto de estudio de la sociología). En el segundo caso, el hombre es fiel a la época y a su tradición, pero lo es abiertamente, aspirando a cubrir un puesto propio en su momento histórico como lo cubrieron sus antecesores: pretende realizar las máximas posibilidades humanas que son posibles dentro de su tiempo y su espacio: se dirige a hacerse un arquetipo (símbolo de un período histórico). En el tercer caso, la mente se eleva por encima de las limitaciones de toda índole, y hace nacer a la vida una nueva forma de ser hombre.

Tenemos, pues, tres puntos de referencia: una tradición que no deviene, una tradición que crea su continuidad, y una creación original.

La primera, aunque es la más despreciable en cuanto no enriquece ni la historia de la cultura, de la filosofía ni de la técnica, en cambio es la más sólida. Tiene la solidez de las formas elementales e inmediatas de la vida, que se apoyan sobre instintos en las especies animales, sobre instintos, sentimientos y tendencias asociativas, en el hombre. Estas comunidades que no cambian su fisonomía, no carecen, desde luego, de un repertorio de pensamientos propios; pero este pensamiento (ideas y creencias, sobre todo creencias) no está individualizado: es un pensamiento anónimo que compartieron generaciones y generaciones. No hay constancia de él en la creación literaria (salvo cuando lo tomaron como dato los cronistas procedentes de otra cultura) ni hay constancias en la historia de la filosofía; además, generalmente, las violentas sacudidas emocionales que turban a una comunidad de este género, se revelan infecundas para la expresión objetivada: no producen una obra épico-lírica. Así ocurre que una comunidad que responde a las necesidades primarias de la existencia y que no cultiva una tradición cultural ni le dá nueva vida, no nos sirve para caracterizar históricamente a un pueblo. No nos dá datos definitorios propios; porque lo que caracteriza a un pueblo y le alza sobre lo étnico, es su historia, y en estas comunidades, aunque aparentemente están agobiadas por el peso de la historia, en realidad se hallan fuera del curso de la historia; sus individuos trabajan años y años con la misma técnica, comparten los mismos tabús, tienen una estructura mental que no puede hacerse crítica porque es esencialmente a-histórica. La sociología (por algo la sociología es una ciencia liberadora para el hombre), dá razón a todo lo ancho del mundo, de la índole estructural de tales comunidades (tipificándolas como «comunidades sagradas», «comunidades folk», «comunidades rurales», etc.), y revela su falta absoluta de ori-

ginalidad y sus rasgos comunes (base social exclusivamente familiar, aislamiento cultural, relaciones interindividuales de naturaleza primaria opresión de la mujer, pertenencia a (un solo grupo religioso, etc.). Y sin embargo, a veces se oye a gentes — políticamente interesadas, claro está — invocar a esas comunidades como las más genuinas depositarias de las esencias espirituales de una nación; y ocurre ésto con olvido voluntario de que es la cultura y la recreación continua de unos temas y un estilo lo que individualiza a un pueblo de los demás pueblos; es decir, que cuando, malévolamente, se está haciendo aquella autoafirmación de una espiritualidad, lo que en realidad se cumple es una llamada a lo indiferenciado, a lo común al español, al polaco y al búlgaro, a lo biológico.

5 CREAR una cultura y mantenerla, es elevarse, día a día, sobre lo biológico. La vida en bruto ofrece hombres recién nacidos, todos ignorantes, a los cuales hay que educar, hay que hacer partícipes de un patrimonio. Esto requiere, cuando menos, un esfuerzo, y deseablemente un descubrimiento *personal* del valor de los actos y los textos que forman la tradición enseñada. Tal descubrimiento personal sólo puede lograrse con la frecuentación de los clásicos.

Oímos a menudo que en España no se lee. El pueblo español no actualiza de modo cotidiano una cultura. Por tanto, sus formas de vida no están determinadas por las normas cuyo valor ha sido descubierto a través del conocimiento, sino por la espontaneidad de unas respuestas a los problemas del ámbito social y geográfico, respuestas que aún siendo espontáneas, son también típicas, es decir, son siempre las mismas. La lucha por la existencia impide a este pueblo el hacerse con una conciencia de sí. Vive biológicamente.

Ahora bien, no menos cierto es que existen una tradición y una cultura genuinamente españolas. Estas son independientes, como hemos visto, de las formas de vida adoptadas por el pueblo español. Se puede mandar al campesino que desde hace generaciones se encorva en Castilla sobre el arado romano, que lo deje y emigre al último rincón del mundo, se puede mandar a la pudorosa muchacha que hace calceta un día y otro detrás de los cristales del balcón, que salga de su pueblo y se haga una mujer distinta, y sin embargo, hágase lo que se haga y transfórmese lo que se transforme, la cultura española no habrá sufrido, puesto que esa cultura es algo objetivado que se conserva (Dios sabe por qué gracia o merced) con absoluta independencia de la mayoría de los españoles. Luego si ésto es así, se puede postular una radical transformación social de España sin que tengan derecho a rasgarse las vestiduras los exégetas de la tradición. Pues en caso de que lo hicieran, invocarían la permanencia, no de la tradición creadora que consiste en volver a vivir unos valores, sino de aquélla otra tradición que no deviene, la tradición ahistórica hecha de usos, hábitos mentales y creencias.

Es más: debemos plantearnos la pregunta de hasta qué punto resul-

ta que el mantenimiento de tales usos y hábitos constituye un factor negativo para la re-creación de nuestra cultura y para su desenvolvimiento ulterior.

Sin duda hay en el cuerpo del hombre un mal instinto que le hace preferir la consistencia a la conciencia, en otras palabras, un instinto que postula como más deseable la seguridad de su pequeño mundo local, a la problematicidad de averiguar las razones y los valores sobre los que se mantiene. Este ha sido el camino escogido por los pueblos no evolucionados, y en términos generales por los pueblos primitivos que aún están en la prehistoria. En rigor, sin embargo, la cuestión es más compleja: no se trata de una mera opción entre consistencia o conciencia. Pues tanto el individuo que vive anónimamente como la comunidad cerrada, tienen casi siempre a mano, dentro de la estructura mental que les caracteriza, un esquema de pensamiento mediante el cual les es posible justificar su género de vida. Lo importante es desenmascarar esta pseudoconciencia como una cárcel que impide el verdadero conocimiento del hombre y del mundo, revelando que, aunque es lógica consigo misma y está puesta al servicio de una seguridad, ésta puede ser la seguridad ficticia del pensamiento que no se basa en realidades respecto a la naturaleza del hombre y sus hechos, o la seguridad interesada que mantiene en la comunidad una serie de creencias-normas para beneficio de una casta o clase. Una comunidad puede vivir, ciertamente, muy segura, sobre la base de un pensamiento fabuloso y lleno de mitos, nunca contrastado por la experiencia crítica o científica: sus habitantes pueden creer, por ejemplo, que son suyas todas las estrellas que lucen en el cielo y que brillan, exclusivamente, para ellos. Ahora bien, una comunidad así sólo puede pervivir en el aislamiento, pues lo irreal se derrumbará al contacto de otra cultura más evolucionada, dejando a sus hijos huérfanos.

Solamente una conciencia crítica es capaz de llevar siempre adelante al hombre, haciéndole señor del conocimiento y del mundo.

En este sentido hay que pedir al hombre español, que opte por la conciencia antes que por la consistencia. Al hacerlo, saldrá de la inmersión en lo a-histórico en que se sumió hace unos siglos, y volverá a entrar, creando sus propias y originales creaciones, en el curso de la historia universal. El hombre solamente se hace libre por el conocimiento: al ver bajo sus ojos lo que históricamente ha sido, nace en él la facultad de actualizar para el presente o para el futuro, una nueva posibilidad de ser hombre. La libertad no es nunca la conquista de algo exterior a uno, sino la revelación de que las redes del pensamiento, por más tensas que se hayan puesto durante la noche sobre un charco de agua, no aprisionaron en él el reflejo del cielo; la verdadera libertad creadora está siempre incitando a salir al mar abierto. Pidamos, pues, para el español, que sea fiel al mejor destino del hombre, el destino del navegante.

«AREVACO»

APROXIMACIONES A LA PINTURA DE MIGUEL VILLÀ

1

El pintor y su visión: tres épocas de la pintura europea. — Sin que pretendamos demasiado superar la más precaria provisionalidad, queremos proponer una terna de conceptos: construcción, objetividad, formalismo, — aptos tal vez para caracterizar a los pintores modernos (los constructores), contraponiéndolos a los maestros de la doble tradición renacentista-barroca (los objetivos) y gótica (los formalistas). Esperamos alcanzar con el uso de tales conceptos una cierta intelección de la pintura moderna en general, y más concretamente de una pintura moderna: la de Miguel Villà. Luego diremos por qué la obra de Villà nos apremia con especial urgencia a esforzarnos en definir la categoría — estilística y no cronológica, a pesar del término de que nos servimos para designarla —, «pintura moderna». Pero para plantearnos el problema de la pintura moderna con una mínima garantía de eficacia, debemos evitar ante todo el creer que está en nuestra mano partir de una interpretación admitida e incuestionada de la pintura «clásica» renacentista-barroca o de la pintura gótica. En cuanto hallamos alguna dificultad en interpretar una forma o un estilo artístico, hemos de admitir desde luego que se produce una suspensión de la vigencia de las normas y principios con los que explicábamos los estilos al parecer ya comprendidos por nosotros; sobre todo si el estilo inexplicable o por lo menos inexplicado deriva históricamente de aquellos que dábamos ya por dilucidados.

El problematismo de la pintura moderna repercute muy directamente sobre el ciclo estilístico clásico: el que (aproximadamente) se abre con Masaccio y se cierra con David. ¿Poseemos una clara idea de qué fué la pintura clásica? Creemos que no. Se debe a Wölfflin la más lúcida interpretación de sus épocas capitales. Pero está bien claro que los instrumentos hermenéuticos forjados por el gran crítico tudesco no habrán de servirnos, cuando queramos definir el arte barroco-renacentista en su unidad; unidad que, a no dudarlo, es mucho más perceptible para nosotros que para Wölfflin, precisamente gracias al carácter ya histórico que tiene para nosotros la pintura moderna, y a la lejanía que ésta confiere al ciclo estilístico que la precedió. Wölfflin se dedicó ante todo a descubrir por qué razones y en qué medida divergen el arte barroco y el arte renacentista. Mejor quisiéramos, hoy, saber qué los une entre sí y los separa a ambos del arte de nuestro tiempo. De poco

pueden servirnos, a tal fin, ciertas extrapolaciones, no demasiado cautas, del propio Wölfflin. Pero aunque sus conceptos explícitos no hayan de servirnos de gran cosa, la consideración del principio básico de que derivan, nos guía derechamente al corazón de nuestro tema. El discípulo de Burckhardt, desarrollando magníficamente algunas sugerencias de su maestro, sostuvo e impuso que, más profundamente que las preferencias formales de los artistas, regía su creación una manera peculiar de *ver*, un cierto modo de adaptación sensible e intelectual al mundo exterior y de percepción de las cosas que lo constituyen. Pero Wölfflin no puso nunca en duda que la relación del pintor con su visión es invariable. No pensó que los artistas podían comportarse de muy distintas maneras respecto a su visión, y gobernarla tanto por lo menos como ella les gobernaba. La visión del artista era para Wölfflin un *factum* irreductible e injustificable. Para alcanzar sus fines inmediatos, no necesitaba el gran crítico hilar muy delgado en este punto; con lo cual se confirma que el pensamiento es siempre *ocasionado*: nadie es nunca más inteligente de lo que requiere la estricta circunstancia. (Lo sabía ya la Marquesa de Merteuil: «*Croyez-moi, Vicomte, on acquiert rarement les qualités dont on peut se passer*».)

Pero hoy nos vemos obligados a dar más cuerda a nuestra sonda. La pintura actual nos invita a dudar de que sus autores vean, de uno u otro modo, el mundo exterior, — siempre que queramos conservar a la palabra *ver* el sentido que le dió el arte clásico.

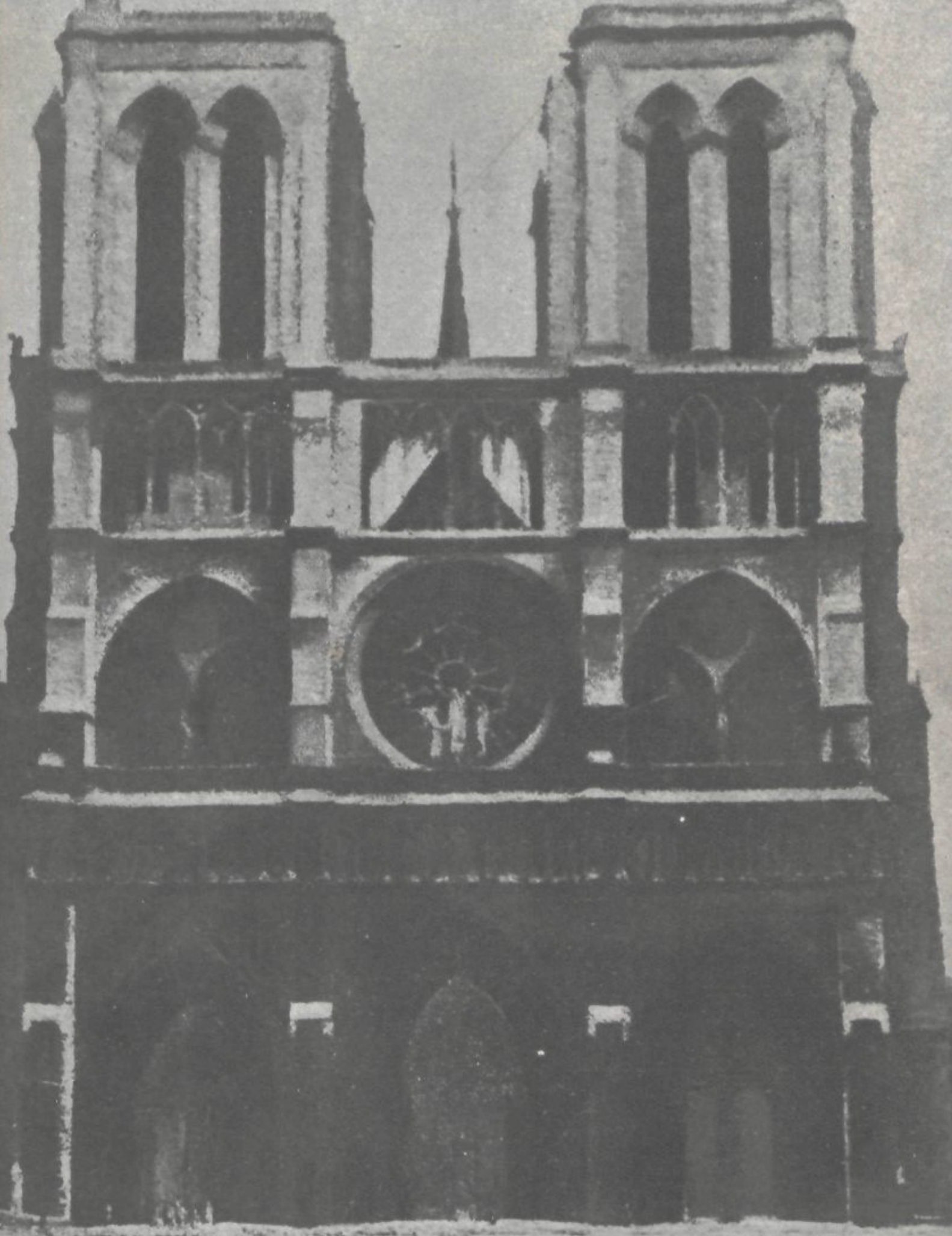
Que le dió el arte, conviene recalcar. El propio Wölfflin explicó exhaustivamente que el *ver* de que estamos hablando, y el único que cuenta para nuestro problema, es una operación artística específica, netamente diferenciada de la mera visión sensible. La mirada que el pintor dirige al bosque es tan precisa, deliberada y técnica como la del leñador que pretende tasar su madera. En general, debemos precavernos contra la tendencia que muestran demasiados comentaristas de la pintura a abordar su tema provistos de instrumentos conceptuales extraños precisamente a la pintura, y que no pueden conducir en último término más que a una volatilización del tema en estudio. No hay que esperar, por ejemplo, que la proteica y cansina polémica sobre el irrealismo del arte moderno nos provea de alguna claridad, mientras no se admita como base a toda especulación que la única realidad al alcance de la pintura es una realidad determinada pictóricamente; y por lo tanto no es, en definitiva, una realidad.

Una vez salvado — creemos — el riesgo de contrasentidos demasiados obvios, podemos precisar qué significa el término *objetivo*, aplicado al estilo de los siglos centrales de la pintura europea. El pintor clásico pretende analizar el universo visible y descomponerlo en un sistema de objetos, definidos inequívocamente en relación a la técnica de su arte, y ordenados en una clara jerarquía. La actitud del pintor clásico respecto a su visión es ésta: le pide que se convierta en exploradora de las apariencias y descubridora de objetos. Es un objeto, en el pre-

ciso sentido con que piensa tal concepto el pintor clásico, toda cosa material para la cual ha sido hallado un modo de representación convenido y determinado con absoluta fijeza; es un objeto, también, un continente formal de toda cosa visible. Son, pues, objetos los árboles y las manos humanas, pero lo son también el claroscuro y la perspectiva. Precisemos más: son objetos árboles y manos, a condición de que el pintor sepa representarlos; de ahí la brusca reducción del número de temas que tentaron a los artistas del Renacimiento y del Barroco, comparados con los góticos: un árbol nunca visto o un gesto demasiado fugaz no son objetos, puesto que la visión no ha podido elaborar de ellos una versión pictórica indiscutible. (De esta particular objetividad de la pintura clásica, deriva una de las notas del complejo concepto de belleza: es *cosa bella*, no precisamente una cosa que merece ser pintada, sino también y acaso en primer lugar una cosa que sabemos pintar, que ha sido ya convertida en un objeto pictórico; la perspectiva adquiere hermosura para Uccello en cuanto éste la domina.) Sólo partiendo de la concepción del arte de ver como arte de descubrir y de catalogar objetos, adquiere sentido la enseñanza académica, tal como fué codificada en el siglo XVI y como se perpetúa, depauperada e insincera, en las Escuelas actuales: se entrega al aprendiz de pintor una lista de objetos pictóricos y se le enseña a representarlos, graduando las dificultades; el alumno aprende a pintar bodegones, paisajes, figuras en reposo, figuras en movimiento, etc., como el pianista ejecuta escalas en orden de dificultad creciente. Puede procederse así, porque los objetos de la pintura clásica son *transeúntes* de uno a otro cuadro. Este su carácter se nos hace perceptible con toda evidencia al contemplar las obras de los pintores clásicos que poseyeron una mayor audacia «deformadora», por ejemplo, los manieristas del quinientos: las estilizaciones del Pontormo o del Greco son tan previsibles, tan canónicas, como las de Leonardo o de Rafael.

En resumen: los cambios en las modalidades de la visión pictórica que se suceden desde el Renacimiento florentino hasta el Barroco hispano-holandés, no afectan la fundamental unidad en la actitud del pintor respecto a su visión. Esta es previa, es decir, opera sobre el mundo exterior antes de que el pintor comience la efectiva elaboración de su cuadro. Cuando el pintor se decide a imaginar una obra concreta, dispone ya de un registro de objetos, que han de servirle como incitante y pretexto para la parte personal y valiosa de su labor: la Composición. La obra clásica es un sistema rítmico (lineal, cromático o tonal) en el que se insertan, como astros en su órbita, los objetos que el pintor posee en su saber, como botín de su predatoria actividad visual.

Resulta ahora fácil describir la actitud del pintor gótico, puesto que se obtiene invirtiendo exactamente la del pintor clásico. También el gótico dispone de un repertorio de materiales previos a la elaboración de su obra, pero consisten éstos, no en objetos, sino en esquemas y pa-



trones decorativos. El problema básico del pintor gótico es el de encajar las cosas del mundo en aquellos esquemas. De ahí la pura serenidad de sus composiciones, en crudo contraste con su inquietud descriptiva, su afán de identificar sin equívocos la cosa representada y de agotar sus aspectos. Para el pintor gótico, el papel de la visión comienza en el punto preciso en que termina para el clásico: en cuanto la obra ha sido ya imaginada, y hay que proceder a pintarla. Si al clásico le conocíamos por pintor objetivo, podemos designar al gótico con el término de *formalista*.

Pensando ahora en el pintor moderno, percibimos que le caracteriza su voluntad de enfrentarse con la doble exigencia que le plantean la realidad por un lado y la obra soñada por otro, sin proveerse en absoluto de recursos previos. El pintor de hoy no quiere disponer ni de un sistema de formas privilegiadas, ni de un catálogo de objetos representables. Necesita, pues, extraer siempre de la nada sus materiales formales, y no le es lícito cerrarse de antemano a ninguna de las incitaciones que le dirige el mundo sensible. Su visión no descansa, y todo acto de percepción sensible es también para él un acto de invención formal. En cierto sentido, el pintor moderno es más realista, — en todo caso más ininterrumpidamente realista —, que el gótico o el clásico.

Su realismo se origina en su voluntad de rehusarse toda certidumbre basada en la visión previa, — en su radical *imprevisión*. No sabe pintar; en rigor, no sabe *qué pinta*. Le decía Cézanne a Émile Bernard: «*Rappelez-vous Courbet et son histoire de fagots. Il posait son ton sans savoir que c'était des fagots. Il demanda ce qu'il représentait là. On alla voir, et c'était des fagots*». Las hermosas palabras de Arriaza:

«El poeta no es responsable de sus asuntos», convienen hoy al pintor mejor todavía que al poeta. Está claro que la irresponsabilidad del pintor ante su tema, es perfectamente deliberada. No importa que, de vez en cuando, alguna manifestación de algún pintor parezca desmentirlo; ni que el mismo Renoir, tan lúcido cuando de pintar se trataba, observara con nostalgia: «*Nous ne savons plus dessiner une main*». El pensamiento de un pintor se nos manifiesta en sus cuadros, no en sus palabras; y salta a la vista el esfuerzo de los grandes creadores de la pintura moderna por disolver implacablemente los coágulos de habilidad que se van formando en su espíritu; de ahí los bruscos cambios de «manera» que se observan en muchos de ellos, y en Renoir especialmente. Pero el pintor moderno no es menos anti-formalista que anti-objetivo, — menos *informal* que imprevisor. No se encuentra en el cuadro de hoy «composición», en el sentido tradicional del término. Para el gótico, componer significa partir de un motivo ornamental, e irlo nutriendo hasta donde sea posible sin adulterarlo, de elementos representativos; componer es para el clásico, ordenar los objetos según un ritmo que sugiera y exalte el proceso de nuestra inmersión en el mundo sensible. En ambos casos, la composición constituye el elemento estable de la pintura: imita, para el gótico, las formas ideales que confieren sentido

al universo, o resume, para el clásico, su sentimiento ante el magno organismo que es para él el propio universo. En una pintura moderna, al contrario, lo que se suele llamar composición, es decir, el esquema general de distribución de formas, es el elemento de máxima fugacidad; fijémonos en que el pintor actual apoya casi siempre su composición en las más inesperadas «deformaciones», invitándonos así a considerar cuán inestable es el equilibrio formal conseguido en cada una de sus telas.

El cuadro moderno es, por así decir, *aboriginal*: deriva sólo de sí mismo, del libre acto de su creación. Es también *unitario*: el autor evitará que en la edificación de su obra puedan aislarse las distintas operaciones tradicionales: el dibujo, la composición, el colorido... Composición y dibujo, color y composición, son para el pintor de hoy sinónimos (y de rechazo, se convierte en irremediablemente anacrónico todo pintor del que podamos decir, por ejemplo, que dibuja pero no compone). Más precisamente, aquellos términos deben ser reemplazados por uno solo: *construcción*, que, en su riguroso sentido, ha de designar el acto generador del complejo de relaciones formales y de réplicas a las exigencias del mundo exterior, que constituye el simple y único tema de cuadro de hoy.

2

Villà, pintor oscuro. — ¿Por qué precisamente la pintura de Villà nos exige que, antes de enfrentarnos con ella, hayamos puesto en claro el sentido general de la pintura moderna? Porque Villà es un pintor oscuro. Resulta curioso advertir que los epítetos de *claro* y *oscuro*, de los que tanto se usa y abusa al hablar de los escritores, no se utilizan casi nunca con referencia a la pintura. ¿Será que, por lo que a ésta respecta, todos los gatos son pardos? Es, sin embargo, evidente que unos pintores — Rafael, Cézanne — explican hasta sus más recónditos entresijos las motivaciones de sus obras: pintores claros. Otros — Velázquez — se disimulan tras una máscara de leyes y fórmulas que contradicen su genuino sentido. Villà se encuentra entre los segundos.

Pero importa no confundir la auténtica oscuridad, la oscuridad que podríamos llamar sincera, con la simulación deliberada de un estilo favorecido por la moda. Ciertamente que en el caso Villà no cabe la confusión. Villà es oscuro en el preciso sentido en que no le conviene serlo. Es él uno de los pintores españoles más auténticamente de nuestro tiempo, más centrales en el círculo de la moderna pintura. Pero una conjuración de las apariencias: la rusticidad de algunos de sus temas, la espesa corporeidad de sus representaciones, la precisa localización de sus motivos, — han dado lugar a que se haya querido ver en él a un restaurador a destiempo, y precisamente de la objetividad clásica. Necesitábamos definir la pintura moderna con alguna claridad, para, acentuando los caracteres esenciales de la obra de Villà, mostrar con qué decisión muere ésta en lo más vivo de su época.

Ahora bien: es innegable que, en cierto modo, la pintura de Villà es oscura para su propio autor. De vez en cuando, nos choca en ella alguna absurda contradicción de su lógica interna. Por ejemplo, en la versión de «La Cocina» que fué expuesta en la temporada 1949-1950, nos desconcertaba el intento de expresar la atmósfera por medio de una alternancia de zonas de sombra y de luz y un juego de pantallas, tan sistemático bien que incomparablemente menos complejo que el de «Las Meninas», y que en todo caso, introducía en la tela un conflicto insoluble, al no poder asimilarse a otros elementos formales en ella presentes, y constantes en Villà. Quizá debamos ver también como un indicio de indicio de inseguridad de éste ante su propia pintura, su tenaz insistencia en repetir un reducido número de motivos, como si dudara de la eficacia de la expresión lograda, — puesto que no siempre observamos, en la reelaboración de un motivo, un decidido replanteamiento del tema formal.

No importa. No son muy numerosas las telas en las que Villà se nos muestra un poco ignorante de sí mismo. No lo bastante, en todo caso, para que lleguen a enturbiar la poderosa corriente de pintura que a él se debe, y que, en el último cuarto de siglo, ha venido constituyendo una de las pocas certidumbres del arte español.

3

La materia. — Es seguro que, al contemplar por vez primera un cuadro de Villà, lo que más nos habrá impresionado, lo que habrá reclamado nuestra atención con mayor vivacidad, es su materia. Grumos, surcos, espesores, — sobre todo los espesores... Sentimos que en las telas de Villà hay un mundo *anterior a la forma*. No permitamos que nuestra primera impresión se pierda en la esterilidad, y no nos olvidemos de aquella opulenta materia sin antes esforzarnos en penetrar su sentido.

Podrá parecernos al pronto paradójal, pero es un hecho que en las artes, los elementos materiales no cuentan tanto más cuanto mayor resistencia oponen a la acción del artista, sino, al contrario, cuanto más maleables se conforman a su propósito; es decir, cuantas más tentaciones le ofrecen. Contra lo que pensaba quien forjó el desdichado término de «primitivo», el poder técnico del artista es siempre infinito. «El arte es formalmente infalible», decía Fray Juan de Santo Tomás (y séanos permitido torcer un poco el sentido de tan bella frase). De ahí se sigue que la resistencia de los fundamentos materiales del arte, es una cantidad despreciable en el cálculo crítico. Importa mucho, en cambio, una libertad ofrecida al artista, puesto que obliga a éste a una decisión, esto es, a una definición de su estilo. Por tal razón, lo que entendemos por «materia» en las artes figurativas (y que se reduce, en último término, al modo de fragmentación de las superficies receptoras de la luz) cuenta infinitamente más para la pintura que para la escultura. Cabe que comparemos un bronce de Rodin y un pórfido egipcio — dos términos ex-

tremos — sin referirnos en absoluto a su materia. ¿Pero quién, al hablar de Velázquez, ha ignorado su pincelada?

Como no podía ser de otro modo, la primera de las tentaciones propuestas al pintor por su materia, fué siempre la tentación de la tontería. Que en este caso particular, ha adoptado la forma de la vanidad técnica. Muchos son los pintores y las épocas de la pintura que, al sentirse capaces de reproducir con acierto las calidades de terciopelos y cristales, de carnes y aceros, no supieron dejar de querer lo que podían; marca incontestable de vileza, tanto en el arte como en la autoridad. Tres o cuatro años atrás una de las notabilidades de la Academia de nuestro país exponía en Barcelona, y nos deparaba un grotesco muestrario de caparazones de langosta que, sin duda, pinchaban, y de vidrios a los que el aliento debía de enturbiar; traemos a colación aquel raro ejemplo de balbuceo pictórico, porque precisamente su autor mostraba un empeño en imitar a Villà, acaso merecedor de mejor recompensa. Gerardo Diego nos refiere cómo un pintor de raza, Juan Gris, observaba en cambio con entusiasmo: «Fíjese usted en tal Madona del Louvre, y verá cómo a la carne del niño le ha dado (Rafael) calidad de cojín, y a la tela del cojín, consistencia de carne. No se sabe lo atrevido que era Rafael, y su delicadísima ciencia de los *rapports* plásticos». Parecidas *ironías* observamos en lo mejor de Goya, tan indiscretamente virtuoso en sus malos momentos. Y así ha procedido todo auténtico pintor: utilizando la materia, no para diferenciar las cosas representadas en el cuadro, antes bien, para reducirlas a equivalencia, transmutando su materia real en una materia abstracta, — en la que podríamos llamar *materia estilística*. En tiempos próximos, Cézanne ha sido (con sus obras, no con palabras) el gran codificador de la cuestión, — lo que no significó más que el redescubrimiento de cuanto los pintores medievales, maestros siempre de pureza, sabían muy bien.

Pero al pensar ahora en Villà, vemos que aún Cézanne, aún los fresquistas románicos, no van muy allá en el camino que él ha seguido. Tanto como el que más, Villà *neutraliza* la materia en cuanto a las cosas representadas; pero es para dotarla de una desbordante energía propia. Y nos parece cómo si en sus cuadros se invirtiera el orden de las cosas, para poner, en un principio, la materia. En todo otro pintor, la materia es una última consecución: es forma encarnada. Para Villà, la materia es un *a priori*.

Se comprende que su sentimiento de la materia compeliere a Villà, años atrás, a usar de los espesores con tanta insolencia. Sus telas eran entonces unos extraños bajo relieves, confeccionados con pastas coloreadas. Debía Villà percatarse de su afinidad con el arte del escultor, para quien la materia es asimismo un *a priori*, algo dado de antemano. Pero lo es de tal modo, que desde luego queda excluida toda posibilidad de imitación profunda por parte del pintor. El escultor debe limitarse a exponer su materia a la luz, habiéndola ordenado en un sistema de volúmenes y encerrado en un ideal contorno. El pintor, en cambio, por más que consiga conceder autonomía y consistencia previas a su mate-

ria, se ve todavía obligado a calificarla y diferenciarla por medio del color y de la luminosidad ; a pintarla, en suma ; y de no hacerlo, no ha hecho nada. Sólo a modo de límite inalcanzable, y acaso mejor sería decir a modo de metáfora sugestiva, puede el pintor soñar en una asimilación de su modo de tratar la materia al que es privativo del escultor. Villà es demasiado enérgicamente pintor para engañarse en este punto ; y en efecto, pronto renunció a dar relieve a sus cuadros.

Quede sentado, sin embargo, que el pintar «en relieve» no era más que una consecuencia de la actitud básica de Villà ante su materia, y que esta actitud ha permanecido invariada. ¿Cómo definir su sentido? Recordemos nuestras observaciones preliminares sobre la pintura moderna. El pintor de hoy se rehusa a sí mismo la posesión de objetos o de patrones ornamentales, anteriores a la elaboración de su cuadro ; debe ser éste un puro auto-explicitarse, libre de toda referencia a nada existente, sea ello una cosa real, sea una forma abstracta. Para un espíritu ávido de concreción, aquella doble renuncia ha de representar una ascesis intolerable. Conviene entonces disponer de una realidad inocua, desnuda de sugerencias objetivas y de requerimientos formales, que sirva de previo sostén para la creación. Tal es el uso que hace Villà de la materia pictórica : algo inmediatamente dado, un hecho incuestionable, que le redime de la angustia del vacío, y le da pie para ir elaborando «al modo moroso» su abstracción formal y representativa.

Es, pues, especialmente desdichada la tergiversación que llevan a cabo quienes pretenden beneficiar a los objetos con el sobrante de corporeidad que poseen sus representaciones en los cuadros de Villà, y de ahí inferir que éste viene a alborozarnos con la reiteración de la buena nueva de la objetividad. Todo lo contrario : la henchida materialidad de sus obras le sirve a Villà, en primer lugar, de antídoto y garantía contra un resurgir del objetivismo.

Y le sirve para unificar la tela, según el espíritu que Gris revelaba en Rafael, pero en grado muy superior. Hasta el punto de que en Villà el enlace atmosférico de las representaciones está ya dado de antemano : nos parece que las cosas se hermanan y funden unas en otras, no en su exterior, gracias el *sfumato* o a las relaciones cromáticas, sino *por dentro*, — puesto que una cosa es tan sólo un accidente secundario de la materia esencial. (Más adelante observaremos la repercusión de este hecho en la economía colorística de las obras de Villà.) Una especie de prueba por el absurdo de cuanto decimos, nos la ofrecía una marina recientemente expuesta (en las Galerías San Jorge) : la tenuidad y el alisamiento excesivos de la materia, producían automáticamente la quiebra del cuadro ; los objetos se aislaban y desinteresaban recíprocamente, y unos pinos se recortaban sobre el cielo y la mar cruelmente, como bastidores de teatro.

Ahora bien, la pintura no ha regalado nunca nada a nadie. Todo cuanto obtiene Villà de su materia, debe arrancárselo en dura lucha. Y no es difícil percibir en su pintura (manifestándose por ejemplo en la

clara franqueza del dibujo, o en el carácter tan *obvio* de la distribución de las masas) una cierta insistencia en la individuación de las cosas, un afán por presentarlas innegablemente, como si temiera que la materia pudiese reabsorberlas. En definitiva, como precedente, en este aspecto, de la pintura que estudiamos, hemos de pensar en los mosaístas romano-bizantinos; y no es, claro, que un cuadro de Villà se parezca en nada a un mosaico; pero en aquella antigua técnica pictórica, también objetos y formas son tan sólo una modulación de la materia.

(Continuará.)

GABRIEL FERRATER



OCHO POEMAS

POR

ALFONSO COSTAFREDA

1

TIERRA SIN ESPERANZA

I

Como una casa grande y despoblada
se me ha llenado el corazón de frío.

La alegría y los sueños, la esperanza,
con las primeras hojas ya se han ido.

Acaso ha de volver la primavera,
no llegará su tiempo para el mío.

II

Me hablaste de esperanza, la tuvimos,
remotamente allá, cuando los días
eran tan nuestros como nuestro pan
o nuestro vino.

Ah, la esperanza, yo la tuve, y era
maravillosa más que la alegría.

III

Ya sucumbieron los mejores. Otros
siguen viviendo, y viven en peligro.
Han inclinado la bandera muchos:
tantos, que señalarlos no consigo.
¿Y ahora qué nos resta, qué salvamos?

Nuestra luz derrumbada, nuestra casa
sometida al dolor y al enemigo.

IV

Sous le pont Mirabeau coule la Seine

G. Apollinaire

Bajo los puentes de París he visto
correr tranquila el agua,
doblarle su cintura mansamente
hacia la calma.

Ya todas las melancolías
muy tercante la memoria
sobre mi corazón las abalanza.
Nada tendré.

De todo lo soñado
sólo nos queda el ansia.
Viento sin fin, ay, nuestra vida.
Vértigo que empezó
y nunca acaba.

Bajo este puente de París transcurren,
sin viento ni extravío,
lentas, conscientes, hacia el mar
las aguas.

V

Y si algún día el aire viene bueno
y todo se ilumina,
nada cabe esperar.

El propio corazón rehusa el vuelo.
El dolor pesa más que la alegría.

2

TIERRA SIN SENTIDO

I

Versos escribo

Todo es inevitable. Ahogando la luz surge,
poderosa y tenaz, la pesadilla.
En el cuerpo ligero late la pesadumbre:
un mar de sombras se desborda
de la orilla inmortal a nuestra orilla.

Pero versos escribo en busca de claridades.
Y en la fé de mi verso sabiendo, sin vacilar afirmo
el absoluto sentido de la vida
en una tierra sin sentido.

II

Vuelta sobre sí misma, la mirada humana
 es, ay, tan sólo un triste desconcierto.
 Nada sabemos, nunca conoceremos:
 en el dolor presente o en el futuro ciego
 sólo hay algo que es cierto, cierto:
 los sueños han perdido la batalla.

Que las ansias mínimas, tanto
 como las esperanzas principales,
 sistemáticamente han sido arruinadas.
 En el horizonte que nos queda igual faltan
 la rosa pequeña y el sol grande.

III

Los pájaros vinieron y desaparecían.
 Regresan las palabras a su sueño remoto.
 ¿Quién habla de esperanza? Siento frío.

Sobre el dolor, y aún más en la alegría-
 sobre estas rosas y en los ríos-
 antes como después sobre la vida.
 En el amor,
 al comienzo, al final del desvarío.

El fruto de los árboles cesó.
 En el humano vientre el fruto abunda.
 El monte se levanta, se derrumba.
 Sin sentido la tierra gira, gira.
 Sigue la sombra tan profunda.



2.

«EL CARRER ESTRET», NOVELA

En ego cum tenebris tota
vagor anxius urbe...

José Pla tiene bien aprendida la lección de Baroja, que cualquier cosa, contada con el suficiente detalle, se hace por esto mismo interesante.

Hay en el arte del escritor, como en la vida misma, dos como tendencias íntimas y simultáneas, una a hacerse pasivo de sí mismo y de las cosas, otra, que la penetra, a dinamizar esta pasividad, a tensarla, profundizándola y trascendiéndola a la vez en múltiples resonancias de futuro. La imaginación creadora consiste en esta capacidad de hacerse presente un objetivo, una idea, un sentimiento, un mundo. el mundo en suma. De darle vida en el silencio de todo lo sabido y aprendido, en el silencio estricto de la simple apariencia. El arte es una opacidad transparente, una operación cuyo término es la relucencia total, sin más, de la absorta oscuridad de lo dado. En la pureza del arte se agota la acción, en un definitivo exceso.

Pero el arte es de modo primario acción. Cuando el escritor opera con su instrumento verbal, la multipli-

cidad infinita de resonancias que conlleva su instrumento es una parte sólo de lo que en su operación pone en juego y, por cierto, la que él menos domina: es la parte pasiva, la carga de inercia, cuyo destino es meramente el de ser relativizada de modo total y pleno al término de la operación, en la obra acabada. Pues tiene otra cara dicha operación: en la capacidad de determinar referencias múltiples entre los centros de irradiación que son las palabras, las frases, los períodos, todas las unidades semánticas del discurso, está el arte del escritor. El lenguaje es significativo por sí en múltiples direcciones. Se trata, en suma, para el escritor, de que el tejido de asociaciones semánticas de la lengua común, en el uso concreto que de él se hace en la obra se cierre sobre sí mismo en un hilo continuo, complejísimo y único, que no pueda ofrecer cabos sueltos. Dicho de otro modo: que el hecho concreto de escribir sea para el escritor un hecho absoluto. Y esto sólo puede tener lugar si las significaciones irradian *todas* unas en otras, sin referencia a nada exterior, previo, dado. Si a las unidades semánticas

del discurso las llamamos símbolos, se trata de que todo en la obra sea símbolo de todo lo de la obra, y de nada más; que todo sea en última instancia simbólico de sí mismo.

Pero nos hallamos al parecer en una situación extraña. Cuando el lenguaje ha resuelto todos sus enlaces con lo exterior a él, no podemos menos que preguntarnos por aquello que expresa. Es extraño: el lenguaje, en el arte, está más allá de la expresión. Se expresa todo lo más a sí mismo, pero esto es no expresar nada.

De hecho, el arte (y el lenguaje en el arte) sólo *representa*. El lenguaje deja de ser el instrumento de la vida cotidiana y se hace instrumento de sí mismo, de su significación autónoma. Quiere esto decir que en su capacidad de vida referida a sí mismo, participa el lenguaje en la obra de arte lingüística. Expresándose a sí mismo en su peculiar dinamicidad, representa el dinamismo íntimo del lector, del hombre. Del modo más sencillo: dando cauce, con su irradiación absorta sobre sí mismo en múltiples relaciones significativas, a la fluencia temporal de la intimidad. Imponiéndole al lector un pasado y un futuro, y un presente soberbiamente tenso entre uno y otro. El pasado es la pasividad de lo ya dado en la obra, y el presente el futuro esperado en el decurso activo de lo por venir. Nada hay dado antes de la obra, todo se da en el decurso de ésta, todo lo dado tiende a completarse en lo por venir hasta su conclusión absorta. Esta es la acción que se lleva a cabo en la obra de arte.

El poder creador se resume, pues, en la capacidad de absorber en la tensión del decurso de la obra cuánto sea posible de la multiplicidad significativa de las unidades semánticas del discurso. Por otra parte, es en la amplitud de la distancia salvada por éstas para ser absorbidas en el dinamismo de la obra que reside la grandeza del arte. Como ya sabía el Anónimo de «Lo Sublime», la grandeza se reconoce en la elevación del sentimiento, teniendo en cuenta que no consiste ésta en su magnitud objetiva, determinada por razones históricas, sino en la del sentimiento mismo, en la amplitud de la tensión íntima en que consiste. Será, por lo tanto, grande el arte que sepa extraer de la vida cotidiana, de su implacable trivialidad, unas gotas de sublime.

Nada, pues, compete tanto al novelista como la narración detallada, al modo barojiano, de la banalidad irrisoria. Nada más anodino que el tema de «El carrer Estret»: un joven veterinario llega al pueblo de su destino (Torrelles, un vallecito en las primeras estribaciones montañosas del litoral), traba relación con la viuda de su antecesor, y ésta le procura piso y criada en el carrer Estret. Estamos empezando el verano. La criada, Francisqueta, es buena cocinera, inteligente y chismosa. Existe el Bar Montseny, no falta el Ateneu Recreatiu, la calle es estrecha y las gentes son lo que son. Acaba el verano, pasan otoño e invierno, y llega la primavera. Eso es todo.

¿Cuál es el poder del escritor, que puede sacar de aquí una gran novela? Pues con las declaraciones de principio antes enunciadas, sólo hemos indicado las condiciones teó-

ricas de la obra de arte; nada hemos dicho acerca del hecho concreto y desconocido de una obra dada.

La novela es, ante todo, una perspectiva narrativa. Requiere el curso de la narración un espacio mental, una conciencia en cuyo ámbito queden situados y jerarquizados los componentes del decurso. Ello supone una *distancia* fundamental entre el foco perspectual y todo lo que se le opone y cuya conciencia es. Por otra parte, el ámbito de la conciencia narrativa coincide exactamente con el de la imaginación del lector, pero su relación con la conciencia de los personajes es muy varia. La perspectiva narrativa es en el caso más sencillo también la de la conciencia del protagonista. A veces es sucesiva o simultáneamente la de la conciencia de cada personaje, o bien la de la conciencia socializada de todos ellos, o, en fin, la del novelista, especie de «Dieu qui sait tout, qui voit tout» (Jaloux), y que todo lo juzga. Pero también la conciencia puede ser la del narrador, *cuando éste es personaje, pero no protagonista*, en la narración. Este es el caso de «El carrer Estret». Y es interesante (aunque ello poco tenga que ver con la obra en sí misma) que esta conciencia se define exactamente igual que en las demás obras de José Pla. No significa esto en modo alguno que Pla se substituya a su personaje (lo que muchos seguramente se verán inducidos a creer), sino algo más obvio: que la obra toda de Pla es fundamentalmente novela (memorias, las llama él).

En «El carrer Estret» el protagonista es la calle. El joven veterinario es sólo el centro de reflexión meditativa y sentimental de lo que en ella ocurre, pero existe un antagonista: Francisqueta. La *distancia* que es la perspectiva narrativa se obtiene ya directamente, ya mediante la reflexión de los hechos en Francisqueta. Esto es lo fundamental del juego irónico de José Pla. El narrador es aquel espejo a lo largo del camino de Saint-Réal (si es cierta la atribución de Beyle), o, usando otra metáfora, la presión que se ejerce sobre el entorno para objetivarlo en su trivialidad sin sentido, en su irrisoria e implacable mediocridad. La vida cotidiana no es, en este sentido, pintoresca. La narración, irónica (esto es: a través de Francisqueta) o simplemente neutra, de los actos de cada uno, a pesar del escepticismo que impregna su exterioridad, no tiene por fin lo pintoresco sino literalmente lo banal. Y es en esta manera de ver lo cotidiano que Pla consigue siempre lo mejor de su obra. Reside en lo cotidiano un prodigioso poder de nostalgia; en él se hace extraordinariamente intenso el sentimiento de derelicción y soledad que empapa minuto tras minuto la vida del hombre. El hecho de cada día, tan igual a sí mismo, es con todo único e irrepetible, absorbe en su simplicidad y contingencia irrisorias todo el espíritu del hombre, su vanidad y su oquedad. La grotesca gesticulación cotidiana de la mediocridad es la vida misma. He ahí cómo la displi-

cente sorpresa que es la actitud fundamental de Pla trasciende la trivialidad y se hace profunda.

La novela está admirablemente construída. Esto no significa en modo alguno que en ningún momento pierda la narración la porosidad que es su cualidad primera. No significa tampoco que se haya recurrido a complicar la acción, el «argumento», como fácil expediente para resolver el problema, el único, de la novela: su unidad; ésta no tiene argumento. La composición de «El carrer Estret» es algo más sutil, complicado y sencillo a la vez, de lo que es la técnica pedante al uso. No ha sido preciso echar mano (como, perdida la fe en el argumento después de Joyce y Proust, es habitual en la novela sabia de los técnicos) de ningún juego abstracto y de mala fe con el tiempo y el espacio. José Pla ha recurrido a algo más inmediato, a la vida misma en su condición más elemental, para dar a su novela una forma que es en último término clásica.

Reducida a sus elementos más simples, la composición de «El carrer Estret» se desarrolla en dos líneas temáticas fundamentales. Una que llamaremos *objetiva*, o protagónica, en cuyo decurso van sucediéndose ante la mirada del narrador la gente y tipos de la calle, congelados, del modo definido más arriba, en su alteridad irremediable, frenéticos o plácidos, patéticos y cómicos; aquí la narración es «behaviorista», atiende únicamente a lo externo de la conducta, incluso cuando juega como tema contrastante la mirada del antagonista, Francisqueta. En el esquema que si-

gue luego, vienen señaladas sus etapas progresivas con las letras minúsculas del alfabeto (a, b, c, d, etcétera). La otra línea está determinada por los momentos de reflexión del narrador (señalados con números); es la línea *subjetiva*. Es evidente que una y otra se exigen mutuamente como el sujeto exige al objeto. Las inflexiones en el decurso narrativo que produce el paso de una a otra llevan adelante la narración. Pero en todo momento de una línea hay una relucencia de la línea paralela. Una y otra se interfieren como fluencias que son de una corriente única.

Ahora bien, esta alternancia y correspondencia es la de la vida misma entre lo que Ortega llama «ensimismamiento y alteración». Nos hallamos en realidad otra vez con la doble tendencia aludida al principio, pero en un plano distinto: el hombre ensimismado es el que dinamiza su pasividad mediante el regreso a los orígenes de todas las cosas que están ahí en su positividad ineluctable, y sabiendo que éstos se hallan en su propia intimidad. El hombre alterado es el que, para escapar a la pasividad, recurre a lo dado fuera, tratando de hallar en ello su enriquecimiento objetivo, esto es, la dispersión y complicación de su intimidad en lo real. Dos son, pues, los caminos que se ofrecen al hombre para salir de sí mismo: uno es por supuesto salir fuera, pero el otro es entrar más adentro. En ambos casos lo conseguido es idéntico: escapar a la concreción de la pasividad.

Extrañará tal vez al lector que entremos en consideraciones de este

género, cuando de lo que se trata es de explicar la composición de una novela. Pero si la composición es en general algo, lo que ella sea no podrá consistir nunca en un añadido meramente externo y secundario respecto a los demás elementos, sean los que fueren, que intervengan en el todo de la obra. Por el contrario, la composición, entendida en el sentido riguroso de *forma interna*, es lo que da sentido a todo lo demás, que sin ella sería un mero agregado insignificante. Pues ella es lo que conlleva el *sentido*, sin más, de la obra. Como decía al principio, el arte representa (imita, decían los antiguos), pero lo representado en el arte no es aquello que él expresa de la realidad exterior (en el caso, repito, que exprese algo de ella), sino la forma de determinados movimientos íntimos, que en última instancia sólo en la representación artística alcanzan realidad plena. El arte es el modelo de la vida humana, un modelo que no está ahí, hecho, acabado, sino que consiste en un *hacer* de cada cual en el arte, del lector, del contemplador, etc. Sólo en los cauces de la composición puede el modelo ser comprendido y penetrado en su totalidad; sólo así puede ser entendido algo de la obra.

Sin duda, la forma interna de una obra no es algo previsible y que responda a reglas. Sin embargo, hay algunas leyes generales a las que están sometidas las obras de determinado tipo: son las que definen propiamente los géneros. En el caso de la novela la forma de la temporalidad es esencial, y con esto reanudamos el hilo de nuestro análisis: en

rigor, nuestra descripción se refería a aspectos de la naturaleza humana que no sólo exigen la temporalidad, sino que son la temporalidad. El *décollage* respecto a sí mismo que practica el hombre en sus alternativas de ensimismamiento y alteración es en sus dos formas igualmente esencial, y es imposible aislarlo de las demás operaciones del hombre, porque subyace a todas. Es porque la novela está de este modo arraigada, como forma interna, en lo más hondo del ser del hombre, que puede adoptar formas tan diversas, al punto de poder negarse su naturaleza de género literario análogo al teatro o la poesía. De hecho, la novela es un género elástico, y precisamente por la amplitud de su *ámbito formal* puede absorber en ella sin mayor dificultad las formas indecisas de los demás géneros, de composición más estricta. Basta recordar el caso de «la Celestina», auténtica novela, y que, a pesar de reconocérsela irrepresentable, viene siendo considerada como teatro, y está así afectada de un reproche de anomalía que rigurosamente no merece.

Pero esta elasticidad formal de la novela no significa imprecisión. Precisamente, nuestro análisis de «El carrer Estret», con ser forzosamente muy esquemático, va a mostrar que la misma indecisión temática y anecdótica de la obra es un elemento que influye decisivamente en el rigor de la composición.

Es, en efecto, indispensable, que la composición compense con su presencia activa, aunque subyacente a todo lo demás, todo lo que signifique empobrecimiento de la acción o trivialidad de la anécdota. Esto

aún en lo más externo, pensando en el lector distraído y aburrido, cuya esperanza, en cuanto lector, se reduce a que sea avivado su interés y se le divierta. Pues bien, «El carrer Estret», con carecer en absoluto de argumento y tratar de seres y cosas desprovistos de aquella «dignidad» que proporcionan el «ambiente sugestivo» y las «pasiones volcánicas», es interesante y divertido. El lector, en efecto, que es siempre un crítico, más lúcido al parecer que la mayoría de los que ejercen este oficio, sabe dar a su espíritu la forma que le exige la obra. Y para ello, digamos una perogrullada, sólo se requiere que aquélla tenga forma.

La novela, decíamos, es una imitación del dinamismo íntimo del hombre. Pero aquél, con ser tan impreciso, o tal vez debido a su misma imprecisión, tiene muy escasas posibilidades formales ante sí. De hecho, es muy probable que éstas sólo sean tres, y aún dos de ellas se reducirían fácilmente a la otra. Una (la que las incluiría a todas), es la que hemos descrito como proceso de dinamización de la pasividad. Otra no nos interesa en este momento. La tercera es la que vamos a describir ahora.

Según lo dicho, puede ser considerada como una extensión del proceso de dinamización de la pasividad. Este, en efecto, se dilata en tres tiempos, que son de la forma a que nos estamos refiriendo. El primero es el de la mera pasividad sin complicaciones. El décollage superador (segundo tiempo), ya se realice en el modo del ensimismamiento o en el de la alteración, no puede

en rigor dejar de tener un término en la reasunción en la personalidad de todo lo conseguido a través de él. Este es el tercer tiempo. La personalidad realiza así una excursión dramática por la realidad (íntima o exterior), para mejor conseguirse en ella. Su pasividad constitutiva se ve así superada, y este proceso de superación, necesariamente temporal, la constituye a su vez en un plano superior.

Pues bien, no sólo en la novela, sino en todo el campo del arte, se da una posibilidad idéntica. La novela «tiene» un planteamiento, se dispersa en acontecimientos, y éstos se acumulan climáticamente hasta llegar a un ápice más allá del cual no pueden desarrollarse. Es preciso que la tensión revierta sobre sí misma en un final superador y resolutorio.

Mostrar que así sucede en la composición de «El carrer Estret» no es nada difícil. Pero sí es importante observar que en esta novela, precisamente porque no se tienen en cuenta los recursos materiales del argumento (o por lo menos en medida mucho menor de lo habitual), los elementos formales están llevados a un grado extremado de pureza.

Pero sería una prolijidad inútil entrar en el detalle de nuestra tesis. El esquema que sigue, y las breves explicaciones que daremos luego, creemos bastarán para una primera evidencia. La aventura personal del lector tiene que hacer el resto.

He aquí el esquema compositivo:

Planteamiento	i (I-VII: arribada a Torrelles, donya Pura i Francisqueta, el poble i el carrer Estret)
Dispersión	a (VIII: senyor Joaquim i senyora) b (IX: el rellotger Massaguer) c (X: l'Enric i la Teresa)
A anticlímax objetivo	d (XI-XII: la Montserrateta) 2 (XIII: Bar Montseny) cc e (XIV: l'Enric, la Teresa i el senyor Dalmau) f (XV: la senyora Maristany)
B anticlímax subjetivo	3 (XVI: el Bar Montseny) g (XVII: la senyoreta Remei) 4 (XVIII: Francisqueta i els somnis) h (XIX: el senyor Valls) i (XX: la senyora Riteta) 5 (XXI: els cementiris)
Inflexión	6 (XXII: consells de l'oncle Eduard; l'Ateneu Recreatiu: la tertúlia del canari) j (XXIII: Roseta, Joan-quina-hora-és i Baldiri) k (XXIV: la taverna dels ocells) l (XXV: el senyor Felip) m (XXVI: el senyor Pujol i el Murillo) n (XXVII: don Martí Roig) o (XXVIII: la senyora Caterina) p (XXIX: el Jordi i el franc francès) q (XXX: el nebot de Francisqueta) r (XXXI: donya Encarnació) dd (XXXII: la Montserrateta)
B clímax subjetivo	7 (XXXIII: l'Ateneu Recreatiu: la tertúlia dels botiguers)
A clímax objetivo	ddd (XXXIV-XL: la Montserrateta i els tres animalots)
Final o Recolección (XLI)	

Recuerde el lector lo que le decíamos acerca de las dos líneas de desarrollo subjetiva y objetiva. Pero en la estructura de la novela se dan, además de esas dos líneas paralelas que la recorren verticalmente, una serie de estratos horizontales de acumulación climática. Aquí se cumple el modelo en tres tiempos de que hablábamos. Entre el *planteamiento* y el *final*, se *dispersan* los momentos de la línea subjetiva y objetiva, y se acumulan progresivamente en oleadas de realidad cada vez más intensa. A los momentos en que el desarrollo alcanza su extremo de condensación y complicación, los llamamos *clímax*.

Los momentos de la línea objetiva son los de orientación al exterior del sujeto narrativo, mientras que la reflexión meditativa y sentimental de aquél en éste constituye la línea subjetiva. Es importante que en su alternancia se dé aquella progresión y que en la acumulación climática de momentos ambas líneas vayan complicándose entre sí, degradando su pureza hasta la unificación total. Y, sin embargo, se mantiene hasta el final la independencia de las dos líneas.

En nuestro esquema puede verse cómo al clímax de la línea objetiva (señalado con A) antecede inmediatamente el clímax de la línea subjetiva (señalado con B) y cómo se corresponden ambos momentos álgidos con sus opuestos A y B. Estos son propiamente la compensación formal de los clímaxes, a los que se oponen en el imaginario espacio formal-interno de la novela. Por esto los llamamos *anticlímax*.

Es, en efecto, al principio y no al final que ambas líneas se definen con más pureza. El anticlímax ob-

jetivo (A) es una narración inserta abruptamente en el decurso, sin referencia alguna a lo antecedente, de la aventura de dos seres en soledad, donde en sentido riguroso el narrador no puede hallarse. La tremenda fuerza épica del capítulo compensa de modo suficiente toda la trivialidad de los pequeños sucesos narrados luego. La expectación del lector se halla así orientada, y sólo al final (en dd, precediendo inmediatamente al clímax subjetivo) el tema, soterráneo hasta entonces, reaparece a la superficie, siendo levantado enseguida a clímax objetivo (A). A su vez, en el anticlímax subjetivo (B) se define meditativa y sentimentalmente todo aquel mundo de mediocridad. El narrador se adentro en lo profundo de su soledad, y su patético monólogo es la exacta correspondencia de la lejanía épica del anticlímax objetivo. Es precisamente esta pureza, repito, lo que define ambos momentos, en oposición a los clímaxes. Lo que sabe el lector es lo que él absorbe expectantemente de ambos momentos.

Pero con esto iniciamos otro tema y nuestra excursión, ya excesivamente prolongada, debe tener un término; el lector, fatigado sin duda por la inevitable pedantería de estos análisis, me agradecerá que no lo demore más. Creo, sin embargo, que nuestro trabajoso recorrido no ha sido del todo inútil, con haber demostrado al menos que «El carrer Estret» es auténtica novela, la que treinta años de labor admirable de José Pla estaban postulando. Créame el lector: no estaba tan claro.

JUAN FERRATER

Josep Pla: *El carrer Estret*. Premi Joanot Martorell 1951. Editorial Selecta, S. A. Barcelona, 1951.

LA PINTURA DE A. GONZALO LINDIN

Se observa en la historia de las artes, y de modo eminente en la de la pintura, una alternancia entre las épocas que podemos llamar metropolitana, y épocas coloniales (despojando a este último término de sus desagradables sugerencias actuales, y evocando en su lugar — para expresarlo brevemente —, la ilustre Jonia). Épocas en las que los hontanares de la creación artística manan en algunos puntos del planeta, con imperial y perdurable fluencia — y épocas en las que los manantiales surgen, de modo imprevisible, en lugares distanciados e inconexos, para agostarse tal vez en seguida. En algunos instantes históricos, podemos sorprender con extrema claridad como un brusco vuelco y una mutación del carácter de la época. Tal, por ejemplo, el momento constituido por los años conclusivos del siglo XVI y los iniciales del XVII, en los que, cuando impera todavía la hegemonía de la gran urbe que es entonces toda Italia, nacen, desperdigados por Europa (de Laon a Nancy, de Leiden a Sevilla), los hombres que habrán de capitanear la nave barroca.

¿Parecerá acaso excesiva la alusión a aquellos gigantes, a propósito de los treinta y dos paisajes que, en el *Centro de Lectura* de Reus, acaba de exponer el pintor tarraconense A. Gonzalo Lindin? He creído necesaria tanta crudeza, para comunicar al lector, siquiera de refilón, parte de la sorpresa que me ha producido dicha muestra pictórica. Todo el mundo se da cuenta, en efecto, de que vivimos ahora en

una de las épocas metropolitanas más claramente definidas. De unas pocas ciudades parten todos los mensajes y todas las incitaciones, hasta que se pierden y confunden en la espesa atonía de los que no quieren oír. ¿A qué viene, pues, que un paisajista «provinciano» nos resulte un buen pintor? Es casi una impertinencia. ¿O estará cambiando el carácter de la época?

Cuando, pasado el primer instante de estupor, nos decidimos a dejar atrás las consideraciones externas y a intentar descubrir las leyes y el movimiento propio del organismo pictórico engendrado por nuestro (empieza ya a ser *nuestro*) pintor, se nos manifiesta una exacta coincidencia entre el momento actual de su pintura y la relación de ésta con el ambiente que la rodea. Vista en sí y por sí, la pintura de Gonzalo está realizando una mutación; está, precisamente, abriéndose a sí misma las puertas del gran estilo. Hasta ahora, formaba Gonzalo entre los cultivadores de la derivación del impresionismo que los críticos madrileños acostumbran a designar por el término de *paisajismo catalán*. Ciertamente, mostraban sus obras las más evidentes cualidades técnicas, al servicio de una esencial sanidad de la mirada y de la mano (que, en el pintor, son espíritu); algo que nos recordaba, por ejemplo, las buenas obras del Benet paisajista. No era poco; pero — ¿por qué negarlo? — significaba perpetuar un juego mandarinesco, perceptiblemente anacrónico a pesar de su refinamiento. En esta última exposi-

ción, le parece al contemplador ver cómo una cáscara se resquebraja, manifestando la secreta pulpa. Comprendemos que las virtudes que se nos hacían patentes en las anteriores obras de Gonzalo se debían a que el pintor no quería contentarse con ellas, sino que *iba a más*, dando por una vez su pleno sentido a la expresión.

Hoy, ni el más distraído espectador puede llamarse a engaño: muestran los paisajes de Gonzalo una clara estructura formal, y una decidida cerrazón frente a lo informe; es decir, frente a eso que llaman realidad. Y no es que los objetos se vean deformados por la aplicación mecánica de alguna norma más o menos académica. Bien al contrario, el pintor ha apresado con decidido gesto la individualidad y la gracia del paisaje, su *pleno ser* pictórico, — que no tiene gran cosa que ver con sus posibilidades de agradable excursionismo. En los cuadros de Gonzalo, como en la mejor pintura post-impresionista, componer no significa otra cosa que potenciar hasta el máximo las incitaciones que el objeto dispara sobre el pintor; y traducirlas, por así decir, a lo monumental. Así se explica que en ellos, y en el interior de la red geométrica que trazan las líneas directrices de la composición, se acumulen las pinceladas nerviosas, agrupándose en haces o cortándose como rayos procedentes de distintos focos luminosos, recordándose la fiebre de un Van Gogh o de un Nonell, los grandes coloris-

tas obsesos por la ambición de dibujo, por la desmedida ambición de agotar la plasticidad del objeto, de estrujarlo sin renunciaciones; empeño, por cierto, más generoso que el de los pintores que recurren al acreditado léxico «realista», con lo que no desconciertan a nadie, pero a nadie conmueven. Puesto que el pintor no puede ni debe salir de la pintura, la cuestión del realismo se reduce para él a extraer de la cantera de la realidad el máximo de riqueza pictórica. En este sentido, no cabe dudar de que son más reales, por ejemplo, los admirables cielos que pintan Gonzalo, y que se adelantan hasta el primer término del cuadro, mostrando una maravillosa estructura de cristal rosado, que el inexpresivo agujero al que llaman cielo los «realistas» al uso, y en el que parece verterse viscosamente el paisaje...

Pero no podemos, aquí ni ahora, enfrascarnos en un análisis apretado de la obra de Gonzalo. Conviene, por otra parte, esperar a que resuelva ciertas vacilaciones y ciertas dudas que todavía se advierten en algunos de sus cuadros. El pintor ha realizado con seguridad la maniobra de partida hacia la alta mar de su arte. Confiamos en que su periplo será fértil en alumbramientos de nuevas tierras, y queremos esperar que el día del recuento de maravillas, no faltará a su alrededor el círculo de atentos feacios.

G. F.

NOTAS SOBRE EL NEORREALISMO

I

Orígenes. El dualismo de la temática cinematográfica. Lumière - Méliès. De Griffith al cine ruso, pasando por el expresionismo.

No habían terminado aún las hostilidades cuando al filo del año 1944, la palabra «neorrealismo» comenzó a sonar en el ámbito cinematográfico. Procedía de Italia en apariencia, aunque si hemos de dar crédito a los propios testimonios italianos, fué escuchada por vez primera al estrenarse en el cine Rialto de Nueva York la película de Roberto Rosellini, «Roma, città aperta». Sea como fuere, la etiqueta se impuso y el «neorrealismo» hizo fortuna. La fórmula de rodar con actores de la calle, transportando la cámara al aire libre — ciudad o campo — se vió inmediatamente considerada como una audaz innovación y repetida no ya sólo en Italia, sino en otros países, hasta llegar al propio Hollywood, tan celoso hasta entonces de sus mastodónticos estudios.

A todo esto, ¿qué era el neorrealismo? ¿Cabía hablar de novedad? ¿Representaba la «fórmula nueva» una sincera aportación al cine?

Antes de pasar adelante, convendría volver la mirada a los orígenes mismos del que Riccioto Canudo calificara — la denominación se impuso — de séptimo arte. Cosa sabida es que la primera cinta propiamente dicha que registra la historia

del cine es aquella proyectada el 22 de marzo de 1895 en París y realizada por Louis y Auguste Lumière, «La salida de las fábricas Lumière en Lyon-Montplaisir», del que fué operador — el primer operador — Charles Moisson. Utilizando una denominación posterior cabría calificar, en rigor, de documental este inicial balbuceo cinematográfico. Sin embargo, el detalle resulta sintomático: la primera aparición del cine como tal es un trasunto de la realidad, de la realidad tan cotidiana y tan vulgar como la salida de los obreros de una fábrica. A Charles Moisson no se le ocurrió posar el objetivo de su rudimentaria cámara sobre los jardines de Versalles, ni sobre el Ródano: un tropel de hombres saliendo de trabajar son los primeros figurantes del cine recién nacido.

Cinematógrafo y realidad van, pues, unidos en su principio. Sin embargo, esta unidad — precaria aún — habría de resolverse bien pronto en dualismo. El causante sería Georges Méliès, cuya personalidad dominaría muy pronto el naciente cinematógrafo. A su conjuro, las imágenes animadas abandonaron la realidad para entrar en lo mágico, en plena «féerie». Con sus

cintas de veinte a cuarenta metros, agota Méliès de 1896 a 1902 todas las posibilidades mágicas de la cámara. Son los tiempos de «Le voyage dans la Lune», su mayor virtuosismo, donde el afán por lo irreal, por lo fantástico, llega ya a extremos insospechados para aquel instante. El cine, que había nacido anclado en la vida cotidiana, perpetuando en sus imágenes la grandeza de los menores y más normales hechos, pasaba por mor de un innovador al otro polo: el de la fantasía. De ahí al manifiesto del ya citado Canudo sólo habría un paso. «*El cine puede permitirse y debe desarrollar su facultad extraordinaria y aguda para representar lo inmaterial.*» Estas palabras de aquel que Epstein calificó de «missionnaire de la poésie au cinéma» resultan significativas. Habían quedado establecidos para el cine dos polos, fantasía - realidad, hacia los cuales se acercaría y alejaría alternativamente, en movimientos casi pendulares, a lo largo de toda su historia.

La primera señal de esta reacción la dan los americanos. Mientras franceses — y más tarde italianos — se dedicaban a las mascaradas históricas, al cine norteamericano vería claro por ojos de David W. Griffith — al que había precedido Edwin S. Porter con «El gran robo del tren» el retorno, ya, al realismo de los Lumière. Retorno tanto más necesario cuanto el mayor éxito de los tiempos lo había conquistado el gigantesco «Cabiria», película italiana realizada por Piero Fosco entre los años 13 y 14 según argumento de D'Annunzio y música — que interpretaba una orquestina situada ante la pantalla — de Ildebrando Pizzetti.

A David Ward Griffith corresponde el intento de llevar estos films de masas — a «Cabiria» había antecedido un «Quo Vadis» y se sucederían diversas producciones europeas de índole semejante —, situados plenamente en la línea fantástica de un Méliès, al realismo primitivo de los Lumière. En tal tarea se ve auxiliado asimismo por su sentido aún vago de lo social y por un innato instinto artístico. No vamos a detenernos ahora en las innovaciones, por otra parte de sobra conocidas, que Griffith introdujo en la técnica del cine. Nos interesa primordialmente su esfuerzo por conseguir la síntesis del realismo-fantasía. Así si «Judith de Betulia» corresponde fielmente a la espectacularidad histórico-bíblica europea, — cuya herencia recogería, por cierto, luego Cecil B. De Mille — en «El nacimiento de una nación» nos muestra detalles casi inéditos. Pero donde este afán de síntesis antes citado se expresará a gran altura, es en «Intolerance». Según nos dicen las historias del cine, «*pretende abrazar en forma de fuga musical un tema ético-religioso de excepcional envergadura en el que se nos cuenta la intolerancia humana a través de los siglos. Nada menos que abarca cuatro diversas épocas, en otros tantos episodios: la caída de Babilonia, la lucha de los fariseos contra Jesús, la matanza de la noche de San Bartolomé del que partirá el Griffith humano de más tarde, con un tema candente: la huelga.*» (1). En esta cinta encontraremos, pues, dos muestras de cine bíblico al estilo italiano, una de cine histórico a la ma-

(1) «Una Historia del cine» Angel Zúñiga vol. I. pag. 83.

nera del «Film d'Art» y finalmente — he aquí lo más interesante — otra de lo que sería el futuro cine social y realista a la manera americana. Fórmula que explanaría mayormente en «El lirio roto», realizado en 1919, donde el tema racial es llevado por vez primera hasta sus últimas consecuencias.

El realismo de Griffith no tardaría en dar sus frutos. Los espacios abiertos trasladados a la pantalla en «El nacimiento de una nación» serían germen del «western». Thomas Ince sabría valorar en toda su intensidad el aire libre, las cabalgadas y las extensas llanuras, realizando así toda la extensa serie de los «Río Jim». Acababa de nacer el «film» del oeste, realista, directo, aunque también algo ingenuo.

Habría que llegar a los suecos para que el realismo adquiriera en el cine su verdadero sentido. Si el arte se había definido como *«un coin de nature vu à travers un tempérament»*, no cabe duda de que Sjöström consiguió justificar la definición. El «coin de nature» fué el paisaje, el atormentado paisaje boreal puesto al servicio de la realidad de la anécdota. «Los proscritos», film aparecido en 1917, representaría el momento cumbre de esta valoración del paisaje que después aprovecharían tantas otras cinematografías.

Hemos ido examinando hasta aquí lo que podríamos calificar de precedentes realistas en los primitivos del cine, partiendo de los propios hermanos Lumière hasta llegar a Sjöström.

Pasemos ahora a la reacción del irrealismo preconizado por Méliès. Esta no se haría esperar. Volvamos a Canudo para citar otras palabras

suyas, no menos significativas que las anteriores: *«El subconsciente revelado; lo inmaterial o lo que llaman así, evocado en plástica o movimiento. He aquí los dominios que ningún arte podía abordar y que sólo era dado a la música representar. El cine puede (y debe) sugerirlos.»*

(2). Anticipándose unos cinco años, Riccioto Canudo parece estar describiendo en estas frases lo que sería el expresionismo alemán.

Bastantes comentaristas han querido ver en tal movimiento una simple correlación cinematográfica a la general corriente artística de aquellos momentos. La manifestada con los «ismos» en el campo de la pintura, la implantada en el teatro con Georges Kaiser y Leopold Jessner. Sin negar la evidencia de este hecho, perceptible a simple vista, hay que atribuir a la tendencia expresionista todo su valor auténticamente cinematográfico. Al realismo norteamericano, a las tragedias italianas, a los «films en costume» franceses, opuso la nueva fórmula una tendencia netamente artística de dirigirse hacia otra cosa que no fuera lo cotidiano, de superar lo real, de sustraerse al valor puramente memorista o documental que pudieran tener sus imágenes. Tampoco es la «féerie» la que interesa ya, como en tiempos de Méliès, sino el alma.

«El gabinete del doctor Calígari», de Wiene, es la historia de un loco relatada por él mismo. En esta muestra de la nueva orientación, se echa de ver entonces que los alemanes carecen de la fantasía latina de un Méliès y que en vez de buscar la irrealidad en la técnica — efectos,

(2) «L'Usine aux images»

etc. — la centran en el decorado. Tanto es así que la deformación escenográfica y la caracterización efectista de los personajes — Calígari primero, el estudiante de Praga, Orlac, etc., después — termina por convertirse en sinónimo de expresionismo.

Tal vez fué «Metrópolis», de Lang, la última gran realización de aquel período. La simple comprobación de sus imágenes denuncia el inevitable germen de decadencia que la fórmula expresionista llevaba en

sí. Aquella ampulosidad expositiva, aquella «arrière pensée» embarazosa y densa señalaban, en realidad, la quiebra de todo un sistema.

Sería, pues, inevitable la inmediata reacción realista. Esta vendría del lado más insospechado: Rusia. Las imágenes compuestas por Pudovkin, por Eisenstein, por Dvjenko revolucionarían a un mismo tiempo la estética y la temática de la cinematografía.

JESUS RUIZ

BIBLIOGRAFIA

KARL JASPERS. — *Einführung in die Philosophie*. — Zürich, Artemis-Verlag, 1950; 159 págs.

Jaspers se prodiga mucho, en un tenaz intento de difundir su filosofía entre los no profesionales. Produce un volumen de divulgación por año, ni más ni menos: *Der philosophische Glaube*, 1948; *Vernunft und WIDERVERNUNFT in unserer Zeit*, 1949; y en 1950 el librito que reseñamos. Todo es sin contar obras que — como *Philosophie und Wissenschaft* — no dejan de ser divulgadoras, pese a su tema más estricto.

Lo que mueve a Jaspers a abundar así en cursillos y conferencias — todas sus obras de divulgación son conferencias impresas y la *Einführung* en concreto conferencias radiofónicas (!) — es su vivísima consciencia de «engagé», su deseo de contribuir a modelar su situación histórica. Su categoría intelectual le evita siempre caer en la incuriosa facilidad que suele acompañar al excesivo celo apostólico, pero reconozcamos que es preciso haberse interesado por los aspectos técnicos de sus obras para darse plena cuenta de que tal frase suelta con apariencia de dogma doctrinario está grávida de los serios análisis de la *Psychologie der Weltanschauungen* o del *Von der Wahrheit*. «Los pensamientos filosóficos — se lee en la pág. 121 — no se dejan aplicar utilitariamente, antes bien, constituyen la realidad de la que se puede decir: en plena referencia a esos pensamientos vive el hombre mismo, o: la vida está impregnada de pensamiento. De aquí la inseparabilidad del ser del hombre y el filosofar... y la necesidad de no limitarse a repensar un pensamiento filosófico, sino hacerse interior, con ese pensamiento, al ser filosófico del hombre que lo pensó». Detrás de esta frase, que parece una insignificante vaguedad, está sin embargo la con-

cretísima e importante realidad de los dos grandes estudios de Jaspers sobre Descartes y Nietzsche y hasta el libro sobre Max Weber. Del mismo modo, todo el fragmento de su trayectoria vital comprendido entre su último día de psiquiatra y su primero de filósofo subyace a esta breve observación: «Pero hoy ha aparecido en la base de la psicoterapia algo que no está en la base de la ciencia médica como fundamento clínico, sino filosófico...» (pág. 123). Como último ejemplo de esta dolorosa — ¿no lo será para él? — militante comprensión de su filosofía, he aquí al kilo de papel de la *Philosophie* resumido en tres líneas: «Cuanto más, finalmente, quiere (la filosofía) no ser otra cosa que ciencia, tanto más vacía llega a ser, juego frívolo que no es ni ciencia ni filosofía». (págs. 125-126).

* * *

No hace falta decir que un libro así no puede ser más que un repaso de viejos temas del pensamiento de su autor. Con excepción del epistemológico (pues, como es natural pero no por ello menos lamentable, este es el problema menos apto para ser divulgado) puede decirse que todos los temas jaspersianos aparecen en estas 150 páginas in-12.º Sin embargo, insiste especialmente el filósofo sobre tres de ellos: el de la creencia, el de la transcendencia y el del amor (*Kommunikation*).

La creencia — o mejor dicho, sus «figuras», las *Glaubensgehalte* — aparece más detalladamente estudiada que en *Der ph. Glaube*, pero indiscutiblemente con profundidad mucho menor. El mayor detalle se debe simplemente a que aparecen con frecuencia las «figuras de creencia» en muchos lugares del libro — además del capítulo que les está dedicado — y también al hecho de que abandona la exposición trimembre de

otros desarrollos anteriores por una más desmenuzada en cinco momentos.

Si hay algún libro capaz de suscitar inmediatamente dificultades al señor González Alvarez en sus juicios acerca de la capacidad del existencialismo para enfrentarse con el problema de Dios, es este *breviario* de Jaspers. El tema de Dios aparece con rasgos acusadísimos, casi diríamos que beneficiado por el carácter resumido del libro. Acaso por estas dos razones: 1.ª, que, dentro de los límites que se ha impuesto, Jaspers ha concedido al tema cierta extensión (aparece en el capítulo o conferencia V — que ocupa por completo — y no desaparece hasta el final del libro, ciento veintitantas páginas más allá) y 2.ª, porque tal vez sea el tema que menos puede perder por eliminación de desarrollos científicos.

El tema del amor, por último, es el preponderante incluso entre estos tres temas sobresalientes. El gran erótico que es Jaspers — acaso el único contemporáneo capaz de tomarse en serio el *Symposio* — ha centrado todo el resumen o introducción a su filosofía sobre este tema — que unas veces es llamado amor, otras veces se muestra como postulado político, y siempre, desde luego, «abarcado» en la *Kommunikation*.

Después de sentar redondamente, con el amoroso impudor que caracteriza a este Jaspers divulgador y militante, que el único sentido aceptable de la historia universal es la tendencia hacia la unidad de la humanidad, nos dice su eros político: «Condición de esa unidad es una forma de vida política con la que todos pueden acordarse, porque lleva las posibilidades de libertad para todos al máximo». (pág. 102; a continuación propone — también en pocas palabras, claro — un encantador estado de Derecho purificado de egoísmos capitalistas.)

Más profundamente toca el tema al hablar de la «Independencia del hombre que filosofa» (cap. X). Esta independen-

cia es más auténtica que la del estoico, porque sabiendo, con éste, que la hora del descubrimiento suena en la estancia solitaria, reconoce además que para el hombre, hijo de la tierra, la verdad es *cadáver si no se «comunica»*: *Die Wahrheit —* dice este Platón del siglo XX — *beginnt zu zweien*. (La verdad empieza para dos. Esta frase está en el cap. XI, que anuda los hilos que en el X quedaron sueltos. Pág. 117).

* * *

Lo que quiere decir «introducción» para Jaspers es cosa clara visto este librito: quiere decir *conversión*. Intenta convocarla a través de una repetida llamada al filosofar. Esa llamada se articula, naturalmente, sobre un repaso de sus conceptos de filosofía y filosofar o vida filosófica. Hay definiciones a docenas, desde todos los planos, desde todas las «situaciones» — para acabar mostrando siempre cómo, para que el filosofar sea auténtico, tiene que estar lanzado desde una «situación-límite» (*Grenzsituation*). «Filosofía es un concentrarse...» (pág. 15), es estar en ruta, es desechar la paz del olvido en lo objetivo (lo objetivo es parcial) es quedarse sólo ante la transcendencia, anclado en el vigor originario del «Abarcante» (el «Todo-circunfundante», que traduce el campanudo Sciacca en su «La Filosofía, hoy»). Por último, como ninguna de esas instancias proporciona la paz «die die Kirchen geben», filosofar es aprender a morir. (Ante Jaspers tenemos muchos motivos para creer en la metensomatosis). Pero ya hemos visto que toda verdad *de hombres* quiere ser «comunicada», que sólo en la *Kommunikation* puede el hombre hacer efectivo su ser. Por eso hay un deber de vivir junto al de morir — morir es tanto un deber como una necesidad. Ambos deberes son más que conexos: *eben lernen und sterben können ist dasselbe*. (Aprender a vivir y saber morir es lo mismo, pág. 119).

Pero su llamada a la conversión se explicita aún más: ¡llega a proponer unos ejercicios espirituales! Ni más ni

menos. Pero con una nota muy importante: son ejercicios espirituales enca-minados, como los de los verdaderos místicos, a vaciarse, no a llenarse; en una palabra: a la libertad. ¿Y qué nombre aparece en la filosofía europea en cuanto se habla de libertad? Kant, naturalmente. Es visible el esquema kantiano que subyace a estos ejercicios espirituales de Jaspers: sus tres tiempos son: a) reflexión sobre sí mismo. Tiene finalidad catártica: se trata de eliminar en ella — o reconocerlo, que es el principio de la cura — el fariseísmo generosamente derrochado durante el día o la temporada «mundana» anterior: la «seguridad» en ciencias concretas o en teorías, etc. b) la consideración de la transcendencia — «ich lese die Chiffren des Seins mit Hilfe der Dichtung und Kunst» (pág. 117) —. c) decisión sobre el deber del momento.

La preocupación paidética llega al extremo de haber añadido al texto de las conferencias un apéndice en el que se dan consejos para el estudio de la filosofía — todos propios de un gran maestro, desde luego — y se esquematizan las corrientes filosóficas de Oriente y Occidente.

* * *

El tema de la tradición — que, como aspecto de la Kommunikation, preocupa siempre a Jaspers — sale a menudo a relucir. Con él se cierra el libro. La tradición es para el hombre que filosofa el hilo conductor perfecto — sólo utilizable, empero, de modo fecundo, cuando el hombre recoge el extremo de ese hilo por impulso originario, no por presión directa o ambiental: intentar repetir un sistema filosófico pasado es como querer repetir una vieja obra de arte. La fecundidad de la tradición filosófica estudiada por impulso originario brotado del hombre que filosofa se debe a que ese tesoro es norma, pero norma que respeta la libertad y aún la alimenta: por eso hay siempre quien está muy molesto con esa «peligrosa» asig-

natura universitaria llamada *Historia de la Filosofía*.

M. S. L.

MARTIN HEIDEGGER. — *El Ser y el Tiempo*. Prólogo y traducción del alemán por Jasé Gaos. — México, Fondo de Cultura Económica, 1951: I. II. + 510 páginas.

Han pasado veinticuatro años desde que en el octavo volumen del «Anuario» apareció «Sein und Zeit». En ese cuarto de siglo la obra ha llegado a colocarse merecidamente entre las investigaciones filosóficas capitales de nuestra época. Pero tantos miles de días no habían sido tiempo bastante para que se tradujera a ninguna lengua. La de Gaos es la primera traducción de «Sein und Zeit».

Una nota bibliográfica escrita en 1952 no es lugar oportuno para comentar la importancia de aquel acontecimiento viejo de cinco lustros. Acaso tampoco lo sea para declarar la del segundo — la traducción de Gaos, merecedora de más resonante eco. Pero a los motivos profesionales que tuviéramos para hacerlo se suma esta consideración: la primera traducción de «Sein und Zeit» se hace a nuestra lengua.

Las más retóricas alusiones a la escuela toledana de traductores estarían justificadas en esta ocasión, tan propicia para celebrar los méritos del serio movimiento editorial que señalará probablemente en nuestra historia un renacimiento del espíritu científico: aquellas páginas Lien impresas con los tipos de Galo Sáez, tipos de cuya belleza aristocrática están llenos los ojos de unas cuantas generaciones españolas. Porque Gaos pertenece a la robusta tradición de la *Revista de Occidente*. Acaso el Fondo y alguna otra de estas grandes editoras americanas sean hoy todo lo que son gracias al feliz injerto (feliz — ¡ay! —

sólo para ellas) que les llegó de la *Revista de Occidente*.

Repitámoslo: los discursos más ende-casilábicos serían perdonables en esta ocasión. Pero la coronada empresa de Gaos es lo suficientemente seria como para provocar las evocaciones por sí misma con la suprema retórica de la honrada cosa hecha — y aún para prescindir de toda evocación.

* * *

Hemos quedado en que sólo la traducción puede ser tema de nuestro comentario, y no la obra. Pero ese «sólo» es de un optimismo descomunal, pese a que el propio Gaos facilite el trabajo con las treinta y cuatro páginas de índice aclaratorio de su traducción que ha hecho imprimir con el texto (págs. XVIII-LII).

Las cuestiones que plantea una traducción de «Sein und Zeit» están presididas por la que provoca este hecho: la lengua filosófica clásica, la de la filosofía de la Edad Moderna y la de la filosofía romántica no son válidas para verter la obra en cuestión. Un traductor de «Sein und Zeit» se encuentra, pues, por la naturaleza misma de la cosa, ante el problema de Cicerón. Con una agravante: El lenguaje de Heidegger (por razones filosóficas — a saber: su teoría del «habla» y del «lenguaje») es nuevo en el área del *habla* alemana —. Vamos a fijarnos en la actitud de Gaos frente a este problema antes de pasar a cuestiones de mayor concreción.

El mismo Gaos nos dice (Prólogo, pág. XIII) que intentó seguir el consejo de Eugenio Imaz: respetar el espíritu y hasta — en lo posible — el cuerpo de la lengua castellana, hacer un «Heidegger español». Pronto se percató de la inviabilidad de tal proyecto: «...el sumergirse en la obra... condujo a convenirse concluyentemente de que semejante proceder, dadas las características del lenguaje de la obra y la índole fi-

lológica o lingüística de la filosofía de ésta, llevaría, de reemplazo en reemplazo, hasta acabar en lo que ya no sería una «traducción» de la obra, sino una «paráfrasis» de la misma...

El término «paráfrasis» puede llevar de la mano a comparar la traducción de Gaos con la excelente paráfrasis de De Waehrens, pero queremos guardarnos de tan fácil tentación. De todos modos, una comparación concreta nos va a ayudar mucho a exponer el carácter de esta «traducción-calco» que se ha propuesto Gaos: *Geworfenheit* es un término que designa uno de los tres elementos o momentos del *in-der-Welt-sein*. De Waehrens (tomándolo de M. Corbin, traducción francesa del «Was ist Metaphysik?») traduce *Geworfenheit* por *derelección* (Corbin: *déréliction*). Esta traducción (elegante, sin duda) desprecia un matiz, el más obvio, del término alemán (derivado de *werfen*: arrojar). *Derelección* es término que recoge bien los matices más refinados de *Geworfenheit*, pero no traduce el más inmediato, a saber, el matiz de «ser arrojado», «ser lanzado». (Un colilla puede ser *geworfen* al suelo.) Pues bien, la traducción de Gaos, algo más complicada, recoge luminosamente todos los aspectos de la *Geworfenheit* — desde la mera yacencia al abandono: Gaos traduce *estado de yecto*.

En esa expresión ajustadísima hay, además, elegancia. Mas, naturalmente, dado el «método de calco» seguido no ocurre siempre así. Pero antes de echar un vistazo a este recién abierto capítulo de la elegancia conviene resumir lo que en aquel ejemplo hemos visto: Gaos ha renunciado a fundar un nuevo castellano filosófico en el sentido de *repertorio de vocablos*. Ha preferido innovar sintácticamente, introduciendo frases o cortas expresiones tecnificadas. Acaso fuera más exacto decir que Gaos ha intentado — ¿desesperadamente? — olvidar esta cuestión ineludible, sacrificándolo todo a la fidelidad debida al maestro de Friburgo. En todo caso, el futuro dirá si nuestra lengua estereoti-

pa esas construcciones o prefiere buscar un nuevo léxico filosófico. Las esperables traducciones de Jaspers y de «Holzwege» del mismo Heidegger tendrán su palabra que decir en este asunto.

Cerrémoslo aquí y pasemos a cosa más menuda.

* * *

De muy relativa menudencia es la que podríamos llamar «cuestión de los dos adjetivos» contruidos sobre la raíz de «existo». (En Heidegger, *existentiell* y *existential*). Son traducidos por De Waeh-lens-Ceñal con los términos *existente* y *existencial*. Gaos da *existencial* por *existentiell* y *existenciario* por *existential*. El primer juego de términos es acaso más eufónico, pero la versión de Gaos innova precisamente en el término que traduce al término alemán latinizado (*ergo* innovado) por Heidegger: la fidelidad filológica es, pues, absoluta. Observemos de paso que si definitivamente se aceptan estos dos términos de Gaos, no debemos volver a hablar de «existencialismo» al referirnos a Heidegger, sino de *existenciario*. Y podremos hablar de Jaspers como existencialista — con las debidas precauciones, porque la cuestión no es tan simple como parece creer la extendida zona de lectores inclinada a catalogar precipitadamente la investigación de Jaspers. Por lo demás, pronto nos habituaremos al término *existenciario* y dejaremos de percibir su rara resonancia penal.

* * *

Rasgo general que será sin duda lugar de discusiones es la resistencia a la substantivización, clara en la versión de Gaos. *Dasein* es seguramente de imposible traducción por un solo término (en filosofía, se entiende, no en el lenguaje usual). Pero otros sustantivos, como *Nichtheit* (trad. G.: (carácter de) «no»), *Gewesenheit* (trad. G.: el «sido»), sus-

ceptibles de traducción por sustantivos más o menos forzados, lo han sido por giros participiales o expresiones parafrásticas. De todos modos, no se puede afirmar que Gaos rehuya sistemáticamente la traducción de sustantivo por sustantivo. Hay algunas de éstas y — hecho notable, dada la diferencia entre ambas lenguas en cuanto a capacidad de substantivización — las substantivizaciones de Gaos son felicísimas. Valgan de ejemplo: *retroferencia*, *proferencia*, *irreferencia* (*Rückbezogenheit*, *Vorbezogenheit*, *Unbezüglichkeit*) y el estupendo sustantivo *escribidurias* (*Geschreibe*) que supera — perdón — al mismo término alemán.

Pero hay aciertos todavía más notables. Creo que son los siguientes:

1.º La traducción de los derivados de *eigen* (literal: propio) por derivados del español *peculiar*, vertiendo sólo *Eigentlichkeit* y *Uneigentlichkeit* (*propiedad* e *impropiedad*) por términos españoles de la familia de «propio». Con ello estas dos últimas voces quedan netamente diferenciadas en todo el texto, completamente individualizadas — lo cual es de extraordinaria importancia para la claridad del libro, ya que, según se sabe, la *propiedad* y la *impropiedad* son, sobre el fondo de la indiferenciada *cotidianidad*, los modos de ser del ser del *Dasein* bajo los cuales se produce a cada paso la analítica heideggeriana.

2.º La traducción de *vorhandenes* (lit.: ante la mano) por *ante los ojos*, para marcar la diferencia radical frente a *zuhandenes*, a la mano o para la mano. Con esta versión (perdón de nuevo) Gaos se mantiene más fiel que el propio Heidegger a la tradición eidética, teórica — «ocular» — que el filósofo alemán quiere acoger en su lenguaje filosófico.

3.º Las dos únicas traducciones de mero concepto, es decir, con abandono de la preocupación lingüística, que ha recogido por el momento (*por el momento*: esta versión merece ser releída

muchas veces), a saber: *Mitteilung*, traducido por *comunicación* y *zunächst* und *zumeist* traducido por *inmediata* y *regularmente*. El acierto de estas dos traducciones (laxas desde el punto de vista lingüístico) es poco discutible. La lástima es que va a ser necesario sudar mucho para traducir la «*Kommunikation*» de Jaspers, ahora que Gaos ha adscrito el castellano «comunicación» al heideggeriano «*Mitteilung*».

4.º La traducción de *platzierbar* por *sitiable* (pese a su inofensiva alusión a «sitiar») en vez de «situable», pues este término sí que sería una confusionaria alusión a «*Situation*» (trad. G.: *situación*.)

5.º Con rango más estrictamente literario, las versiones de *fallend* por *cadente* y de *sich verrufen* por *equi-vocarse*, término que cobra, como se comprende, una encantadora densidad.

* * *

Es estúpido buscar las cosquillas a esta empresa descomunal. Tanto más cuanto que a los cuatro reproches que van a seguir — y a todos los demás que puedan hacerse — ha contestado tácitamente el propio Gaos, haciendo al crítico la invitación de que intente colocar las traducciones que proponga a lo largo de todo el texto — no sólo en tal o cual paraje — a ver si resisten la prueba como las del propio Gaos.

Empero, ya sea dirigiéndolas al traductor, ya sea, simplemente, como triste subrayado de lo imposible que es llegar a la perfección, ahí van estas cuatro lamentaciones:

1.ª Por más coherente que sea con el magnífico *reiteración* que traduce a *Wiederholung*, la versión de *holen* por *ir a buscar por el camino* me parece inasimilable por la lengua filosófica española. Afortunadamente, el mismo Gaos

reduce esa traducción en algún lugar (cf. pág. 443 de «*El Ser y el Tiempo*») a la expresión más sencilla *ir a buscar*.

2.ª La traducción de *Neugier* por *avidez de novedades* parece enfática. ¿No habría valido más cargar al término *curiosidad* de un contenido técnico preciso?

3.ª El *Raum* del *Dasein*, es decir, el *Raum* del *in-Raum-sein*, si hubiera sido traducido por *ámbito*, en vez de por *espacio* (que es la traducción de Gaos) no habría necesitado aclaración alguna que lo separara del *espacio* de lo categorial y *vorhandenes*.

4.ª Por último llegamos a un punto de cierta gravedad: Gaos ha traducido *man* por *uno*, en vez de por *se*. Acaso *uno* sea más generalmente utilizable, aunque eso no parece seguro. En todo caso, las ventajas del *se* eran numerosas e importantes: primera y principal, vertir más exactamente el *man*; segunda, dar lugar a frases castellanas menos pesadas: *se charla* es más «cursivo» que *uno charla*, sin dejar de lado, ni mucho menos, el matiz impersonal del *uno*. Tercera: el *se* habría ahorrado a Gaos frases de poco gusto filosófico y hasta involuntarias parodias del más patético plotinismo, como la siguiente expresión: «perdido en el uno». Bastaba subrayar *se* para conseguir la frase perfectamente inteligible: «perdido en el *se*». *SE* es una voz neutra en filosofía, mientras que *UNO* tiene gran resonancia. Esto solo bastaba — en mi modesto entender — para preferir la primera a la segunda. Pero repito que frente a todas estas objeciones está la que nos hace Gaos: usen ustedes en todo el libro el término que prefieran al mío, antes de proponérmelo. ¡Y no es cuestión de hacer perder el tiempo al hombre que ha traducido «*Sein und Zeit*»!

M. S. L.

JOSE GAOS. — «Introducción a *«El Ser y el Tiempo»* de Martín Heidegger. — México, Fondo de Cultura Económica, 1951; 112 págs. + índice.

Se trata de un librito didáctico. Pero el título de «introducción» puede equivocar. No es éste breve volumen una introducción trazada como es costumbre mediante una facilitación o divulgación de la obra en la que se desea introducir al lector. Su técnica es más bien la de las «Abreviaturas» de la Revista de Occidente. El autor ha llevado a cabo un resumen de *Sein und Zeit* absolutamente fiel a su traducción de esa obra.

Se ha propuesto Gaos — y lo ha conseguido — declarar al lector el significado del léxico de *Sein und Zeit* sin necesidad de explicación alguna que caiga fuera del lenguaje heideggeriano. Después del primer capítulo (en el que resume toda la Introducción de *Sein und Zeit*) Gaos ha procurado que las definiciones lleguen en tan oportunos momentos que sean fácilmente comprensibles sin ulterior comentario.

La sujeción al desarrollo de la obra resumida es total, salvo en la anticipación del tema del «sein zum Tode», que Gaos ha antepuesto (cap. VI) al análisis completo de la temporalidad.

Acaso el ejemplo más brillante del éxito didáctico del autor se halle en la página setenta y nueve de su librito, en donde habla de la temporación de la angustia. Pero todo el volumen es a la vez fiel a Heidegger y muy útil para el lector ya algo enterado — para el lector, sobre todo, que disponga también de la obra que aquí se resume: porque la brevedad de este centenar de páginas obliga al autor a suprimir muchos desarrollos y a tocar brevemente puntos de cierta importancia.

La cualidad sobresaliente del libro es, como se ha indicado, la precisión de su lenguaje, que evita toda concesión a las supuestas «necesidades» de una introducción. El lector entra desde el principio en el lenguaje técnico de «*El Ser y el Tiempo*». Y, sin embargo, esa en-

trada no se produce de hoz y coz sino en una prudente gradación de dificultades lingüísticas que allana el camino con gran eficacia didáctica.

Esa misma preocupación pedagógica ha llevado a Gaos a añadir en apéndice un esquema general de las temporaciones.

M. S. L.

ANTONIO BOTIN POLANCO. — «Manifiesto del Humorismo». Revista de Occidente. — Madrid, 1951; 95 págs.

Con verdadero interés hemos comprado este ensayo del autor santanderino Botín Polanco, que desde hace tanto tiempo no había publicado y que es autor de varias novelas hoy agotadas. Esperábamos encontrar en él una razón del fenómeno del humorismo contemporáneo, profundamente engarzado a nuestra época, el cual constituye un género literario —, mejor, una actitud frente a la vida — tan importante como poco estudiado. Su estudio es, además, doblemente necesario en España porque nuestra producción humorística posee autores de primera magnitud. Pero a pesar de estar dedicado al humorista Gómez de la Serna, el libro es una simple crítica, siguiendo a Ortega, del fenómeno de masas que estamos atravesando. Con la diferencia de que Ortega escribió su «Rebelión» hace ya veinticinco años y que escribe mejor que Botín, el cual nos presenta el «Manifiesto» con una rara técnica del lenguaje semi-humorístico y semi-serio que no llega a tratar el asunto con suficiente seriedad para constituir un ensayo ni con suficiente gracia para ser un artículo de humor.

Invita Botín a cada hombre a salir del rebaño en que está inmerso y por el que está dirigido para volver a su singularidad humana, liberado por las sanas tijeras del humorismo. De ahí su grito final «¡Borregos de todos los rebaños, desuníos!» (p. 92). Pero al mismo tiempo afirma que «quizá nada haya contribuido tanto al escaso crédito intelec-

tual de que goza el humorismo como la mezquindad y la falta de aliento de la producción amparada por su etiqueta» (p. 51). La gracia del profesional del humorismo no alcanza, según él, a descubrir la radical burla del mundo en que vivimos. No sabemos por qué supone que el humorismo actual posee falta de crédito intelectual, cosa que a nuestro juicio no es cierta ni en España ni fuera de ella, ni por qué no ha llegado a calar la entraña de nuestro tiempo, que según él es la masificación. Creemos por el contrario que desde Fernández Florez a Alvaro de Laiglesia, todos los humoristas, si se distinguen en algo, es precisamente en intentar apartar al hombre de este estado masivo, conquistándole aquello que primero ha de singularizarle como ser humano: la sonrisa.

Hay en Botín, no obstante, la comprensión de un hecho importante que va anejo al fenómeno de masas actual y en el que certeramente insiste. A saber, que la masa significa el triunfo de los tontos, de los que necesitan ampararse en la personalidad colectiva, contra los listos que la poseen propia. Su capítulo primero, «Tontos y Listos» puede resumirse en aquella frase de Marañón: «Lo esencial es ser un botarate o no serlo».

J. N. H.

MATTEO MARANGONI. — «Para Saper Ver» (Cómo se mira una obra de arte). Espasa-Calpe. Traducción de la duodécima edición italiana (1950) por Angel de Apraiz. — Madrid, 1951; 410 páginas.

Es realmente extraño que la moda del libro de arte no haya producido más obras que intenten iniciar al profano en la crítica artística. El intento de Matteo Marangoni en este sentido es, pues, muy meritorio. Se hizo ya en 1942 una primera traducción de su obra «Saper Vedere» al español, y ahora se ha he-

cho otra de la duodécima edición, considerablemente ampliada aunque no tanto como para presentarnos el libro como algo nuevo.

Marangoni adopta en él una posición polémica, la cual da a la obra una extraordinaria vivacidad pero le quita mucha eficacia pedagógica, puesto que propiamente no se pretende en ella enseñar a ver al profano en arte sino a los críticos enemigos de la posición estética del autor. Lo cual, evidentemente, no es lo mismo. La posición estética del autor es, además, muy italiana y construida a la sombra de los «Nuovi Saggi di Estetica» de Croce, cuya teoría de la forma artística es aceptada por Marangoni al pie de la letra. Esta postura tiene una completa justificación en el Renacimiento, exaltador de la forma de la que el contenido es solamente un pretexto, y en todos los períodos clásicos. De aquí que sus ejemplos pertenezcan casi todos al movimiento renacentista italiano que en España conocemos principalmente por reproducciones. El libro es, pues, no sólo italiano en cuanto a su contenido, sino mucho más útil también para el público de Italia, que puede contemplar directamente las obras citadas.

Por todo lo dicho la obra no aprovecha tanto como debiera al aún no iniciado en los misterios del arte. Pero es sorprendente por la valentía y honradez del autor, el cual no se detiene en ninguna consideración hacia nombres consagrados y realiza una valoración positiva tanto de los autores incomprensidos del Renacimiento — Piero della Francesca, Gentile da Fabriano, Marco Zoppo — como de las obras arrinconadas de los grandes, como la llamada «Pietà de Palestrina», de Miguel Angel, y una crítica franca de las obras célebres que considera defectuosas o superficiales, como hace con el célebre Laocoonte y con «Las Bodas de María», de Rafael.

Pero toda esta labor valiente y a veces de gran trabajo técnico — presentando

reproducciones del mismo asunto tratado por autores diversos — se realiza a través del tinte doctrinal del formalismo, que, tras una separación completa entre «forma» (valores plásticos) y «contenido» (valores que pertenecen a lo reproducido), considera la primera como único valor estético en la obra de arte, expresado en el lenguaje del artista que hay que comprender para poder gozar de su arte. Hay que apreciar, no el lirismo sentimental del artista, sino su ritmo formal, la manera expresiva de tratar la forma y la arquitectura interna del cuadro. Es ésta una postura muy antigua y discutida en crítica de arte, muy honrada, es cierto, pero que tiene dos fallos importantes: el color — insuficientemente apreciado como valor pictórico por Marangoni — y la inexacta valoración del contenido en nombre de una pureza estilística que puede quedarse en mero cultivo del oficio. Estos dos fallos toman una considerable envergadura cuando se trata de enjuiciar el arte contemporáneo, al que Marangoni dedica tan sólo cuarenta páginas de las cuatrocientas que posee la obra y en el que el color y el contenido del cuadro toman una importancia extraordinaria en detrimento muchas veces de la perfección formal de la obra. El mismo autor reconoce que «la forma ha renunciado a toda caligrafía para adherirse más íntimamente al contenido» (p. 347). Pero Marangoni admite también el lenguaje del arte moderno, pues «cualquier lenguaje — aunque parezca paradógico — puede ser legítimo y justificable, con la condición de que en él se dé arte (p. 382)». Este carácter paradógico del arte moderno para Marangoni se acentúa al afirmar constantemente la completa revolución realizada desde el impresionismo (p. 342), como si la Historia del Arte pudiese partirse en dos con la facilidad que parece sostener el autor. Lo que en realidad ocurre es que su esquema le falla en esta ocasión, y el autor no puede hacer sino aceptar la paradoja revolucionaria de

lo que para otros es natural y necesario.

J. N. H.

JOSE ROMEU. — *Obra Poética*. Editorial Selecta. — Barcelona, 1951.

Los diez años — los iniciales — de creación porfiada que recoge este libro, definen a Romeu como poeta. La madurez de sus versos es independiente de la cronología. Nacen — como fruto sazonado de su pensar y su sentir — con gravedad y contención intemporales. Si acaso, ganarán en matices, en vocabulario, correrán por los senderos nuevos que alumbra una cultura al enriquecerse, pero lo que es calidad esencial de la poesía de Romeu — una mente rigurosa, aunque comprensiva y llena de cálida sobriedad, actuando sobre el sentimiento — se evidencia ya desde el principio para hacernos ver que el poeta busca la poesía en donde siempre se la encuentra: en ese instante fugitivo en que coinciden la vida y la muerte, la luz y la tiniebla, el ser y el querer ser, instante que si algún día llegara a descifrarse por entero bastaría para revelarnos el significado de cada una de esas vertientes sobre las que fluye y refluje la existencia humana.

Romeu responde a la exigencia conceptual de nuestro tiempo. Su poesía — lo mejor de su poesía — aspira a llenarse de altas significaciones y a lograr en ellas la máxima claridad. En este sentido se adentra en al parcela más fecunda de la poesía. Aquellas significaciones, como debe ser, salen expresadas de labios del poeta, que las extrae de sí convertidas en carne clara de conciencia y de palabra. Nueva ocasión para pensar que buena parte de la poesía de hoy no es otra que languidez sentimental o intelectual, pereza disfrazada de misterio y, a fin de cuentas, fallida vanidad de esfinge cuyos enigmas nadie

va a tomarse la molestia de descifrar.

En lo externo, Romeu permanece fiel a la tradición poética. Todo lo que en lo humano es alto tiende a lo perfecto, a lo acabado. La vida del hombre, desde la necesidad primaria de hacerse comprender hasta la más compleja de sus realizaciones en un esfuerzo hacia la forma y hacia la ordenación de lo disperso en líneas claras y comprensibles. Lo perfecto en arte obedece — en su disposición — a un esquema previamente meditado. El rigor en la forma poética, la sumisión a unas elaboraciones heredadas — que no tienen tampoco por qué ser inmutables y rígidas — no siempre se abandona sin quebranto de la obra misma.

Pretender analizar el múltiple cuerpo poético de este libro en la brevedad de una nota bibliográfica sería una imperdonable falta de respeto a lo que por la palpitación de sus miembros y por la honradez estética y humana con que ha sido realizado ha de contar dignamente en la poesía actual.

Sólo aludiré en concreto a una parte de los poemas agrupados bajo el título general de FERRA. En ellos está lo más ampliamente peninsular de la poesía de Romeu. La tierra, la materialidad de lo que presta apoyo a nuestros pies, esta corteza de España que ofrece todas las variantes cromáticas que van de lo calcáreo a lo negro, es uno de los motivos más hondos y persistentes de la poesía española, a la que otorga gravedad en esta hora del mundo, oscura y llena de inminencias. Porque la tierra nos acerca a lo elemental, nos despoja de lo transitorio y trivial.

La impresión que en todos los hombres de la periferia producen las tierras centrales de España, tierras nobilísimas que nos suben a la garganta las

más trascendentales esencias de nuestro ser, aparece recogida en «Terres ermes»:

El vent anava, viatger,
damunt aquelles terres grises.
S'estenia enllà, palpejant
les herbes seques i les pedres,
i fugia, anhelós, avall,
fins a les últimes carenes.
Totes les comes i les valls
i aquella plana sense límits
eren com un cos mort, immens,
i el vent, com un absent que torna.

... ..

Romeu nos da sólo su impresión primera, el sobresalto del contacto inicial, sin que la urgencia del tránsito le permita rumiar la sustancia poética de su contenido. Lástima, porque el vigor significativo de la mejor poesía de Romeu habría sido capaz de una visión más honda y más concorde con las nobles y graves resonancias de su lírica.

R. C.

JORGE GUILLEN. — *Cántico*. Primera edición completa. — Editorial Sudamericana; Buenos Aires, 1950.

He aquí, por fin, el primer Cántico completo: un grueso volumen de quinientas páginas; van en ellas treinta años de actividad poética, casi la vida de un hombre. Jorge Guillén ha realizado plenamente aquella exigencia de Rilke: transformarse duramente en las palabras como el cantero en las piedras de una gran catedral, y, en verdad, Cántico tiene aire y ámbito catedralicio. A lo largo de esos treinta años, tan ricos en poesía española, la obra guilleniana ha constituido un fenómeno poético nada común: desde el principio sabe lo que quiere y cómo lo quiere y, por ello, no se cumple en un desplazamiento sucesivo, no engen-

dra trayectoria. Cuando Jorge Guillén llega a un nuevo territorio poético no lo hace en son de aventura, sino que lo anexiona gradualmente y lo funde sin esfuerzo con los reductos iniciales de su poesía.

Cántico se concibió como una aceptación júbilosa de la condición humana, como una acción de gracias por la vida. Valerosamente, después de tanto poeta maldito, Guillén reivindica su derecho a la normalidad, o — como él diría con más exactitud — a la «normalidad aguda». Nadie ha vibrado tan puramente ante las cosas, grandes y pequeñas, que maravillan nuestra vida: la aurora — «fiel prodigio» —, un desnudo femenino, el paseo con amigos por la alameda, el beato sillón acostumbrado... Esta aceptación total y esta capacidad de asombro, lo más auténtico en la poesía de Guillén, aparecen en ella desde temprano. Cántico, en 1928, era ya una realidad, pero aquella primera muestra, forzosamente limitada, motivó que algunos adscribiesen la obra guilleniana a un determinado sector de la poesía: a esa «poesía pura», tan traída y llevada por aquel entonces. Para deshacer tal equivoco debió haber bastado la lectura de la «Carta a Fernando Vela» (Rev. Occidente, nov. 1926), donde Guillén, después de referirse a la poesía pura, o simple — como él prefiere llamarla —, escribe: «me decido resueltamente por la poesía compuesta, compleja, por el poema con poesía y otras cosas humanas». Igual pudiera haber escrito estas palabras en 1950, al cerrar Cántico; por eso, cuando hoy le vemos construir un poema con detalles concretos, cuando leemos un poema, «Luz natal», en que se nombra a Castilla y al vallisoletano cerro de San Cristóbal, honradamente no podemos sorprendernos: el poeta no ha cambiado en absoluto, simplemente se ha enriquecido.

Jorge Guillén posee una visión total del mundo: su poesía es poesía de todas horas que no exige del lector la voluntaria abstracción de ciertas contin-

gencias desagradables, ni el consciente sometimiento a un éxtasis artificial; si como poeta nunca se ha preocupado de la popularidad, tampoco pensó en dirigirse a una minoría, más o menos inmensa: se contenta con hablar al hombre, a ese hombre de nuestros días, cruelmente cercado, y aconsejarle que mire bien en torno suyo — al escribir estas palabras recuerdo un espléndido poema: «Aguardando». De la lectura de Cántico queda algo más que el recuerdo de unas horas exquisitas: nos queda en el espíritu un sedimento activo que muchas veces asomará a nuestra vida. Ningún esteticismo. La obra guilleniana tiene un verdadero sentido ético y es por ello educadora — casi extraña escribir tales palabras, ¡hace tantos siglos que se le negó a la poesía ese título!

Todavía al Cántico de 1936 se le podía reprochar que cantara solamente perfiles de la realidad que eran — de por sí — guillenianos. Quedaban en claroscuro una serie de temas cuya presencia en la poesía de Guillén parecía más dificultosa: la noche, el dolor, la muerte, etc.; pues bien, los Cánticos de 1945 y 1950 se han preocupado de ellos especialmente. Blecua ha analizado con gran sagacidad cómo son asimilados definitivamente los motivos de la noche, el recuerdo y el dolor; otros — el del tiempo y algunos más — habrán quedado para Clamor, el próximo libro.

Esta primera edición completa de Cántico nos trae sesenta y cuatro poemas nuevos, algunos muy extensos. ¿Presenta muchas novedades? Guillén, por fortuna, es siempre Guillén; quizás ahora el acorde total de Cántico adquiere en ciertos momentos un deje de melancolía o de intimidad dolorosa, expresada más directamente de lo acostumbrado, pero la obra, terminada ya, nos da su mensaje con más eficacia que nunca. A este respecto sólo se le podría poner una pequeña tacha: Guillén tiene a veces tendencia a explicarse y decirnos cómo ve el mundo en lugar de

lo que ve, claro es que, intuición poética segurísima, ha caído en la tentación escasamente. Quizá esta tendencia explicatoria, como sus recientes y repetidas negaciones de un supuesto panteísmo, se deba al temor de ser mal comprendido, padecimiento mucho más irritante que la absoluta incomprensión. Yo creo que los dos magníficos poemas finales, «El aire» y «Cara a cara», síntesis y afirmación de la poesía guillemaniana frente a unas realidades adversas, dicen de sobra lo que Cántico es y lo que ofrece.

J. G. B.

BLAS DE OTERO. — «Redoble de Conciencia». Premio Boscán de Poesía 1950; Instituto de Estudios Hispánicos; Barcelona, 1951.

Entre la abundancia de poetas miméticos, que hoy en día publican versos en España, la fuerte personalidad del vizcaíno Blas de Otero tenía que llamar poderosamente la atención. Por fin no había duda de que nos hallábamos ante un auténtico poeta. Otero se impuso, ya con su primer libro, como una de las voces de más calidad de la nueva poesía. Era un artista plenamente dotado, y nos traía un mensaje a la altura de su misión: eterno, pero inmerso en nuestro tiempo. Posteriormente, y con la obtención del Premio Boscán de Poesía con el libro que comentamos, se ha acabado de demostrar que las esperanzas puestas en él a raíz de su «Ángel fieramente humano» no eran infundadas.

«Redoble de Conciencia» y «Ángel» forman en realidad un mismo gran libro; de muy poco se diferencia el tono de uno del otro y, otro tanto, la técnica. Nos atrevemos a afirmar que ambos libros fueron escritos casi con simultaneidad. O por lo menos, idéntica era la raíz de su motivación, el momento psíquico del poeta al escribir-

los. Así pues, muchas de las afirmaciones que hagamos no se dirigirán exclusivamente a «Redoble» sino a la total obra del poeta que conocemos.

Otero está en la línea de poesía española que, arrancando de Quevedo, tiene su máximo representante en nuestros tiempos en la obra de Miguel de Unamuno. Es una línea de poesía, que, puestos a definir, yo llamaría de vitalismo no conformista. Mas si en la modernidad se emparenta nuestro poeta directamente con Unamuno, más cerca está de Quevedo por la precisión y contundencia de su verbo, por la acabada posesión de una técnica. Sus sonetos, forma poética usada por Otero preferentemente, son un vivo ejemplo de como puede un auténtico poeta revitalizar modos de hacer, que en el uso y abuso habían encontrado monotonía, decadencia. En pocos contemporáneos alcanza el soneto tanta riqueza de matices y flexibilidad como en Otero. Su verso libre está menos conseguido, y si bien es cierto, que algunos poemas son auténticos logros, no lo es menos que otros se pierden en el puro intento.

El mundo poético de Blas de Otero parece auténtico, y además, nos interesa. Enfrentado su canto con los eternos problemas de la vida del hombre, el poeta vizcaíno, sin olvidar la preponderancia de su condición de artista, expresa sin gazmoñerías ni vacilaciones su posición, y ésta es, como señalábamos, no conformista, rebelde. «Redoble de Conciencia» es un largo, articulado poema donde el poeta canta la angustia de su condición humana, la existencia de una conciencia culpable en medio de una realidad vital, que no debe, que no puede poseer tal conciencia. Si en el planteamiento de su universo poético encontramos su mayor interés y atracción, también de allí mismo nace nuestra mayor objeción. En algunos momentos el tono imprecativo, tan recalcado en la dirección de un Dios de procedencia no del todo definida, se nos antoja innecesario, artificioso. Co-

mo decía recientemente un gran poeta, para muchos es Dios sólo una sílaba necesaria para completar un endecasílabo, para lograr un acento en cuarta u octava. Y esto nos parece mal. No es oposición a la poesía religiosa, pero sí oposición al retoricismo religioso. Y recalcamos esta gratuidad que sacude, desvalorizándola, a gran parte de la actual poesía española, precisamente en un poeta que admiramos y que nos viene dando, en un panorama de poetas verdaderamente desolado, obras de la más alta importancia.

A. C.

RAFAEL GARCÍA SERRANO. — «Plaza del Castillo», 284 págs. Editorial Saso; Madrid, 1951.

Como hojas de un viejo almanaque que va arrancando de la memoria a lo largo de los catorce capítulos de su obra más reciente, Rafael García Serrano describe minuciosamente el desarrollo de los catorce días — cada capítulo, una jornada densa y nerviosa — que precedieron al Alzamiento en Pamplona y cuyo escenario principal sitúa el autor en la famosa plaza que da nombre a la novela.

Aunque desde un punto de vista estrictamente cronológico, ésta es la última novela salida de la excelente pluma de García Serrano, históricamente podría ser la primera en el tiempo, de una trilogía que con «La Fiel Infantería» como pieza maestra, vertebral y fronteriza, y la que por referirse a la década de paz — esta etapa reconstituyente de nuestra post-guerra, todavía sin terminar, sin resolverse, de la que somos todos protagonistas sin papel definido — está aún por escribir, nos ofrecerán el testimonio más auténtico de la peripecia vital de una generación española enfrentada con las más duras y difíciles horas de nuestra historia. (Como en el arte del toreo, bien cono-

cido del gran aficionado que es García Serrano, también en este último tercio de la vida contemporánea está la hora de la verdad — la que otro novelista joven, buen crítico de toros también, ha llamado «la hora silenciosa» —, la más difícil de interpretar y enjuiciar a la vez, cuando en ella se tiene que ser juez, después de haber sido parte. Quizás por esta razón quede por mucho tiempo inconcluso el tríptico de Rafael García Serrano, como por razones acaso análogas, permanece incompleta la colección «La ceniza fué árbol», cuyo tercer volumen nos debe Ignacio Agustí; y quizás también porque — malicia aparte — con los descendientes del viudo Rius tendríamos que enfrentarnos, autor y lectores, con el análisis duramente crítico de la última generación catalana, la que inventó la «Lliga» para tener aranceles y acabó con ella para dedicarse al estraperlo de tejidos; la que convirtió al «emperador del Paralelo», de agente provocador del castellanismismo, en un buen lurgués de derechas; la que vió con frenética ilusión nacer y morir, sin pena ni gloria, el fugaz «Estat Catalá»... Y pongamos punto, que para un paréntesis, ya es bastante.)

Digamos ahora que, como novela, «Plaza del Castillo» está mejor elaborada que «La fiel infantería»; una gran riqueza descriptiva sostenida a lo largo de toda la obra, sirve como entramado en el que se dibujan, sobre el fondo de fogoso colorido de los «sanfermines» lances dramáticos y heroicos mezclados — cuidadosamente combinados para el gran público —, con las dosis de aventuras amorosas y sentimentales necesarias para agradar al lector, aunque con ello no se ganen más puntos para otro Premio Nacional de Literatura... Trátase, en suma, de un gran reportaje, vigoroso, auténtico, vivido, de las típicas fiestas de San Fermín, como preámbulo del gran zafarrancho nacional al que se lanzaron briosamente los navarros que habíamos conocido ya a través de las páginas de la anterior novela, reportaje vivo también, y más auténtico si

cabe, que éste, de la guerra civil. Y es que, al enjuiciar «Plaza del Castillo» no nos es posible apartarnos de «La fiel infantería»: la construcción técnica de la novela, las descripciones de los personajes, los giros y efectos de los diálogos, son los mismos. Sólo que «La fiel infantería» nos pareció más sincera — escrita y leída al amor de los rescoldos de la lucha —, que esta nueva obra, en la cual los recuerdos mozos, casi adolescentes de 15 años atrás, han sido tamizados por el convencionalismo que insensiblemente opera sobre la imaginación; y si literariamente «La fiel infantería» puede parecer a alguien superior a «Plaza del Castillo», quizás ello se deba al impacto de novedad, de crudo y elemental verismo, que aquella novela clavó en la atención española, aún cuando ahora, en su última obra, García Serrano se nos aparezca más maduro, con mejor oficio.

F. F.

FERNÁNDEZ FIGUEROA. — «Comentarios a *La vida nueva de Pedrito de Andía*, de Rafael Sánchez Mazas». Política y Literatura. Cuaderno núm. 1; Madrid, 1951.

Debemos decir lisa y llanamente, de luenas a primeras, que los «Cuadernos de política y literatura» aparecidos hasta ahora han defraudado, uno a uno y globalmente. Se ha podido ver enseguida que la idea que los animó estaba fallada desde un principio. Porque no todo consistía en aceptar la proclamación de Fernández Figueroa, creador e impulsor de los Cuadernos, de que en la vida todo es política — y por lo tanto la literatura también —, sino que se ha visto que el empleo del concepto política se restringía a los limitados ámbitos de política de partido y en este caso, al juzgar la literatura, se acercan peligrosamente a esas cosas que pasan en Rusia y que tanto indignan a los

intelectuales de todo el mundo.

Véase una muestra de lo que digo en el primero de estos Cuadernos dedicado a «*La vida nueva de Pedrito de Andía*», de Rafael Sánchez Mazas. Esta obra, como oportunamente informamos a nuestros lectores, nos pareció una muy lograda novela, una de las mejores publicadas después de nuestra guerra. Pues bien, Fernández Figueroa decide, fundándose en la personalidad política de Sánchez Mazas, que éste «no puede poner a la venta una novela de 350 páginas para contarnos, todo lo singularmente que se quiera, la aventura de un muchacho de buena familia a quien todo lo que le sucede es que se está haciendo hombre.» Y añade unas líneas más abajo: «Literariamente, R. S. M. puede y debe producir obras más ambiciosas, de más dilatada vida en el tiempo.»

No entendemos. Si se trata de una traición a la línea política de un partido al cual pertenecen ambos, mejor que sacar a relucir los trapitos al sol sería arreglar las diferencias a puerta cerrada. Si se trata, simplemente, de enjuiciar literariamente a un autor, consideramos que el tema de un muchacho «al que todo lo que le sucede es que se está haciendo hombre», no sólo es lo suficientemente importante para que un autor escriba una novela sobre él, sino que justifica la tradición literaria y universal que el tema tiene. E incluso admitiendo las razones primeras de Fernández Figueroa — «...una vieja deuda política que yo estimo que el envidiable escritor tiene contraída y no saldada con un importante número de españoles, a los que un día sacó de sus casillas e hizo vivir ardientemente...» — no hay ningún motivo para «meterse» con la obra ni con su autor, considerado simplemente como eso: autor de una buena novela llamada «*La vida nueva de Pedrito de Andía*».

J. M. C.

GEORGES SADOUL. — «El cine, su historia y su técnica». Traducción de «Le cinéma: Son art, sa technique, son économie» para Fondo de Cultura Económica. — Buenos Aires, 1950; 279 págs.

Con este libro, Georges Sadoul intenta dar una idea global del cine como arte e industria. A través de unas trescientas páginas, es imposible analizar arte e industria, estética, estilos y tendencias cinematográficos, y plantear y resolver los problemas industriales que limitan la libre creación del realizador.

Consciente de esta limitación, el autor orienta su obra hacia la mera información, sin excluir un breve y certero bosquejo crítico del cine mudo y sonoro, de los principales directores europeos y americanos, y de su obra más representativa, sin recurrir a concesiones sentimentales ni a la exhaustiva erudición cronológica.

Es acertada su visión de conjunto sobre la compleja organización técnica y económica al presentarnos los estudios; su organización o desorganización, según convenga al interés de sus propietarios; maquinaria de filmar y de proyección; experimentos más o menos logrados sobre el color y el relieve; relación específica de las funciones que tiene a su cargo el personal técnico-artístico y el margen de libertad creadora que se les concede según la estructura económica del cine europeo o americano.

Incluye, también, el punto de vista productor, con las pintorescas opiniones de Lasky y Stromberg, figuras representativas de los grandes «trusts» cinematográficos americanos y la defensa y justificación de un cine híbrido hecho a la medida de un público ilustrado por «trusts»: la prensa de Hearst, Readers Digest y encuestas del Instituto Gallup para la revista *Life*. Y una descripción de las organizaciones puritanas que ejercen la censura cinematográfica.

«El cine, su historia y su técnica», escrito con un brillante estilo periodístico, supera en mucho el contenido de infinidad de libros cinematográficos que bajo un pomposo título — estética, arte, ensayo o historia —, sólo contienen ideas vagas que acentúan la confusión en torno a un arte no definido aún en forma convincente. El único defecto notable del libro de Sadoul, es que recurra a la intuición y manifieste sus ideas políticas, en forma axiomática, sin base lógica en que apoyar sus afirmaciones. Así, escribe que con el cine sonoro el cine español dió sus primeros pasos, cuando la realidad es que paralizó el trabajo en nuestros estudios hasta el año 1932, arruinando la fabricación de zarzuelas y dramas sensilleros, a la medida de Carmen Viance, y las primicias de una escuela realista preconizada en «La aldea maldita» de Florián Rey, versión muda.

Y en el capítulo «Los precursores» afirma que «Sperduto nel buio» (1914), revivía las tradiciones del realismo italiano, que debía esperar la caída del fascismo para florecer nuevamente en nuestros días.

No podemos ignorar que el nuevo realismo italiano, que se ha manifestado después de la última guerra, en un estilo que se formó en el «Centro Sperimentale di Cinematografia» de Roma, creada por el fascio bajo los auspicios del Duce. «Cuatro pasos por las nubes», de Blasetti, realizada en 1942, es ya una brillante realidad de la nueva escuela italiana.

El calificar a Méliès de genio, suponemos que es una concesión al viejo chauvinismo. Georges Méliès que fué el primer pioner que tuvo el cine, intuyó sus posibilidades convirtiendo un experimento de física recreativa en un espectáculo nuevo, precursor de un nuevo arte. El catalogar «La conquête du Pôle» como una obra maestra supone una limitación inadmisibile del cine como arte, de un arte que ha creado la obra de un Chaplin, «L'Opera de Quat-sous».

etc., cimentando nuestra fé en una estética nueva.

De todas formas, libros como el de Sadoul, redactado con claridad y precisión, son los indicados para formar y orientar a esa legión de aficionados que raramente encuentran obras tan explícitas y honradas como «El cine, su historia y su técnica», en la escasa bibliografía cinematográfica.

G. S.

NUEVA REVISTA. — Cuando, a juzgar por lo que con evidente impudor exhiben al paso del varón transeúnte ciertos escaparates, creíamos desaparecido el corsé que antaño moderaba climáticas opulencias, he aquí que con el título de «Ateneo» nos llega el número inicial de una publicación. Tal vez parezca disparatada la asociación mental de revista a corsé, pero no lo será tanto si se tiene en cuenta que la frivolidad y la fuerza opresiva les son comunes.

Los creadores de la nueva revista vienen a decir, ya campanudos, ya amenazadores, pero siempre en términos confusos, que en el cuerpo pensante hispánico amagan formas capaces de alterar el canon esquelético de sus particulares preferencias. Por ello, y como remedio propio de mentalidades ajenas al

más primario concepto de lo vital e invocando una unidad nacional que ha sido y será siempre tarea conjunta de todos los españoles — *opus hispanorum* — y no menester exclusivo de un grupo, presentan bajo el mote helénico de «Ateneo» un corsé destinado a contener por presión, que es tanto como decir aparentemente, lo que ellos juzgan herético y que no son sino tejidos vivos de un cuerpo que crece en su historia y que posee el vigor suficiente para que resulte superflua la dirección que pretende ejercer ese núcleo de «Ateneo» cuya sequedad espiritual yace en el primer número que publica.

Pero como los viejos corsés, no faltan a éste cintas, lazos y faramallas: aquí, artistas de cine fotografiadas desde la vertical, faquires barbudos ingiriendo clavos y vidrios rociados de ácido nítrico, y otra scosas demostrativas de que las grandes preocupaciones pueden ir también al circo y al cine no apto para menores.

Señalemos el índice de monstruos y réprobos que parece iniciarse en el número aludido y que se encabeza — ¿cómo no? — con Unamuno. Ha de advertirse, no obstante, que la exclusión de Unamuno aparece contrapesada por la inclusión de la señorita Silvana Pampiri y sus tremendas protuberancias torácicas.

L.

3.

ENTRE SOL Y SOL

*Hasta en el sueño son los hombres
obreros de lo que ocurre en el
mundo.*

BARCELONA, ENERO. — Luego de pedirte ansiosamente informes acerca de tu preciosa salud, quiero — Virgilio, cara mitad de mi alma — comunicarte algunas de las impresiones que me ha producido la visita de nuestra flota a este infecto poblachón ibérico.

Sospecho que mis despreciativas palabras te sorprenderán. ¿Acaso — te dirás — no es éste aquel mi amigo tan entusiasta de los hispanos? ¿No es éste aquel que admiraba a esos enemigos del pueblo romano, aquel que desde las ruínas de Numancia me enviara tan encendida epístola? ¿No es éste aquel mi amigo indignado contra los cadáveres de Galba y aún del honesto Escipión?

Sí, carísimo, el mismo soy. El mismo, que refugia su admiración por esta raza en la esperanzada sospecha de que algún ibero quede por las parameras de Numancia, en tierra de arévacos y lusones, o en las oscuras cavernas del Pirineo. Mas ¡ah! la costa — ya lo sabes tú — es punto de cita para traficantes sin raíces. No sé si por física presencia o por mero pernicioso ejemplo — eso, tu superior sabiduría me lo dirá —: el caso es que el espíritu de aquella raza bestial, supersticiosa y avara cuya capital destruirá el gran Tito, se ha hecho dueño de toda la costa de nuestro mar. ¡Si hubieras visto el servilismo de los mercanchifles ante nuestros marinos! Forzado hubo que rompió la cadena o fué generosamente suelto de ella por su guardián, benigno en demasía: pues bien el más bajo pillastre de nuestros remos ha sido paseado como pa-

tricio por esta gentecilla infraibérica — a condición (¿debo decírtelo?) de tener algún sextercio en la bolsa.

Me objetarás ser imposible que todos los indígenas sean mercaderes. Cierto, caro, pero eso arregla poca cosa. Porque ahora, paso a paso, te iré diciendo qué hicieron los que no son mercaderes.

Vengamos primero a los que por ventura debieran sernos más caros: los que sinceramente nos aman. ¡Ah, queridísimo, qué diversa hez! Son primero — en cuanto a número — una plebe raramente vestida a fuerza de exagerar las afectaciones que entre nosotros lo son escasamente o no lo son en absoluto, sino costumbre popular de alguna aldea nuestra. Remedan nuestro acento al hablar su idioma. Apenas hacen nada que no sea simiesco. (Y por cierto — caro Virgilio — que si esos simios son fiel espejo nuestro, menester será que cambiemos.) Luego se cuentan entre los que nos aman las gentes más ricas del país. ¿Te congratulas? Lo mismo yo al principio, pero después ví, conocí y me dije: «Despacio, Horacio, despacio». Los ricos de este país son, a lo que me sospecho, hebreos todos, del primero al último. Y el rico (sobre todo, si es hebreo) tiene su corazón donde su tesoro. Pon su tesoro bajo suelo bárbaro y a los bárbaros amarán. Si un día, pues, nos ayuda (con su dinero en todo caso, nunca con su inteligencia, que no tiene, ni con su sangre, que har-to trabaja con acudir a su vientre) sólo será por estas dos razones: que su tesoro está en tierra nuestra y que el bárbaro, si lo descubre, no lo respetará (¡en lo que hará santamente, por Júpiter!). Luego hay entre los que nos aman algunos tipos ingenuos. El pillín de Saroyan y el astuto Steinbeck les han hecho creer que en los muelles de Ostia los descargadores viven buenos y felices y que las sucias aguas del Tíber acarrean dinero, libertad y amor bien mezclados. ¡Imagínate! ¿Para qué perder tiempo subrayándote su estulticia?

Quiero hablarte ahora de los que no nos aman. O no. Acaso sea mejor que te hable antes de un nuevo y raro gremio de amadores que nos ha nacido de poco acá. Vacilaba en hacerlo, porque eran antes los que más nos odiaban. Son los que se consideran dueños de la herencia numantina. De entre ellos, los unos nos odiaban por motivos políticos, los otros por causas religiosas. Aquéllos nos llamaban «podrido país del maloliente demoliberalismo». Estos «perversos masones». Pues bien, héte aquí que de pronto cesan esos dicterios y nos saludan como «el gran pueblo de allende el mar». ¿Por qué?, me preguntas. Por este generoso motivo: esperan de nosotros seguridad y riqueza. Tienen los cimbríos a las puertas y a cambio de que alejemos a éstos, nos perdonan los cántabros que antaño trucidamos.

Ahora te hablaré de los que no nos aman. Mira, primero, a los que nos odian: no son muchos, pero están unidos. Todos son miserables esclavos mongoles. Tienen nostalgia de un paraíso en el que creen con fé fanática. Nosotros somos la realidad, y la realidad — ya lo sabes: no pretendo enseñártelo — es la mayor blasfemia para el creyente, es el in-

sulto a su Dios que no puede soportar. Poco te digo de ellos, porque ya los has reconocido, ¿no es cierto? Son los de siempre. Si alguien destruye nuestra cultura, ellos serán, los creyentes.

Y hay otros — turbador capítulo, amigo del alma — a quienes dejamos completamente fríos: no les importamos. Conocen nuestro poder y aprecian nuestra honrada voluntad; pero nos miran conmisericordiamente. Uno de ellos — viejo hurgador del cielo, astrólogo sin blanca ni bolsa en que meterla — me decía no hace mucho, considerando con pasión a Venus: «Vosotros, romanos, tenéis el poder: el poder de *este* mundo. Pero mirad: la conjunción de los astros señala el amanecer de un mundo nuevo: de *otro* mundo. No creáis, romanos, que el mundo nuevo sea el de los bárbaros: los bárbaros son una parodia del nuevo mundo: su mundo no es nuevo, sólo es *distinto*. Sustituirán una creencia por otra. Pero, en todo caso, vosotros, romanos, tampoco tenéis nuevo mundo. Y la conjunción se acerca.»

Pero de esto, bastante. Ahora, carísima mitad de mí alma... Mas no. No puedo. No puedo hablarte de ninguna otra cosa. La profecía del viejo astrólogo me tiene angustiado desde el día mismo en que la oí. No duermo ni cómo. De ninguna otra cosa podría hablarte con placer.

Tú, al menos, no añadas miedo a mi angustia: tú consérvate bien, sigue sano, sé feliz; y está seguro del amor de tu media alma

Horacio.

Yo he traducido: M. S. L.

*

MADRID, ENERO. — Poco a poco, los madrileños van superando con optimismo la larga y pesada cuesta del mes actual. Doblemente pesada porque la gente sale de las fiestas navideñas como de un perezoso sueño, volviendo con esfuerzo a la conciencia completa de la vida cotidiana.

Por ello, quizá, sólo lentamente logra Madrid recuperarse de sus temporalmente perdidas preocupaciones culturales. Los cursos se reanudan poco a poco, los estudiantes tardan todo el mes en decidirse a acudir puntualmente a sus clases y los funcionarios adoptan un aire que nos atrevemos a afirmar sería más perezoso que de ordinario si ello fuera posible.

Madrid tarda en volver a la vida cotidiana porque es la ciudad del Mundo que más se aparta de ella durante la etapa navideña. Debido a la cantidad de habitantes de la capital — estudiantes, empleados —, que posee a sus familias fuera de la ciudad y al número crecido de población flotante que se abstiene de acudir a ella en estos días, las calles

de Madrid carecen de la presencia de esa concentración de gentes de provincias que le dan su aspecto peculiar de encrucijada. Y debido a la naturaleza tradicional de las fiestas, el auténtico pueblo de Madrid es el que materialmente se adueña de la villa.

Después de tomar la típica cena de nochebuena, con su inveterado besugo y su sopa de almendras, tan lejanos del pollo y champán europeos, un pueblo goyesco y desgarrado, que parece salido del alcantari-llado subterráneo, armado de grandes tambores, panderetas fabulosas y zambombas cuyo monótono rugido se clava en el cerebro, invade la ciudad moderna mezclando sus cálidas antorchas al frío alumbrado de los tubos neón. El alcalde se ve obligado a prohibir anual e inútilmente las máscaras. Esta trágica y extraña interpretación de la Navidad es un fenómeno que habría que estudiar etnológicamente. Queda en el pueblo español un fuerte residuo ancestral que le pone en contacto con ignorados misterios primitivos. No es ello una simple manifestación del «gamberrismo», de que también abunda extraordinariamente Madrid, aunque la ocasión la aprovechen los chulillos para sus groserías.

La última noche del año es otra de las más fabulosas en la capital de España. Existe un punto de reunión: el reloj de Gobernación en la Puerta del Sol, alrededor del cual se concentra materialmente todo el llamado «pueblo de Madrid» de la Verbena de la Paloma, con sus Susanas y sus Castas y sus señas Antonias y sus Julianes redivivos todos, aunque sólo sea esta noche mágica, para asistir colectivamente al nacimiento del año. El reloj baja lentamente su bola entre el jolgorio general y los Julianes y las Susanas del pueblo madrileño beben alborozados hasta tener que darse un baño en los propios estanques de la plaza.

Después de unos días de aliento se va preparando una nueva mascarada: los Reyes. Centenares de puestos se colocan en plena Gran Vía, pero los más interesantes son esos vendedores clandestinos con cara de mendigo que expenden juguete hechos en casa, de una artesanía rudimentaria al alcance de todos los bolsillos, aunque ese alcance propiamente va aumentando a medida que la noche avanza y es más intenso el deseo de deshacerse de la mercancía. Una pepona puede valer cinco duros a las once de la noche y dos pesetas a las cuatro de la madrugada. Sin embargo, lo más sorprendente es el hecho de que cientos de verdaderos reyes magos, con barba y todo, circulan aquella noche entre los puestos, reyes que no han estado en las carrozas municipales pero que también tienen niños a quienes llevar juguetes, niños tanto más queridos cuanto que son los suyos propios. Otros, que no tienen la fortuna de poseer la personalidad del rey mago, se dedican a buscarlos. Y salen al anochecer, con una escalera para otear mejor y una bota de vino para ver claro, a recibir a los emisarios de Oriente. Pueden suponerse las mezclas de escalera y hombre que se producen cuando la bota, catalejo de los buscadores, ha sido rellenada varias veces.

No es extraño, pues, que Madrid se despierte difícilmente, con resaca

para un mes, después de tales excesos, más de expansión primitiva, liberadora de lo cotidiano, que de alcohol. Ni es extraño que la gente se quede sin fondos, a lo cual se debe sin duda alguna el intelectual robo del Museo Romántico, del cual han desaparecido un abanico antiguo, una pila bautismal portable y una cornucopia valorados en conjunto en quince mil pesetas. El ladrón no es exigente; simplemente aspira a sufragar sus gastos navideños. No se ha llevado ningún objeto cuya pérdida sea lamentable, y es evidente que — ya que ha tenido la posibilidad de llevarse una pila bautismal, por muy portable que sea — no tenía intención de privar al museo de nada valioso. Se lo agradecemos.

A pesar de la ausencia absoluta de sucesos importantes en estos días del enero madrileño, algo significativo y paradógico ha tenido lugar. Al mismo tiempo que los Reyes regalaron sus nuevos juguetes a los niños, les quitaron uno muy viejo, pero quizá el más grande que hayan tenido nunca. Tan grande que no era para chicos; era como uno de esos complicados trenes eléctricos que el papá, excusándose en el niño, se regala a sí mismo: Ramper. Y su entierro pasó el día siete por la calle de Alcalá, abarrotada de todos esos padres que habían oído y disfrutado íntegramente la gracia trágica y mordaz del gran payaso.

J. N. H.

*

EL ALAMEIN: UN RECUERDO Y ALGUNA ESPERANZA

Al filo de los dos años — crónico mojón en ese entrecruzarse de los dos caminos heracliteos, el que va a hundirse en el haber sido y el que con la tierra removida va haciéndose la cuesta arriba de lo por venir — un minúsculo gran acontecimiento nos ha sorprendido. Orillas del Mediterráneo, el gran lago añejo, hacedor de Historia. Sobre las eternas arenas de Egipto, solar de civilización desde hace seis milenios.

No parece fácil que hayan atendido grandemente a él los propios egipcios. En aquella otra extrema rinconada y portillo del Mediterráneo andan los indígenas harto soliviantados por una anecdótica disputa de intereses con la Gran Bretaña, de la cual disputa han hecho además, y no sin algún motivo, cuestión de dignidad nacional. A ningún pueblo puede exigirse sobra de atención cuando la tiene embargada en cualquier macroscópico suceso de historia externa, entretejido de intereses y sensibilidades colectivas. Pero a nosotros, desde nuestro ventanillo remoto, nada nos impide ver algo más, no acontecido en la zona del Canal, y que con perdón de los egipcios (y sin perdón de los comentaristas de actualidad) nos parece bastante más importante. Como nada nos impide que, al verlo acaecer en tierras de Egipto, nos plazca consi-

derar no casual la coincidencia ni ajeno al hecho y a su significación el sugestivo escenario.

El caso es, como sin duda saben los lectores de LAYE, que un sencillo monumento ha sido erigido (a expensas, según parece, de la Colonia alemana en el Africa mediterránea) en El Alamein, para perennizar el recuerdo de Rommel y de la gesta colectiva que protagonizó.

Palestra insigne como poquíssimas, la tierra de Egipto, que sintió sobre sí los pasos de Alejandro, de Julio César, de Saladion y de Napoleón, sabe bien de calidades heroicas y es buena catadora de sangre de guerrero. Ella se ha ofrecido amplia, generosamente a la Historia, y la Historia, agradecida, la ha otorgado el honor de representar sobre ella el acto más limpio de la última gran tragedia bélica. «La única ocasión de la guerra mundial — escribía Manuel Entenza en el número 15 de LAYE — en que los dos contendientes mostraron la calidad biológica de sus pueblos». Hombres en lucha con hombres, sobre la ruda desnudez de la arena y bajo un cielo en el que ardía el sol, no el fósforo.

Hoy el palenque privilegiado sirve de digno pedestal al primer monumento al valor humano, sin gentilicios, erigidio por el mundo de la postguerra. «El soldado alemán asombró al mundo. El bersaglieri italiano asombró al soldado alemán». La frase del soldado Rommel, palabras de un noble orgullo sin exclusivismos, ha quedado grabada en la piedra. La piedra ha quedado fija en el suelo de El Alamein, en los mismos parajes que vieron la victoria de los hombres de Montgomery sobre el soldado alemán y el bersaglieri italiano.

Casual o no, debido a una u otra intención, el hecho en sí es éste y estimula a confortantes consideraciones. Por una vez un mismo monumento enaltece el recuerdo de *todos* los hombres citados por el destino a la sangrienta coyuntura que perenniza. Por una vez, el recuerdo de una gloriosa calamidad reproduce y fija lo triunfal y lo fúnebre juntamente, la más honda miseria y la más alta dignidad de unos que fueron seres humanos. Por una vez una gesta bélica es rememorada con activa adhesión al valor positivo en ella realizado, y en el mismo punto y hora se reconoce la absurdidad, el gran sin sentido, el desvalor de la guerra en cuanto al total de su trayectoria. Las indistintas no habla de vencedores ni de vencidos, ni es tampoco

El abierto tributo de admiración erguido en El Alamein sobre ceniciento expresable por el tópico «ni vencedores ni vencidos», desolado y neutro. El triunfal cenotafio proclama *a los unos y a los otros* a un tiempo vencidos y vencedores. El casco de guerra que desde el monumento domina las tumbas y el colectivo sepulcro que recoge su sombra constituyen en feliz y difícil coincidencia un homenaje a lo heroico y una condena del belicismo. «Ya no hay fronteras», son las últimas palabras de la pétrea leyenda. La guerra — lo suyo — aboca a igualar a los hombres en la muerte. Mas el camino que conduce a ésta es una peripecia vi-

tal que puede ser valiosa, que debe serlo y que exige la pertinente estimación.

* * *

Recordaba Manuel Entenza, en su ya aludido artículo de LAYE, la vieja patente paradoja de que pocos hombres se entienden tan bien y son tan capaces de aceptarse mutuamente como los que han luchado entre sí. En latín, más aún que en castellano, la manifestación última del amor y del odio se expresaba por un mismo término; «complexus» — de «complector» — significa abrazo y también combate cuerpo a cuerpo, mientras el sentido del verbo simple y activo «plecto», es, originariamente, el de «golpear».

Esta sencilla base de consideración era la que hacía escribir al mismo M. E.: «más felices aún son los hombres que miran con los dos ojos cuando recuerdan la única ocasión de la guerra mundial en que los dos contendientes mostraron la calidad biológica de sus pueblos... la guerra africana, llevada principalmente por tres hombres dispuestos a vencer, que no a matar, por tres generales de pueblos viejos, que no, por carniceros automáticos y motorizados... los tres europeos, por feliz y esperanzadora coincidencia». Pues bien, de aquella feliz ocasión de la guerra mundial ha brotado, en el lugar de su acto más decisivo, el primer hecho agradable y prometedor del epílogo de la guerra. Y esos mismos tres pueblos viejos, los tres europeos por feliz y esperanzadora coincidencia, han reaparecido en él, unidos y trabados. El eco de la feroz competencia fría, abstracta, inhumana, de política económica, y de la enconada rivalidad de odios tribiales congelados, el que recogió la monstruosa caja de resonancia de Nüremberg, ha muerto en los espacios abiertos de la solana egipcia en que lucharon brazo a brazo, como tantas veces, hombres enteros y verdaderos salidos para ello del viejo caserón de Europa. Una voz de humanidad débil, desprovista de aparatos amplificadores, pero audible y expresiva, ha salido de allí, donde tantas callaron.

Para que no sea un simple clamor en el desierto, la piedra la ha recogido en su página abierta a las generaciones.

* * *

La guerra es en sí mala, porque lo es la destrucción en que consiste y la muerte que provoca. Verdad con evidencia de axioma que únicamente la obcecación o la hipocresía pueden negar. Pero — como tampoco la muerte — la guerra no es una equivocación, aunque el aceptarla pueda serlo, ni es un delito, aún cuando lo sea el fomentarla. La guerra es un mal con raíces que arraigan más arriba y más abajo de la voluntad humana, un mal con categoría de constante cósmica. Será

pues, siempre, ridículo y abyecto todo tipo de bullanguera glorificación del hecho bélico en sí, de la guerra o de la batalla, por mucho que ésta se enmascare y afeite con el pretencioso nombre, casi siempre equívoco, de victoria.

Pero si bien la voluntad del hombre *se encuentra* con esta trágica constante, de cuya aparición no es ella responsable y a la que no sabe anular, puede, en cambio, influir en la iniciación, desarrollo y desenlace de sus sucesivas reapariciones. Si bien la guerra se impone al hombre, es el hombre mismo quien ha de asumir su ejecución. Y es tan solo el modo de ésta lo que puede y debe ser objeto de juicio crítico, de estimación y desestimación, de gloria y desprecio. Mas con sumo cuidado de no confundir el comportamiento humano en la catástrofe con la catástrofe misma. Añorar la guerra, predicarla, justificarla, es tanto como añorar, predicar o justificar un naufragio porque posibilite actos de valor humano, y esto sin contar que lo normal en toda situación azarosa es que abunden más los actos de signo contrario: de cobardía, de mezquindad, de egoísmo vil. Pero no es menos injusto y deshonesto desestimar, dejar en el olvido o renegar de las acciones valiosas de profunda y alta humanidad, que la guerra, como otras catástrofes, ocasiona y estimula. El belicismo será criminal siempre, por mucho que se disfrace. Lo antiheroico será siempre innoble y erróneo, por mucho que «filantropice». La guerra futura debe ser vista siempre como una amenaza torva, execrable, hostil, como un horror que se nos echa encima con su cortejo de desastres. La guerra pasada debe ser recordada siempre como una fatal coyuntura que puso a dura prueba la calidad de unos hombres. La guerra presente debe ser siempre afrontada con la convicción de que somos nosotros, hombres, quienes tenemos que configurarla. Y es en este preciso punto en el que incide la ejemplaridad de los que antes de nosotros supieron cumplir rectamente con este imperativo.

Nunca es bueno el olvido, ni lo es la ilusión de que el mal ha sido desterrado. Mucho más, infinitamente más que la pretensión inútil de volverse de espaldas a la guerra «que no debe volver», conforta el recuerdo de que también en ella supo el hombre encontrar el modo de hacer más limpio, más bello, más humano.

La piedra del Alamein es la última garantía. Ha pasado la tormenta bélica. Deja allí, como en todas partes, un rastro de huesos y carroña. No obstante, mientras descargaba en aquel rincón del mundo, unos hombres obtuvieron el máximo rendimiento de su energía vital, alcanzaron su mejor temple, se ayudaron con fidelidad, lucharon con nobleza, se estimaron mutuamente y mezclaron sus sangres.

Para ellos nuestro recuerdo. Recordemos la guerra con una tristeza honda. A ellos, con alegría entrañable.

* * *

Remocemos nuestra fé al adentrarnos en el renovado futuro del Año

Nuevo. Nos sirven de puente, mejor que otro cualquiera, esas sencillas piedras orientadas hacia los dos sentidos del curso del tiempo: la historia que se nos ha quedado hecha y la que se nos viene a las manos.

No se ha perdido toda esperanza de que los pueblos viejos europeos lleguen a sentirse *el* viejo pueblo de Europa. No se ha perdido toda esperanza de que Europa siga llevando hacia el futuro la creadora vitalidad de su civilización. Todavía puede Europa proseguir su camino. Con sangre, si ello es inevitable, pero con espíritu, con humanidad integral, es decir, con hombres.

* * *

Volvamos a El Alamein. A fin de cuentas, el hecho que debía ser comentado es un hecho humilde, de proporciones bien reducidas. Tal vez su interpretación haya sido algo desproporcionada. Muy posiblemente, bastante ilusa. Bien. La noticia nos viene de Egipto, la cuna de aquel gran enamorado de Platón, de Grecia, de lo europeo, que fué Plotino, un hombre colocado, como nosotros, en una angustiosa crisis histórica. La filosofía que él creó fué la filosofía de la animación estética del mundo. Séanos permitido a nosotros soñar en estas páginas una animación estética de los hechos humildes.

Y en cuanto a Rommel, el augurio es más fácil. Su fama ha sido entregada a un buen depositario. En materia de perpetuar recuerdos sobre la tierra, Egipto carece de rival.

J. C. G.-B.

«SPAGNA, VECCHIO PAESSE»

Un bello amanecer del último verano abandona sus lares Renato Filizzola para recorrer, sin conchas ni bordón, un itinerario apostólico. En divertidísimas crónicas, cuenta luego lo que vió a través de sus coloreadas lentes, y añade lo que le sugiere su desbordada fantasía.

Empujaban al peregrino ansias infinitas de conocer España, «el enigmático y encantador país de los toreros y de las guapas mujeres».

En el Consulado Español de Milán, se detiene asombrado ante una gran fotografía en colores del Caudillo, la primera de una larguísima serie que halló luego en España «diseminadas por doquier».

No era para menos su admiración ante tal propaganda política. El nunca había contemplado la cara del «Duce». Recordaba, sin embargo, que en su primera juventud paseaba una tarde por el Piazzale Loreto y allí, de una viga, junto a un surtidor de gasolina, pendían cabeza

abajo unos cadáveres que no pudo reconocer. Días más tarde reclamó su atención un documental que exhibían profusamente los quioscos de periódicos con esta inscripción: «Los malvados Mussolini, Petacci, Pavolini y Staracce, colgados como repugnantes cerdos.» Años después formaba en una manifestación que pedía libertad y, al pasar por el Piazzale, dió vista a la izquierda y sobre la famosa viga volvió a leer: Mussolini, Petacci, Pavolini, Staracce... Leyó los fatídicos nombres que recordaban a las generaciones futuras el triunfo de la democracia, pero a su «Duce» nunca lo pudo ver ni en pintura.

Antes de obtener el visado debió demostrar que no era comunista y esperar no recuerda bien si tres o quince días, porque «los españoles somos enormemente calmados».

Nueva sorpresa, porque ellos son ferozmente veloces. Para entretenerse repasó la historia de Guadalajara: Avanzaban unas escuadras triunfadoras hacia Madrid. Los cascos, relucientes; los fusiles, nuevecitos; las ametralladoras, tan numerosas como impecables; los cañones tiraban solos; las tanquetas trepaban como gamos..., cuando he aquí que un ruido infernal interrumpió las canciones bélicas y, como el mencionado rumiante, volvieron grupas las flamígeros soldados y corrieron, corrieron. Un tío de Renato se apeó del coche en Alhama, a casi 200 km. del lugar del suceso. Se apeó y preguntó; y, enfermo y todo, no hubo fuerza humana capaz de detenerlo en la famosa estación termal, entonces ciudad sanitaria; fué preciso aposentarle en el primer tren descendente que rendía viaje en Zaragoza. El tío no se consideró todavía seguro y pensó en los fulmíneos aviones que podían, en breves horas, trasladar sus maltratados miembros a la casa paterna.

En Niza se le junta otro muchacho coterráneo, «práctico en el trato con españoles, pez gordo que tenía contacto con la Falange. En voz baja, le trasmite sus noticias y le pronuncia las consignas de última hora. El Gobierno español se ha trasladado a San Sebastián por una misión importante. Renato debe alojarse en la casa de la Juventud Falangista y debe ir todos los domingos a Misa para que la Falange no le mire con malos ojos. Así se vió forzado a hacerlo él.»

Al pasar por Narbona, alguien le hace notar que en esta ciudad «se estableció el gobierno rojo español en el exilio, bajo la paternal protección de la democracia francesa».

En Port-Bou, descubre que «España se distingue también del resto de Europa por el ancho de las vías. Ocupa un vagón ochocentista arrasado por una locomotora, con cédula personal de 1901, que tarda seis horas en tocar Barcelona. Y llegó porque en Gerona el maquinista, a martillazo limpio, introdujo en su eje a uno de los volantes que intentaba emanciparse. Distrae sus ocios admirando las caras bonitas de unas españolas que, tocadas de su mantilla, se santiguan cuando el tren parte de cada estación».

Por suerte suya ocupa el lugar inmediato un mallorquín chungón. Comenta la pereza del tren tan acremente que el de la Isla de la calma llega a perderla casi. Pero opta por pasar el rato a costa del impaciente viajero.

—No hace mucho, le dice, que un amigo íntimo visitó el país de usted, desde donde me escribió una carta que casualmetne llevo entre mis papeles. Celebro el encuentro para que Vd. pueda verificar sus asertos.

Tras este preámbulo leyó: «Paso al andén y busco el coche reservado que ha de unirse al tren procedente de Turín. Un empleado me señala el vagón. Advierto que he pagado segunda clase, pero él insiste y me señala mi núm. 18. Desolación. Sin luz. Los cristales sustituidos casi todos por chapas de madera. Un resto de tapicería demuestra que el coche fué en tiempos de segunda. Arrancada la tela y los muelles, han clavado unas tablas de pino sin cepillar en el respaldo y en el asiento. Aquí debo pasar 16 horas con otros siete compañeros. Me ofrecen una almohadilla por la que pago 250 liras, de las que me devolverán 50 al rendir viaje. Apenas colocada en su lugar se escurre al suelo por las aberturas que dejan las tablas mal conjuntadas. Alquilo otro colchoncito para el respaldo, mascullando entre dientes palabras gruesas contra los ferrocarriles, que también aquí son del Estado. Mi departamento se llena en pocos minutos. No obstante siguen subiendo viajeros constantemente y el empleado enronquece gritando:

—Sono tuti prenotati.

Pero nuestra reducida mención es un paso continuado de turistas que no encuentran acomodo. Llega el tren casi a su hora remolcado por una máquina que ostenta unas grandes letras en blanco: U.S.A.

Aquí se detuvo para observar el efecto de la cartita. Renato intentó defenderse culpando a la guerra.

—Como si en España hubiéramos vivido eternamente en paz y so-
terrados por los dólares, terminó el mallorquín.

Y sin hablar palabra llegaron a Barcelona. Sólo comentó en voz queda el extranjero:

—«Este país es tremendamente melancólico y clamorosamente alegre.»

Lo primero que vió de Barcelona fueron las altísimas torres de la Sagrada Familia, «que se está construyendo en cumplimiento de una promesa formulada durante la revolución. El arquitecto que proyectó la iglesia ha muerto recientemente, pero hasta el fin de su vida continuó pidiendo limosna, de puerta en puerta como un mendigo, para terminar su obra». Las cenizas de Gaudí, que descansa en paz desde 1926, perdonan sin duda la deficiente información.

Nada más estudió de la inmensa urbe mediterránea. Le bastaba para formarse idea de la vida catalana. Por eso partió para Madrid.

«Cubrió centenares de kilómetros en un tren no mucho más veloz que los caballeros de la primera Cruzada, y por fin, como Godofredo de Bullón en Jerusalén», entró nuestro cronista a la Capital. ¿Como conquistador? ¿Para rescatar los lugares santos? No concretan este punto sus memorias.

«Uno que no conozca la historia no se explica que los españoles hayan plantado su capital en medio de la desolada meseta castellana. La culpa fué... de la gota de Carlos V. Los médicos aconsejaron al famoso y cristianísimo rey, enfermo de gota por haber comido demasiado, un clima de altura en la meseta, en una localidad seca y ventilada. Carlos V descubrió Madrid y autoritativamente la erigió en capital.»

Leído esto me apresuro a corregir al señor Ballesteros Baretta que, en su Historia de España, dice: «Fijó Felipe II su residencia en Madrid, convirtiendo desde entonces la villa en corte y capital de la monarquía (19 septiembre de 1560)». Y creo firmemente que lo más notable de nuestros cristianísimos reyes fué el cuidado que pusieron de por vida en mantenerse rollizos y airearse. Somos así de frescos los españoles.

En este punto de su disertación nuestro hombre se lía en un sabrosísimo estudio sobre «la posición de la Iglesia española frente a la dictadura de Franco y sobre las relaciones entre la Acción Católica y la Falange», cuya traducción y comentario nos llevaría demasiado lejos. Pero como el tema no pierde actualidad, lo dejaremos para otro día. Por hoy nos limitaremos a dar la filiación de Renato Filizzola. Es un enviado especial de «Giuventù», semanario de la Juventud Italiana de Acción Católica que se publica en Roma, en la Via Conciliazione, 1. Las referencias están tomadas de los núms. 45-47 del periódico.

FÉLIX LASHERAS, Pbro.

BOLETIN PROFESIONAL

LAYE N.º 17

ELOGIO DEL CATEDRÁTICO DE INSTITUTO

Hace ya varios meses que dura la polémica sobre la Enseñanza Media y su aspecto más delicado y agobiante: el Examen de Estado. El señor Ruiz Giménez solicitó, desde el primer momento, opinión pública, información, y todos — con conocimiento o sin él — han respondido unánimemente. Dejo para otra ocasión el comentario del plan de estudios y me limito a opinar, mejor dicho, a ilustrar, algo muy conocido y supuesto por todo el mundo, pero que, eliminado sistemáticamente en cuantas declaraciones se han hecho, me obliga a suponer un olvido tal vez involuntario más no por ello menos grave.

Creo coincide mi opinión con la corporativa de los Catedráticos Numerarios de Instituto; si, no obstante, algún punto está en desacuerdo, lo doy por suprimido, me adhiero a todo lo dicho por mis compañeros y, donde ellos terminan, empiezo yo.

El plan de estudios de 1938 preceptúa para la obtención del título de bachiller, un examen de reválida en el que el alumno demostrará ante el tribunal su grado de madurez y la amplitud de sus conocimientos. Esta disposición que, complementariamente, disponía la libertad de enseñanza, fué puesta en práctica sin dilación y con el apoyo incondicional de quienes de este modo afirmaban escapar a «las amarguras y agobios de un sistema desterrado de todos los países cultos». La legislación posterior fué afinando puntos de vista y la Ley de Ordenación Universitaria dispuso la práctica del ingreso universitario, realizado en la Universidad y especializado para cada Facultad. El Examen de Estado se convertía así en una prueba de carácter limitadamente medio y de incumbencia exclusivamente nuestra, del Catedrático de Instituto.

Legislada ya la enseñanza superior y primaria, era de necesidad ineludible hacerlo con la secundaria para dar continuidad al sistema pedagógico nacional. Quienes habían precipitado la puesta en práctica, sin ensayos preliminares ni asesoramientos convenientes, del plan 1938, anatematizaron la inevitable reforma, con tal éxito, que, hasta la renovación ministerial de 1951, no fué posible hablar ni reclamar lo que, además de justo, era inaplazable.

¿Existía algún motivo que explicara ese tesón en mantener una ilegalidad legislativa? Por supuesto; pero no de orden espiritual o cultural, sino puramente económico. El Catedrático recuperaba su trabajosamente ganada posición social, en aquel momento rebajada a la insignificante categoría de cualquier profesor — licenciado alguna vez, pero sin título las más —, de colegio, y el alumno, ante un examen completo y apto para su capacidad y sobre todo, sin precipitaciones, prefería estudiar en los centros oficiales con profesorado competente y rigurosamente seleccionado.

La oportunidad, pues, de opinar dada por el señor Ruiz Giménez, ha permitido exponer de nuevo los argumentos de siempre. El profe-

sorado oficial — Universitario y Medio — reafirmando las conclusiones de la ley de Ordenación Universitaria y el privado negándolas.

La enseñanza privada, y con estas palabras me refiero en adelante a los centros de enseñanza privada religiosos, que son los únicos, con medios para reunirse y — en su concepto — con la experiencia, categoría y obligación necesarias para opinar, considera bueno el plan 1938 y por tanto inútil su reforma ;tal vez algún detalle para aligerarlo, por ejemplo, la supresión del griego, dibujo, francés, inglés y alguna otra asignatura, como con clarividencia extraordinaria ellos hacen desde muchos años. Esta opinión, que coincide con la de la Confederación Católica Nacional de Padres de Familia, ha sido expuesta y renovada cuantas veces se ha visto en peligro la permanencia del plan, acudiendo, como en momentos de peligro debe hacerse, a los recuerdos heroicos de la batalla del Ebro, de la fidelidad a Franco y la lealtad inquebrantable.

Junto a los argumentos patrióticos, se incluye siempre otro de carácter cultural: un voto de gracias a la sacrificada labor de los Catedráticos de Universidad que han aceptado y continúan sin desmayo esta carga del Examen de Estado, conscientes de su servicio a Dios y a España. Finalmente una diatriba contra la despreciable incultura de los antiguos planes, de quienes los defienden, y del humor agrio, caprichoso y versátil del Catedrático de Instituto, que, cuando le parecía bien, en lugar de exigir los textos Bruño, F. T. D. o cualquier otro, tenía el capricho tonto de preguntar según el aceptado y recomendado por el Ministerio.

Esa particular opinión ha trascendido y, hoy, el Catedrático de Instituto no tiene la consideración social, único consuelo de su carrera en la que la ventaja económica no existió jamás. La responsabilidad de tal pérdida corresponde por igual a una ley injusta — la de 1938 — y a una labor ignominiosa realizada, tenaz y persistentemente por quienes no tienen en su disculpa ni, tan siquiera, la que ampara al público, atento sólo a sus intereses inmediatos: la falta de información. Han frecuentado las aulas universitarias de donde salen los catedráticos, y comprobado, sin excepción, que tan sólo los que trabajan con capacidad e inteligencia, sin fatiga durante años y años, llegan a ocupar un lugar anhelado, sentido y vivido.

Aceptamos y nos enorgullecen los elogios a la Universidad y a sus catedráticos, tanto más cuanto un buen número de ellos lo han sido de Instituto, pero nos repugna esa campaña de difamación, encubierta o descubierta, que se realiza con manifiesta mala fé en muchos colegios y en el ambiente y en los lugares sometidos a su influencia. Porque el Catedrático de Instituto — y ésta es la ilustración a que me refería y que dedico gustosamente a esos «centenares de miles» de padres de familia que tanto se preocupan por estas cuestiones, y a todos los demás, que, aunque menos preocupados y confederados, no por eso dejan de serlo —, ha pasado los mismos trámites, estudios y desvelos, ejercicios y entusiasmos que el de Universidad. ¿Asombra esta afirmación? Pues no hay por qué. Al menos en las asignaturas corres-

pondientes a la Facultad de Filosofía y Letras y, en términos amplios, a todas las de ciencias puras.

Vamos a comentarlo. Unos y otros hacen su carrera y su licenciatura sin distinción y sin preferencias; tal vez con algo más de provecho de los primeros que de los segundos. En la Universidad no cabe ya la diferencia de la enseñanza secundaria: alumnos que pueden pagar y alumnos que no pueden. (Acaso un día la haya, pero por el momento no es así, y rogamos a Dios persista por muchos años, esta «muestra de incultura y barbarie» a las que, en seguida, no se tendría inconveniente en aplicar las mismas razones que a la enseñanza media. Porque, a fin de cuentas si en el Instituto es preciso separar la función docente de la examinadora, ¿por qué en la Universidad no?, etcétera, etcétera.)

Sin embargo, pronto se aprecia un distinto modo de trabajo, que no excluye el hondo sentido de la vida universitaria; unos la viven en tono menor, otros en tono mayor. Los primeros procedentes de provincias, de la clase media urbana, es decir, de ambiente más o menos modesto o de poca raigambre cultural, la hacen compatible con sus ocupaciones remuneradoras (clases, repasos, oficina...) y se desentienden de todo lo que, sin ser manifiestamente universitario contribuye a la amplitud, soltura y agilidad espiritual — no mental — de los segundos, que conceden a las conferencias, recitales, teatro y conversación, ese tiempo para ellos superfluo. Pasan los años y, cuando acaban su licenciatura, se desperdigan; los provincianos regresan a sus provincias, los modestos, en posición y en aspiraciones, agotados sus jóvenes energías y su vocación irrevocable en colegios y academias que los oprimen y los exprimen. La mayor parte sucumben a este trabajo agotador, deficientemente remunerado, y abandonan sus ilusiones; quedan, para siempre, sumergidos en esa vida sin pena ni gloria, que afortunadamente, el Ministerio de Trabajo, asesorado por el S.E.P.E.M., va rescatando de la tristeza y de la inseguridad. Los que no se doblegan y luchan contra el desaliento, la fatiga y la juventud, continúan, y a los tres, cuatro, cinco años ganan una cátedra, con ingresos irrisorios pero con campo amplio y libre para su actividad y su afán docente.

Los que en su carrera alternaron lo agradable y lo útil, se doctoran; un año más en la Universidad mientras preparan la tesis, aconsejados y aludados por sus profesores. Doctor ya, piensa también en la cátedra, pero en la universitaria, a cuya aspiración le faculta este título. Hasta aquí la diferencia es mínima; un curso que, casi siempre, compensaron ampliamente los primeros, a lo largo de la carrera. Ahora unos años y las oposiciones.

Y aquí, piensa cualquiera, debe residir la piedra de toque necesaria y suficiente para establecer una tan manifiesta diferencia entre unos y otros. Pues no, por ahora no. Los ejercicios son muy semejantes; diría, aunque parezca un poco absurdo y vanidoso, que más difíciles los de Instituto; al menos, si los resultados pueden ser una

garantía, así se comprueba. Podría citar buena cantidad de catedráticos universitarios que han sido eliminados en oposiciones de Instituto, y, en cambio, en la convocatoria siguiente, aprobaron las universitarias. ¿Por justicia tal vez más relajada en las menos importantes? No; sino por su menor extensión; porque conciliar los intereses de miembros escogidos de un escalafón reducido es más fácil que hacerlo en uno amplio. Y, sin dar más vueltas, porque los ejercicios son seis en ambos casos que, como se puede comprobar, se equilibran o se inclinan hacia el lado que no debieran hacerlo. Y en cuanto al número de opositores, suele ser mayor, relativamente, en los nuestros que en los suyos.

En resumen, hasta el momento de tomar posesión de su cátedra, las dificultades, si no iguales, son muy semejantes y tan sólo el número limitadísimo, la poca frecuencia de convocatorias y la necesidad de trabajar en lugares, donde la presencia de los que han de formar el tribunal puede tener algún valor, eliminan de modo natural, a cuantos capacitados intelectualmente para hacerlas, no lo están económicamente, razón tiránica y definitiva en las actuales circunstancias.

¿No hay, pues, diferencia entre unos y otros? Sí; la hay y grande, pero es pasados algunos años.

Terminadas sus oposiciones, el catedrático de Universidad se encuentra en una ciudad de categoría material y cultural, o solamente cultural, pero nunca exclusivamente económica. Sus clases le ocupan un tiempo mínimo; se encuentra rodeado de alumnos entusiastas que lo atienden y, a la vez, lo obligan a continuar trabajando; vive el ambiente que le rodeó en su carrera: conferencias, conciertos, teatros, exposiciones... Además, su asignatura no abarca la integridad de la ciencia a que se dedica; para sus oposiciones, se redujo a una parte y ahora la especialización se hace mayor aún; investiga y, corrientemente, varios aspectos localizados de un asunto también localizado; tiene respetuosa consideración social y los Ateneos y Centros culturales se honran con su palabra y sus puntos de vista. A los pocos años su obra es dilatada y sus opiniones, juicios certeros y definitivos.

Entretanto el de Instituto ha ido a una ciudad o un pueblo. Tal vez la fortuna de una vacante lo ha colocado en el mismo lugar que el universitario, pero es cosa tan insólita que no entra en consideración. Casi siempre es mixto; la enseñanza mixta está prohibida y tiene, por tanto, que doblar el horario, ya de suyo recargado; el promedio normal es de seis a ocho horas diarias, para cumplir, correctamente, lo reglamentario de su asignatura; casi nunca puede contar con la ayuda de un adjunto, y si, a su estricta obligación, agrega un rato de biblioteca, de seminario, de lectura, su jornada supera en extensión a la de cualquier actividad o profesión. Es difícil conservar humor y energías para emprender nueva labor al terminar la profesional y, aunque se conserve, los medios son reducidísimos; las bibliotecas de los Institutos son rudimentarias, otras casi nunca las hay; es deprimente, agotador, triste. Y sin embargo, se trabaja; se roban ho-

ras al descanso, días de playa y de monte al verano, dinero al presupuesto, y, en condiciones adversas, casi irrisorias, se trabaja, se publica y se alcanza un nombre tan honroso para la persona como para la profesión. Yo no conozco la labor en otras asignaturas, pero puedo decir que los nombres de S. Gili Gaya, E. Alarcos, G. Diego, R. Lapesa, J. Entrambasaguas, E. Giménez Caballero, J. M. Blecua, E. Orozco, R. de Balbín, G. Torrente Ballester, A. Zamora Vicente, G. Menéndez Pidal... son otros tantos motivos de orgullo para el escalafón de catedráticos de Literatura.

He titulado este artículo «Elogio del Catedrático de Instituto» y creo haberlo escrito sin palabras altisonantes ni invocar el heroísmo, la abnegación, la batalla del Ebro o la unidad, grandeza y libertad de España. Ser catedrático es para nosotros una profesión, un modo de ganar la vida de acuerdo con nuestras posibilidades, capacidad y vocación, pero sin que esto sea un obstáculo para conseguir todos los resultados apetecidos. Todavía no se ha legislado por ningún Ministerio, ni ninguna Encíclica ha dispuesto que para ser Maestro o Catedrático, para enseñar, sea preciso vestir hábito o vivir en común; en la sencillez, equilibrio y serenidad, está la razón del provecho, de la eficiencia y, si se nos obliga, del heroísmo. Que no olviden los aficionados a las grandes palabras que Fernán González, el caudillo del siglo X, padre de Castilla, promotor de la grandeza española, luchó, durante una larga vida — así lo dicen las crónicas y su cantar — para ganar su pan y engrandecer sus feudos.

Y, de la mano con lo que va dicho, una deducción práctica. El catedrático de Universidad está por encima, muy por encima, del de Instituto en el campo concreto de su especialidad pero no en la visión general de su ciencia, que éste posee más actual y más completa, por la constante repetición, curso tras curso, y por su interés de información.

El Examen de Estado no puede ser una prueba de especialización, sino de ideas y, a la vez, de datos concretos pero en sentido general. ¿Que un especialista posee las generalidades precisas para juzgar la formación de un bachiller? A veces, sí, pero, a veces, no, y éste no inhabilita todos los síes por numerosos que sean. Un catedrático de Gramática Histórica difícilmente podrá juzgar a un examinado en literatura contemporánea o en preceptiva literaria, y viceversa, uno de literatura examinar de gramática histórica.

Pero hay más; lo imposible es que uno de Literatura, sea de la especialidad que sea, lo haga de Historia o Filosofía, o cualquier otro aspecto de Letras. Decimos que lo haga en abstracción, porque, desgraciadamente, la experiencia concreta se repite año tras año: Un catedrático de Numismática examina de Literatura; uno de Paleografía de Geografía; uno de Griego, de Historia... Por necesidad, pese a su polifacética capacidad, no siempre evidente, hay una razón íntima, falsa totalmente, en este procedimiento.

Pero la falsedad llega al paroxismo en las comisiones de examen; los alumnos para evitar el traslado por unos días, a la capital del Distrito, pagan lo que les piden; es un lucrativo negocio al que no renuncia ninguna Facultad, de modo que igual examinan catedráticos de Letras que catedráticos de Derecho; cuando la edad, la desahogada situación pone a uno al margen de viajes y molestias, envía a un adjunto, a un encargado de curso, a quién sea, y los tribunales se forman con una heterogeneidad todavía mayor que en las universidades, donde el deseo de acabar pronto, habilita a todo el mundo para absolver o condenar.

Todo esto es anormal, insólito, impropio, y los catedráticos de Universidad lo han manifestado al decir que el Examen de Estado no es labor de su competencia. Pero, sobre todo, no es pedagógico, ni justo, ni equitativo. El título de bachiller corresponde al Instituto y a sus Catedráticos, como el de Sacerdote al Seminario, el de Maestro a los Normalistas y el de mecánico o guardia municipal a sus respectivos representantes. Para algo estudian, trabajan, hacen oposiciones y triunfan; para algo demuestran ser capaces de enseñar y de exigir. ¿Que esto redunde en perjuicio económico de otras entidades y órdenes? ¿Y qué título pueden presentar que les dé derecho a esa confianza del Estado y, en último término, de los padres que les entreguen a sus hijos?

Existe un modo de adjudicarse ese derecho; las cátedras son de acceso libre; más de un sacerdote la desempeña con perfecta autoridad. Cuando los colegios religiosos cuentan entre sus profesores un número suficiente seleccionado en oposiciones nacionales, los Institutos les reconocerán autoridad para desempeñar las mismas funciones que ellos; entretanto, hacer bachilleres es de la exclusiva e inalterable incumbencia de los Catedráticos Numerarios por oposición.

Señores firmantes del manifiesto del 10 de octubre de 1951: Un poco más de sinceridad y de honradez. Hay un aspecto de la moral que se olvida, cuando no se desconoce: la moral profesional. Nosotros la sentimos, la preferimos y la practicamos, porque es, a la vez, humana y digna, sobrenatural y divina. Y viviéndola, la enseñamos, sin demasiadas palabras, sin demasiado regodeo en sutilezas sentimentales y decadentes; nuestros alumnos la van sedimentando y, cuando terminan, además de ciencia, se llevan en su alma, inteligencia y cuerpo, la sencillez, la bondad y la tranquilidad de ánimo; algo que, si no realiza totalmente el ideal de formación apetecido, los pone en el camino de conseguirlo.

JOSE M.^a ANTON ANDRES

Catedrático de Literatura en el
Instituto de Enseñanza Media
de Melilla

LA EDUCACION, LA CULTURA Y LO CLASICO

No hace mucho tiempo que en «La Codorniz» se definió acertadamente al clásico: aquel de quien se puede hablar sin haberlo leído.

Ocurre en realidad que la gente culta (poseedora al menos del título de bachiller con su correspondiente marco) recela de lo clásico, la rama más tierna del árbol de la cultura, y ni lee ni asiste a representaciones clásicas.

Conocida es la anécdota de aquel exegeta de la Divina Comedia que al morir reveló a sus hijos la herejía cultural que hasta entonces había mantenido en secreto: Hijos míos — les dijo, me carga el Dante.

En el caso nuestro, el vago recuerdo infantil de la penosa lectura de algún capítulo del Quijote es lo que mantiene el alejamiento.

Quizá los clásicos no sean fáciles, quizá sus libros puedan llevar por lema el que J. R. Jiménez estampó en una ocasión a sus poesías: A la minoría, siempre; pero la palabra minoría en el caso de J. R. Jiménez como en el de los clásicos es equívoca. Otro lema del poeta es: A la inmensa minoría.

No hay en esta última nada de paradójico, tampoco es contraria a la anterior, ni hay concesiones extra artísticas a los hombres. Más bien, una y otra se complementan. El poeta mismo aclara el alcance de una y otra. No creo — dice — «en ningún caso» en un arte para la mayoría. No importa que la minoría entienda del todo el arte: basta con que se llene de su honda emanación.

Esto es evidente con la música. La música, junto con el canto y la poesía, tiene el privilegio de colmarnos con sus hondas emanaciones al simple contacto; en otros casos el contacto tiene que ser más laborioso, pero no les es ajena aquella virtud a la prosa literaria ni a la científica. Para conseguirlo basta con una seria curiosidad que parece haber perdido el hombre moderno.

En las obras que merecen le calificativo de clásicas, el autor individualiza en sus personajes lo eterno del hombre; las otras son históricas, anecdóticas, algo «que pasó y no ha sido», que dijo el poeta.

Al clásico le basta con una anécdota argumental cotidiana, monótona como la vida misma, y su lectura puede repetirse; los oyentes de la Iliada sabían lo que les iba a suceder a sus personajes.

El hombre moderno gusta en cambio de sucesos sensacionales, personajes extraordinarios o alambicada sucesión de episodios; en una palabra, de teratología para mantener despierta su curiosidad y, después de tomar nota, echarlo todo en olvido.

El hombre moderno es una variante de la eterna flora humana, lo que Heidegger llama inauténtico, pero lo alarmante es su inmensa mayoría que soguzga a la minoría e impide que sea inmensa a su modo e imponga sus valoraciones. Se ha cumplido la Rebelión de las Masas y la invasión vertical de los bárbaros.

Juzga con los ojos, no con el logos; su modelo de hombre no es el santo, ni el sabio, ni el guerrero, ni el científico, sino el listo, y el criterio más elevado de que dispone para valorar lo humano y divino es la nebulosa resultante de la unión de dos palabras: vida práctica; para él lo práctico es lo que produce efectos visibles inmediatos, y la vida uno o unos objetos inmutables que como una cámara fotográfica uno aprende pronto y para siempre a manejar; pero la vida cambia, y si no estamos alertas con severa curiosidad a sus cambios, no saldremos airoso en los manejos que de ella hacemos después de su contemplación, y caeremos en la rutina.

Este estado de cosas resulta de, o mejor, coincide con la pérdida del sentido religioso, con la pleamar del anti-humanismo y el entusiasmo por la máquina. Ignoramos en qué punto de su trayectoria fatal están estos movimientos históricos, pero en el mejor de los casos, incluso si están a punto de dejar de ser fuerzas históricas operantes, nuestra lucha tendrá que adoptar postura unamunesca, será a la desesperada: el sentimiento religioso y el humanismo tendrán sus pleamares y bajamares, pero el hombre moderno, con su curiosidad frívola y con los ojos sólo para juzgar, es eterno.

La afirmación de «La Codorniz» revela lo que ha sido la educación literaria hasta la fecha: estudio de Manuales de Literatura sin lectura de obras; en las demás disciplinas el espíritu que ha imperado ha sido el mismo: reglas gramaticales que no nos ayudan a traducir; nombres latinos de plantas, de familias, géneros y especies que no las reconoceríamos si topásemos con ellas en la naturaleza; aprendizaje de fórmulas químicas y leyes físicas sin experimentos; estudios filosóficos sin filosofía.

Este método está más acá de la teoría y la práctica; su finalidad práctica es mezquina: pasar los cursos, y su pretendida teoría no es tal, esto es, un sistema congruente y racional que resulta de la contemplación de las cosas: es aprendizaje memorístico; los libros forman una barrera que impide ver las cosas y matan la emoción aneja a toda teoría en el momento de ser creada. El libro es un arma de doble filo: puede ser trampolín o muro. Platón fué el primero que vió que los libros no pueden defenderse, que necesitan de su autor, pero en la actualidad se les tiene como nuestros defensores.

Por eso, saberse un libro o un crucigrama, ya de memoria pura o de memoria teñida de raciocinio, nos hace creer que tenemos encerrada en nuestra cabeza un trozo de sabiduría incuestionable, que la sabiduría está en los libros y que se tiene tanta más cuanto mayor es el volumen de los que hemos aprendido; es creerse flor y nata de la pequeña minoría, no de la inmensa; que la sabiduría es una esfera pulida y torneada, algo bien delimitado y no un algo mutilado que siente dolorosamente en toda su periferia, el dolor de su amputación y que anhela completarse; es sentirse impermeable a aquella emanación de la que nos habla el poeta.

No es raro, por eso, ver que personas impuestas en un sector del

conocimiento, juzgan como curiosidades o salidas propias de extravagantes, las afirmaciones de quienes luego hay que reconocer como genios. Si las nuevas teorías no tienen un efecto visible e inmediato, no se les despierta la curiosidad. Viven cómodamente, pero van siempre rezagados, ellos y la comunidad a que pertenecen.

No hay institución, por eficiente que sea, capaz de insuflar toda la sabiduría, aunque el sector a que se dedique sea mínimo; pero la más modesta puede conseguir que los que la frecuenten salgan con una severa curiosidad, con el espíritu alerta, y dispuestos a recibir cualquier honda emanación.

No tenemos de la cultura el punto de vista más generalizado, el literario; si hemos elegido a los clásicos como piedra de toque de la cultura, sólo ha sido porque para acercarnos a ellos no necesitamos de técnicas complicadas, nos basta con ser hombres.

Nos hallaríamos en plena edad de oro de la cultura si la mayoría de los estudiantes o de los que han acabado sus estudios fuesen como aquel amigo que J. Camba nos describió humorísticamente en cierta ocasión. Decía el tal amigo, más o menos, hablando de la Divina Comedia: ¡Qué libro la Divina Comedia!; nunca me aparto de él; si voy de viaje, es lo primero que meto en la maleta; siempre lo tengo sobre mi mesilla de noche. Nada me sorprendería que un día me ponga a leerlo.

FLORENTINO CASTAÑOS

Catedrático de Griego en el
I. N. de E. M. de Vitoria

ANTE LAS PRIMERAS UNIVERSIDADES LABORALES

En nuestras «Páginas azules» hallará el lector curioso el texto íntegro de la alocución con la cual el Ministro de Trabajo anunció la creación de la primera Universidad Laboral en Tarragona. Pero, para que no pase como un texto más, de efímera vigencia, ni se tome su inserción por cortés o halagadora deferencia, queremos registrar aquí la trascendencia verdaderamente revolucionaria, que el propósito de la creación de las Universidades laborales entraña, sobre todo, después de que el Ministro ha precisado su verdadero alcance, para que nadie pueda llamarse a engaño sobre sus posibles consecuencias. No se piense, pues, en una Universidad clasista, para obreros, como expediente demagógico para que las declaraciones formales — «no se malogrará ningún talento por falta de recursos», «se facilitará el acceso a la Universidad a las clases económicamente débiles», «el talento, no el dinero», etc. — queden a salvo, y puedan existir médicos y abogados y arquitectos «de segunda clase». Ni se hable ya más, de escuelas para huérfanos de trabajadores, ni de asilos sostenidos por los Montepíos, ni de centros de formación profesional regentados por Salesianos, ni de Politécnicos para obreros, al estilo soviético. Se trata de dotar a las clases trabajadoras de un instrumento eficaz de formación integral para que en un breve plazo se hagan — sin empachos ni confusionismos — con el bagaje cultural propio del hombre culto medio, de quien posea conocimientos amplios, aunque carezca de títulos académicos. El nombre de Universidad, aplicado a las nuevas instituciones de educación popular — en el más auténtico valor de los términos — no se refiere tanto al carácter propio de las históricas corporaciones del saber, cuanto al sentido «universal» de las enseñanzas que se quiere poner al alcance de las clases trabajadoras españolas. Un gigantesco *plan* del espíritu, parecido a los planes técnicos de obras públicas, hidráulicas o de colonización, puede transformar en poco tiempo, la mentalidad del hombre español, operándose así una a modo de «sublimación» de sus facultades para que de un salto salga de su abandono y pase a ser un pueblo culto, sólidamente informado, sin laches abisales entre su *sabiduría* y su *educación*, sin ese tremendo desnivel entre el profundo sentido y conocimiento de las cosas fruto del «*seny*» o *juicio*, y la falta de sentido de solidaridad, social, de espíritu de convivencia, de afán de saber, de ganas de prosperar, de gusto y cuidado por la comodidad y por la higiene, por todo lo nuevo, aunque sólo sea recién pintado... (¿Por qué razón no ha de ser posible que se opere en España una transformación — parcial, al fin y al cabo — en el sentido indicado, si cuenta con reservas inéditas para ello, según señaló ya Keyserling, y si una experiencia en tal dirección no ha sido todavía intentada? Y, ¿por qué no puede realizarse en España, y sobre el sector más atrasado y culturalmente virgen de su población, un experimento como el ensayado en la República popular China y el que se operó en el Japón en circunstancias sociológicas parecidas?).

Quizás pueda parecer exagerado plantear en términos tan radicales la cuestión de la formación del trabajador español, y alguien querrá tildarnos — como siempre — de tremendistas y demagogos. La historia, pero, es vieja y merece ser recordada, para que se vea hasta qué punto puede considerarse impertinente una de las reivindicaciones más justas, humanas y naturales que el mundo

— no el mundo de las afirmaciones verbales, sino el mundo elemental de nuestras realidades diarias — tiene pendientes, y si es lícito demorar su satisfacción.

Cuando la revolución industrial abrió a la civilización uno de los períodos más prósperos y brillantes de su historia, aparecieron sobre el haz de la tierra dos fuerzas nuevas, opuestas y complementarias: de un lado el capitalismo impersonal y desalmado dueño del poder, de la riqueza; del otro, el proletariado industrial, masivo, impersonal también, poseedor de la energía, de la fuerza. El primero compraba el trabajo, el segundo vendía su esfuerzo, y no podía existir uno sin el otro. Mientras hubiese mayor oferta de trabajo que demanda, el dominio estaba en manos del capital; mientras la fuerza numérica de los trabajadores no rebasara el campo acotado de la relación laboral, también. Por eso se tuvo buen cuidado de cerrar a las masas las compuertas de la sociedad — de los goces sociales de la cultura y el espíritu, de la convivencia, de las artes y los deportes, de la vida de relación y aún de la política; de ahí que la democracia no pudiera ser sincera hasta sus últimas consecuencias.

La sociedad capitalista — a la cual pertenece nuestro mundo, y bajo cuya sombra vigorosa nos hemos criado —, si quería pervivir, tenía que alejar a las masas proletarias de los resortes del poder — la cultura, la influencia, la información y hasta la religión —, y recluirlas en el coto frío y materialista del trabajo, aunque eso sí, haciendo de vez en cuando — siempre que las masas trabajadoras presionaban —, concesiones a las reivindicaciones sociales, añadiendo más barrotes dorados y paredes de cristal a la bonita jaula donde encerraban los trabajadores sus ilusiones de poderío.

El engaño ha sido tan hábilmente urdido que todavía andan hoy las fuerzas trabajadoras persiguiendo el mejoramiento de su condición a base de aumentos de salario, pluses, viviendas económicas, economatos, etc. Y no se dan cuenta de que lo que por este lado ganan, lo pierden siempre por el opuesto: el coste de la vida, el peso de los impuestos, los gastos de educación de los hijos, que soportan las clases trabajadoras por ser las más numerosas y por tanto las que más rinden, cuantitativamente. El «handicap» inicial se mantiene así — si no se acrecienta — y cuando en el curso de una revolución o motín, haciéndose la ilusión del poder, los humildes asaltan la fortaleza de la sociedad, destruyen todos los bienes a cuyo goce jamás aprendieron a disfrutar y queman las bibliotecas cuyo contenido nadie les ha enseñado a apreciar. Este salvajismo primario, esta explosión de incultura, acumulada generación tras generación, justificará luego la represión de los desmanes y la ansiada vuelta a la normalidad, es decir, a la hipócrita tiranía de una parte de la sociedad. Tiranía con la cual puedan acabar a la vuelta de unos años, obras como las Universidades laborales, y de ahí el «escepticismo» y la resistencia que se oponen a su realización. Porque, de llevarse a cabo con fé, con sinceridad, con vocación apostólica, con auténtico espíritu cristiano y con un profundo sentido revolucionario la labor que se encomiende a las Universidades y demás centros de formación laboral, podría realizarse una radical transformación en la estructura social española. Nos encontraríamos con que gracias a esta formación humana, amplia y universal, elemental y completa puesta al alcance de la clase trabajadora, unida a su habilidad técnica y artesana y a su sentido de solidaridad social, la que alguien ha denominado «la cuarta clase» habría hecho su aparición en España. Y podría también resultar que se eliminara de la clase media el lastre de un ejército mediocre de «quiero-y-no-puedo» de corbata y sombrero, horteras

envanecidos y pedantes, que quedarían relegados a puestos inferiores a los que hoy ocupan en la sociedad.

Tal es, a nuestro juicio, el posible alcance de estos centros de formación para trabajadores, cuya creación se anuncia. Aplicarse a su realización sin fal-seamientos ni equívocos, puede ser el quehacer de una generación predestinada a saltar parapetos y trincheras desde que se enfrentó con un mundo injusto y desagradable. Y en esta empresa humana, cristiana, de universal trascendencia, superadora de las concepciones materialistas del capitalismo y del marxismo, pueden hallar España y sus hombres dirigentes la más alta justificación de un destino histórico realmente ejemplar para el mundo.

F. de T.



Biblioteca d'Humanitat
Sala de Revistes

La colaboración a estas páginas está abierta a los licenciados y Doctores de toda España. La pide «LAYE» en especial a los del distrito de Cataluña-Baleares, ya verse aquella sobre su especialidad científica, ya sobre su experiencia profesional. No importa la extensión de los trabajos: una breve página acerca de un hecho bien visto no tiene menos valor que diez de consideraciones generales. Lo importante, creemos, es la eficacia.

I

LOS FUNDAMENTOS TÉCNICOS Y POLÍTICOS

Comienzo estas conferencias mirando con los ojos del alma a la juventud de España. Ella es el último y verdadero sujeto de derecho, al que están teleológicamente, es decir, en razón de medio a fin, subordinados todos los otros derechos.

EL DERECHO DE ENSEÑAR ES UNIVERSAL

¿Qué es lo primero que esto nos enseña? Que el derecho de enseñar que es universal y cierto, según cierta inviolable jerarquía, a nadie atribuye ni debe atribuir, un derecho patrimonial. No es un dominio, sino relativo. Es un servicio. Es un derecho esencialmente instrumental o subordinado al bien de la quien en último término sirve. Por ello, antes que hablar de los manoseados derechos de unos y otros, vamos a hablar algo de nuestros comunes deberes. Si no sabemos hablar de nuestros deberes o si nos mostramos fatuamente satisfechos de nosotros mismos, somos indignos de educar. Ya veréis entonces como a la luz de este examen de conciencia los diablillos del amor propio, del espíritu de cuerpo y de familia, de la pereza, de los intereses materiales, huyen y se esconden, como los murciélagos cuando se enciende la luz.

A nadie quiero ofender. A todos respeto y admiro, pero recato libertad para ser sincero, porque nuestra *adolescencia se está encantando con unos horarios agobiadores y con una subversión de los fines educativos, y pide a voces que vayamos en su ayuda*. Y he venido aquí porque amamos la libertad y no queremos leyes sorpresa. Porque queremos que se conozcan las razones de lo que hacemos, y porque nos sentimos representantes e intérpretes de cientos de miles de familias españolas.

RECARGO DE ASIGNATURAS

Ante un recargo tan excesivo de materias habría sido de desear que algunos centros de prestigio hubieran afrontado un porcentaje elevado de suspensos en el examen de Estado, a cambio de que lo aprendido lo hubieran aprendido mejor sus escolares; a cambio, también, de haber sacado una juventud más alegre, más robusta, más equilibrada. *Porque no creo, ni como padre de familia, ni como profesor, ni como Director General de Enseñanza Media, que el fin de la educación sea sólo aprobar a toda costa el examen de Estado. Ni que se debe abandonar la educación de un muchacho cuando, reconocida la hipertrofia de un plan y la deficiencia de unos métodos, se teme que va a ser suspendido. Creo que habría sido más gallardo abandonar el plan que abandonar el muchacho.*

Si no hemos estado, pues, siempre a la altura de las circunstancias, será, probablemente, porque no hemos tenido siempre bien presente los principios que deben inspirar nuestra acción educativa.

REFORMA DE LOS MÉTODOS EDUCATIVOS

Puedo asegurar con toda la sinceridad de mi alma, que ni el Ministro de Educación, señor Ruiz Giménez, ni ninguno de sus colaboradores tenemos vocación de leguleyos. Nos interesan muy poco el tejemaneje de los planes de asignaturas. Lo que nos interesa es impulsar una reforma sustancial de la finalidad y de los métodos educativos de España. *Ello exigirá ciertamente, algunas modificaciones legislativas; pero la tarea verdadera es la otra, la de la reforma de nuestra educación*. Hoy hablaré de algunos principios fundamentales, tanto técnicos como políticos, y en la segunda conferencia, del esbozo técnico de un nuevo estatuto de enseñanza media, que sirva de punto de partida para su normal elaboración definitiva.

FUNDAMENTOS TECNICOS

En España debe preocupar menos la reforma de la enseñanza y más la reforma de la educación y aún dentro de la enseñanza, lo más importante no es su plan de asignaturas, ni de exámenes, sino la reforma de sus métodos, que son, por lo general, deficientísimos, y la selección y formación de los educadores.

La educación no puede ser sólo intelectual. Aun prescindiendo de la educación estrictamente espiritual, es decir, sobrenatural y cristiana, debe comprender un triple orden: la formación moral, la intelectual y la físico-deportiva. En España, desgraciadamente, nos obsesiona lo intelectual, y, además, no es en su finalidad formativa de la inteligencia, sino en su finalidad memorística o noticiosa de las cosas.

La educación del carácter o moral exige una fundamentación racional más sólida de las verdades dogmáticas y morales; un adiestramiento práctico de la libertad que sustituya a los viejos conceptos de la disciplina puramente externa y que forje hábitos morales internos en los educandos y, además de eso, un profundo sentimiento del bien común para el mejor cumplimiento de los deberes ciudadanos, sociales y profesionales. Nuestra educación moral suele ser, desgraciadamente, muy individualista. El español suele sentirse insolidario respecto de la autoridad, respecto del bien común, respecto del cumplimiento del deber profesional y respecto del pobre.

CULTIVO DE LA INTELIGENCIA

La formación intelectual exige una renovación que anteponga la intensa asimilación de unas pocas cosas a la extensa erudición de muchas, el cultivo de la inteligencia al cultivo de la memoria, y unos métodos activos que mantengan durante la clase una íntima y viva comunicación dialógica del profesor y los alumnos. Hacen falta clases más cortas, pero clases más activas o intensas.

Finalmente, la educación física no puede quedar reducida a los juegos caprichosos y caóticos de los alumnos en los escasos minutos de recreo, sino que exige una estricta dirección. La educa-

ción física, y más concretamente el deporte, engendran primeramente salud y resistencia corporales, e indirectamente, empuje y alegría anímicos. Tiene además el deporte valores morales, porque es una escuela de humildad y de sacrificio, y finalmente tiene valores sociales, porque enseña lealtad, compañerismo y respeto a la ley: porque enseña a ganar sin ensoberbecerse y a perder sin mal humor. La educación deportiva es, por excelencia, la base de la educación ciudadana.

PRINCIPIOS POLITICOS

Proclamemos, de acuerdo con las enseñanzas de los Sumos Pontífices, y, aun más, con los dictámenes más elementales del sentido común, que el derecho de enseñar es universal. Constituye una de las formas más universales, y la más humana del ejercicio de la caridad.

Yo no hallo fundamentación filosófica más profunda a la libertad de enseñanza que ésta: que a la obligación universal de hacer el bien corresponde el derecho universal de hacerlo, y como la enseñanza no es sino el ejercicio del bien por medio del racional convencimiento, la enseñanza es un derecho universal por lo mismo que es un deber universal. Va, pues, unido como derecho propio, no como derecho supletorio, a toda persona humana, sea natural o moral, sea individual o colectiva.

Además, las autoridades del Estado español reconocemos la primacía del derecho de la Iglesia y de la familia, de acuerdo con la doctrina de los Pontífices, y cuando asumimos, además de la función inspectora que nos incumbe como guardianes del bien común temporal, cuando asumimos, digo, la función directa de enseñar, lo queremos hacer y lo hacemos, sépanlo bien, asumiendo también con ello la representación moral y jurídica de la familia, que, por ser sociedad imperfecta, es decir, por no poder cumplir por sí misma todos sus fines, necesita de esta asistencia instrumental del Estado.

DERECHOS DEL ESTADO

Tiene, pues, el Estado derechos propios en materia de enseñanza, por razón de sus atribuciones en orden al bien común temporal, y derechos subordi-

nados, en cuanto suple y sirve a la familia y en cuanto coopera, además, a la finalidad espiritual de la Iglesia. Y sepan todos que desde el Ministro de Educación hasta mí, el último de sus inmediatos colaboradores, antes nos dejaremos desollar que renunciar en cualquier punto de su pureza a cualquiera de estos principios.

Reconocemos, además, explícitamente los derechos que el Código canónico, especialmente en sus artículos 1.373 y 1.375, declara como de la Iglesia. Acataremos además plenamente las doctrinas pontificias. Y en todo cuanto sea materia mixta, es decir, del interés común a la Iglesia y el Estado, cumpliremos como caballeros nuestros compromisos de consultaría, sabiendo de antemano que hallaremos fórmulas técnicas que satisficieran a ambas partes, pues nuestro interés es, en último término, común, y nuestras divergencias nunca pueden afectar al orden de los principios, sino al de sus formulaciones técnicas. Habrá más y mejor libertad que ahora.

LA EDUCACION ES UNA TAREA DE TODOS

Pero descendiendo de estos principios de enseñanza y de derechos de la Iglesia a un orden más práctico, quiero proclamar, y sobre todo quiero recordar amistosamente poniendo en ello los más íntimos y sinceros sentimientos personales, que la educación es una tarea de todos: que la acción de la Iglesia, la del Estado y la de los particulares no son antagonicas, ni siquiera pueden ser independientes, sino que son y deben ser a toda costa complementarias. ¡Por amor de Dios, señores!, no seamos egoístas ni cerriles; sintamos el bien universal que armoniza en nosotros, los españoles, el bien espiritual y el temporal, la acción de la Iglesia y la acción del Estado. Todos estos bienes pertenecen a cada hombre individual y aún sumando los esfuerzos de la Iglesia, del Estado y de la iniciativa privada, no tenemos capacidad para satisfacerlos.

La Iglesia y el Estado, la acción oficial de cada uno de ellos y la acción privada, son goznes dinámicos y mu-

tuamente sujetos a una función solidaria del bien común. Su Santidad Pío XII acaba de proclamarlo con inspirado lenguaje en su reciente discurso al apostolado seglar.

LIBERTAD, RESPONSABILIDAD, COOPERACION

Nuestro lema en las relaciones concretas de la enseñanza oficial y de la no oficial es éste: máxima libertad, máxima responsabilidad y máxima cooperación.

Máxima libertad, que tiene un triple fundamento, el jurídico natural y el divino a que antes aludí, y un tercer fundamento estético, también muy profundo, pues todo artista (y la educación es un arte, el arte más excelso), exige libertad psicológica. La acción del artista procede de un impulso immanente, ajeno a los procesos normales del razonamiento lógico y ajeno también a las normas de la autoridad exterior. El arte del educador exige, pues, libertad psíquica en su sublime proceso poético.

Pero libertad con responsabilidad, pues, por culpa de nuestra humana flaqueza, cuando no hay responsabilidad, la libertad acaba en libertinaje y el libertinaje desacredita y hunde a la libertad. Todo el que no quiera responsabilidad es porque en el fondo no ama la libertad.

Y, finalmente, cooperación. Cooperación, con un profundo sentimiento del bien común, con un profundo sentimiento de humildad, y, sobre todo, con un profundo sentimiento de caridad, que venza todos los antagonismos. Las bases jurídicas no nos garantizan la paz, abren sólo un cauce a la paz. Sin ese cauce jurídico puede haber paz si hay caridad, pero el cauce sin la caridad o concordia no basta. El principio que engendra la paz, según la doctrina de San Agustín y de Santo Tomás, no es formalmente la justicia, sino la caridad.

La caridad, y como complemento y manifestación externos suyos la buena educación.

Las soluciones técnicas que apuntaré están todas inspiradas en este lema de libertad, responsabilidad y cooperación.

II ESBOZO TECNICO DE UN NUEVO ESTATUTO DE LA ENSEÑANZA MEDIA

El plan que voy a esbozar tiene sólo el carácter de estudio, encomendado por el Ministerio de Educación a la Dirección de Enseñanza Media para que sirviera de base técnica, aunque autorizada, a posteriores y más altas tramitaciones y consultas. No es un punto de llegada, sino un punto de partida, y su contenido, además, nada compromete los altos criterios y la posterior acción del Gobierno español.

Pero es un punto de partida inexcusable, dadas las divergencias de opiniones y la contraposición, a veces muy enconada, de los intereses.

Debo, sin embargo, advertir que no es un ensayo, sino un estudio, al que le falta la sanción política para ser un proyecto oficial. Pero en su estructura interna ha sido elaborado tras cientos de horas de consulta, información, reflexión y crítica. El Ministro ha querido que le diera ahora el aire de la calle y la luz del sol, para que no creciese pálido y canijo, sino moreno, curtido y vigoroso, y a mí personalmente me encanta asumir este papel de mantenedor en la palestra.

Dice el lema de mi gloriosa Universidad complutense que «la libertad lo traspasa todo de luz»: «libertas profundet omnia luce». La santa libertad, no el libertinaje que la asesina. Traspasando, pues, de luz las cosas, haciéndolas luz, la libertad las embellece, pues, según la poética explicación cosmológica de la Edad Media, la luz no es sino el último grado de perfección de las cosas de este mundo visible cuando se actualizan o realizan todas las posibilidades potenciales de la materia. Si la libertad engendra luz, la libertad es, pues, calígena.

MAS LIBERTAD, MAS RESPONSABILIDAD Y MAS COOPERACION

Pero vengamos a los hechos concretos. El esquema que voy a exponer está inspirado en el lema «Máxima libertad, máxima responsabilidad, máxima cooperación».

Nuestra ponencia técnica de estatuto docente entraña, pues, una mayor libertad de los educadores, porque, sin mer-

mar ninguna de sus atribuciones actuales, les concede una poderosa participación en los exámenes, realizando en la prudente medida en que debe realizarse el sabio principio pedagógico de la vinculación de la función docente y la examinadora, y constituye también una liberación y, por lo tanto, un incremento de la libertad del educador, porque el descongestionar los programas da margen a una mayor y más desahogada actividad educativa. La descongestión no le alivia sólo al alumno, sino que le da también alas a su maestro.

Entraña también una mayor y más directa responsabilidad ante la inspección técnica del Estado y de la Iglesia. Y entraña, sobre todo, una mayor colaboración de todos en la común tarea educativa, como goznes que somos, dinámica y mutuamente sujetos a una solidaria función común.

No se perderá, pues, libertad, y, en cambio, se ganará mucha caridad y comprensión. Aparte de que un adarme de caridad vale por una arroba de derechos jurídicos.

(A continuación y para ambientar rapidísimamente a su auditorio en la desconcertante diversidad de los bachilleratos extranjeros, usó de la pantalla proyectando sobre ella los esquemas sinópticos en colores de los bachilleratos de Bélgica, Brasil, Dinamarca, Estados Unidos, Francia, Holanda, Inglaterra, Italia, Noruega, Portugal, Suecia, Suiza italiana, Lausanne, Ginebra y Berna.)

LOS PUNTOS CAPITALES DEL PROYECTO TECNICO

Los puntos capitales de la ponencia técnica son los siguientes:

a) Eliminación de los planes de asignaturas y de los horarios del futuro plan de enseñanza media y declaración de la posibilidad de elaboración de variados planes especiales, previas las debidas garantías técnicas.

b) Bachillerato elemental, con examen obligatorio, que dé el título al fin del cuarto año.

c) Ligera bifurcación vocacional en los años quinto y sexto, sin especialización y sin posteriores limitaciones profesionales.

d) Examen de Estado para la obten-

ción del título de bachiller universitario al fin del sexto año.

e) Curso preuniversitario para los que hayan de seguir estudios superiores, que podrá prepararse en los centros de Enseñanza Media, con examen de ingreso en la Universidad.

f) Tribunales mixtos, con participación de los profesores del examinado a fin de conjugar la vinculación de la función docente y examinadora con las debidas garantías de inspección e independencia.

g) Carácter humanístico, entendiendo por estas dos cosas el cultivo de la mente y la preferencia de saber bien las cosas fundamentales respecto a saber muchas menos bien.

h) Normas para el reconocimiento de los centros docentes y establecimiento de una eficaz e independiente inspección.

i) Rigurosa inspección de los libros de texto en cuanto a su calidad y su precio y estímulos en premios para los mejores.

j) Establecimiento de servicios técnicos centrales para impulsar la renovación de los métodos educativos y didácticos.

SUCINTA EXPLANACION DEL PROYECTO DE REFORMA

Hacia una ley sin asignaturas. — El nuevo estatuto no debe tener un plan de asignaturas. Cada vez que se vaya a poner o quitar una disciplina no hay que someter a revisión los principios de la ley. Debe ser esta muy flexible en sus aplicaciones técnicas. Debe ser mucho más generosa que la anterior, abriendo el cauce a planes especiales que pueda elaborar el Estado con carácter general, o que pueda el Estado aprobar entre los que le proponga la iniciativa privada. Esta es una de las pocas orientaciones en la que van conviniendo la mayoría de los estatutos extranjeros.

El bachillerato elemental. — El examen intermedio debe ser al fin del cuarto año y no al del tercero, como en la ley vigente, para que el bachillerato elemental tenga una cierta entidad, pues muchísimos alumnos derivan de él a profesiones no universitarias. Debe ser obligatorio, para que permita vigilar la buena marcha de todos los centros,

tanto oficiales como privados, y para descargar el examen de Estado de la inmensa mayoría de enseñanzas memorísticas, que deben aprender inexcusablemente los niños a cierta edad, pero que no deben figurar, so pena de agobiar al alumno, en un examen de madurez. Y tiene, finalmente, un fundamento fisiológico, pues la terminación del cuarto curso se halla precisamente en los umbrales de la pubertad de los alumnos y cierra toda una etapa, la de la niñez, que debe tener métodos propios, e incluso profesores distintos, que los de los años siguientes. Además, su establecimiento responde a un clamor casi unánime.

El bachillerato superior. — No queremos que haya dos bachilleratos. Aunque el plan de estudios no afecte al futuro estatuto, sino a su aplicación, estima la Dirección General de Enseñanza Media que debe darse a los alumnos una ligera opción vocacional, sobre la base de la descongestión del recargado plan actual, y sin que dicha ligera opción tenga carácter de especialización, ni siquiera de bifurcación, y sin posteriores limitaciones profesionales. Casi todas las asignaturas deben ser comunes (religión, geografía e historia, redacción, literatura, idiomas modernos, ciencias). Pero en lugar de quitar una parte de latín y otra parte de matemáticas, que son los dos «huesos», se examinará de los últimos cursos de matemáticas a los alumnos que prefieran las letras, y de los últimos cursos de latín, así como del griego, a los que prefieran las matemáticas, a fin de que todo el mundo aprenda un poco mejor el latín actual o las matemáticas actuales, pues el valor formativo de cada una de estas disciplinas está en el grado de su asimilación.

El examen de Estado. — Se mantiene, pero se realizará al fin del sexto año, y los que no hayan de ingresar en la Universidad adquirirán entonces el título de bachilleres universitarios. Es propósito de nuestro ministro, que todos sus colaboradores compartimos calurosamente, abreviar los estudios de la juventud para que ésta los acabe antes y pueda antes comenzar a trabajar profesionalmente y constituir familia. Queremos ingenieros y arquitectos de veinticuatro y veinticinco años. Propo-

nemos que el examen de Estado se realice en todas las capitales de provincia por tribunales que no examinen en cada convocatoria a más de 250 alumnos, y donde cada profesor no pueda examinar separadamente en cadena a sus sobresaltados reos. Habrá examen escrito y examen oral. En uno y en otro tratarán de conjugarse el diagnóstico de la erudición y el diagnóstico de la madurez.

Estimamos que la composición más racional, tanto en el orden pedagógico como en el jurídico, del tribunal de examen de Estado, debe ser la siguiente: un Presidente, catedrático de Universidad; dos vocales catedráticos de Instituto, de población o circunscripción distinta de aquella en que examinen, y dos profesores titulados del propio colegio del alumno. Las dificultades y reclamaciones que puedan surgir habrán de ser resueltas por los rectores de las Universidades.

El curso preuniversitario. — Atendiendo felices sugerencias coincidentes de profesores universitarios y de Enseñanza Media lo concebimos como un año de repaso y digestión de aquellas materias que le son más necesarias al estudiante para poderse mover con una mínima holgura en el medio cultural de la Universidad. El examen de ingreso lo organizará la Universidad misma. El señor Pérez Villanueva, director general de Enseñanza Universitaria, está conforme conmigo en que debe haber un ejercicio de traducción de idiomas modernos y un ejercicio de redacción y cultura general común a todos los alumnos de ese examen.

Como la preparación específica para cada Facultad sería de difícil realización, incluso en los mejores institutos y colegios, y, por otra parte, las disciplinas de ese curso deben ser principalmente instrumentales, más que de materias especializadas, pensamos formar en el año preuniversitario tres grupos: uno de letras, que sirva para el ingreso en Filosofía y Letras, Derecho y Ciencias Políticas; otro de matemáticas que sirva para el ingreso en Ciencias Exactas, en Física, en Química y en la futura Facultad o Escuela Politécnica (actualmente todavía Escue-

las Especiales) y tal vez en Ciencias Económicas; y un grupo de Ciencias Naturales, para el ingreso en Medicina, Farmacia, Veterinaria, Ciencias Naturales y tal vez Agronomía. Esto es un esbozo, pues cae fuera de nuestro ámbito. Deberá puntualizarlo en su momento oportuno la Universidad.

Finalidad humanística del bachillerato. — Creemos que la realizan, en mayor o menor grado, casi todas las disciplinas cuando son bien asimiladas, y que no la realiza ninguna disciplina cuando no es objeto de asimilación sapiencial, sino solamente de «embotellamiento» memorístico. Cuando el latín o las matemáticas no se llegan a saborear, son solo conocimientos instrumentales, no humanísticos, y lo mismo se diga de la literatura, de la historia del arte, de la historia universal y nacional, etc., etc.

Nos preocupa especialmente que nuestros alumnos aprendan cierto número de cosas fundamentales bien sabidas y que, además, aprendan a discurrir y a redactar. La mayor parte de los españoles se expresan lastimosamente por escrito, lo cual va en daño de la inteligencia, pues el esfuerzo de la redacción obliga a distinguir, aclarar y ordenar las ideas. La redacción o composición, que tan gran importancia tuvo en la época gloriosa de la «ratio studiorum» de los jesuitas, es la más provechosa de todas las gimnasias intelectuales. Todos los exámenes, incluso los de ingreso en la Universidad, tendrán ejercicios que obliguen a los alumnos a discurrir y a redactar por cuenta propia.

El reconocimiento de los centros. — Los tres ciclos antes enunciados de la proyectada Enseñanza Media (el elemental, de cuatro años; el del bachillerato complementario o superior, de dos, y el preuniversitario, de uno) permitirán matizar mejor el reconocimiento de los centros docentes, pues hay muchos a quienes les viene grande un pleno reconocimiento para el bachillerato superior y para el curso preuniversitario y a quienes, sin embargo, se les puede conferir un reconocimiento pleno para el bachillerato elemental; así como colegios muy preparados científicamente para el bachillerato superior pueden ser deficientes en los métodos

pedagógicos del bachillerato elemental.

Pieza especialísima de todo el montaje, es una inspección serena, enérgica e independiente. No es cosa fácil la elección de las personas ni siquiera la reglamentación de su funcionamiento y atribuciones. La inspección es como la sal, que aunque escuece desinfecta.

Libros de texto y servicios pedagógicos. — Finalmente proponemos una política muy exigente respecto de los libros de texto, así como el establecimiento de unos servicios centrales de carácter técnico que estimulen y promuevan una renovación de los métodos pedagógicos y didácticos (servicio de películas y diapositivas instructivas, estudio de métodos extranjeros, funcionamiento de gramófonos y magnetófonos con discos, incluso a cargo de los mismos muchachos, para el aprendizaje de los idiomas modernos y la adquisición de una mínima cultura musical, etc.).

Respecto del preocupante tema de los libros de texto, soy enemigo de ello como en todo del monopolio, pero sí muy partidario de una extremada y exigentísima inspección tanto en el orden pedagógico como en el de los precios. El libro de texto debe dar un honesto beneficio a su autor, porque es de justicia, pero no puede ser objeto de negocio usurario. En esto (y aquí no hallo ya de proyectos, sino de propósitos muy concretos nuestros) seremos inflexibles. Así, pues, libertad y vigilancia; pero además protección.

Premiaremos con generosidad los mejores libros de texto. A ser posible no a uno, sino a varios en cada materia, si hay lugar para ello, y promoveremos la redacción de textos que vayan pedagógicamente en vanguardia formando pequeñas bibliotecas-muestrario de libros extranjeros. Pero no los impondremos obligatoriamente. Aquí, como en todo, libertad, responsabilidad y mutua cooperación al servicio del bien común.

HACIA UNA REFORMA DE LOS CENTROS OFICIALES

Los Institutos Nacionales tienen una finalidad técnica o ejemplar y otra benéfica o social. Son una necesidad social para que los pobres puedan reci-

bir una buena instrucción y a ser posible, una buena educación por poco dinero. Al Estado le cuesta cara la enseñanza de los pobres, pero no puede renunciar a ella, sino que en todo caso debe tratar de mejorarla. En nuestros conceptos de justicia social está, pues, el primer fundamento de la existencia de los Institutos. El segundo fundamento es el de ejemplaridad, por disponer de medios especiales, el Estado puede crear centros modelos para que quien actuando con su causalidad ejemplar. Nunca un centro modelo es muy caro si realmente es excepcionalmente bueno, pues puede ser la guía de otros muchos que le imiten.

Insisto en que el Estado puede fracasar, y en gran parte ha fracasado hasta ahora por causa de nuestra pobreza nacional, en su empeño de crear centros oficiales modelo, a pesar de los beneméritos esfuerzos de nuestros inmediatos antecesores en el Ministerio de Educación Nacional, pero no puede renunciar a esa meta.

En nuestro proyecto de realizaciones futuras está:

a) La transformación de algunos Institutos clásicos en Institutos laborales, en Escuelas de Comercio y en Escuelas de Artes y Oficios.

b) La reducción de las tareas de algunos de esos centros a solo el bachillerato elemental.

c) La instalación de servicios técnicos pedagógicos en la Dirección General de Enseñanza Media para modernizar todos y cada uno de los tipos de enseñanza.

d) La transformación de nuestros centros instructivos en Centros educativos, mediante servicios complementarios que abarquen desde la dirección espiritual hasta la organización del deporte y las excursiones.

e) La instauración «ad experimentum» de las asociaciones de padres de los alumnos con voz y voto en los claustros.

f) La colatoración de los claustros de profesores en las tareas directivas de los propios centros, especialmente en lo que concierne al progreso pedagógico.

g) Finalmente, la constitución jurídica, también por vía de ensayo, de Ins-

titutos sometidos a un patronato regional y local en aquellas regiones y provincias que quieran suplir con su ayuda económica y con su tutela social la acción del Ministerio; es decir, ensayos prudentes de descentralización docente para que los centros oficiales tengan un mayor arraigo social y con ello mayores garantías y acierto.

LA HORA DEL EXPERIMENTO

Creo que ha llegado la hora del experimento. Por eso, al margen de la difícil y enojosa elaboración del futuro estatuto (aunque elaboración imprescindible), hay que pensar en la realización de algunos ensayos fuera de todo plan. La sociedad española necesita campos experimentales docentes

tanto como los agrónomos necesitan granjas modelos y los jardineros sus estufas y viveros. Esto significa en el fondo las «clases nuevas».

Estoy convencido de que urge realizar un gran ensayo sobre bases federativas, oficial y libre, en campo abierto, en las afueras de Madrid o de otra gran ciudad, previa una rigurosa selección de educadores y bajo una alta y atenta vigilancia. Un centro de base federativa donde se ensayen nuevos métodos y se formen nuevos educadores en régimen de plena libertad creadora.

Si una mínima concordia, en aras de un profundo sentimiento del bien común, permite en fecha próxima la realización de este ensayo, habrá de hincar una nueva piedra miliaria en la historia de España.

ALOCUCION RADIADA DEL SR. MINISTRO DEL TRABAJO ACERCA DE LAS UNIVERSIDADES LABORALES

Camaradas: Una gran noticia para la Patria me corresponde anunciar hoy por los micrófonos de Radio Nacional. El primer trozo de España ha sido ofrecido para plataforma de lanzamiento del arma de la cultura. Este trozo de patria española ofrecido por Tarragona para su lanzamiento son las trescientas cuarenta y seis hectáreas de tierra tarraconense donde va a alzarse la primera Universidad Laboral del nordeste ibérico, precisamente frente al mar de la Cultura.

Nuestra Revolución. — La Revolución española que acaudilla Franco no es simbólica. Nuestra Revolución es una Revolución social, y el pasado social del mundo, y, por lo tanto el pasado social de España, son abominables, porque cuando a nuestras playas llegó, y parece que fué a las playas tarraconenses, la buena nueva de la paz de Cristo, se alzaron inmediatamente las arenas sangrientas de los circos para ahogar en sangre inocente, preferentemente en

sangre de hijos humildes del pueblo, el fruto de la redención que la sociedad feudalista de todos los tiempos quiso ahogar en aquellos días sobre el ara salvadora de la Cruz.

No nos conmueven, por lo tanto, los símbolos, pero no dejan de estremecernos las coincidencias. Y es una coincidencia de augurio positivo el hecho de que sean las dos grandes puertas de la Cultura y de la Fé en la Península, Sevilla y Tarragona, ambas fenicias, ambas romanas, ambas visigodas, ambas cristianas, ambas togadas por el César y primadas por los varones apostólicos, las dos ciudades por donde penetró la segunda oleada de la doctrina de Cristo, esta vez no para dejarse ahogar en sangre, sino para ahogar en fra y en ley a quien se atreva a levantar frente a la Universidad Laboral, creación cimera de la Revolución de España, la voz hipócrita, el gesto admonitivo o la maniobra turbia.

Donación de 346 Hectáreas. — Esas

trescientas cuarenta y seis hectáreas caen hoy como un don inesperado, como un tesoro del espíritu, bajo nuestros ojos, camaradas de las Juntas Rectoras de los Montepíos Laborales. Y no debéis perder instante para deliberar con vuestra experiencia y vuestra agilidad sobre la conveniencia de recibir las en nombre del Jefe y Candillo de la Revolución. La magia de la Justicia va a poner en *pie sobre el campo de Tarragona* las sombras de los mártires de Cristo, que entonarán en el Paraíso himnos de acción de gracias, porque en la tierra fecundada por su sangre nace una obra de auténtico amor, de verdadera fraternidad entre los hombres, una obra que los hijos del pueblo defenderán enarnizadamente y por la que se dejarán martirizar, si preciso fuera, hasta ensangrentar de nuevo las arenas del Francolí.

Qué es la Universidad Laboral. — Una vez más, y para ilustración de todos, ha de saberse que la Universidad Laboral no es un centro donde los hijos de los trabajadores vayan a estudiar las disciplinas que los hijos de los capitalistas estudian en las Universidades del Estado o en las Universidades privadas. Se ha empleado el término Universidad para diferenciar esta institución revolucionaria de la conocida Escuela de Artes y Oficios o de la Escuela Profesional. Porque en esta institución se va a dar a los hijos de los trabajadores una formación universal, una universalidad de conocimientos, todos aquellos conocimientos del Universo circundante que son propios de un hombre libre que pertenece a su tiempo y tiene derecho a participar en la existencia de cada día. Y parejamente se les va a hacer unos técnicos especialistas en distintos ramos: industriales, agrícolas, pecuarios, comerciales, de transportes, de navegación. Unos técnicos que no tengan nada que envidiar a los mejores técnicos del mundo. Y unos hombres, a la vez capaces de gozar, por su cultura general, de todos los bienes de la inteligencia, de todos los goces del espíritu y capaces de convertirse con el mismo derecho que otros hombres económicamente más fuertes por su nacimiento, en propietarios y en defensores del legado cultural de las Edades pasadas y en artífices y protagonistas del patri-

monio cultural presente y legatarios del tesoro cultural futuro. Esto es lo que quiere esencialmente la Universidad Laboral: crear los mejores técnicos, capaces de elevarse del ejercicio de esa técnica a un nivel económico superior y crear los mejores hombres de su tiempo, capaces de obtener la influencia social, el armamento defensivo, la libertad y la independencia que da la cultura, que hasta ahora había sido patrimonio de los poderosos. Y si en el proceso de esta formación [que se entienda bien esto], si en el desarrollo del hombre en estos centros se advierte la presencia del genio, del superdotado, del predispuesto para una actividad que no sea la del técnico que con carácter general queremos formar, la Universidad Laboral actuará de «alma mater» del trabajador y le llevará con toda dignidad, con la misma dignidad social que el hijo de un potentado, a las puertas de la Universidad del Estado, de la Escuela Especial, de la Academia Militar o Naval, para canalizar aquel genio, aquellas disposiciones hacia las más ambiciosas metas del saber. La Universidad Laboral no dejará que se malogre ni una sola inteligencia que en un estrato superior de cultura pueda ser útil a la Patria. No entregará a la amargura de sentirse fracasado en sus legítimas ambiciones a ningún hombre capaz. Y aquellos de sus hijos que hayan merecido el honor de subir las gradas de la cultura universitaria o superior seguirán conviviendo con sus camaradas de aula y sellarán en los primeros años de la vida el pacto de hermandad que aspiramos a que quede sellado entre todos los hombres para que no caigamos en la tentación de crear nuevas castas como las que está creando por su parte el bolchevismo con la tecnocrática dictatorial. Nuestra obra es difícil, está llena de matices y ha de ser cuidada y vigilada con amor.

A vosotros, hijos de la cuenca ilustre que da nombre a la península; a vosotros, de las altas y frías cumbres de Cantabria; a vosotros del Alto Pirineo, del altivo Moncayo y del agreste Albarracín — hijos de Aragón, de Valencia, hijos de la Cataluña ilustre —, a vosotros, camaradas y amigos que me escucháis en este momento, corresponde desde este instante que no vacilo en ca-

lificar de solemne, cuidar de esta obra que corona el último ciclo de la Revolución española. Franco, nuestro Caudillo, el hombre que frente a todas las adversidades, impávido como un coloso frente a los embates de una mar enfurecida ha señalado siempre el rumbo exacto de España bajo la más feroz tormenta que ha conocido Europa: Franco, que nos manda, nos ordena y nos rige os encomienda la vigilancia amorosa de esta obra que nace hoy en vuestro suelo.

Dentro de muy poco tiempo un canto de hermandad resonará como un concertante maravilloso saludando la presencia de un nuevo personaje en el suelo de nuestra Patria: la Justicia social absoluta, que otorga en última instancia los mismos privilegios y los mismos derechos, con las mismas obligaciones y los mismos deberes, igual al hijo del noble criado veinte veces por las armas de los príncipes que al hijo del peñaire o del payés, que han trabajado la noble tierra de Levante desde que un chorro de agua providente regó el pie del primer olivo, del primer naranjo, de la primera cepa o del primer algarrobo.

Señores radioyentes de Radio Nacional; camaradas trabajadores de los ásperos secanos de Cinco Villas, de las jugosas huertas de Zaragoza, de las Nogueras y del Jalón; camaradas huertanos de Valencia, metalúrgicos de la Unión Naval y de Sagunto, obreros portuarios de Barcelona, Valencia y Castellón; mineros de Ojos Negros, artesanos de las germanías valencianas, inteligentes obreros del telar y de la fundición y de la muela y del convertidor; compañeros abnegados del agua, gas y electricidad que cuidáis del bienestar y de la salud de vuestros compatriotas; trabajadores todos de la gran Barcelona, orgullo de España y de Europa, la más populosa urbe del Mediterráneo, donde no se pondrá jamás el sol de la gracia y de la cultura y del orden; obreros del Suria de Torre Vieja, navegantes de los graos levantinos, pescadores del Mar Menor de la Isla Tabarca, arroceros de la Albufera, pastores del Puigmal y del Montseny, labradores del campo romano de Tarragona que se abre como una promesa al navegante que enfila el golfo de Salou o al caminante

que corona los altos del Mont-Blanch, burgueses de las villas tejedoras de Sabadell y de Tarrasa que vestís a la estirpe española desde los albores de la civilización; jardineros de Mataró, vidrieros de Badalona, payeses de los Plás, rabassaires que cerrasteis los oídos a la infamia y fuisteis fieles a la común tarea, nietos de los guerrilleros de los Bruchs y de los soldados de Alvarez de Castro; trabajadores en fin de la ancha cuenca ibérica donde España está siempre como sublimada bajo la triple advocación del Pilar, de Montserrat y de los Desamparados — miticia, sabiduría y caridad de la Madre de Dios en su tierra predilecta — a vosotros anuncio el gran acontecimiento. Los hijos de los hombres no serán medidos por la vara metálica del oro, sino por la vara alada de la inteligencia.

La Universidad Laboral de Tarragona. — Amanecerá un día muy cercano la gloria primaveral de los almendros en la vega tarragonense, sobre las ruinas de todas las culturas. Y con esta primavera vegetal que corona cada año nuestros cerros florecerá la primavera de la España, esa que se anuncia en las estrofas de un himno a cuyos compases murieron los mejores hijos de España. La mejor rama de esta floración, camaradas, será la Universidad Laboral de Tarragona.

Señores y camaradas de las Comisiones provinciales, de las Juntas rectoras y de las Asambleas de los Montefios Laborales de España: esta es la réplica de Tarragona al deseo del Caudillo. En vuestras manos está el escuchar esta voz amiga y generosa que en la orilla del mar latino, donde, como dijo Rubén Darío: «se dice la verdad», ha sonado como respuesta a una llamada del Jefe de la Revolución. Vosotros, dueños libres de vuestros caudales, tenéis la palabra. Sed fieles a vosotros mismos. Esta es la única exhortación que para respetar vuestra libertad se permite la Revolución. Un trozo de la Patria — que es a la vez uno de los trozos más hermosos y más ilustres de la geografía latina, espera, virgen para la siembra, ser fecundado por vuestra palabra y por vuestra voluntad. Camaradas: ante nuestros ojos pasa la esperanza. Hacedla vuestra sin vacilar.

801/0

S U M A R I O

1

Págs.

Dr. J. Miret Monsó: «La "Morfo-Psicología" visión práctica de un aspecto humano»	5
Jaime Gil de Biedma: «Pedro Salinas en su poesía»	11
«Arévaco»: «Honor a quien cultiva su hacienda» .	20
Gabriel Ferrater: «Aproximaciones a la pintura de Miguel Villá»	28
Alfonso Costafreda: «Ocho poemas»	37

2

NOVELA (J. F.)	41
ARTE (G. F.)	49
CINE (J. R.)	51
BIBLIOGRAFIA	55

3

ENTRE SOL Y SOL	71
---------------------------	----

BOLETIN PROFESIONAL

José M. ^a Antón Andrés: «Elogio del catedrático de instituto»	3
Florentino Castaños: «La educación, la cultura y lo clásico	9
«Ante las primeras universidades laborales» . . .	12