

Grano



24



## LA YE N.º 24

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

Director: Eugenio Fuentes Martín

Lois Manstang

1954

## 1.

## SOBRE EL RASTRO POETICO DE VICENTE HUIDOBRO

Es indudable que se desenfoca la cuestión de filiación de Huidobro a la literatura francesa, basándola en la continuada permanencia del poeta en París y en el hecho real de que la parte más lograda de su obra en verso fuese escrita en el idioma de Racine. En Huidobro, lo francés —lo afrancesado, diríamos en España— no es un aspecto exterior, formal. Es, fundamentalmente, un aspecto material, de fondo, que empapa toda su poesía.

En su patria chilena, en toda América y también en ciertos sectores de la crítica española, ha imperado siempre la idea de presentar a Huidobro como chileno, como americano, como poeta de lengua castellana. Esta especie de egoísmo literario de tipo nacional, continental o ideológico, intenta rescatar en muchas ocasiones, y con la mejor voluntad, la gloria y el renombre de los hijos pródigos que tanto han abundado en la América española. Los casos de Heredia y Supervielle no son únicos y se repiten en otros escritores de talla menor.

Claro está que no es España la plataforma más adecuada para echar en cara a los hombres de letras americanos cierta patente desviación hacia moldes lingüísticos extraños, pues el primer reproche nos sería adjudicado inmediatamente y no sin razón. En efecto, el desconocimiento absoluto que hasta hace pocos años se tenía —salvo en sectores eruditos y de especialización— de la literatura americana y que bastante atenuado todavía perdura, acompañado de la poca importancia que a dicha producción literaria se concedía (excepto casos aislados como el de Rubén, y por causas bien distintas de su americanidad), así como del mínimo interés por mantener la producción española al alcance del crítico y del literato americano, trajo por consecuencia que buena parte del hueco voluntariamente dejado por nuestras letras en Hispanoamérica fuera ocupado por la literatura francesa. Con el tiempo, París vino a ser la meta del intelectual americano y, en muchas ocasiones, los científicos, pintores y poetas del Nuevo Mundo conocieron la realidad española a través de Francia.

También es cierto, empero, que ese fenómeno de prohijación francesa no ha sido siempre a expensas de Hispanoamérica; Jean Moreas, griego, es hasta la medula un poeta francés, e igual podría afirmarse, en otra esfera, de Van Gogh.

## HUIDOBRO Y RUBÉN

Con el significado que tuvo en nuestra patria la obra de Rubén, guarda la de Huidobro afinidades y diferencias. En común, poseen ambos el mérito de haber descubierto a los españoles la poesía francesa. Este hecho, que a primera vista puede parecer insólito, no lo es si se considera que espiritualmente Francia estuvo y está mucho más cerca de América que de España. Porque el apartamiento, el ostracismo literario de que hablábamos al enjuiciar el pretérito desconocimiento de la literatura americana en nuestras latitudes, es aplicable también a las relaciones que sostenemos con el país vecino. Desgraciadamente, los Pirineos han sido siempre algo más que una frontera natural, ya que en el ambiente literario nuestros contactos con Francia se asemejan a los de Portugal con respecto a España: la vecindad, la cercanía, existen sólo en los mapas y en la oratoria oficial.

Por eso no es extraño que tanto Rubén como posteriormente Huidobro encontraresen en España amplia resonancia a sus voces nuevas — para nosotros, se entiende — de cuño francés. Gerardo Diego abunda en este criterio: «Los viajes de Huidobro a España significan en el panorama de la poesía española algo parecido a lo que representaron, en su tiempo, los de Rubén Darió, no menos discutido y negado que Huidobro en aquellos días».

Mas si en este aspecto puede haber semejanza entre ambos, no es menos cierto que la diferencia de contenido poético de sus obras es patente. El Rubén que por desgracia imperó en los más amplios sectores de nuestra poesía fué el Rubén de la primera época, el que nos dió a conocer con retraso, pese a ser su pionero aquí, a un Verlaine vulgarizado, pasado por agua y popular hasta lo increíble. Huidobro, por el contrario, llegó a nosotros en su plenitud, adelantándonos una parte de los hallazgos poéticos más recientes en el país vecino.

Sin embargo, y por una fatalidad no exenta de lógica, la influencia de la obra de Huidobro, con ser importante, no puede compararse a la que tuvo la etapa inicial del modernismo rubeniano, cuya órbita, desmesurada y múltiple, arrasó todo cuanto halló a su paso. El nicaragüense marcó entre nosotros una época: puede hablarse de la poesía española antes y después de él, ya que no fueron solamente aquellos años los que se impregnaron de lirismo ramplón y verlainescos refritos, con su cohorte ineludible de cisnes, princesas y nenúfares. En cierto modo era explicable este fenómeno, teniendo en cuenta que la poesía española se hallaba desmantelada, viviendo sobre los restos de un romanticismo estéril y desafortunado, en nada comparable al alemán o inglés. Pero ese rubenismo mal

captado se prolongó indefinidamente y pasó de puerta de escape a callejón sin salida. Tendrían que pasar muchos años para que las nuevas generaciones se pudieran sacudir esa pesada carga y cristalizar en un nuevo siglo de oro de la poesía española.

La obra de Huidobro, por el contrario, debido a su anticipación castellana y contemporaneidad francesa, se vió reducida a servir de modelo a unas cuantas mejor o peor logradas imitaciones, sin conseguir formar escuela, aún en casos de personalidades tan afines y notables como Gerardo Diego o Juan Larrea. Para haber continuado su línea faltaron en España y en América poetas con la fuerza y puridad de expresión creacionista del chileno, con su maravillosa originalidad sometida. Huidobro, que despertó poetas a su alrededor, vió a los años llevarse, con las nuevas tendencias, el caudal abandonado de su poesía.

## EL CREACIONISMO

Los libros «Horizon Carré», «Tour Eiffel» y «Hallali» colocaron a Huidobro entre los vanguardistas Louis Aragon, Max Jacob, André Breton, Tristan Tzara, Paul Eluard y André Salmon. Todos ellos se habían agrupado en torno a la poesía revolucionaria de Guillaume Apollinaire, en el furibundo nacer de los primeros «ismos»: surrealismo, cubismo, fauve. Hermanados pintores y poetas —los «sprinters» del arte— buscaban nuevas dimensiones, nuevos caminos no pisados todavía. En Huidobro la invención se llamó «creacionismo».

En el desenvolvimiento de las ideas estéticas del autor de «Tour Eiffel» influyó, de modo decisivo, la amistad y el trato de los pintores Pablo Picasso, Robert Delaunay, Joseph Sima, Hans Harp, y, sobre todos, Juan Gris, al que, en boca de Anguita, debe Huidobro su formación. Esta amistad compartida en quince largos años parisinos ha dejado una huella palpable en su poesía. Los conceptos que maneja al informar y definir el Creacionismo están, muchos de ellos, extraídos de la pintura.

El nombre de esta tendencia poética le fué sugerido a Huidobro en Buenos Aires, donde un redactor le bautizó con el nombre de «creacionista», después de oírle decir, en la conferencia que pronunció en el Ateneo, que la primera condición del poeta era crear, crear y crear. Decía Huidobro: «Si el hombre ha sometido los tres reinos de la Naturaleza, el mineral, el vegetal y el animal, ¿por qué no le ha de ser posible agregar a los reinos del mundo su propio reino, el reino de sus creaciones?» (1). Y más tarde: «Un poeta debe decir cosas que sin él jamás serían dichas» (2). «El artista toma sus motivos y sus elementos del mundo objetivo, los transforma y los cambia, los devuelve al mundo objetivo bajo

(1) Conferencia en el Grupo de Estudios Filosóficos y Científicos del doctor Allendy, París.

(2) *Manifestes*.

la forma de hechos nuevos, y este fenómeno estético es independiente y libre como cualquier otro fenómeno del mundo exterior, tal como una planta, como un pájaro, un astro o un fruto, y tiene, como éstos, su razón de ser en sí mismo» (3). «Horizonte cuadrado. Un hecho nuevo inventado por mí, creado por mí, que no podría existir sin mí. Quiero, mi querido amigo, resumir en este título toda mi estética.» «El mundo os vuelve las espaldas, poetas, porque vuestra lengua es diminuta, demasiado pegada a vuestro yo mezquino y más refinada que vuestros confites. Habéis perdido el sentido de la unidad, habéis olvidado el verbo creador» (4).

No sin razón, como señala Carlos Poblete, se le ha achacado a Huidobro que abandonase esa pureza de intención, inicial en sus obras «Tour Eiffel», «Horizon Carré», «Hallali» y «Poemas Árticos», y cayera posteriormente en un marcado intelectualismo, vacío de toda fuerza creadora inconsciente y vital. Porque si bien él afirmó ser lo inhabitual la primera condición de la poesía, pudo haber añadido que la segunda en una poética como la suya, era lo intuitivo. Su obra no pudo resistir esta excesiva intelectualización y sus últimas producciones en verso acusan los defectos que pueden ser los mismos de sus imitadores. Huidobro, analizador y teórico de su propia obra, se repitió y plagió a sí mismo.

Del Creacionismo salvamos su más puro momento, su arrolladora etapa inicial. Son inolvidables algunos poemas, algunos versos sueltos de verdadera creación que quedarán siempre en el recuerdo y en la voz. Versos en los que el poeta nos muestra nuevas perspectivas: la idea de longitud a través del concepto de rapidez:

*La cordillera andina,  
veloz como un convoy,  
atraviesa la América latina.*

O sus cataclismos cósmicos de sabor humano:

*L'horizon à l'horizon se lasse  
et ma tête blanchit de moutons qui passent.*

*L'océan se défait  
agité par le vent des pecheurs qui sifflent.*

En una inserción personal del poeta en el centro del universo, en el concepto huidobrano del Poeta-Dios, transcurrió la mejor parte de su Creacionismo.

(3) *Saisons Choisies.*

(4) De una carta al crítico Tomás Chazal.

## INFLUENCIA DE HUIDOBRO EN ESPAÑA

A diferencia de lo que ocurrió en América, en donde la esfera de influencia de Huidobro se desarrolló a través de la persona del poeta, de su gesto o vocación europea, en España, y pese a tenerse ello hoy día bastante olvidado, su obra prendió en una minoría de poetas, inflamándolos de una misma voz. Entre ellos, por su desenvolvimiento y renombre posterior, merecen destacarse Gerardo Diego y Juan Larrea.

Gerardo Diego, primer paladín de la poesía de Huidobro, debe al chileno buena parte de su formación y fama. Antes de entrar de lleno en la órbita del creacionismo, sus primeros libros aparecen a los ojos de una crítica y revisión actual faltos de carácter, desleídos, en un torpe balbuceo desorientado: «El romancero de la novia» (Santander, 1920), y los inéditos «Iniciales», «Nocturnos de Chopin» y «Evasión». Por tales obras, insertas en la cola del modernismo rubeniano y con marcados tonos del entonces primate Juan Ramón, Gerardo Diego no hubiera pasado de ser un poeta menor y quizás archivado en la memoria y en los manuales acompañando a Emilio Carrere. Pero ya en «Limbo» (inédito, 1919-21), «Imagen» (Madrid, 1922) y «Versos Humanos» (1918 a 1925) se comienza a perfilar, aunque con demasiada influencia de Huidobro, ese poeta cuajado de «Manual de Espumas» (Madrid, 1924). Todavía perdura en esta obra, aunque más diluido, un mundo de pura voz creacionista, en el que la influencia de Huidobro es, a veces, exageradamente palpable. Compárese el comienzo del poema de Huidobro «Tour Eiffel»:

*Tour Eiffel  
guitarra de cielo.*

con el de Gerardo «Cuadro»:

*El mantel  
jirón del cielo.*

Mas, a pesar de ese mundo común y de esa temática influída, una especie de rigidez poética — mecanicismo, en boca de Anguita —, aleja poco a poco a Gerardo Diego del creacionismo de Huidobro. El santanderino regresa, posteriormente, a una línea poética más clásica, en la que, pese a su atenuación creacionista de los años veinte, pueden todavía encontrarse, como en «Alondra de Verdad», reminiscencias de su «Manual».\*

\* Ya en la imprenta este artículo, llega a mis manos «Biografía Incompleta», recientemente aparecido, que recoge poemas desde 1925 a 1952, y que está dedicado a la memoria de Vicente Huidobro. Gerardo Diego, en un salto atrás, ha vuelto otra vez al creacionismo «absoluto» — le llama José María Valverde — de sus primeros tiempos.

Juan Larrea, al que el poeta mexicano Germán List Arzumbide considera, exageradamente, el poeta más grande de España en este siglo, es otro caso. En su poesía el creacionismo se re-crea (valga la redundancia) por la fuerza y la plasticidad casi fotográfica de las imágenes poéticas del bilbaíno. Durante su residencia de cuatro años en París tuvo ocasión de frecuentar la casa y la amistad de Huidobro, y el cálido verbo de éste despertó en él una incontenible vocación lírica. Fundó, más tarde, la revista «Favorables París Poema», que sólo vió dos números, con el inolvidable César Vallejo. Su poesía se desarrolló firmemente dentro de la línea creacionista más pura. Las colaboraciones en la revista «Carmen» nos muestran el avance de su lírica, culminado con la publicación del libro «Oscuro Dominio». Su verdadera personal obra poética de vanguardia, a la que no perjudica la presencia de intensos tonos de sabor clásico, así como la fidelidad al patrón cortado por Huidobro, hacen de él un auténtico producto de su época, de su escuela y de su vocación.

## LOS DOS CHILENOS

Las palabras anteriormente recogidas de Gerardo Diego al saludar la llegada a España de Huidobro en 1918, recuerdan a las que, años más tarde, había de pronunciar García Lorca en ocasión de presentar a Neruda en la Universidad Central. En ambos casos la nueva figura fué comparada a Rubén.

Vicente Huidobro y Pablo Neruda, separados por la edad y por el estilo, mas no por la actualidad y vigencia de sus voces, nos llegaron rodeados de la misma aureola de genialidad e innovación. Entraba, pues, dentro de lo previsible, que tanto en España como en América — y en Chile por descontado — surgieran entre los partidarios de uno y otro poeta opiniones y controversias recabando la paternidad y primacía de la poesía americana contemporánea. En tal río revuelto no faltaron prejuicios e incluso intentos de hacer llegar a los poetas mismos ese rencor recíproco que sus partidarios se profesaban. Mas tal maniobra falló. La oposición que entre ambos se había creado ha ido desapareciendo cuando los años y la serenidad se han impuesto. Como Luis Alberto Sánchez (5) señala acertadamente, el intento de parangonarlos es absurdo, puesto que se trata de dos poetas diametralmente opuestos. Pablo Neruda es un intuitivo, un ebrio de la lírica. Siente el suelo y la sangre de América con un acento desbordado y genial. Por su vida y por su obra es un auténtico poeta americano, que trata de reivindicar los valores autóctonos y precolombinos, los destellos de un continente virgen que canta en toda su geografía, en su flora y en su fauna. Sus versos nos comunican el sabor del salitre y de la madera natal.

(5) LUIS ALBERTO SÁNCHEZ: *Nueva Historia de la Literatura Americana*. Editorial Americalee. Buenos Aires, 1944.

El, como César Vallejo, ha traído hasta nosotros la poesía de una América pura y derrochada, sin amaneramientos ni exotismos. Neftalí Reyes es un fenómeno telúrico del Nuevo Continente, sin discusión de ideologías o creencias.

Vicente Huidobro, en cambio, es un poeta universal. La formación que recibió en París le hizo escribir siempre sometido a una lógica, a un canon preconcebido por él mismo. Este mundo delirante, este caos buscado de propósito no desvió en un ápice su frialdad inicial; antes bien, como se ha dicho, al hacerse cada vez más consciente, le diluyó en una intelectualización poética sin salida. Una hermosa pируeta, con trágico salto en el vacío. Su educación europea, su vasta cultura, su carácter analítico: todo confluyó en Huidobro para desfigurar su nacionalidad, su origen racial, su fantasía. Huidobro será, como poeta, un europeo siempre.

JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO



*Hotel Lobby*

MAX BECKMANN

# ACOTACIONES A LA PINTURA ALEMANA CONTEMPORÁNEA

ALEMANIA tomó parte en el proceso de constitución del arte característico de nuestro siglo mediante tres significativos movimientos: el *Brücke* («Puente», 1903-1913), el *Blaue Reiter* («Jinete Azul», fundado en 1911) y el *Bauhaus* (de 1919 a 1925 en Weimar, de 1925 a 1933 en Dessau).

Los pintores del *Brücke* (Kirchner, Schmitt-Rotluff, Nolde, Heckel, Pechstein, Müller) elaboraron con toda deliberación un nuevo estilo: el expresionismo alemán, cuyos rasgos distintivos son primordialmente el colorido despojado de toda referencia al objeto y exaltado hasta la alucinación, y una imaginación formal que sacrifica el «parecido» y la «belleza» tradicionales en aras de la expresión anímica. La tesitura espiritual de los expresionistas se funda en la protesta contra la forma de vida burguesa, a la que tenían por superficial, frágil e insincera. De modo que, por una parte, aquel arte se consagra a la manifestación de la decadencia del hombre hiper-civilizado y de la disolución de la época burguesa, que expresa mediante retratos brutalmente caricaturescos; y por otra parte, se consagra a la representación del hombre en un estado de inocencia pre-sciente, y a la reviviscencia de los mitos y leyendas, de la adoración de la naturaleza y de la religiosidad mística.

El expresionismo era tan específicamente alemán en su carácter, que no pudo ni recibir inspiraciones de movimientos artísticos no alemanes, ni influir en artistas extranjeros. En cambio, en el *Blaue Reiter* (Kandinsky, Klee, Macke, Marc, etc.), se equiparan los rasgos nacionales e internacionales, como indican la participación en el movimiento de los rusos Kandinsky y Yavlensky y el considerable papel estimulador que ejerció el francés Delaunay. En el seno de aquel movimiento, *Kandinsky*, a partir de 1911, mostró las posibilidades de la expresión no-figurativa, no-objetiva o «abstracta», y con ello llevó a cabo la más decisiva revolución en el arte del siglo xx. *Franz Marc*, cuya pintura está dedicada en gran parte a la expresión del sentimiento vital de los animales, en un contexto de mística

panteística, siguió en sus últimos años a Kandinsky por los caminos de la no-figuración. Marc murió en la guerra de 1914-18, así como su amigo *August Macke*, uno de los pocos artistas de nuestro siglo que han sabido expresar el encanto de la realidad visible. *Paul Klee*, el pintor de miniaturas cósmicas, animadas por un humor tierno y frío a la vez, ha formulado uno de los más importantes principios de la tesis no-figurativa en su lema: *No del natural, sino como la Naturaleza*. El arte no-figurativo, en efecto, posee de modo señalado la facultad de expresar miméticamente ciertas regularidades de los procesos naturales (del crecimiento, por ejemplo), ciertos actos de creación y ciertas estructuras fundamentales del mundo orgánico e inorgánico.

Klee y Kandinsky fueron profesores en el *Bauhaus*. No podemos en este artículo, dedicado exclusivamente a la pintura, exponer el vasto programa de aquella institución, a la vez docente y productiva, cuya finalidad era la renovación de todas las artes puras y aplicadas a partir de la arquitectura. Lo que concierne a nuestro tema es que en el *Bauhaus* tuvieron Klee y Kandinsky ocasión de extender su experiencia del trabajo no-figurativo y de transmitirla a sus alumnos. La obra de Kandinsky, bajo la influencia de la actividad objetiva y orientada hacia la arquitectura que se ejecutaba en el *Bauhaus*, se desprendió de su expresionismo romántico de la época de sus comienzos en el *Bläue Reiter* y cargó el acento sobre la construcción. Tanto Kandinsky como Klee expusieron las bases teóricas de su obra en escritos de subestructura filosófica. También se contaban entre los profesores del *Bauhaus* los pintores *Lyonel Feininger* y *Oskar Schlemmer*. Con sus cuadros dedicados a la representación de edificios, descompuestos en múltiples puntos de vista, Feininger realizó la única contribución alemana válida al cubismo. Las pinturas de Schlemmer, que representan organizaciones espaciales conseguidas mediante despersonalizadas figuras, constituyen un importante ejemplo, durante largo tiempo no suficientemente apreciado, de pintura mural moderna apta para la inclusión en un conjunto arquitectónico.

Así fueron los inicios. Multitud de talentos, incluyendo a los pintores de los tres movimientos y algunos independientes, dieron nacimiento a un arte que representaba una legítima réplica a la realidad espiritual de su tiempo. A medida que su obra fué madurando, se reconoció su carácter representativo y los jóvenes artistas la aceptaron como modélica. Tanto en el sentido espiritual como en el estilístico, lo que había surgido de la idiosincrasia nacional fué extendiéndose hasta alcanzar el nivel supranacional de la vanguardia europea. Pero entonces, precisamente, dió comienzo el señorío de la bruta ausencia de espíritu, y durante trece años fué imposible dedicarse a todo trabajo realmente a tono con la época e inspirado en actitudes estrictamente artísticas.

Aquella solución de continuidad es de importancia decisiva para la situación de la pintura alemana, tal como se presentaba después de 1945. Para los artistas que, antes de 1933, habían ya participado en la nueva

pintura, la época consiguiente fué, a no ser que se refugiaran en la emigración, un período del más doloroso aislamiento. Se hallaron oprimidos por la penuria material, y a menudo vieron su vida en peligro; aislados y al margen de la corriente internacional, se encontraron reducidos a sus propios recursos para la elaboración de su lenguaje pictórico y el acondicionamiento y refinamiento de su expresión. En su calidad de proscritos oficialmente, no pudieron nunca salir del recinto de la expresión individual (pintura de caballete), y ensayar sus fuerzas en el arte de la colectividad (pintura mural, vidrieras, decoración teatral). Pero al fin cayeron las trabas que habían impedido durante tanto tiempo toda acción espiritual, y apareció a la luz del día la obra realizada en el aislamiento. Debía entonces apreciarse en qué medida el legado formal y espiritual de aquellos grandes inicios seguía siendo apto para la formulación de una réplica adecuada a una realidad que se había transformado tan profundamente en el entretanto.

Por lo pronto, se vió con toda claridad que el expresionismo, en la forma que le dieron los pintores del *Brücke*, había perdido su energía generadora. Ya no existía un mundo burgués que pudiera servir de blanco para sus ataques, y todas las manifestaciones de aquel estilo carecían del patetismo que les confiriera su antigua actitud combativa. Y pudo comprenderse que la tensión y la fuerza persuasiva del expresionismo se debían en lo esencial a la presencia de aquel patetismo. Era el expresionismo un estilo que había surgido primariamente como concreción de un impulso ideológico, es decir, extra-artístico, y que, al faltarle aquella energía impulsiva, se quedaba en un anacrónico *tic* estilístico.

Ninguno de los pintores sobrevivientes del *Brücke* (Kirchner y C. Müller habían muerto ya) alcanzó en su obra tardía el nivel de sus primeras creaciones.

Por otra parte, sin embargo, los horrores de los nuevos tiempos (la guerra, la descomposición social y el desconcierto moral, la pérdida de toda fe y la nostalgia de la fe perdida), constituyan un núcleo de experiencias que parecía reclamar una *expresión*, una nueva exaltada manifestación anímica. Sólo uno de los artistas del *Brücke* supo hallar el modo de formular el espíritu de los nuevos tiempos: *Max Beckmann* (1884-1950). En las obras de su postrera época, creadas en la emigración, en Holanda y luego en los Estados Unidos, abrió la puerta a todos los genios de nuestra edad casi-apocalíptica. Dió forma a sus concepciones con medios expresionistas, pero no fué ya expresionista en sentido estilístico estricto: fué un vidente extático, como Grünewald y el Greco. Casi siempre halló Beckmann modo de expresar el drama anímico, religioso y social del hombre contemporáneo en situaciones simbólicas: escenas de circo y de teatro de variedades, imágenes míticas o paisajes de cruda y primitiva naturaleza.

La obra de Beckmann constituye una perpetua, consciente y deliberada confrontación con los horrores de la época; en cambio, la obra de *Werner Gilles*, no tan poderosa, con ciertas caídas en la trivialidad, expresa el deseo de rehuir tal confrontación. El pintor se refugia en los

mitos y las magias de las primeras edades, y nos hace pensar en los «arquetipos» que el psicólogo C. G. Jung se ha entretenido en describirnos y que, al parecer, preservan en el «inconsciente colectivo» el recuerdo de las primeras experiencias de la raza humana. En lapidarias figuraciones representa Gilles el mito de Orfeo o la conseja de la madre que sigue a su hijo al reino de los muertos, donde un ángel la persuade de que debe resignarse a la irrevocable separación. Pero el pintor no extrae sus temas de la erudición mitológica, sino de una meditación personal; de ahí la fuerza enigmática de sus imágenes, que nos parecen emparentadas con nuestras experiencias oníricas.

El más importante y más obvio rasgo de la evolución artística en la Alemania de la post-guerra es el número de artistas que van abandonando la expresión objetiva en favor de la no-figurativa. Si prescindimos de *Kokoschka* (cuyo arte de retratista y paisajista vidente no hace más que prolongar el expresionismo), no hallaremos ningún artista figurativo entre los alemanes vivientes que pueda ponerse al lado de los dos citados.

La propagación de la tendencia no-figurativa entre los jóvenes pintores es un fenómeno que se da en casi todos los países, y acerca de cuyas causas y consecuencias no poseemos todavía ideas claras y verificables.

En Alemania, la no-figuración cuenta con los precedentes ilustres de Klee, del Kandinsky de las épocas inicial y media y del tardío Marc. Después de 1945, no tardó en comprobarse que no era viable una mera inserción en el estado evolutivo que representaban aquellos grandes maestros. En todas partes, la evolución había proseguido, y los pintores no-figurativos alemanes, incluso antes de que llegaran a conocer la situación en los demás países, iniciaron la marcha hacia la nueva expresión y las nuevas formas.

El curso y las finalidades inmediatas del nuevo movimiento se manifiestan con la mayor claridad en las obras realizadas por el pintor *Fritz Winter* de 1945 a 1952. Las telas con que Winter se dió a conocer tras la terminación de la guerra son comparables a los dibujos ejecutados en el frente por Marc, y a ciertas obras de Klee: son concreciones inmediatas de las experiencias del artista, y pretenden ajustarse miméticamente a ciertas estructuras de la naturaleza orgánica e inorgánica, o simbolizar una manifestación de la fuerza creadora universal. La organización espacial y las formas aisladas que aparecen en aquellas telas se asocian a una percepción del cosmos. Pero, paulatinamente, va adelgazándose el enlace entre el pintor y el universo, hasta que las formas concebidas por Winter dejan de remitirnos a nada exterior, y adquieren el carácter de puras exteriorizaciones de sí mismas. Esta purificación de las formas y la renuncia del artista a describirnos la influencia que en él ejercen las circunstancias exteriores, no son de ningún modo síntomas de una restricción egocéntrica, sino al contrario, de una ampliación de las posibilidades de expresión no-figurativa. Ya no necesita el artista limitarse a las experiencias que le proporciona el sentido de la vista en el curso de su frequentación de la na-

turaleza. Puede incluir en su obra, además, las adivinaciones, las intuiciones y los saberes de cualquier especie que le haya sido dado aglomerar en torno de su experiencia visual; y la expresión pictórica se hace capaz de toda la gama de emociones. Esta ampliación de su registro, que Winter debe en parte al contacto con el arte de otros grandes europeos, como el parisíense de adopción Hans Hartung, muestra bien a las claras la dirección en que se mueve hoy la pintura no-figurativa.

Una transformación semejante se observa en la obra del pintor berlínés *Theodor Werner*. Durante mucho tiempo, su medio de expresión pre-dilecto lo constituyen sistemas de círculos coloreados, que se fundían unos en otros: un motivo formal claramente interpretable en su referencia cósmica (trayectorias planetarias, forma de la tierra), y en otras asociaciones concomitantes. En la actualidad, las obras del pintor han adquirido un carácter psicográfico, manifestado en un lenguaje de nerviosos amorfismos.

A distintos medios formales y a una distinta tesitura espiritual recurren otros pintores no-figurativos alemanes, de los cuales *Baumeister* y *Nay* son los más importantes.

Durante los años del nazismo, *Willi Baumeister*, a quien una «prohibición de pintar» impedía todo trabajo efectivo, expresó los resultados de su convivencia con las formas desprendidas de referencia objetiva en un escrito teórico, titulado *Das Unbekannte in der Kunst* («Lo desconocido en el arte»). Ese «desconocido», cuya manifestación constituye para Baumeister la finalidad de la obra no-figurativa, surge del proceso de acciones recíprocas que se ejercen entre el pintor y las formas a que él da nacimiento en la superficie del lienzo. Puesto que, en efecto, toda forma, en cuanto apunta, inicia una cadena de nuevas producciones formales y origina así una completa transformación del conjunto de la composición, está claro que la visión original del pintor se halla en todo instante sometida a nuestras transformaciones; de modo que su acción conduce al artista a resultados que nunca habría podido prever de antemano. El pintor practica este método echando mano de una gran riqueza de ideaciones formales, extraídas tanto del legado de las artes prehistóricas y primitivas (pintura de las cavernas, sumerios, incas), como a las formas utilitarias de la técnica actual. Esta especie de juego transformado en método le conduce a menudo a la orilla de nuevas y sorprendentes realidades.

Más poderosa e impulsada por una mayor energía personal, la obra de *Ernst-Wilhelm Nays*, en los últimos dos años, se ha alzado a una altura ejemplar para toda la pintura contemporánea. El rasgo esencial de sus cuadros es la renuncia a una discriminación entre las formas y el campo sobre el cual se destacan. Una tela de Nays se rellena de un apretujamiento de formas que se presionan unas a otras y producen la impresión de que amenazan resquebrajar la superficie cromática. En lugar de unas formas presentadas en yuxtaposición, el contemplador ve ante sí un puro proceso de choques y fusiones entre formas, cuyo ritmo le sugestiona, obligándole a adentrarse en el cuadro y a conformar a sus leyes las propias

sensaciones visuales y cinestéticas. Nos parece que semejante conversión del principio de la «presentación» de formas (tal como lo vemos actuando en la obra de Kandinsky) en el principio del «proceso» dinámico (y por consiguiente espacio-temporal), es una tendencia claramente visible en muchos pintores actuales; y en ninguno como en May ha conseguido tal tendencia su plena actuación. Si buscamos las raíces animicas de semejante método pictórico, las hallaremos probablemente en un deseo de librarse de las restricciones impuestas por la humana limitación, y en la nostalgia del todo, al que se cree poder alcanzar mediante una exasperación del espíritu de aventura ideal.

GERT SCHIFF

(Traducción del alemán por G. F.)

# UNA LECTURA DEL "ALFANHUÍ" DE RAFAEL SANCHEZ FERLOSIO

## I

### INTRODUCCIÓN AL «ALFANHUÍ»

UNA novela de aventuras puede ser analizada siguiendo un orden muy simple, el de la acción, y valorada de acuerdo con criterios que concurren en el juicio sin tener que mezclarse y matizarse forzosamente entre sí: apreciación del lenguaje, de la invención, del modo de componer, etc... Lo mismo puede ser dicho respecto de toda obra vertebrada por un solo motivo: el ensayo filosófico, el poema musical descriptivo, la comedia de enredo, son géneros cuyo estudio no exige dividir la atención. Puede ser conveniente dividirla, pero no es una cuestión esencial.

En cambio, hay obras que parecen erguirse, todavía impenetradas, cuando ya se ha obtenido el análisis de la invención, de la composición, del lenguaje. Un subsuelo se revela entonces que atrae como un enigma. Explorada también esa zona soterránea de la obra, pueden aparecer sucesivamente nuevas capas, cada vez más lejanas de la primeramente visible, pero a menudo enlazadas con ella por vetas y filones que atraviesan la obra en profundidad. Así una novela de aventuras puede revelarse sátira, y luego libro de humor, y luego además libro moralizador y además libro metafísico, y aún político y religioso; una vez descubiertos todos los estratos de su imponente tectónica, ya ni osamos llamar novela a ese libro, y decimos sencilla y reverentemente: «el Quijote».

De entre todas las posibles lecturas del Quijote, entre todas las posibles lecturas de una obra con «estratos», como nuestra Tierra, y también como ella surcada de filones casi verticales, ¿hay una única lectura correcta? Los juristas llaman «interpretación auténtica» de una ley a la exposición de motivos que el propio legislador antepone a su texto dispositivo. No es frecuente la «exposición de motivos» literaria, y cuando existe es a menudo inútil: nadie puede sostener que la *única* lectura correcta del Quijote es la que lo contempla como sátira; y sin embargo tal parece ser la «interpretación auténtica» del libro.

En resolución, todas y cada una de las lecturas diversas que pueden

hacerse de una obra con «estratos» o capas distintas son lecturas correctas, siempre que no prescindan de ningún elemento importante del libro. Este no prescindir define y limita aquel poder leer libremente.

Es probable que la universalidad de las grandes obras se deba a su contenido estratificado. Muy poca gente está dispuesta a comulgar con la más soterrada significación señalada por los críticos a una obra tan polivalente como «La Tempestad» de Shakespeare; tampoco muchas personas muestran deseos de rebuscar ocultos sentimientos entre las blancas brumas del «Persiles». Pero tales lectores, acaso imposibilitados de acudir a la literatura, sino como a descanso de pocas horas semanales, pueden gustar otro «estrato» de esas obras, por ejemplo, la lírica difuminación de la realidad cotidiana en las fantásticas aventuras de Próspero, Fernando y Miranda, de Sigismunda y Persiles.

Cuando se habla de los «temas universales» de las grandes obras, ¿no se aludirá también a esa estructura de ellas, polivalente, susceptible de varias distintas contemplaciones, todas correctas al fin y al cabo? Un «tema» es «universal» en literatura no sólo porque haya sido observado en muchas partes con diversas peculiaridades de las que luego se obtiene el núcleo común: esa es la triste universalidad del lógico que, en lo artístico, apenas puede fundar pálidas descripciones atentas sólo a rasgos poco interesantes por vulgares. El «tema universal» se obtiene en arte calando en lo individual, en lo individualísimo — el hombre — y construyendo después la historia de esa excursión vertical, encubierta en una anécdota o en una materia. Luego los otros individuos — los contempladores de la obra — repiten la operación, y llegan en su descenso hasta donde sus fuerzas lo permiten. Unos ven más capas y otros menos: unos leen de un modo, otros de otro; pero la obra interesa a *todos*: es «universal». Tal es la gran diferencia entre el Quijote y una novela de aventuras sin complejidad temática.

Analizar una obra de «estratos» es distinguir sus capas. Valorar la obra, releerla ordenadamente, supone, además, determinar una jerarquía entre esas capas. Esas operaciones no deben ejecutarse con un rigorismo geométrico: hay siempre, a través de las capas literarias de significación, filones que corren en profundidad un dorado ligamen casi inefable: persistencia de unas mismas imágenes en distintas capas, alusión o inclusión de unas capas en otras, etc... Por tanto, sólo con el pulso del «buen carnícer», que despedaza las reses siguiendo sus articulaciones, puede ejecutarse la primera de aquellas tareas con ciertas garantías. En cuanto a la interpretación del valor relativo de las capas, suele decirse que es cuestión de gusto y cuestión histórica, o de generaciones. Lo que sea sonará, pues ahora mismo es necesario hacer una tal interpretación a propósito del «Alfanhuí» de Rafael Sánchez Ferlosio, que es un libro rico en «estratos» y «filones», susceptible de lecturas distintas. Obra, por tanto, «universal» — en la significación arriba dicha —, aunque sea, a la vez, *castellana* en un sentido peculiarísimo y exacerbado (poco «universal» por tanto, en sentido geográfico), y extremadamente *esteticista*, incluso pre-

ciosista (por tanto, poco «universal» en cuanto a la «humanidad» de su contenido).

El castellanismo del «Alfanhuí» puede hacerse visible en un breve resumen de su anécdota, con tal que la brevedad sea compensada con un poco de intención: Alfanhuí nació en Alcalá de Henares, aunque quizá pueda discutirse su cuna, pues sólo existe el testimonio de una sirvienta de su abuela. «Se escapó de su cuarto» para su primera salida, acompañado de un rarísimo escudero: un gallo de veleta. Volvió a su casa después de una primera aventura, porque su preparación no era suficiente y había decidido armarse disecador, cosa que consiguió en Guadalajara. Pues el oficio de disecador versa sobre los colores y sobre el arte de fingir vida, y de esa índole son las aventuras del niño alcalaíno.

Luego hablaremos más de esas aventuras. Ahora importa decir que sería torpe y falsa la alusión a un solo clásico castellano para buscar las raíces del castellanismo del «Alfanhuí»: ni la alusión al Quijote ni la alusión al Lazarillo ni ninguna otra están justificados por sí solas cuando se habla del «Alfanhuí». Sólo alguna constelación más o menos nebulosa, que preside las andanzas de todos esos grandes personajes castellanos, goberna también la vida de Alfanhuí, según una astrología que señala en el cielo emociones históricas junto a las estéticas. — También todos los paisajes y todos los caminos y todas las localizaciones geográficas del «Alfanhuí» son castellanas, y siguen siéndolo en medio de las más complejas y sorprendentes elaboraciones imaginativas, porque éstas son, como la institución de los bueyes viejos de Moraleja, «gentileza de pueblo viejo». (Cap. VI de la Tercera Parte.)

Pero las aventuras del niño que hizo su primera salida al campo de Alcalá y que se armó disecador en Guadalajara (1) son, como las que ocurrieron en el Campo de Montiel, superlativamente multílicas. Son, ante todo, aventuras de la sensibilidad, especialmente de los ojos: en su primera salida, Alfanhuí, ayudado por el gallo de veleta, conquistó en el horizonte el color rojo sangre del crepúsculo, y consiguió guardarlo en ollas de cobre por el bello procedimiento que sabrá quien leyere el libro. — El castellanismo del «Alfanhuí» no es pues obstáculo para su carácter universal: en lo literario, entraña con uno de los libros más universales de la literatura europea; en cuanto al contenido, sus aventuras castellanas versan sobre un tema profunda y constitutivamente humano: la sensibilidad.

Al mismo tiempo se deshace ahora la segunda posible objeción a la universalidad del «Alfanhuí»: siendo la *sensibilidad* el principal tesoro del libro, la extraordinaria preocupación formal, el cuidado detalladísimo de la belleza externa, el preciosismo incluso, es el modo obligado de elaboración de un tesoro de tal naturaleza.

(1) Estas expresiones cervantinas «primera salida», «armarse», son, desde luego, comentario nuestro. No figuran en el «Alfanhuí».

## LOS TESOROS DEL «ALFANHUI»

EN el Capítulo III de la Tercera Parte del «Alfanuhí», Heraclio, el Gigante del Bosque Rojo, dice lo siguiente: «Nadie sabía lo que aquello significaba. Pero era un verdadero tesoro, porque no se podía vender». Esto puede ser dicho del «Alfanhuí». Vender, que es casi trocar, puede ser ahora para nosotros *trocar en conceptos*. El «Alfanhuí» no sería un tesoro si pudiéramos apurarlo del todo cambiándolo por conceptos, comprándolo con ideas. El intento de comprar el tesoro con ideas contantes y sonantes, claras y distintas, sin misterio, está pues condenado a fracasar si es muy ambicioso. Pero si se sabe impotente para los grandes negocios y toma precauciones para ganar sin riesgo alguna cosa, puede hacer discreto camino. Una buena precaución es la de hacer, cuando menos, *relación* de los tesoros incomprendibles.

1. El mayor tesoro de Alfanhuí son sin duda sus ojos que, todavía muy niño, le permitieron contestar sencillamente a su maestro — un diseador extremadamente sabio:

«¿Sabes de colores?

—Sí.»

Grandes riquezas en colores componen el tesoro de Alfanhuí y del «Alfanhuí». Tal como en la aventura de las ollas de cobre, tampoco aquí nos parece lícito citar por extenso: el tesoro no puede ser comprado ni vendido, pero sin duda es desleal que quien no es dueño lo regale; baste pues con decir que desde el «amarillo» de los lagartos en el Capítulo I de la Primera Parte hasta el arco iris del último capítulo, no deja de enriquecerse y de enriquecernos el libro con esa gloria de los ojos que es el color. Pero ¿de qué ojos se trata? Porque las páginas del «Alfanhuí» están impresas en honrada tinta negra. Se trata de unos ojos que el «Alfanhuí» despierta en nosotros casi hasta la plena percepción, pero que no son los de la sola carne; ojos tal vez colocados en la pura sensibilidad, ojos anteriores al dato de los sentidos. La técnica para conseguir ese despertar es el uso de un lenguaje escogido y muy bello. Su resultado es la construcción de un mundo sensible interno, imaginativo, que se sostiene por sí mismo. Así, por ejemplo, la procesión de colores en los crepúsculos de ese mundo no necesita ser explicada por causas meteorológicas ni físicas, sino que da razón de sí misma por sí misma:

«La luz aumentaba de nuevo y la niebla tomaba ya un color morado cárdeno, porque las vetas azules se habían fundido con lo demás.»

Porque las vetas azules se habían fundido con lo demás, y no por causas meteorológicas. Otro ejemplo de este mundo de causalidad cromática: en él la nieve, si no llega a cuajar completamente, es por razón de colores y no te temperatura:

«La montaña tiene la nieve a lunares, porque la tierra es muy negra y nunca llega la nieve a cuajar del todo.»

Algo más que causa es el color en el mundo de Alfanhui: es quizás *un* ser de las cosas, pues por él las conocemos. ¡Si faltaran los colores!

«— ¡Me muero, Alfanhui!

»De nuevo calló el maestro y sólo se oía el llanto desolado de Alfanhui.

»— Me voy al reino de lo blanco, donde se juntan los colores de todas las cosas, Alfanhui.»

Pero si en el tesoro de Alfanhui figuran ante todo los colores, casi tan importantes como ellos son las percepciones asombrosamente reveladoras de las cosas. Ello es natural, porque el color es a veces sólo un elemento de la percepción, cuando no es él mismo la cosa. Pues bien, no hay cosita pequeña que escape a Alfanhui y por consiguiente él llega a saber las causas de todas las pequeñeces:

[a unos lagartos muertos] «la cola se les dobló hacia el mediodía, porque esa parte se había encogido al sol más que la del septentrión, adonde no va nunca. Y así vinieron a quedar los lagartos con la postura de los alacranes, todos hacia una misma parte, y ya, como habían perdido los colores y la tersura de la piel, no pasaban vergüenza». (Subrayado nuestro de palabras pertenecientes a la *lógica sensible* del «Alfanhui».)

Todas las cosas, pues, no sólo los colores, son vistas de nuevo por Alfanhui, rica, detalladamente; y esto integra también su tesoro. Y no sólo las cosas, sino también los hechos y los actos —en definitiva: todo— revelan un nuevo y misterioso ser ante la mirada de Alfanhui. Ese nuevo ser, porque es tesoro, no puede ser comprado con conceptos. A veces consiste en un saber *preciso* sobre las cosas:

«Alfanhui sabía que la plata y el oro eran dos cosas casadas, como las naranjas y los limones...» (En este saber se funda la aventura de la culebra, que el lector encontrará en el Capítulo VI de Primera Parte.)

Otras veces, se trata de un *prudente* conocimiento de los lazos que unen a los hechos entre sí:

«Porque las mismas cosas tienen, en distintos días, distintos modos de acontecer y lo que ocurrió bajo la lluvia, sólo bajo la lluvia puede ser contado y recordado.»

Cuando estos tesoros de Alfanhui consisten en la percepción y descubrimiento de algo cotidiano y social, tan aparentemente anodino como lo que se llama el «servicio doméstico», se aprecia todavía más la ley altísima de las monedas que forman el tal tesoro:

«En la casa vivía también una criada, oscuramente vestida y que no tenía nombre porque era sordomuda. Se movía sobre una tabla de madera y estaba disecada, pero sonreía de vez en cuando.

El gato se lanzaba a grandes saltos contra las paredes y hacía chispas amarillas al rozar sus uñas con las piedras. El maestro hizo señas a la criada para que cogiera al gato... Todos se volvieron a la cama, y la criada se acostó sin soltar al gato, que se estuvo debatiendo toda la noche. A la mañana siguiente la criada estaba toda destrozada. Tenía la piel de los brazos, del pecho y del cuello arañada y hecha jirones y se le salía el relleno...

... y curaron a la criada...

Así fué la criada de dolencia en dolencia, hasta que un día murió. Alfanhui y su maestro la enterraron en el jardín con una lápida grabada en vinagre que decía:

#### ABNEGADA Y SILENCIOSA.»

La extensa cita permite abreviar el comentario; acaso baste una sola observación: el autor del «Alfanhui» puede construir un tema opaco (y con ribetes morales y sociales), con intensa verdad — cosa que no puede hacer el poeta relamido y conservador —; y lo hace, al propio tiempo, con extraordinaria pureza artística — cosa que no logra casi nunca el llamado «poeta social», o «poeta comunicativo», o también «poeta engagé». Con todo su preciosismo literario, las páginas recién citadas son más eficaces, incluso moralmente, que cien poemas interminables sobre las parias y el hambre.

2. Como todo el mundo sabe, la naturalidad es algo de difícil conquista, a lo cual se llega tras muchos años de búsqueda retorcida. La «espontaneidad» cotidiana es lo más antinatural que existe, pues es el mero

resultado automático de las influencias sociales. Sólo el muy rebuscado puede llegar a ser natural, cuando después de mucha rebusca haya llegado a construirse *su* naturaleza, *su* naturalidad.

Lo mismo puede decirse de la sensibilidad. La sensibilidad «espontánea» de todos los días ve siete colores (si llega a verlos), más el blanco y el negro; distingue unos cuantos sonidos y aprecia unas cuantas bellezas (si de verdad las aprecia). Pero esos colores, sonidos y bellezas tan «naturalmente» gustados resultan ser asombrosamente iguales, uniformes, en los individuos de una sociedad, y asombrosamente dispares, aunque también uniformes, en los de otro grupo social. La sensibilidad «natural» contidiana es tan rutinaria y poco natural como la «naturalidad» del hombre ingenuo. A través de la sensibilidad «natural» ingenua no ven los ojos de *un* hombre, sino los órganos monstruosos de la Gran Bestia platónica: la masa — que no es ni tú, ni él, ni yo, aunque todos formemos parte de ella.

Una sensibilidad descubridora tiene que ser tan laboriosamente lograda como la personalidad del hombre sutil que, en su vejez, llega por fin a ser *natural*. Por eso el título completo del «Alfanhuí» es: «*Industrias y andanzas de Alfanhuí*».

Las cosas se descubren por el «industrioso pensamiento», como se dice en varios lugares del «Alfanhuí», y se estudian mediante «industrias», cuyos ejemplos más notables son las que se hicieron en el castaño del jardín de Guadalajara, narradas en los capítulos XI y XII de la Primera Parte.

El «industrioso pensamiento» es coextensivo con la fuerza vital, y se pierde cuando una enfermedad o una grave tristeza empiezan a convertir al hombre en cosa, en pasividad. Otra vez en casa, el niño alcaláinó estaba triste por la muerte de su maestro. También en Alcalá había cosas que ver,

«Pero Alfanhuí había echado un velo sobre sus ojos y había embotado el filo de su mirada y veía como un tonto todas estas cosas, como si ninguna industria quisiera ya venirse a la mente.»

¿De verdad veía Alfanhuí cuando ninguna industria acudía a su mente? En la misma página nos dice el autor: «...Alfanhuí seguía pensativo y ausente, lejos de todo industrioso pensamiento...» (Subrayado nuestro.) Quien está ausente mal puede ver lo presente, verlo, al menos, como es debido; «lejos de todo industrioso pensamiento» puede leerse en el texto como una expresión adverbial y como una aposición a «pensativo y ausente». En uno y otro caso, con una y otra lectura, podemos ver que el artista expresa aquí una delicada verdad, que compraremos, en cuanto sea posible, con ideas secas. La moneda ruda con que compramos esa verdad dice así: el hombre no ve cosas sino en el mundo, es decir, en el sistema de todas las cosas que ve. Si algo no tiene sitio en el mundo, no es visto por las personas en general. Además, la perdura-

ción del mismo mundo, con sus pocas cosas visibles, hace que el ver de todos los días pueda ser, al cabo del tiempo, rutinario y «ausente», y que mire las cosas «como un tonto». Pero quien dispone de una sensibilidad penetrante puede lanzarse tras algo que no tiene sitio en el mundo tan simple que los padres enseñan a sus hijos; y si su sensibilidad es, además de penetrante, industriosa, la persona sensible puede, luego de mucho trabajo, colocar aquello que descubrió en un mundo suyo y nuevo, en el que caben más cosas. Eso hizo Galileo en Pisa, y eso hace el «Alfanhuí» en el campo de Castilla: buscar el sitio de las cosas que descubre, construir el mundo de las cosas, que es también el de los hombres.

La conciencia de que las cosas del mundo de la sensibilidad —y de todo el mundo de los hombres— sólo pueden ser vistas con «industria», y por tanto quizá no son cosas en sentido absoluto, que se presentan por sí mismas (como puedan serlo para los dioses), sino ladrillos de la casa que habitamos; la conciencia de que el mundo de la sensibilidad y del arte —y todo el mundo del hombre— es forzosamente obra de albañilería, porque no disponemos de una naturaleza absoluta que se pueda revelar sin «industria»: esa conciencia es madre del «Alfanhuí», madre remotísima y acaso desconocida por el propio artista.

Para los ojos del artista, por ejemplo, el color es resultado de laboriosa industria. Los colores del arte no son lo que en sí sean los rojos, violetas y naranjas del crepúsculo, sino lo que de ellos llegue a ser descubierto y colocado en el mundo u orden de los colores. Uno de los mayores tesoros del «Alfanhuí» es el castaño del jardín de Guadalajara. He aquí parte de la primera industria que se hizo en el castaño (Capítulo XI de la Primera Parte), que tiene mucho que ver con la cuestión que hemos llamado de «los colores del arte», o del «industrioso pensamiento» como dice el «Alfanhuí», o del carácter de albañilería que tiene el mundo del artista:

«Descubrieron que las raicillas que colgaban del techo [de una gruta situada bajo el castaño] eran venas que venían de las hojas y cada una de ellas iba a una hoja y subía el agua verde para darle color...

El maestro preparó varios líquidos de colores vegetales, hechos de pétalos de flores o con zumos de frutas, *para que fueran colores sutiles e inocuos y que no tuvieran fuerza de fecundidad, ni fueran estériles o ajenos a principios de vida...* (Subrayado nuestro.)

[Luego Alfanhuí separa las raicillas en seis manojo.]

Preparó Alfanhuí en la cueva una especie de andamio o tablado, como una repisa ancha, a media altura de la pared, alrededor de la cueva. Fué bajando una a una seis tinas de madera y las colocó sobre la repisa, como el maestro le había dicho. Luego sumergió en cada tina las puntas de cada manojo

de raíces. Bajó luego a la cueva los seis cántaros de líquidos de colores y vertió uno en cada tina.

Alfanhuí subió a reunirse con su maestro y ambos se sentaron en el jardín mirando al castaño. Pasó un poco de tiempo y vieron como algunas de las hojas empezaban a teñirse de naranja, mientras las otras quedaban blancas todavía. Comprendieron que el zumo de naranja era el más flúido de los tintes, y por eso se revelaba primero. Más tarde subió a las hojas el zumo de violeta. Ya había dos colores. Luego fueron subiendo uno a uno el azul, el rojo, el amarillo y el negro. A las dos horas, todas las hojas estaban teñidas y el castaño era como un maravilloso arlequín vegetal. Alfanhuí y su maestro hicieron fiesta aquel día y festonearon la casa con ramos y guirnaldas de colores.»

Los colores del arte son «sutiles e inocuos» y no tienen «fuerza de fecundidad», pero no son «estériles o ajenos a principios de vida». Más adelante, al dar razón del «Alfanhuí», será necesario considerar con detalle este punto. Pero ya ahora conviene adelantar algún extremo: el primer miembro de la caracterización de los colores del arte — el no tener «fuerza de fecundidad» — contradice una aspiración desorbitada del alma ingenua, la aspiración que se traduce, por ejemplo, en la leyenda de las uvas de Apeles o en la de la mosca de Murillo. Pero, como se ha dicho, los gorriones helénicos tenían que estar terriblemente hambrientos para acudir a picar las uvas pintadas por Apeles, que no olían, ni tenían volumen, ni encerraban el palpitar de un líquido orgánico. Y el maestro de Murillo debía padecer una miopía lamentable en un pintor si de verdad creyó natural la mosca que la leyenda atribuye al pincel del discípulo. Las cosas poseen características *suyas* — «fecundidad», dice el artista del «Alfanhuí» — que son inasimilables por el arte, y cuya asimilación además, sería la destrucción del arte. Si el ideal del arte fuera su naturalización — realista (como en el arte «pompier»), o más que realista (como en gran parte de los «ismos») — el ideal del arte sería el de disolverse. Si la uva pintada debiera valorarse desde la uva real o desde la meta-uva sobrerrealista, habría que prohibir que se pintaran más bodegones, para evitarnos la desagradable sorpresa de comer, el día que tal arte llegara a su perfección, uvas que supieran a tela, arcilla, aceite y acaso aguarrás.

Pero lo decisivo es que el resto «fecundo» de la naturaleza *no podrá* ser conquistado por el arte.

El segundo punto, a saber, que los colores del arte no son «estériles o ajenos a principios de vida» es cosa sobre la que el «Alfanhuí» nos ilustrará más adelante. Por el momento podemos pasar a decir que el tesoro del «Alfanhuí» contiene todavía una partida relacionada con esto: el retrato de algo que es artificial — como el arte — pero que, además, es totalmente «ajeno a principios de vida», a diferencia del arte. Ese algo es la vida falsa de las mentiras ciudadanas rutinarias, las cuales no son

«mentiras verdaderas» (como dice el autor en la dedicatoria de su libro), sino mentiras que podríamos llamar «mentiras mentiroosas». Ese algo no es naturaleza, ni es tampoco un mundo nuevo conscientemente construído, como el del arte. Ese mundo es *Don Zana*, el muñeco de madera, marioneta que ha bailado en todos los tablados cosmopolitas y vive ahora en Madrid, cuando Alfahuí llega a la capital de la Mancha.

La ciudad, vista desde su campo y bajo su cielo, es todavía naturaleza:

«La ciudad era morada. Huía en un fondo de humo gris. Tendida en el suelo contra un cielo bajo, era una inmensa piel con el lomo erizado de escamas cúbicas, de rojas, cuadradas lentejuelas de cristal que vibraban espejando el poniente, como láminas finísimas de cobre batido. *Yacia y respiraba.*» (Sub. ntr.)

Pero el gran animal capitalino, con su tamaño, aparta de la naturaleza a los microbios que pululan en su seno. Él, el gran animal, está en la naturaleza, pero sus habitantes no. ¿Estarán ya en el arte? Tampoco, porque el gran animal yacente es tan grande que los microbios confunden sus intestinos con ríos, sus granos con montes, su agitación interna con el pulso general de la naturaleza. Dentro de la «ciudad» se vive fuera de la naturaleza y fuera del arte, en algo que un tiempo — en el tiempo de los grandes fundadores que veneraban en cada ciudad griega — fué *artificial*, pero que hoy se cree natural. Y así resulta natural *Don Zana* el marioneta, «hombre» de madera que presidía el ambiente de la ciudad «mientras todos chillaban y se movían en una vida vulgar y maciza, llena de chismes y de carcajadas».

Alfanhuí se rió suavemente de los bomberos y del heroísmo ciudadano, y se compadeció de la señorita Flora y del osito de trapo, muñecos destrozados por la vida en la ciudad; pero a don Zana, el muñeco malvado que imponía tiránicamente su falsa vida de madera, lo mató una noche por las calles de Madrid.

Luego salió de la ciudad por arriba — de terraza en terraza — porque le asfixiaba la calle, y ganó la Sierra.

3. *El Capítulo VII de la Primera Parte.* — Es probable que mientras salía de Madrid por las alturas Alfahuí recordara una de sus aventuras más terribles, narrada en el capítulo cuya cita encabeza este párrafo, el cual capítulo trata «De un viento que entró una noche en el cuarto de Alfahuí y las visiones que éste tuvo».

La aventura puede resumirse así: el cuarto de Alfahuí en casa de su maestro, en Guadalajara, tenía pájaros disecados, obra del arte, industria, con sus colores bien ordenados... Pero las palabras del autor son aquí de nuevo insustituibles. Sólo podemos intentar que la obligada cita no dilapide demasiado tesoro. Todos los subrayados son nuestros:

«Una noche de lluvia descendió sobre el jardín un viento *remoto*. Alfanhuí tenía la ventana abierta y el viento se puso a agitar la llama de su lámpara. Se *estremecieron*, en las paredes, las sombras de los pájaros. Se movieron primero, indecisa y vagamente, como en un *despertar* inesperado. Alfanhuí vió desde su cama el agitarse de aquellas sombras en las paredes y el techo, que se quebraban en las esquinas y se cruzaban las unas con las otras. *Le pareció que su cuarto se agrandaba y se agrandaba* hasta hacerse un inmenso salón. Las sombras de los pájaros se agrandaban también y se multiplicaban al agitarse de la llama pequeña de su lámpara de aceite. El viento entraba cada vez más *lleno* por la ventana y traía música de *ríos* y de *bosques olvidados*.

Rompióse la bruma del silencio y la soledad y despertaron visiones olvidadas al encontrarse la música del viento y de la lluvia con los muertos colores de los pájaros. Pareció abrirse, en medio de la rueda de pájaros, un redondel en el techo a donde *retornaban* todos los *colores primitivos*...

[Sigue una de las descripciones más hermosas del libro.]

*Alfanhuí no hubiera sabido decir si en sus ojos había una tenebrosa soledad y en sus oídos un insondable silencio, porque aquella música y aquellos colores venían de la otra parte, de donde no viene nunca el conocimiento de las cosas; tras puesto el primer día, por detrás del último muro de la memoria, donde nace la otra memoria: la inmensa memoria de las cosas desconocidas.*

[Apagada la lámpara por el viento] quedó en el aire el olor mortecino y oscuro del aceite requemado y todo se apagó. Había ahora un silencio ligero como para una voz clara y solitaria, para una canción de alborada o unos pasos de caza-dores».

Cuando Alfanhuí salió de la ciudad buscando la Sierra, decíamos, tal vez recordara esta aventura suya. Mucho tiempo, luego de ocurrida la aventura del viento remoto, había seguido siendo disecador, artista, constructor de estructuras de colores, había trabajado tranquila e industrialmente. Don Zana y la capital le habían hundido en un abismo de sola falsedad sin arte. Don Zana y la capital tenían que ser ahora contrapescados por la Sierra y sus vientos, alguno de ellos, quizás, «remoto». Por eso, tal vez recordara Alfanhuí la aventura que decímos, cuando salía de Madrid hacia los pasos de la Sierra que también cruzara y describiera un día otro gran alcaláíno, Juan Ruiz.

Pero la aventura del viento remoto, ¿cómo encaja en el tesoro de Alfanhuí? ¿Cómo hay que leerla? Porque todos sus otros tesoros son orden y búsqueda, y perfección; y este tesoro del viento remoto es remolino y danza, y atisbo imperfecto.

### III

#### RAZON DEL «ALFANHUI»

REVISADOS los tesoros del «Alfanuhí», llega la obligación de ordenarlos. Deletreado el libro, la de leerlo. Con esa obligación viene también el derecho de escoger la lectura. Dicen que ese derecho es otorgado por la individualidad del gusto, y también por el «espíritu de la época»; algunos precisan más y hablan de «espíritu de generación». Más justo es creer que ese derecho, como todos los derechos, es correlato de una obligación impuesta: la obligación de leer el «Alfanuhí». Tendremos derecho a una lectura *nuestra* siempre que ésta sea capaz de cumplir la obligación de leer *todo* el libro. Nuestra ordenación del inventario del tesoro ajeno será correcta — a pesar de seguir siendo *nuestra*, no del propietario — si en ella figuran todas las partidas de aquél. Esa es la piedra de toque de la «libertad de lectura», fundamental, por otra parte, para la contemplación estética. La cuestión del espíritu de época y del «espíritu generacional» no es, sin duda, despreciable, pero es posterior a la cuestión de la obra y su lectura correcta. Un libro es ante todo un libro; luego, además, algunas otras cosas.

La «libertad de lectura» autoriza a leer desde cualquier plano, siempre que desde el plano elegido puedan leerse todos los elementos de la obra, expresa o tácitamente (2).

1. La aventura del viento remoto es un torbellino extrañamente hincado en la vida de Alfanhuí. Intentemos leer esa aventura de Alfanhuí empezando por considerar que, aunque artista — oficial disecador —, Alfanhuí es ante todo un ser humano.

En la vida y en el hacer humanos puede a veces abrirse paso la oscura conciencia de la artificialidad de la propia vida y del propia hacer. Esa oscura conciencia, «viento remoto» cada vez más «lleno», «estremece» el mundo del hombre — obra suya — y parece hacerlo estallar, dispersarlo — «le pareció que su cuarto se agrandaba y se agrandaba» —, pulverizarlo, para que en su lugar o tras él aparezca una realidad más «llena» que la del mundo del hombre, del artista.

La invasión del viento remoto es evocadora: plenísimas realidades parecen «retornar» después de haber sido «olvidadas». Platón — recuérdese

(2) Esto es naturalmente, el desideratum ideal. En la práctica, habrá que contentarse con decir que una lectura es tanto más correcta cuantos más elementos de la obra explique.

que nos protege la libertad de lectura — llamaba a esto *anámnesis*, y le daba un valor metafísico real. Y es natural y muy vital que la anámnesis, la súbita iluminación (iluminación paradójicamente oscura: los rasgos de las nuevas cosas quedan inciertos), la oscura luz traída por el «viento remoto», tiente al hombre, y muy especialmente al artista, y le lance fuera de su mundo posible, a la búsqueda de los «colores primitivos». El autor del «Alfanhuí» ha llegado lejísimos en esa dirección: ha construído un «hombre natural». Es el mendigo del Capítulo V de la Primera Parte:

«Era un mendigo robusto y alegre, y me contó que le germinaban las carnes de tanto andar por los caminos, de tanto caerle el sol y la lluvia y de no tener nunca casa. Me dijo que en el invierno le nacían musgos por todo el cuerpo y otras plantas de mucho abrigo, como en la cabeza, pero que cuando venía la primavera se le secaba aquel musgo y aquellas plantas se le caían, para que nacieran la hierba y las margaritas. Luego me explicó cómo era la flauta. Dijo que era al revés que las demás y que había que tocarla en medio de un gran estruendo, porque en lugar de ser, como en las otras, el silencio fondo y el sonido tonada, en ésta el ruido hacía de fondo y el silencio daba la melodía. La tocaba en medio de las grandes tormentas, entre truenos y aguaceros, y salían de ella notas de silencio, finas y ligeras, como hilos de niebla. Y nunca tenía miedo de nada».

Hombre-natural es una contradicción, dice la seca idea con la cual hemos de intentar leer ese importante fragmento del «Alfanhuí». Según nuestra lectura, el fragmento tiene una primera parte irónica (desde «Era...» hasta «...margaritas»), con la tenue y afectuosa ironía que es característica del libro; y una segunda parte que, por amor de las palabras, llamaremos «mayéutica», partera de la verdad sólo indicada en la ironía. La parte primera muestra irónicamente cómo el hombre no es un ser totalmente incluido en la naturaleza. Si lo fuera, viviría esos protectores procesos vegetales, de tan limpia fantasía, que se dan en el mendigo de la flauta silenciosa. La cual flauta silenciosa es la imagen de peso del trozo mayéutico, cuya significación es, en nuestra lectura, que lo que llamamos «belleza natural» no tiene nada que ver con la belleza artística: es «al revés», según dice el autor. La belleza natural se construye por sí misma, y sólo es reconstruida (contemplada) por nosotros en los «silencios» de ella, durante los cuales podemos contemplar; sólo cuando *no somos* naturaleza podemos contemplarla, con lo cual está dicho que ella nos es esencialmente ajena. La belleza artística, en cambio, es construida (no ya re-construida) por el hombre: tanto más contemplada cuanto más directamente construida por uno mismo, tanto más contemplada cuanto más nuestra.

La «flauta natural» toca silencios; la flauta de nuestros músicos toca

sonidos. La flauta natural toca los silencios que ella quiere; la flauta de nuestros músicos toca los sonidos que nosotros queremos.

Tal es también la razón de la aventura del viento remoto. Nos queda por leer de ella un par de párrafos (de los antes transcritos), y el primero es el totalmente subrayado por nosotros en la pág. 27. El mero subrayado da nuestra lectura, que consiste en considerar central la frase: «aquella música y aquellos colores venían de la otra parte, de donde no viene nunca el conocimiento de las cosas».

Cuando termina la ilusionada inmersión del artista en la naturaleza, cuando termina la ilusionada inmersión del hombre en un mundo «natural» o absoluto, sólo queda «en el aire el olor mortecino y oscuro del aceite quemado». Añade el autor que luego «todo se apagó».

¿Fué inútil, entonces, la aventura del viento remoto? No. Ella confirmó a Alfanhuí en su vocación de disecador, porque ella le enseñó que es inútil ir a buscar verdades, «conocimiento de las cosas», por el camino directo. Ese camino directo no parte de nosotros. Tal vez Alguien lo trace *hacia* nosotros, desde «detrás del último muro de la memoria». Pero nosotros — el artista, el hombre — no podemos hacerlo desde aquí. Por eso el mayor artista y descubridor de verdades en lengua castellana escribió lo siguiente hace ya más de trescientos cincuenta años:

«Cuanto más buscarlo quería, con tanto menos me hallé.»  
 «Cuando ya no lo quería, téngolo todo sin querer». (Juan de la Cruz: «Subida del Monte Carmelo»; en el manuscrito número 6.296 de la Biblioteca Nacional, Madrid).

Pero si la aventura del viento remoto apaga en el artista disecador la ilusión orgullosa y blasfematoria del metafísico impenitente — «seréis como dioses» —, le impide, por otra parte, vegetar ya más en la perezosa aceptación de la falsa «naturalidad» de todo los días ciudadanos, sociales. El artista ha vislumbrado demasiadas cosas en el remolino del viento remoto para poder entregarse a la molicie de la satisfacción.

Luego que «todo se apagó», nos dice el artista, «había un silencio ligero como para una voz clara y solitaria, para una canción de alborada o unos pasos de cazadores».

2. La canción de alborada anuncia el amanecer de la auténtica conciencia artística. Esa conciencia enseña que el camino descubridor del artista no es un camino directo hacia una naturaleza inconquistable y heterogénea con su hacer, sino un avanzar laborioso, pisando sólo las concretas y conocidas cualidades que son para él mismo él y sus instrumentos: ese camino es lo que el artista del «Alfanhuí» llama «industrias».

La vocación «industriosa» y la conciencia de que la «industria» no descubre directamente el «en-sí» natural o absoluto, es lo que separa el artificio artístico de la superficialidad —, por ejemplo, de la superficialidad de don Zana. Este es perezoso, sin oficio, sin industria:

Pregunta don Zana a Alfanhui:

«— Provinciano pareces. ¿Tienes oficio?

— Oficial disecador.

Don Zana se turbó. Alfanhui le miraba como un pájaro. Don Zana era más bajo que él.

— Yo también tuve oficio y *me cansé*. Dos, tres, cuatro oficios. Ortopédico en Espoz y Mina, chocolatero, bailarín. *Más vale ser amateur de bailarín que profesional de otras cosas*. Eso es lo mejor que hago. *La vida es una risa*, chico. Pareces mustio, tú. *¿Qué hace tan serio?*». (El subrayado es nuestro).

Faber, obrero, dicen que es mejor determinación del hombre que la corriente, sapiens, sabidor; homo faber mejor que homo sapiens. Para el artista del «Alfanhui» acaso sean lo mismo una cosa y otra, o acaso no se interese por la cuestión. Sea de ello lo que sea, en nuestra lectura ésta es precisamente la razón del «Alfanhui», su segmento áureo, con el cual se pueden medir todas sus otras dimensiones: que el arte es laboriosa construcción, la cual, si bien saca sus fuerzas de lo natural del hombre, no tiene por tema ni por aspiración directa la naturaleza absoluta. La naturalidad del arte estriba en la naturaleza del hombre que es el artista, la cual no es la naturaleza absoluta, pero es todavía una naturaleza: los colores del arte no tienen «fuerza de fecundidad», pero no están ajenos a «principios de vida», pues brotan de esta nueva naturaleza que es el hombre. Y de la naturaleza del hombre, del artista, brota la *natural* necesidad de no ser natural en sentido absoluto, la obligación de ser artificioso, laborioso, constructor. En lo que el hombre construye se espeja su peculiar naturaleza, y en ese espejo la conocemos: las vías directas hacia la naturaleza absoluta están cerradas, sólo queda la vía refleja que es el espejo del hombre, es decir, su obra. Todo lo que el hombre puede hacer, y el hombre mismo que en lo hecho se conoce, como cima de su obra, es *arti-ficio*, o, si se prefiere, *arte-facto*. Por tanto, es máximamente natural lo máximamente construido, lo sublimemente artificioso. La naturaleza del arte es el artificio, conclusión digna de Pero Grullo y, por consiguiente, certísima.

MANUEL S. LUZÓN

# NOTAS APASIONADAS SOBRE ESPAÑA

## VII

1. EN nuestro artículo anterior cumplimos un primer acercamiento al problema del individualismo español. Hoy debemos dar el paso definitivo para establecer las pruebas de la convicción fundamental de esta serie de escritos: que las causas del llamado individualismo español residen en la comunidad y no en el individuo. Los autores que han escrito sobre el problema de España entre 1868 y 1936 han sufrido casi siempre la tendencia a relativizar los que ellos llamaban «vicios» nacionales, refiriéndolos a unas causas psicológicas individuales. Hay que hacer en esa tendencia quizás dos únicas exclusiones: la exclusión condicional de Costa por algunos párrafos muy certeros de su libro *Oligarquía y caciquismo*, y la exclusión rotunda de Ortega, cuyo intento de sociología española no parte de supuestos de índole individualista, sino de principios decididamente sociales: la conocida argumentación de que «el hecho primario social es la organización en dirigidos y directores» (1). Lo que ahora vamos a tratar de demostrar se halla en completa oposición metódica con lo que han pensado sobre España los hombres de antes y después del 98. La víctima de los escritos de aquellos respetables varones solía ser pura y simplemente el hombre español: comparaban a un español con un inglés, un alemán o un francés, y resultaba que el español venía a ser de «calidad» inferior. Nosotros no creemos tal cosa. En el hombre español hay las mismas posibilidades espirituales, deportivas, científicas, educativas, artísticas o filosóficas que en el francés, el británico o el alemán. Los escasos pero contundentes ejemplos de españoles trasplantados a esas otras sociedades, donde dan frutos óptimos, nos demuestran como dato inmediato — un antropólogo podría abrumarnos con muchos más — que no hay ninguna diferencia biológica ni psicológica de «calidad» entre el español y el resto de los europeos. Ocurre, empero, que esas posibilidades no se actualizan, o se frustran una vez afloradas. Lo que un hombre llega a ser

(1) *España invertebrada*, sexta edición, Madrid, 1948, pág. 87.

no es sólo lo que da de sí su individualidad; es también lo que la sociedad le hace ser o le deja ser. La personalidad humana se compone de un yo individual y de un yo social. Los vicios españoles no son vicios sociales porque primero sean individuales —es decir, no se producen por agregación de las buenas o malas cualidades de una suma de individuos—, sino que son defectos individuales porque primero son sociales. El hombre los adopta bajo presión de la comunidad en la que nace, bajo la que se forma su conciencia y a la cuál debe acomodar sus actos. Hay en España un material humano todavía sin desbastar y a veces rudo, pero con posibilidades maravillosas. Sobre todo, la vida crea cada año mentes vírgenes, proyectos de hombres, en los que residen riquezas que deben ser actualizadas, puestas en valor y estimuladas. La frustración de un solo proyecto de hombre, puede deberse a causas biopsicológicas individuales. La frustración de toda una juventud sólo puede obedecer a datos que operan desde la comunidad.

Hace bastantes años que ha caído en descrédito el uso del método psicológico en sociología. La deducción de la índole de una sociedad a partir de datos psicológicos individuales —llámense cualidades innatas, instintos, necesidades, rasgos de carácter, etc—, pertenece a un período ya concluso de la teoría social (Stuart Mill, Spencer, Mac Dougall). No es el hombre el que condiciona a la comunidad, sino la comunidad la que condiciona al hombre. Los modos de pensamiento, el lenguaje, las normas de educación, costumbres, ritos y prohibiciones vigentes en una comunidad, los halla el individuo ya hechos cuando nace, y pesan sobre él con un rigor casi absoluto mientras se va forjando su personalidad social. En la hipótesis según la cual el hombre nace libre hay poco más que una falacia individualista.

**2. N**INGÚN entendimiento cabal es posible si miramos al hombre como un ser solitario. Cada individuo es, en principio, representativo de una situación. Lleva consigo mucho más y mucho menos de lo que permitiría suponer una imagen individual abstracta. Cada hombre es un proyecto individual único, pero es al mismo tiempo ejemplar típico de un grupo. Su proyecto individual va cargado de tremendas adherencias anónimas que han sido transformadas en rasgos entrañables y personales cuando su propia vida ha tejido la personalidad con los materiales que hallaba al paso. Pero esos materiales eran constantes para todos los demás hombres del mismo grupo y de idéntica situación histórica. En este sentido cada individuo es mucho más que él mismo: posee unos rasgos representativos de un pueblo, tiene un estilo de vida, un estilo de sentir y actuar que comparte con sus coterráneos y coetáneos. Pero al mismo tiempo las cosas que sabe le han sido enseñadas desde fuera y son cosas sabidas y enseñadas de un modo típico—siempre el mismo—por y para todos los hombres con los que convive. Una gran parte de su personali-

dad es, pues, aunque entrañablemente suya, sensiblemente idéntica a la de sus vecinos. Su lenguaje no es sólo suyo: es suyo y de otros. Su mente no es sólo suya: es suya y de otros. Su forma de amar no es sólo suya: es suya y de otros. Y únicamente un dramático esfuerzo del conocimiento, espoleado por la angustia, le permitirá elevarse sobre su propia anonimidad y tensar el arco de su proyecto de vida para hacer de ella una vida relativamente auténtica, relativamente original. Aún entonces, empero, será original *sólo* respecto a *otros*.

Hoy no es ya posible una antropología ni una filosofía de la persona que ignore que vivir es siempre convivir. El yo no es lo distinto del mundo: es una síntesis constantemente re-creada del individuo y del mundo. Cuando Sartre dice... «el hombre... está sólo, desamparado sobre la tierra en medio de responsabilidades infinitas, sin ayuda ni socorro, sin otro objetivo que el que él mismo se asigne, sin otro destino que el que él mismo se forje», la dramaticidad de sus palabras viene dada por algo más complejo que la pura soledad del destino del hombre. No habría tragedia en nuestro destino si nosotros estuviéramos naturalmente solos. Pero precisamente porque el hombre comparte amplísimos sectores de su vida con otros hombres, precisamente porque la comunicación es posible respecto a determinadas experiencias, emerge el drama cuando se revela que las amarras del hombre con los otros hombres no retienen dentro del puerto la débil barquichuela del destino individual. Bajo esta luz el hombre es, en último término, libre. Libre respecto a sus semejantes; no libre respecto a sí mismo. Uno contempla a veces a sus hijos y ve que son *otros*; no hay posibilidad de comunidad de destino con ellos, a pesar de que sus personalidades y la nuestra están en tan amplia medida hechas con idénticas aportaciones. Lo dramático de nuestro destino personal viene dado precisamente porque no somos solitarios; porque no siéndolo, nos vemos ante nuestra conciencia, y nos ven los demás, como si lo fuéramos.

Con los cotejos demasiado fáciles ocurre a menudo que se induce a error a los lectores no avisados; resulta asaz sugestivo, sin embargo, cometer aquí y ahora una pequeña trampa para recordar cómo las meditaciones sobre el hombre realizadas en la primera mitad del siglo XX por pensadores de formación muy desemejante, coinciden en un planteamiento radicalmente antiindividualista del concepto del yo. No deben equipararse enunciados que son, en unos casos conclusiones y en otros supuestos previos de toda una filosofía; con la citada reserva, no obstante, consideremos unos brevísimos ejemplos reuniendo al azar el testimonio de: un pensador religioso israelita, un literato francés, un filósofo behaviorista norteamericano, un metafísico alemán, y un pensador español, todos ellos con preocupaciones y métodos muy distintos, pero que evidencian una tendencia coetánea y general. Martin Buber (2) señala que la personali-

(2) *Ich und Du* (1922); *Between Man and Man* (1946); *¿Qué es el hombre?*, trad. de E. Imaz, Fondo Cult. Econ., México, 1950. (En este libro: el hombre es... «el ser en cuyo estar-dos en reciproca presencia, se realiza y se reconoce cada vez el encuentro del «uno» con el «otro»).

dad individual no es posible si no a través de la relación entre-hombre-y-hombre: sin un Tú no puede haber un yo; J. P. Sartre, con párrafos en los que parece resonar el eco de Martin Buber y de varios fenomenólogos alemanes, escribe (*L'existencialisme est un humanisme*): «El otro es indispensable a mi existencia, tanto... como a mi conocimiento de mí mismo. El descubrimiento de mi intimidad me descubre simultáneamente al otro, como una libertad erguida frente a mí, que no piensa ni quiere sino por o contra mí. Así descubrimos en seguida un mundo que llamaremos de la intersubjetividad, y es en ese mundo donde el hombre decide lo que es y lo que son los otros»; el análisis de la personalidad de George H. Mead, llamado también «teoría social del espíritu» (3) pone de relieve que la personalidad se forma socialmente; Mead distingue un Yo (*I*) original y diferenciador del individuo, y un Mí (*me*) condicionado por la sociedad; en otro orden recordemos que la analítica existencial de Heidegger parte del conocimiento del existente humano como ser-en-el-mundo; o bien el pensamiento de Ortega (*Meditaciones del Quijote*): el... «sector de realidad circunstante forma la otra mitad de mi persona: sólo al través de él puedo integrarme y ser plenamente yo mismo... Yo soy yo y mi circunstancia...».

Cada uno de estos episódicos ejemplos recogidos al azar como testimonios de un planteamiento antiindividualista, responde a unas preocupaciones, a un método y a una filosofía distintas. Ninguno de sus autores es un sociólogo. Pero los ejemplos y las coincidencias podrían multiplicarse.

Aunque la superación del punto de vista psicológico-individual en el estudio de los hechos sociales ha sido fruto de un cambio general en la perspectiva científica, corresponde sobre todo a Durkheim el mérito de haber señalado con convicción y fuerza difíciles de igualar, que la sociedad es a la vez trascendente e inmanente al individuo: *En même temps qu'elle est transcendante par rapport à nous, la société nous est immuable, et nous la sentons comme telle. En même temps qu'elle nous dépasse, elle nous est intérieure, puis qu'elle ne peut vivre qu'en nous et par nous* (4). En rigor si determinados contenidos de la sociedad están siempre presentes — ¡y con qué fuerza! — en el individuo, es evidentemente porque la índole de la sociedad no puede ser deducida a partir de rasgos individuales. Durkheim precisó hace años el carácter coactivo, general, externo e independiente de sus manifestaciones individuales, de los hechos sociales: *Ce qu'il y a de plus essentiel dans la notion de la contrainte sociale... c'est que les manières collectives d'agir ou de penser ont une réalité en dehors des individus qui, à chaque moment du temps, s'y conforment. Ce sont des choses qui ont leur existence propre. L'individu les*

(3) GEORGE HERBERT MEAD, *Mind, self and society*, University of Chicago Press, 1934, pág. 175 y ss. y en general todo el libro.

(4) DURKHEIM, *La Détermination du fait moral*, recopil. en *Sociologie et Philosophie*, París, 1924, II, 79.

*trouve toutes formées et il ne peut pas faire qu'elles ne soient pas ou qu'elles soient autrement qu'elles ne sont* (5). Numerosos autores han estudiado con más extensión que Durkheim el condicionamiento de la personalidad humana y de la conciencia por la normatividad impuesta por la sociedad (*contrainte sociale, contrôle sociale, social control, social patterns, etc.*), pero el principio general por él enunciado es de una validez que se nos aparece como fuera de toda crítica: *Tout ce que je puis affirmer, c'est que jusqu'à présent je n'ai pas encore, au cours de mes recherches, rencontré une seule règle morale que ne soit le produit de facteurs sociaux déterminés... La morale individuelle... n'échappe pas à cette loi. Elle est même au plus haut point sociale. Car ce qu'elle nous prescrit de réaliser c'est le type idéal de l'homme tel que le conçoit la société considérée. Or, un idéal, chaque société le conçoit à son image* (6).

Teniendo en cuenta que no hay sociedad humana sin una cultura, veremos que el condicionamiento social de la personalidad puede desglosarse en varios elementos: respecto a determinados contenidos es dable sustituir en los enunciados anteriores el término sociedad por el término cultura. «La cultura es una categoría del ser del hombre y no del saber del hombre» (7). Pero no todo el condicionamiento social de la personalidad admite como lícita la sustitución del término sociedad por el término cultura, a menos que demos al término cultura el sentido amplísimo que le otorgan los antropólogos: «una cultura es el modo de vida de un pueblo; en tanto que una sociedad es el agregado organizado de individuos que siguen un mismo modo de vida» (8). Si por el contrario, establecemos una distinción metódica entre la estructura de la sociedad y la cultura de esa sociedad, hallaremos que puede haber rasgos de condicionamiento social de la personalidad que tienen su origen en la estructura de la comunidad y no en la cultura. Recordemos una de las normas de Durkheim: *l'origine première de tout processus social de quelque importance doit être recherchée dans la constitution du milieu social interne* (9)... *c'est dans la nature de la société elle-même qu'il faut aller chercher l'explication de la vie sociale* (10).

Tenemos, pues, un pequeño esquema de principios. Admitimos que la sociedad es a la vez trascendente e inmanente al individuo. Creemos que la cultura, elemento fundamental de toda comunidad, es una categoría del ser del hombre y no del saber del hombre. Creemos que el condicio-

(5) *Les Règles de la Méthode sociologique*, undécima edic., 1950, pág. XXII.

(6) DURKHEIM, *La Détermination du Fait moral*, Bulletin Société Française de Philosophie, núm. 5, abril 1906, recopil. post. en *Sociologie et Philosophie*, París, Alcan, 1924.

(7) EMILIO URANGA, *Martin Heidegger y la Filosofía de la Cultura*, Revista Mexicana de Sociología, vol. XI, núm. 3, diciembre 1949.

(8) MELVILLE J. HERSKOVITS, *El hombre y sus obras: la ciencia de la antropología cultural*, México, Fondo Cultura Econom., 1952, pág. 52.

(9) DURKHEIM, *Règles de la Méthode sociologique*, undécima edic., París, Presses Universitaires, 1950, pág. III.

(10) *Règles...*, pág. 101.

namiento de la sociedad sobre el individuo puede tener otras fuentes además de la cultura. La índole del condicionamiento será relativa a las representaciones colectivas vigentes en la sociedad. Entre la comunidad que vive en una aldea francesa y la que vive en una aldea española puede haber extensas identidades culturales; sin embargo la naturaleza del condicionamiento social del individuo diferirá de acuerdo con las representaciones colectivas y los valores que en ellas imperen. *Pour comprendre la manière dont la société se représente elle-même et le monde qui l'entoure, c'est la nature de la société, et non celle des particuliers, qu'il faut considérer* (11). No basta, por tanto, afirmar el vago principio sociológico que dice que el individuo está condicionado por la sociedad. Es preciso ver la actitud de esa sociedad respecto a sí misma, la índole de las representaciones colectivas, la estructura de las relaciones entre los grupos, y el papel que la sociedad otorga al individuo.

Nuestra tarea, pues, ofrece hasta aquí una doble perspectiva. Trátase por una parte de archivar el viejo método individualista que explica los rasgos de nuestra sociedad a partir de las cualidades psicológicas de los españoles. Por otro lado, hemos de habérnoslas, no con evidencias físicas cristalizadas en el individuo y en la sociedad, sino con *funciones*.

Para proceder con honradez y quedar en paz con nosotros mismos, hay que hacer ahora una advertencia. El problema de este intento de sociología española lleva consigo el problema de la sociología como ciencia. La sociología obtiene resultados correctos, a través de métodos rigurosamente científicos, cuanto más limitado y concreto es el objeto de estudio. A medida que el campo se agranda y, como en nuestro caso, abarca toda una nación, se corre el riesgo de no poder sostener con validez más que unos cuantos principios generales. Precisamente el hecho de que nos enfrentamos con procesos (representaciones colectivas, relaciones de grupos, papel del individuo ante la sociedad, etc.), obliga a apurar en mayor medida esos principios generales.

Hemos venido ya dando algunos esbozos del esquema socioantropológico que yace en el fondo de esta serie de escritos. No es un esquema original, pues utiliza ideas que proceden de diversos campos. Aspira tan sólo a ofrecer un sustratum que esté de acuerdo con los principios que parecen ubicuamente aceptados en el momento presente. Con su enunciación daremos fin a esta introducción metódica.

Consideramos que en la formación de la personalidad humana operan seis factores fundamentales:

a), una base psicosomática permanente, no afectada por la historia al menos durante vastísimos períodos de tiempo. A esta base psicosomática pertenece también el inconsciente humano «relativamente eterno» (expresión de Jung).

(11) *Règles...*, pág. XVII.

b), cada grupo étnico parece llevar consigo una determinación de aquella base psicosomática, en forma de unas tendencias subjetivas sin contenido concreto. Llamamos a esta determinante formal el «estilo de vida» de un pueblo; su formación es históricamente remota, sus rasgos cambian con dificultad, de modo que parecen casi permanentes, y consisten sobre todo en una cierta subjetividad, unos modos peculiares de «estar» en la vida, de vivirla y de sentirse en el mundo. La base de este «estilo de vida» es sin duda étnica, y en cuanto tal procede del grupo o grupos étnicos fusionados que constituyen un pueblo; pero su condicionamiento no es exclusivamente étnico, pues los datos ambientales del mundo geográfico (datos ecológicos) y los datos de la situación económica cuando tiene carácter constante, reobran sobre la base psicosomática y pueden determinar a lo largo del tiempo la índole del «estilo de vida», el cuál, repetimos, es puramente formal, sin contenido concreto (12). Llamamos a este factor la estructura de pensamiento y de vida de un pueblo, o en otras palabras, *su esquema funcional*. Se encuentra presente en todos los individuos de dicho pueblo.

m), sobre los factores a) y b) se asienta en cada hombre un *yo* individual, de naturaleza psicosomática y de contenido mucho más concreto: 1) heredado de los padres y antecesores directos, 2) modificado en los primeros años de la vida por las condiciones que el niño ha pasado y por la evolución de la infancia a la juventud. Al sociólogo le interesa muy poco este factor, puesto que es un *yo* individual que varía de hombre en hombre; sus manifestaciones tienen que ver además, casi exclusivamente, con la conducta privada. Le interesaría en cambio, al sociólogo y al antropólogo, el hecho de que este *yo* individual se diera en tal grado repetido en un grupo humano, que se pudiese tomar por típico. Entonces, habrían de verse las causas biológicas, ecológicas o sociales que determinan esta tipicidad.

x), y), z), el *yo* individual está sometido, desde la crianza, al condicionamiento de la comunidad, que se hace sentir a través de las costumbres, el lenguaje, las normas de educación, y en general, del proceso que los antropólogos llaman «endoculturación», el cual en rigor dura toda la vida del individuo (13).

Simplificamos el condicionamiento social en tres factores:

- x) cultura de la comunidad a la cual pertenece el individuo,
- y) su situación de grupo (comunidad rural o urbana, grupo profesional, clase económica, etc.),
- z) condicionamiento familiar.

Observaremos que de los seis factores citados, hay dos —a), b)— que son no históricos, es decir, están casi enteramente sustraídos a la acción del

(12) Vid LAYE, núm. 19, págs. 43 y ss.

(13) Vid. MELVILLE J. HERSKOVITS, *El hombre y sus obras: la ciencia de la Antropología cultural*, Fondo de Cultura Económica, México, 1952, cap. «Cultura y sociedad», pág. 53.

tiempo; un factor —  $m_1$ ,  $m_2$  — es la máxima variable individual; y por último tres factores —  $x$ ,  $y$ ,  $z$  — son constantes históricas (sociales).

El procedimiento que podríamos calificar de «clásico» usado por nuestros críticos para explicar los rasgos de la sociedad española, consistía en esencia en el razonamiento siguiente: nuestra sociedad carece de espíritu colectivo, los entes locales tienen una vida pobre, no hay conciencia del Estado, etc., porque los españoles son individualistas; o bien — razonamiento similar — España es un país atrasado porque el español no le tiene amor a la cultura, o España no es una nación moderna porque hay en el hombre español impedimentos psicológicos para que llegue a ser «hombre moderno». Se trata de un modo de razonar tan atractivo porque parece que contiene evidencias de perogrullo. Y sin embargo encierra grandes falsedades. Si se dice que los entes locales llevan una vida pobre, o que no hay conciencia colectiva, o no hay solidaridad social, porque los españoles *son* de éste o aquél modo, entonces habremos de preguntarnos *¿en qué lugar del individuo reside ese especial modo de ser?* Hoy nadie admite que rasgos como el individualismo o la índole de la solidaridad social se transmitan de generación en generación por vía de herencia. Los que hemos llamado factores *a*) y *b*) proporcionan a la personalidad del individuo una base puramente formal. Nadie otorga al término *raza* un contenido tan concreto como sólo estaba en la imaginación de algunos ensayistas del siglo XIX. El factor individual —  $m_1$ ,  $m_2$  — es una imprevisible variable, y por tanto a partir de él no pueden deducirse rasgos generales y colectivos. No nos quedan, por consiguiente, más que los factores sociales  $x$ ,  $y$ ,  $z$ ). Ahora bien, *estos factores son fruto de la propia sociedad*. A quienes creyeran que los rasgos de una sociedad pueden deducirse a partir de rasgos individuales, les pondríamos en un callejón lógico demostrándoles que no nos convence una explicación donde las causas son al mismo tiempo los efectos: la sociedad española tiene el rasgo R porque los españoles tienen un modo de ser R; los españoles tienen el modo de ser R porque la sociedad española tiene el rasgo R. Eso es un círculo vicioso.

Nuestra manera de abordar el tema es distinta. Creemos que es un error incluir el razonamiento «los españoles *son...*», refiriéndolo a hechos demasiado concretos para una generalización semejante. Hablar del *ser* de algo, implica hacer afirmaciones trascendentales. En rigor, no podemos admitir que se diga que los españoles *son*, más que lo siguiente: hombres con determinado estilo de vida, puramente formal, que condiciona nuestra subjetividad; estilo que no determina qué se hace o qué dejamos de hacer, sino el *cómo* se hace. Todo cuanto sea más concreto que este estilo, que consiste fundamentalmente en la forma de amar, la forma de sentir la muerte, la forma de encararse con la muerte, la forma de sentirse seguros o inseguros en la vida, la forma de reaccionar pasional o intelectualmente ante una afrenta o lo que se considera una afrenta, la forma de encararse con los bienes materiales, todo cuanto sea más concreto — solidaridad social, normas morales, creencias religiosas, concepto del Estado, vida lágida de los entes locales, actitud ante la cultura,

progreso científico, etc —, no podemos admitir que se refiera al *ser* de los españoles. Son productos sociales e históricos. Se han asentado en la personalidad del individuo a través de la acción de la sociedad. Son, por tanto, constantes sociales respecto a las breves generaciones directamente vinculadas entre sí, y son variables históricas respecto a la totalidad del pueblo español como ente permanente a lo largo de centurias.

Los españoles, pues, *son* unas cuantas cosas fundamentales; pero sobre todo *se hacen* otras muchas cosas: se hacen católicos, se hacen defensores de determinado concepto del honor, se hacen en cierta época de su trayectoria individual insolidarios respecto a los entes colectivos. Y claro está que tratándose de *hacerse* y no de *ser*, es decir, de una función dinámica, queda enteramente excluido que pueda aceptarse el viejo razonamiento: la sociedad española tiene el rasgo R porque los españoles son del modo de ser R. El planteamiento es falso. Pues una sociedad no se explica por la agregación de las cualidades de los individuos componentes. La sociedad es un ente distinto de la suma de sus miembros.

Los componentes fundamentales no individuales ni materiales de toda sociedad pueden ser reducidos a dos: 1) normas, 2) funciones. Cuando Ortega describe como rasgo capital de una sociedad la división entre minorías directoras y masas dirigidas, su definición hace referencia a funciones. Cuando los numerosos autores «relacionistas» tratan de reducir lo social a relaciones entre hombres y entre grupos, aluden también a funciones. Cuando Durkheim describe el poder coactivo *qu'exerce la conscience d'un groupe sur la conscience de ses membres*, está refiriéndose a normas. Las normas incluyen las costumbres, las creencias religiosas, las sanciones morales, las representaciones colectivas, etc. Hay normas objetivadas en instituciones. También hay funciones que se objetivan a través de una institución. Las funciones son cumplidas por los hombres, los grupos o las instituciones. Para analizar la índole de una sociedad hay que tener en cuenta: a) las normas que en ella poseen vigencia; b) las funciones que se ejercen; c) las funciones que, siendo necesarias, no se ejercen o dejan de ejercerse; d) la adecuación de las personas, los grupos o las instituciones, con las funciones que se realizan. Esto quiere decir que hay funciones bien hechas, donde existe adecuación entre quienes las realizan, el procedimiento por el que se cumplen y el fin perseguido, y funciones mal hechas, cumplidas por personas, grupos o instituciones que no deben cumplirlas, o que cumpliéndolas quienes deben cumplirlas se realizan a través de procedimientos inadecuados, o funciones que tienen un fin erróneo, ajeno, y que son como flechas que en vez de ir a dar en el blanco se vuelven contra el tirador.

El condicionamiento de la sociedad sobre el individuo es particularmente fuerte en el caso de las normas, pero no es menos importante en el caso de las funciones. Que un individuo pueda hacer esta cosa o la de más allá, o que no pueda hacerla en absoluto, depende directamente de la estructura de la sociedad. «El islamismo, fenómeno social, al suprimir las posibilidades imitativas de las artes pictóricas y plásticas, ha afectado ob-

viamente la civilización de muchos pueblos, pero también tiene que haber alterado la profesión de muchas personas nacidas en tres continentes durante un millar de años» (14). Este ejemplo de Kroeber posee una contundencia difícil de rebatir. Asimismo, cuando nos preguntamos por qué en un país no hay una generación de hombres de ciencia de nivel medio, debemos examinar la índole del ambiente social necesario para que las posibilidades científicas que yacen en los jóvenes se actualicen y den frutos, es decir, la existencia de una tradición, de unas funciones que permitan la actualización de esas posibilidades, y de unos instrumentos que faciliten los frutos. Cuando opinamos que no hay novelistas, preguntémonos por la educación humanizada de los escritores —si cumplieron el reconocimiento del Tú — y por la imagen personalista o antipersonalista con que la sociedad considera al individuo. Donde hay un escaso cultivo de lo humano es difícil que haya promociones normales de novelistas. Existirá un vacío entre la más pobre mediocridad y el solitario hombre de genio, fruto de una singular tensión personal. El condicionamiento de la sociedad es siempre decisivo sobre la realización de las posibilidades individuales.

El caso inverso reviste mucha menos importancia. La naturaleza de la sociedad no depende directamente del modo de ser de los hombres que la componen, sino de las normas que en ella rigen y de las funciones bien o mal cumplidas que en su seno se realizan. Los hombres contemporáneos del último período del reinado de Enrique IV y de la época de la Beltraneja, eran en gran parte los mismos hombres que presenciaron y contribuyeron a la maravillosa edificación de la España de los Reyes Católicos. Entre la muerte de Enrique IV (1474) y la de Isabel la Católica (1504) sólo media un período de 30 años. ¡Y qué abismo entre la sociedad castellano-aragonesa de 1474 y la sociedad española de 1504! Las normas generales no cambiaron en ese período: la educación, las creencias religiosas, el concepto del honor y de la familia, eran sensiblemente los mismos u ofrecieron escasísimas variaciones. *Lo que sin duda cambió, y de modo considerable, fueron las funciones que los hombres, los grupos y las instituciones ejercían.*

Hasta aquí nuestro esquema de principios. Tiene una pretensión capital: contener el menor número posible de afirmaciones metafísicas. Nada de juegos de palabras con el *ethos*, el ser o la esencia de España. Toda esa metafísica gratuita de origen romántico, las más de las veces sólo es puro pretexto para la apología del integrismo. Permítasenos la ironía de imaginar la estupefacción de Isabel y Fernando si cuando mandaban «que esta dicha nuestra carta de privilegio, é confirmación guarden, é cumplan, é fagan guardar, cumplir en todo, é por todo, segun que en ella se contiene, é contra el tenor, é forma de ella no vayan, ni passen, ni consientan ir, ni passar, agora, ni en algun tiempo, ni por alguna ma-

(14) A. L. KROEGER, «The Superorganic», *American Anthropologist*, vol. XIX, página 204, citado por M. J. Herskovits, pág. 36.

nera...», etc., hubiera salido en el Concejo de la Mesta o en algún otro Concejo un integrista clamando que lo que Sus Majestades hacían era pecar contra el ethos de los españoles...

3. En su libro *Los elementos de la civilización y del carácter españoles* (15), Altamira cita tres acepciones del término individualismo: egoísmo, sistema filosófico que considera al individuo como fundamento y fin de todas las leyes y relaciones morales y políticas, y propensión a obrar según el propio albedrío y no de concierto con la colectividad. Esta última acepción, dice, «me parece marcar la verdadera naturaleza del individualismo que nos atribuimos». Altamira no procede a discriminar, entre las manifestaciones de individualismo que cita, cuáles pueden identificarse con una acción genérica humana (y por tanto no propia de los españoles tan sólo), y cuáles son asumidas por el individuo o típicas de los grupos. Los ejemplos de individualismo que Altamira pone son los siguientes: la resistencia espontánea a obedecer las leyes, la tendencia a ensanchar el margen del propio arbitrio en la vida particular, la falta de solidaridad social, la imperfección de nuestra conciencia de los intereses generales del país, la tendencia de cada gobernante a la derogación total de lo que legislaron los antecesores, la resistencia invencible a la cooperación de los partidos políticos, la espontánea guerra de guerrillas, etcétera. Luego habla de un «individualismo creador», pero aquí Altamira se refiere sólo someramente a que el hombre español se caracteriza, en lo más hondo y espontáneo de su personalidad, por el hecho de conservar su libertad espiritual en el seno mismo de las agrupaciones y de las organizaciones colectivas a que sus convicciones o sus intereses le conducen (16).

Bien se advierte que nos hallamos en presencia de un tardío ejemplo del mismo método de interpretación que aquí venimos rebatiendo. Exceptuando el caso de «la tendencia a ensanchar el margen del propio arbitrio en la vida particular», que se refiere a la conducta privada y que más bien nos parece un rasgo propio de todos los hombres en todos los tiempos, las demás manifestaciones del individualismo español que Altamira cita, son exclusivamente sociales, o son propias de grupos. Téngase en cuenta que la conducta del hombre español no propiamente social, es decir, sobre todo su modo de comportamiento en el seno de la familia, no justifica el calificativo de individualista. Si el individualismo fuera un rasgo espontáneo de nuestro «ser», los ejemplos más individualistas nos los darían las mujeres españolas, pues siempre es en la mujer donde aflora de forma menos trabajada por el mundo supraorgánico la espontaneidad del estilo de vida de un grupo étnico-lingüístico. La experiencia, empero, nos dice lo

(15) Editorial Losada, Buenos Aires, 1950, págs. 73 y ss.: *El individualismo español*.

(16) Obra citada, pág. 82.

contrario: las mujeres españolas no sólo no son individualistas, sino que en ellas se dan algunos de los casos de entrega personal y de sacrificio a la familia seguramente más notorios en la sociedad europea actual. Esto por lo que respecta a la conducta. Por lo que respecta a la personalidad, las mujeres españolas son dolorosamente típicas, pobremente iguales y representativas de unos patrones de escasa amplitud, en suma, típicas de un grupo. No existe margen para la independencia individual, ni parecen existir incentivos para que se constituyan personalidades femeninas originales. En cuanto a la familia, en los países escandinavos y anglosajones que se aducen como modelos de cohesión social, nos encontramos con que la familia es allí extraordinariamente suelta y deja un vasto margen de arbitrio al individuo. Aunque no es costumbre ubicua, no es tampoco insólito que las hijas, una vez alcanzada cierta edad, abandonen el domicilio paterno para vivir por su cuenta. Prosiguiendo estos ejemplos, podríamos hablar también del caso del hombre ruso antes de ser sometido a una férrea cohesión social por el Estado soviético: pululaban por la ancha Rusia millares de hombres vagabundos, radicales anarquistas, algunos solitarios desde la adolescencia, otros que habían abandonado a su mujer y sus hijos para practicar un individualismo absoluto. Gorky consiguió su fama de novelista reflejando el mundo de esos *bosiaki*. Ningún rasgo similar autoriza a que hablemos del individualismo como de una cualidad espontánea de los españoles. Por el contrario, una tendencia categórica en la familia española consiste en limitar el margen de arbitrio personal de sus miembros individuales, y en la sumisión natural de los individuos a ese principio.

Sin duda las cosas son muy distintas en cuanto nos trasladamos al campo de las funciones específicamente sociales, cumplidas por el hombre en relación con los entes colectivos o por grupos entre sí. La resistencia espontánea a obedecer las leyes, la falta de solidaridad social, la imperfección de nuestra conciencia de los intereses generales del país, y las demás manifestaciones de que nos habla Altamira y sobre las que tanto han escrito numerosos autores, son evidentemente hechos ciertos. ¿Nos hallaremos en presencia de una paradoja? ¿El hombre español no naturalmente individualista, se transformará en individualista en cuanto tiene que tratar con entes colectivos? Ahora bien, si esto es así, entonces las causas están en el propio proceso social y no en el individuo. *La cause déterminante d'un fait social doit être cherchée parmi les faits sociaux antécédents, et non parmi les états de la conscience individuelle* (17), es una de las normas más conocidas de Durkheim. Y nosotros nos atendremos a ella.

Empecemos haciendo un distingo, bastante necesario, entre individualismo como reconocimiento del valor del individuo — reconocimiento del Tú, doctrina personalista — y el individualismo como acto social de

(17) *Règles de la Méthode sociologique*, undécima edic., pág. 109.

contenido insolidario, es decir, insolidarismo o particularismo. Pero no creamos que por hacer esta distinción vamos a separar radicalmente estos dos conceptos. Pues la cuestión de la solidaridad anda muy vinculada a la cuestión del reconocimiento o no reconocimiento del valor del individuo. No se es solidario de la existencia o de las vicisitudes de algo a lo que no se concede valor. A la inversa, se es solidario de los avatares de aquello que para nosotros es valioso. ¿Quiere esto decir que para que haya solidaridad social es precisa la previa existencia de una conciencia personalista? El problema no es tan sencillo. Pueden salirnos al paso los ejemplos de pueblos que en ciertos períodos históricos muestran una fortísima solidaridad social coexistiendo con doctrinas y prácticas anti-personalistas, en las que el individuo no es tenido como valioso y lo único que importa es su participación en el todo, en la colectividad. La nación alemana bajo el III Reich y las nacionalidades de la U.R.S.S. serían los máximos ejemplos contemporáneos del caso que queda apuntado.

A poco que meditemos sobre el tema, desembocaremos en la conclusión clásica entre los sociólogos desde fines del siglo XIX: hay dos grandes tipos de solidaridad social. Durkheim los caracterizó, con expresión asaz desgraciada, como «solidaridad orgánica» y «solidaridad mecánica». Corresponden en cierta medida a la tipología de la primera época de Toennies: «sociedad y comunidad». Pero nosotros debemos matizar los conceptos un poco más. Hay una solidaridad basada en una previa conciencia personalista; hay otra solidaridad que atiende ante todo a los valores de la colectividad, poniendo bajo un paréntesis de indiferenciación al individuo concreto. En nuestro artículo anterior hablamos de cómo la ausencia de reconocimiento del Tú da origen a un hombre mutilado: un hombre para el cuál el prójimo no existe en cuanto valor digno de descubrimiento; en otras palabras, un hombre que asigna valores entendidos y arbitrarios a sus semejantes. Esto no implica que tal hombre sea insocial, pues entonces no estábamos hablando del Tú como objeto de relación social, sino como condición necesaria para el enriquecimiento de lo humano dentro de uno mismo y en el prójimo. Un hombre negado para el Tú puede en cambio reverenciar la comunidad (y creo que este es el caso de cierta tendencia propia del carácter alemán); o sea, que el hombre negado para el Tú no es necesariamente insolidario. Puede admitir la reverencia al todo, allí donde lo colectivo es visto como una gran ampliación valorativa del yo (transposición de las ideas y creencias personales al plano social). Este es el fondo objetivo de toda doctrina transpersonalista. Por el contrario, el hombre que ha cumplido un pleno reconocimiento del Tú, sólo reverenciará a la comunidad en cuanto represente una ampliación valorativa del Tú (conciencia personalista). Para el primero, la comunidad es siempre sagrada; para el segundo, la comunidad sólo es sagrada en cuanto realizadora de determinados valores de la persona.

En el caso español hemos dicho que nada parece autorizarnos a hablar de un individualismo espontáneo, y son en cambio numerosos los hechos

que nos autorizan a hablar de un insolidarismo social. El lector verá que el problema es para quedarse perplejo. Evidentemente, la respuesta más sencilla consiste en argüir que no estando vigentes eficaces doctrinas o tendencias personalistas ni transpersonalistas, no es anormal la inexistencia de solidaridad social. Pero si nos contentamos con esta explicación, ¿no cometeremos una falta de honradez haciendo de un problema sociológico un problema político? Pues, en efecto, trasladar la cuestión de la solidaridad social del plano de las normas y funciones sociales, al de las doctrinas personalistas o transpersonalistas, es situarnos en medio de un terreno político. Todos los políticos y estadistas fracasados durante varios siglos en estéril lucha contra la estructura o la rebeldía de la sociedad, y que se sumergieron en el olvido opinando que era inútil manejar doctrinas, y todos los jóvenes de nuestros días que han experimentado personalmente la triste merma de sus impulsos generosos al advertir cuán difícil es embarcar a nuestros coterráneos en una tarea desinteresada y común — un club, una asociación cultural, etc. — tendrían derecho a levantarse ante nosotros reclamándonos que no huyamos a través del fácil atajo de lo político. Nosotros mismos hemos venido diciendo a lo largo de estos escritos, que no puede asegurarse el éxito y la continuidad de una política, si no se procede a una reforma de la sociedad actualmente desvertebrada.

Para salir de este atolladero lógico, es preciso hacer un pequeño esfuerzo mental y darse cuenta de que ni las doctrinas, ni el reconocimiento o no reconocimiento del valor del individuo, ni la solidaridad o insolidaridad social, son cosas dadas y que estén ahí con un perfil cerrado, sustraído al tiempo; por el contrario, son hechos en continua y relativa variabilidad, o en otras palabras, procesos o funciones. Y así como los investigadores de los problemas de las relaciones internacionales suelen reputar de ingenua la pregunta *¿por qué?* formulada directamente ante un hecho de política exterior, y lo habitual es contestar primero las preguntas *¿cuándo se ha producido este hecho? ¿cómo o en qué forma? ¿quién lo ha iniciado? ¿a quién favorece?*, de suerte que las respuestas al *cuándo*, el *cómo* y el *quién* vienen a dar naturalmente la contestación al *por qué*, así también nosotros ahora debemos demorar el porqué para un plazo más distante, considerando primero otras hipótesis. La circunstancia de que la solidaridad social sea una función, y no una obra objetivada y conclusa como un cuadro o un sistema filosófico, permite el uso de dicho método.

La cuestión a dilucidar es doble. Hemos mostrado la relación que hay entre la solidaridad social y las tendencias o doctrinas personalistas y transpersonalistas. Puesto que partimos de la comprobación de hecho de que nuestra solidaridad social es débil, y en algunos casos casi inexistente, el problema de su inexistencia originaria o bien de su pérdida histórica hay que ponerlo bajo la luz de la vigencia o no-vigencia de cada una de esas dos grandes corrientes de pensamiento. Esto por lo que respecta a normas. Por lo que respecta a funciones, el problema de la inexistencia originaria o de la pérdida histórica de la solidaridad social debe ponerse

bajo la luz de la estructura de la sociedad. Un ejemplo aclarará la distinción. Supongamos dos individuos, uno indiferenciado o típico de un grupo, el otro educado dentro de un clima de selección. Imaginemos que la comunidad a la que el primero pertenece ha puesto ante sus ojos escasos valores. Una pedagogía informativa y no formativa no le propone que dé su adhesión a los entes culturales o colectivos (por ejemplo el Estado). Trátase, pues, de un defecto de normas. En el segundo caso supongamos que el individuo ha sido educado en esos valores; pero la realidad social desmiente que sus coetáneos ejerzan las funciones correlativas. Se habla de tales valores, pero no se cumplen. No se predica con el ejemplo. El resultado será un desentendimiento insolidario *a posteriori*, como en el primer caso era un insolidarismo por ignorancia. Ahora bien, que unas funciones se cumplan o no se cumplan, es algo que depende de la estructura de la sociedad.

El esclarecimiento del problema de la vigencia o pérdida de la solidaridad social en relación con las doctrinas o tendencias personalistas, requeriría una investigación histórico-sociológica que cotejara los datos siguientes: *a*) estructura de la sociedad española en diversos momentos de los cinco últimos siglos (grupos, oligarquías, relaciones entre los grupos, papel de cada grupo respecto a la comunidad, etc.); *b*) ideas políticas vigentes en cada uno de esos momentos; *c*) normas socialmente aceptadas sobre el papel del individuo en la vida de la comunidad y sobre el individuo como valor; *d*) ideas políticas no vigentes — disidentes — coetáneas en cada uno de los períodos estudiados; *e*) debilidad o fortaleza de la solidaridad social de acuerdo con la máxima documentación abordable: testimonios literarios y de costumbres, Derecho positivo, etc. (Una gran proporción de legislación intervencionista en la vida económica puede ser símbolo de solidaridad social o de insolidarismo social según vaya o no acompañada de una proporción correlativa de legislación penal o de ordenamientos punitivos. En el primer caso se supondría que la legislación intervencionista en la vida económica era cumplida sin necesidad de los procedimientos punitivos que exigiría el caso segundo. También habría que tener en cuenta otras posibilidades interpretativas: la ausencia de legislación intervencionista en beneficio de un grupo o una oligarquía, o que la legislación tendiese expresamente a beneficiar a un grupo en detrimento del principio de igualdad de trato para todos los miembros de la comunidad. Los datos ofrecidos por el Derecho positivo habrían de ser puestos en relación, por tanto, con la situación estructural de la sociedad y con las ideas políticas y económicas vigentes. Y en último término el número de ordenamientos punitivos indicaría la variabilidad de la solidaridad social.) Una investigación histórico-sociológica de esta amplitud sin duda arrojaría valiosísimas luces sobre el proceso de configuración de la sociedad española. Pero es una tarea que requiere un buen equipo de investigadores, y que hoy está realizada sólo en mínima parte. «Arévaco» debe contentarse, pues, con sustituir sus eventuales conclusiones por unas

intuiciones más o menos hipotéticas,, poseedoras de un mero valor provisional.

Parece obvio que España no ha sido hogar idóneo para doctrinas ni tendencias individualistas. (Pues creo que debemos excluir como no propiamente individualista la cháchara seudojurídica de algunos doctrinarios liberales del siglo XIX cuando se ponían a hablar del pacto sinalagmático, etcétera.) La experiencia individualista más vasta y profunda del hombre europeo se cumple en dos momentos distintos: la Reforma y el capitalismo liberal. La experiencia de la Reforma nos es ajena. En cuanto a un verdadero capitalismo, en el sentido y escala de otros países europeos, es dudoso que aquí lo haya habido. Sería grotesco tratar de sustituir con los breves párrafos que podemos dedicar ahora al tema, tal como aquí viene dado, la rigurosa investigación sobre las doctrinas y tendencias individualistas en España que antes echábamos a faltar. Desde un punto de vista sociológico, y sin prejuzgar ni mucho menos que no puedan tener tanta o más trascendencia otros aspectos del problema de la inexistencia de un genuino individualismo, apuntaremos un dato referente a estructura morfológica: la tardía aparición en España de grandes ciudades y la escasa concentración de masas de población en ellas. Está establecido desde hace tiempo que existe una íntima relación entre el desarrollo de ideas o tendencias individualistas y la densidad de población concentrada en grandes ciudades. La despersonalización de relaciones humanas que lleva consigo la ciudad es una de las condiciones del individualismo. En el caso de la comunidad rural o del pequeño grupo de población, el conocimiento del hombre concreto — Pedro el panadero, Juan el herrero o José el huertano — impide el establecimiento de ideas individualistas que son medios de autodefensa o de acción *frente a desconocidos*. A su vez, al acrecentarse la densidad social crece también el número de grupos o de instituciones a las que un mismo hombre pertenece: no es sólo herrero, panadero o agricultor; es también miembro de un club deportivo, de un sindicato, comprador de una determinada cooperativa, socio de una entidad cultural, cliente anónimo de varias compañías de servicios públicos con las que tiene contratos de suministro, etc. Simmel ha dejado, bajo el nombre de *Ueber soziale Differenzierung* (Leipzig, 1890), un notable estudio de la complejidad social uno de cuyos frutos es la liberación del individuo. A la mirada perspicaz de Ortega no escapó la posible relación entre la pequeñez de nuestras ciudades y el escaso impulso individualista: «Cuando entramos en nuestras villas milenarias vemos iglesias y edificios públicos. La creación individual falta casi por completo. ¿No se advierte la pobreza de nuestra arquitectura civil privada?... Si se quitan a Toledo, a la imperial Toledo, el Alcázar y la Catedral, queda una misera aldea» (18). Otro hecho social individualizador consiste en la aparición o tenencia de bienes muebles, y concretamente de moneda, por parte de

(18) *España invertebrada*, sexta edic., Madrid, 1948, pág. 110.

unos pocos individuos o grupos; ahora bien, hasta época reciente en España las grandes diferencias de riqueza han residido en la posesión de bienes inmuebles (terratenientes frente a no terratenientes). (Sobre las consecuencias sociales individualizadoras, de la economía de crédito, Simmel ha hecho también agudas observaciones en su *Philosophie des Geldes*.) Un estudio monográfico dedicado al sustratum social del sedicente individualismo español, nos demostraría de modo definitivo lo que aquí sugerimos: que no ha habido ni las bases ni el desarrollo de tal individualismo. En cuanto a doctrinas propiamente personalistas, elaboración depurada y última de lo que en principio fué individualismo, no existen en España con una cierta vigencia entre medios intelectuales, hasta que las difunden Ortega y algunos hombres políticos que habían recibido la influencia de los socialistas alemanes de formación filosófica neokantiana. La verdad es dolorosa, pero es la verdad.

El tema de la insolidaridad social como resultado de la ausencia de corrientes personalistas, puede quedar así aclarado desde supuestos que no son exclusivamente políticos. Veamos ahora el tema de la insolidaridad social en relación con doctrinas o tendencias transpersonalistas.

Al contrario del tema anterior, que está casi virgen, este otro ha sido objeto de múltiples abordajes desde varios puntos de mira; la razón reside en que es un tema que viene a coincidir en gran parte con el de la «decadencia» de España a partir del último tercio del siglo xvi. Puede afirmarse que todo ensayo, estudio o monografía sobre la «decadencia» española lleva implícita una opinión sobre el origen y desarrollo de nuestra insolidaridad social como fenómeno correlativo. Se supone que la máxima tensión transpersonalista en España coincide, como es lógico, con nuestra gran empresa religiosa del siglo xvi, y que cuando la nación cumplió aquella gran empresa, debía existir una fortísima solidaridad social. Perseguir la pérdida o degradación de aquella solidaridad colectiva desde el siglo xvi hasta el período contemporáneo, significa nada menos que embarcarse en una nueva interpretación de la «decadencia» de España. Que al pretender dilucidar este tema se haga metafísica en vez de sociología, es un riesgo del que habrá que huir a todo trance.

Queda la tarea para nuestra próxima jornada.

«ARÉVACO»



mon

# ANTOLOGIA PARA «LAYER»

POR

JAIME FERRAN

## CAMINO

Enroscado a los bajos encinares  
trazas curvas indómitas y lentas  
e indigestas de sol las polvorrientas  
márgenes blancas de los olivares.

Perezoso te mueves con andares  
de burro de pezuñas cenicientas,  
escarbás la meseta y la revientas  
en busca de la entraña de tus lares.

Pedregoso en tu cauce te recuestas  
y dormitas al sol del mediodía,  
eternidad de polvo de tus siestas.

Y ciñe tu contorno la alegría,  
el verde de tus márgenes enhiestas,  
pero no te levantas ningún día.

(De *La piedra más reciente.*)

## A CONTRACORAZÓN

He quedado sin Ti. Las horas suaves  
pasarán sin esfuerzo. La mirada  
se perderá en alguna encrucijada,  
pero no para verte. Tú lo sabes.

He de seguir el vuelo de las aves.  
El aire que me anuncie tu llegada,  
que así, sólo en la brisa iluminada  
has de llegar. Y sé que Tú lo sabes.

Sé que lo sabes hoy. Que lo supiste  
ayer cuando marchabas, como hondero  
cuando la piedra lanza. Mas te fuiste.

Y quedo yo, sabiendo, prisionero  
de esta piedra lanzada, mudo y triste,  
que aun a contracorazón te espero.

### MAS ALLA DE LA MUERTE

Pasa la tierra y con la tierra pasa  
el polvo del camino, las tormentas,  
el cielo más azul, las cenicientas  
llanuras y la vida. Vieja casa

nos protege la tierra con su escasa  
techumbre de silencio. Ramas lentas  
mueve la brisa, ramas soñolientes  
que han de morir también. La tierra amasa

en una misma indómita agonía  
nuestra vida y las cosas. Todo siente  
cómo avanza la muerte cada día.

Pero la vida es río de simiente  
y se prodiga con igual porfía  
más allá de la muerte su corriente.

### LA NAVE

Como un mar esta vida, como un sueño  
en que fugaz deslizase la nave.  
Como un acantilado donde acabe  
esta espuma viajera en que te sueño.

Como las olas y también sin dueño,  
sólo al placer del viento. Como un ave  
perdida entre la niebla, que no sabe  
aventurar su vuelo, me despeño.

Recorro este camino aunque me ciega  
el silencio ante mí como un castigo  
que acantiladamente se despliega.

Y en este mar y en esta vida sigo  
avizorando el puerto que me niega  
la paz final de su vaivén amigo.

### EL HOMBRE

Vivir. Pasar. Costumbre repetida  
vivida en esta orilla del camino,  
que impregna turbiamente, como un vino,  
con su presencia oscura nuestra vida.

A medio arder, quemada y encendida,  
esta antorcha fugaz: nuestro destino.  
Engañoosa apariencia, incierto sino,  
carne mortal si el ama está dormida.

La vida se desliza a nuestro lado  
como un extraño río sorprendente  
donde las cosas fluyen. Asombrado

también transcurre el hombre lentamente.  
Por la vida y la muerte está cercado  
como cerca la orilla a la corriente.

### CUANDO EL TIEMPO TRANSCURRA

Cuando el tiempo transcurra y la vejez arribe  
quiero que nos encuentre delante de la puerta  
esperando los años con mirada tranquila,  
la sonrisa y el alma de paz llenas.

Estaremos sentados como esta misma tarde  
bajo la brisa inquieta.  
El viento hará que giren las aspas del molino,  
la hogaza estará llena,  
las mazorcas en flor y yo cansado,  
con mi cara más vieja.

Sentiré como ahora tu perfume más hondo,  
cercana tu presencia,  
y hablaremos de toda nuestra vida pasada,  
de aquella primavera  
en que nos conocimos, cuando el aire  
hacía florecer las ramas nuevas.

Recordaremos con melancolía  
la jornada serena  
en que el dolor y la alegría unimos  
de nuestras existencias,  
la risa y la mirada de los hijos  
y las viejas cosechas.

Y veremos pasar al lado nuestro  
el cierzo del invierno, sentados a la hoguera,  
los plácidos crepúsculos de estío,  
el otoño de brisa volandera.

Dejaremos entonces que la vejez arribe  
y nos encuentre así, sentados a la puerta.

### SEGOVIA

Alma de luz. Segovia. Tierra erguida  
que por el aire desterrada vuela.  
El horizonte otea, centinela,  
tu hosca piedra grajera y encendida.

Por los caminos de tu paz dormida  
el corazón, como una sombra, vela.  
A la alameda inquieta y verde cela  
tu alameda de roca detenida.

El Eresma te cerca. Con un gesto  
manso de amor desciende la solana.  
Pero tu cuerpo enhiesto y siempre enhiesto  
sueña una primavera más lejana.  
Cuerpo de amor, al sol, al viento expuesto.  
Alta y muda Segovia castellana.

Segovia, junio de 1952.

(De *Desde esta orilla.*)

## CUANDO ESTOY MAS CANSADO

Cuando estoy más cansado,  
 cuando tantos paisajes se van haciendo historia  
 de mí presente, cuando permanezco  
 como ahora, tendido,  
 viendo pasar la vida como si sólo fuese  
 una tarde de circo,  
 en la que todos fingen alegría.

Cuando pienso que todo lo que amé  
 se ha convertido en sombras,  
 hay algo que regresa siempre, hay algo  
 que adelanta horizontes hasta llegar aquí  
 para darme la mano,  
 para llenar mi vida nuevamente.

Os hablo de mi casa,  
 siempre en la misma orilla del camino,  
 siempre en la encrucijada  
 de todos los senderos que cruzan mi pasado,  
 siempre mirando, siempre hacia la vida.

Os hablo de mi casa, de las paredes blancas  
 que todavía ahora me protegen,  
 del comedor os hablo, de los pinos,  
 de las grandes ventanas en las que el viento cruce,  
 del jardín donde cosen mis hermanas  
 y de mi habitación donde tan sólo  
 habitará el silencio.

Os hablo de mi infancia sobre todo,  
 como un río feliz, que fué cascada  
 después, que cruzó valles  
 y que se deslizó por las montañas.  
 Como un río que cuando recobrara  
 su avenida tranquila ha recordado  
 el cauce primitivo, la corriente primera,  
 aquel paisaje antiguo que ya solo retorna  
 para desvanecerse nuevamente.

Ahora que el pasaje es tan distinto  
 del que bañaron las primeras aguas  
 pienso en todos los años que han pasado  
 y en lo que me enseñaron día a día.

Aprendí que la vida  
sólo consiste en renunciar,  
porque cada momento que desliza,  
como arena dormida, su presencia fugaz en nuestras manos  
pudo escoger otro camino.

Y a lo largo del tiempo  
nuestra historia es tan sólo  
una pequeña parte de nosotros,  
aquella que nos cuenta  
todo lo que no hicimos.

Renunciarás a todos tus amigos  
y ellos también renunciarán a ti  
y te quedarás solo  
sintiendo sobre el cuerpo la herida de la ausencia  
de todo lo que amaste.

Y algún día sabrás que hasta el recuerdo muere.

Por esto cuando pienso en los que pierden  
toda su vida en este aprendizaje  
que sólo con la muerte acabará,  
un momento recuerdo  
a quienes escogieron el camino  
desde el primer recodo.

Sólo para nosotros, mendigos de pasado,  
es para quienes éste no retorna.

Acaso solamente, como ahora,  
porque vino el otoño, la casa volverá  
dorada por el oro marchito de la tarde.

Y volverán con ella  
tantos años pasados, el silencio  
que aprendimos a amar y toda nuestra vida  
que se abrirá como una rosa fiel  
ante nuestra mirada.

Sentirás tu presencia  
que buscará tus manos  
con un gesto de amigo, ausente largo tiempo,  
que al volver a encontrarte te mira como antaño.

Y abrasará tus venas como un fuego dormido,  
fuego donde crepita el tiempo antiguo  
con un chisporroteo acostumbrado.

Hasta que un día aprendas que también  
esto desaparece, como un barco  
que deja el puerto lentamente,  
que se aleja en la niebla, que casi no se ve,  
que ahora ya está lejos, bogando y alejándose,  
rozando solamente su camino  
que ya no avizoramos,  
o bien como estos cisnes que en el Támesis  
deslizan sobre el agua su presencia  
mansamente fugaz,  
que un momento nos miran bajo el puente  
y que de nuevo emprenden el camino  
hasta desvanecerse entre la niebla.

Londres, 27 de agosto de 1953

(De *Poemas del viajero*.)

#### ESCRITO DESDE EL AIRE

Nubes como un océano de espuma  
cubren tus campos, quieren protegerte.  
Sobre este mar de espuma lenta, inerte  
sin desmayar te busco entre la bruma.

Patria al alcance de la mano. Suma  
de tu tierra fugaz contra la muerte.  
Pliegue a pliegue tu piel rugosa y fuerte  
busca un camino en mí que no se esfuma.

Busca un camino. Duda y me acompaña  
entre la oscura sombra inacabable.  
Horizonte de luz que no se empaña

hasta la orilla de tu azul mudable,  
donde libre, feliz y siempre España  
vuelves a comenzar interminable.

Madrid-Sevilla, en avión.

Aprendí que el abismo agotó mi amor como mi suerte. Y solo cuando el abismo se agotó, lo mismo abismo agotó porque solo el abismo se agotó, se agotó mi amor, se agotó mi suerte, se agotó mi suerte.

### EL TORRENTE

Eternamente girando  
como piedra de molino,  
hago y deshago el camino,  
voy y vengo, vuelvo y ando.  
Y no sé bien hasta cuándo  
proseguiré mi vagar,  
ni cuándo encontrará el mar  
el agua de este torrente  
que viene y va tercamente  
porque no puede parar.

22 de marzo 1954

Por este mundo paseo sin rumbo,  
solo se vive en ese momento.

### ESCrito DESDE EL TREN

Algunas veces me quedo sin rumbo,  
solo se vive en ese momento.  
Algunas veces me quedo sin rumbo,  
solo se vive en ese momento.

Algunas veces me quedo sin rumbo,  
solo se vive en ese momento.  
Algunas veces me quedo sin rumbo,  
solo se vive en ese momento.

Algunas veces me quedo sin rumbo,  
solo se vive en ese momento.  
Algunas veces me quedo sin rumbo,  
solo se vive en ese momento.

Algunas veces me quedo sin rumbo,  
solo se vive en ese momento.  
Algunas veces me quedo sin rumbo,  
solo se vive en ese momento.

# “PRESAGIO”

Comedia dramática, en dos actos,  
original de

LUIS DELGADO BENAVENTE

## PERSONAJES

*Amparo, Andrés, Carlos.*

## DECORADO UNICO

Sala de estar, pulcra y sencilla. Muebles modernos, sin estilo determinado. El ambiente, en conjunto, resultará más ordenado que confortable.

Puertas a derecha e izquierda. En el foro una ventana. La habitación empapelada con papel claro y alegre.

*Acción: Epoca actual*

*Advertencia: La acción del acto segundo es inmediatamente anterior a la del acto primero.*

## ACTO PRIMERO

(*Amparo, en bata y zapatillas, plancha una camisa de hombre, a cuadros rojos y verdes. Tanto su silencio, como el brío exagerado que pone en la faena evidencian contenido mal humor.*

*Próximo a ella, mirándola, Andrés sentado en una silla. Está en mangas de camisa y lleva la mano derecha vendada.*

*Pausa breve.)*

**ANDRES.** — (*Entristecido.*) La verdad es que no sé cómo voy a tener que hablarte. A la menor contrariedad ya estás de morros y no hay manera de entenderse contigo.

**AMPARO.** — (*Sin dejar de planchar.*) Sí, tienes razón. Yo me enfado por cualquier cosa. Soy muy susceptible.

ANDRES. — No digo que seas susceptible. Incluso puede que... Sí, puede que yo carezca de tacto para afrontar las situaciones. Y por eso...

AMPARO. — (En su trabajo, sin mirar a Andrés.) O puede también que yo sea una egoísta tremenda. Las mujeres, ¿no lo sabías?, somos muy egoístas.

ANDRES. — Tú nunca has sido egoísta, Amparo.

AMPARO. — ¡Huy, hijo! El no haberlo sido no es razón para que ahora no lo sea.

ANDRES. — Ni ahora tampoco lo eres.

AMPARO. — (Vuelve hacia él la mirada.) ¿Lo crees... de veras?

ANDRES. — (Esbozando una sonrisa.) ¿Piensas que he olvidado cuanto hiciste por mí estos últimos meses?

AMPARO. — Supongo que no. Pero... ¿a qué recordarlo? Despues de todo, era mi deber.

ANDRES. — Hay muchas maneras de cumplir con el deber. Y tú lo sabes, Amparo.

AMPARO. — (Tornando a planchar.) ¡Bah! ¡Qué más da!

ANDRES. — A ti, tal vez te dé igual. A mí, no. Y menos aún cuando pudiera parecer que estoy exigiendo de ti mayor abnegación, nuevos sacrificios. Porque eso es, en el fondo, lo que estás creyendo.

(Ella se vuelve y, en silencio, queda interrogándole con la mirada.)

ANDRES. — Sí, lo estás creyendo, Amparo. Y piensas que aun no me basta con todo lo que hiciste, que necesito más y más. ¿No es cierto?

Sí, lo es. Lo es, y eres tú la que estás tomándome por un egoísta...

AMPARO. — No estoy tomándote por nada. Ni pienso tampoco esos absurdos que me atribuyes.

(Deja la plancha y se dirige hacia Andrés.)

AMPARO. — Andrés... ¿por qué no tratar de entendernos? ¿O es que no vamos a ser capaces tú y yo de hablarnos claramente, lealmente?

ANDRES. — (Cogiendo con su mano libre las manos de Amparo.) Perdona si te ofendí, Amparo.

AMPARO. — Dejemos también los perdones, ¿quieres? (Se sienta en el suelo, junto a él.) ¡Es tan tonto pasarse así la vida, hiriéndonos a cada paso, pidiéndonos luego perdón, y... volver después a lo mismo!

ANDRES. — (Indulgente.) Sí, es estúpido. Y, sin embargo..., así es nuestra vida de un tiempo a esta parte. Cualquiera que nos oyese pensaría que no nos queremos. (Con dulce sonrisa.) Pero tú y yo estamos en el secreto, los dos sabemos que eso — dejar de querernos — es imposible, ¿verdad, Amparo? Tan imposible que ni siquiera me imagino a mí mismo extraño a tu cariño o indiferente a él.

AMPARO. — Tampoco yo, Andrés.

ANDRES. — (Conmovido.) Gracias, Amparo.

AMPARO. — (Extrañada.) ¿Gracias? ¿Por qué?

ANDRES. — ¡Qué sé yo! Me me hagas caso.

AMPARO. — (Conmovida igualmente.) ¡Andrés!...

ANDRES.— Te quiero, Amparo. ¡Te quiero!...

(Se besan. Quedan luego en silencio, mirándose mutuamente. Desde fuera se aproxima el silbido estridente de alguien.)

AMPARO.— (Con desencanto.) ¿Lo ves? ¡Otra vez ahí! Ni dos horas hace que se fué y... ya está de vuelta. (Levantándose.) ¡Oh, es insufrible!... ¡Compréndelo!

(Andrés se levanta igualmente. Y, luego de una breve pausa, con gesto bondadoso, dice:)

ANDRES.— Está bien, Amparo. Tranquilízate... Se lo diré.

AMPARO.— (Jubilosa.) ¿De veras se lo dirás?

ANDRES.— (Asintiendo.) Hoy mismo.

AMPARO.— (Dispuesta a abrazarlo.) ¡Andrés!

ANDRES.— ¡Cuidado!: la mano.

AMPARO.— (Deteniéndose.) ¡Se me había olvidado por completo!

ANDRES.— Ya... ya lo he visto. Anda... (Señalando la plancha.) termina con eso.

(Amparo, más optimista, vuelve a su tarea. Andrés, pensativo, da unos pasos por la escena y se detiene en seguida.)

AMPARO.— (Mientras plancha.) ¡Menuda lana! ¿Qué le habrán costado las camisas a este hombre?

ANDRES.— (Como distraído.) ¡Cualquiera sabe! Seguramente un disparate.

(Silbando, entra por el lateral izquierdo Carlos. Es tipo desenfadado y deportivo. Viste chaqueta de pana, camisa oscura de lana y llamativa corbata de colorines. Ya en escena, sigue silbando mientras observa, eufórico, a Amparo y Andrés.)

ANDRES.— ¡Vaya! Rebosas optimismo, ¿eh?

(Por toda respuesta, Carlos hace más fuerte su silbido.)

ANDRES.— Qué, ¿es que vas a dirigir?

CARLOS.— (Silba.) Todo se andará, muchacho. (Vuelve a silbar.) Por de pronto... pasado mañana me largo a Mallorca.

(Amparo, sin hacer caso de la conversación, plancha.)

ANDRES.— ¿A Mallorca?

CARLOS.— Sí, hijo, sí. Como un recién casado cualquiera. Al fin se hace la película y, el jueves, 17, empezamos a rodar exteriores. La cosecha de pesetas este año, como verás, se presenta imponente.

ANDRES.— ¡Hombre! Estás de enhorabuena. Tú que pensabas que el socio capitalista...

CARLOS.— ¡Ahí tienes!... Esta vez se portó. ¡Si es que hasta los capitalistas salen buenos... de tarde en tarde!

ANDRES.— ¡Chico, no sabes cuánto me alegra!

CARLOS.— ¡Y yo!

ANDRES.— Me lo figuro.

CARLOS.— (Aflojándose el nudo de la corbata mientras se sienta.) ¡Bueno! Todo llega. ¡Se acabó el estorbo, muchacho!

ANDRES. — Nunca has sido un estorbo, Carlos. Al contrario, una ayuda bastante...

CARLOS. — ¡Bah, desengáñate!... Ya iba siendo hora de que emigrase.

ANDRES. — ¿Tan mal te hemos tratado?

CARLOS. — ¡Por Dios, Andrés!...

ANDRES. — Como lo dices en ese tono...

CARLOS. — Lo digo así porque... ¡qué caramba!, aunque uno sea un brutote y un materialista repugnante — como dices tú —, sin embargo... siento dejarlos. ¡Qué quieras! Uno también tiene su alma en su almario y... a veces, sin darse cuenta, echa raíces donde menos pensaba echarlas.

*(Amparo, de espaldas a Carlos, detiene por un momento su ajetreo de plancha. Luego, reanuda el trabajo, indiferente en apariencia al diálogo de los dos hombres.)*

CARLOS. — *(Volviendo a su jovialidad.)* Pero... ¡déjemonos de sentimentalismos! ¡Estaría gracioso que ahora me diera por ponerme romántico! ¿eh? ¿Tú crees que me van a mí los romanticismos?

ANDRES. — Mucho... mucho... no. Ahora, te advierto que eso es como lo de echar raíces. Cuando menos te lo esperas...

CARLOS. — ¡Ya! No sigas.

ANDRES. — Afortunadamente, Carlos, todos somos un poco materialistas y... un poco románticos.

CARLOS. — ¡Ni hablar! Me niego a esa mezcla. Yo, materialista repugnante y... ¡san se acabó! A propósito: mi marcha no os vendrá muy bien que digamos, claro.

ANDRES. — Pues, la verdad...

CARLOS. — Ya me figuro que habrás echado vuestras cuentas y... ¡Bueno!, no sé cómo decirlo, no os ofendáis, pero... creo que lo que he pensado no es ni más ni menos que lo que cualquiera otro, en mi lugar, habría hecho. Así que...

*(Andrés, pendiente de las palabras de Carlos, está violento por la indiferencia de Amparo. Fijos sus ojos en la mujer, sus miradas no llegan a encontrarse. Ella está totalmente entregada a su trabajo. Por último, Andrés, con suavidad, dice:)*

ANDRES. — Amparo...

AMPARO. — *(Sin volverse.)* Dime.

ANDRES. — ¿Por qué no dejas eso ahora?

AMPARO. — Estoy terminando ya, Andrés.

CARLOS. — *(Amable.)* No trabaje usted tanto, Amparo.

AMPARO. — *(Seca.)* A veces no hay más remedio.

CARLOS. — ¡Bien! Al grano. ¡Los preámbulos se me dan tan mal! Además, ¿sabes?, estoy descubriendo que me doy muy poca maña para hablar de negocios con personas decentes.

ANDRES. — Gracias. Veamos qué negocios son esos.

CARLOS. — Sencillamente, querido Andrés, lo que trato es de no ha-

ceros la pascua con mi escapada. Faltan veinte días para rematar marzo, a estas alturas encontrar otro huésped no os va a ser demasiado fácil y... claro está... como yo no he podido avisaros de mi marcha con antelación... lo lógico es que os pague como si hubiera estado todo...

ANDRES. — ¿Pero qué estás diciendo? ¿Es que nos vas a indemnizar como si esto fuera una pensión?

CARLOS. — ¡Hombre! Indemnizar no me parece la palabra. Yo lo que pretendo es...

AMPARO. — (Planchando.) Sentimos que se vaya, Carlos. Lo sentimos mucho. De veras. Pero... no se preocupe por nosotros. Su marcha no nos trastorna nada. Nada en absoluto. Precisamente, Andrés y yo ya habíamos previsto que esto sucedería algún día. Y los dos estuvimos de acuerdo en no volver a tener huéspedes.

ANDRES. — (Esforzándose en dar naturalidad a la situación.) Sí, hace tiempo que lo habíamos decidido, ¿sabes?

(Carlos, cortado, permanece unos instantes sin saber qué decir. Luego, como si fuera una disculpa, agrega:)

CARLOS. — Siendo así...

AMPARO. — Así es, Carlos.

ANDRES. — (Optimista, mostrándole la mano vendada.) Esta está ya dispuesta a ganarlo, ¿comprendes?

CARLOS. — Comprendo, sí. Comprendo...

ANDRES. — Ayer estuve en el médico y...

CARLOS. — ¿Te dió ya de alta?

ANDRES. — Sí.

CARLOS. — No sabía... (Levantándose.) Me alegro mucho, Andrés.

(Pausa breve. El silencio de los tres personajes es embarazoso.)

ANDRES. — Oye, Carlos... Conste que si no te lo dije...

CARLOS. — (Sonriente.) ¡Pero, hombre, no te preocupes! Ya me imagino que no habrá sido por ocultarme una buena noticia.

ANDRES. — Desde luego que no. Yo... lo que no quería era que tú pensases...

CARLOS. — (Ampliando su sonrisa.) Que iba estando de más aquí, ¿no?

ANDRES. — En efecto. Aunque no es así — y tú lo sabes —, siempre te has considerado como una especie de estorbo entre nosotros. Hace un momento lo has dicho. Y, sin embargo, nada más injusto. Amparo y yo tenemos mucho que agradecerte, los dos sabemos muy bien hasta qué punto tu ayuda nos sirvió para...

CARLOS. — ¿Mi ayuda? ¡Por favor, Andrés, no exageremos!

ANDRES. — No exagero. Estoy hablando con el corazón en la mano. Sin poner ni quitar cosa alguna.

CARLOS. — (Encogiéndose de hombros.) Yo no hice sino pagar mi hospedaje. No hay que agradecerme nada. Absolutamente nada, ¿estamos?

ANDRES. — Carlos... Sobre este punto, sospecho que no estaremos de acuerdo jamás.

CARLOS. — Entonces, lo mejor será dejarlo, ¿no te parece?

ANDRES. — De todas formas, cuando vuelvas, y si no dispones de mejor acomodo, ya sabes que en esta casa...

AMPARO. — (Cortándole la palabra.) Oye, Andrés...

ANDRES. — ¿Qué hay, Amparo?

(Carlos, recogiendo la intención de Amparo al cortar la frase de Andrés, fija en ella una mirada compasiva y triste.)

AMPARO. — ¿Recuerdas cuándo pagamos al practicante?

ANDRES. — (Hace memoria.) El 30, ¿no?

AMPARO. — Me parecía que era ese día, pero... no estaba segura.

ANDRES. — El mes anterior también se le pagó a últimos. ¿Por qué lo preguntas?

AMPARO. — ¡Pss! De repente me entró la duda...

CARLOS. — Sí, fué el día de mi cumpleaños, el 30. Estaba yo delante cuando le pagó, ¿no se acuerda, Amparo?

AMPARO. — (Con mirada fugaz.) ¡Ah, sí! Es verdad, ahora me acuerdo. Gracias, Carlos.

CARLOS. — De nada.

AMPARO. — (Sin dejar de planchar.) Se irá usted temprano, ¿no?

CARLOS. — ¿Cómo dice?

AMPARO. — Que si se irá usted temprano... pasado mañana.

CARLOS. — ¡Ah, creo que sí! A las... a las ocho sale el avión.

AMPARO. — Procuraré tenerle todo listo.

CARLOS. — No se moleste si queda algo por hacer. Siempre habrá alguien por allí a quien encomendárselo.

AMPARO. — No importa. Si puedo se lo dejaré todo en orden.

CARLOS. — Como usted guste, Amparo.

ANDRES. — (Bonachón, palmeteándole en el hombro.) Ella es así de meticulosa, ¿no lo comprendes?

CARLOS. — Sí, ya veo que cuida mucho... los detalles.

ANDRES. — (Como disculpa y como elogio.) ¡Es tan femenina! (Volviéndose hacia Amparo.) Oye, Amparo. Se me está ocurriendo que deberíamos despedir a Carlos con algún detalle simpático. Está feo que se nos vaya así... en seco. ¿Qué tal si esta noche nos fuéramos los tres...?

CARLOS. — Idea excelente y que ya figuraba en mi programa de despedida. Lo siento, muchacho, pero hoy la cena corre de mi cuenta.

ANDRES. — ¡No!

CARLOS. — ¡Huy! Ya lo creo. ¡Sí lo sabré yo!

ANDRES. — ¡Hombre, no me fastidies!...

CARLOS. — ¡Déjate de tonterías! El que invita soy yo, ¿te enteras? ayúdeme usted, Amparo, a convencer a este cabezota.

AMPARO. — Descuide, se irá con usted. ¡Le encanta comer fuera de casa!

ANDRES. — ¡Pero, Amparo!...

CARLOS. — ¿Lo ves? Ella es más comprensiva.

ANDRES. — (Mirando a uno y otro.) ¡Esto es estupendo! Propongo un pequeño festejo casero y os confabuláis los dos para...

AMPARO. — ¡Pero no seas absurdo, hijo! ¿Cómo vamos a improvisar aquí un banquete? ¡De no abrir una lata de sardinas no sé qué otro extraordinario íbamos a hacer! Anda, anda... si quieres festejo, vete a cenar con Carlos a cualquier sitio.

CARLOS. — La invitación es a los dos, Amparo.

AMPARO. — Se lo agradezco mucho, Carlos. Pero... discúlpeme. Llevo toda la tarde con un dolor de cabeza espantoso y...

CARLOS. — Podemos, si no, aplazar la cena para mañana.

AMPARO. — No, de veras. Por mí no lo dejen. Quizá mañana, como último día, tenga usted algún compromiso y... no, no. De ninguna manera. Váyanse ustedes dos. A mí, sinceramente, no me apetece nada salir.

ANDRES. — ¿Pero te encuentras mal?

AMPARO. — ¡Hombre! Mal, mal... no. Ahora... no tengo ganas de jaleos ni de fiestas.

ANDRES. — En resumen: que el único que va a tener que claudicar soy yo, ¿no es eso?

AMPARO. — No claudiques si no quieres. Nadie te obliga.

ANDRES. — ¡Ah! ¿De modo que...?

CARLOS. — (Empujándolo hacia el lateral derecha.) ¡Venga, deja ya de protestar! Ponte la chaqueta y vámonos.

ANDRES. — (Encogiéndose de hombros.) ¡Está bien! Tú mandas.

(Inicia el mutis.)

AMPARO. — Oye... ¿no irás a salir con ese traje?

ANDRES. — Qué quieras, ¿que me ponga el otro?

AMPARO. — Naturalmente. ¡Pues sí que vas bueno con ése!

ANDRES. — (Resignado.) Nada, no sufras por tan poco. ¡Me lo cambiaré!... Seré rápido, Carlos. No tardo ni cinco minutos.

CARLOS. — A ver si es verdad.

(Andrés hace mutis por el lateral indicado. Quedan solos en escena Carlos y Amparo. Ésta, que terminó ya de planchar, recoge la ropa e inicia también un mutis por el mismo sitio. Las palabras de Carlos la detienen. Permanece de espaldas.)

CARLOS. — (Con sonrisa amarga.) Se va para no tener que hablar conmigo, ¿no es así? Por mí no lo haga. Podemos estar absolutamente callados. Sin cambiar una sola palabra. Pensando, cada cual, en sus cosas. Yo, por ejemplo, en mi viaje a Mallorca. Usted... en que, dentro de dos días, será libre entre estas cuatro paredes. Ningún extraño habrá ya en su vida, nadie que mediatice sus caprichos o sus deseos.

(Amparo se vuelve. Mira a Carlos con marcado gesto de extrañeza.)

AMPARO. — ¿Por qué cree que yo pensaría eso?

CARLOS. — No digo que lo piense. Digo que podría pensarla.

AMPARO. — Tal vez, si usted pudiera también pensar en su viaje a Mallorca.

(La respuesta de Amparo produce leve inquietud en Carlos.)  
 CARLOS. — ¿Qué quiere usted decir?

(Amparo, sin dejar de enfrentar su mirada con la de Carlos, coloca sobre la mesa la ropa que iba a llevarse. Pausa breve.)

AMPARO. — He leído el guión de esa película que van ustedes a hacer. Se lo dejó usted ahí el domingo, y... me entró curiosidad, empecé a hojearlo y... total: me lo leí entero. ¡Es curioso! Todo él transcurre en descampados, en suburbios, en barracones, en tabernas inmundas. El paisaje más risueño: una carretera lluviosa, sin un solo árbol. (Irónica, con suave gesto de desafío.) Tenía idea de que Mallorca era algo muy distinto...

CARLOS. — (Irónico, igualmente.) ¿Sí?

AMPARO. — Al menos, lo que se conoce por las postales...

(Pausa breve.)

CARLOS. — Me estoy temiendo que no ha tomado muy en serio mi viaje a Mallorca.

AMPARO. — (Sonriente.) Muy perspicaz.

CARLOS. — Sin embargo... habrá admitido que pasado mañana me voy de su casa.

AMPARO. — Desde luego.

(Pausa breve.)

CARLOS. — (Perplejo.) No la entiendo.

AMPARO. — ¿Debo explicarle algo?

CARLOS. — ¡No! ¿Para qué?

AMPARO. — Parecía usted sentir curiosidad por...

CARLOS. — Por nada, Amparo.

AMPARO. — (Volviendo a sonreír.) Le agradezco su delicadeza. Y esté usted tranquilo: le guardaré el secreto. Realmente, ha demostrado ser un buen amigo de Andrés.

CARLOS. — (Extrañado.) ¿Por qué lo dice?

AMPARO. — (Con expresión de íntimo gozo.) ¡Ah! ¿Me equivoqué, sin duda?

CARLOS. — No. No se ha equivocado al afirmar que soy un buen amigo de su marido. Pero... no comprendo qué secreto pueda usted guardarme, ni por qué razón ese secreto... es prueba de mi amistad con Andrés.

AMPARO. — Entonces... ¿supone que ignoro los motivos que le impulsan a marcharse?

(Carlos queda pensativo unos instantes. Luego, con decisión súbita, dice:)

CARLOS. — Prefiero que no hablamos más de todo esto.

AMPARO. — (Triunfante.) Miedo... ¿no?

CARLOS. — Sí, miedo. Miedo auténtico. ¿Tanto le satisface saber que lo tengo?

(Amparo sonríe, despectiva.)

CARLOS. — ¿De qué se ríe?

AMPARO. — De su miedo. ¡De su miedo hipócrita! ¿Por quién me ha tomado usted, Carlos?

CARLOS. — (Dolido.) Amparo... No creo haber dicho nada que pueda herirla, ni...

AMPARO. — ¡Claro! No lo ha dicho, no. Usted sólo pretende huir dejando un rastro de incertidumbre, dejando el recuerdo conmovedor de un sacrificio. ¡Quién sabe! — ¿verdad? —, algún día yo podría llegar a impresionarme y tomar por gesto valiente y noble lo que en usted no fué sino pensamiento vergonzoso y torpe. (*Finge contener la risa.*) ¡Y decía antes que no era un romántico!...

CARLOS. — ¿Cómo se atreve a...?

AMPARO. — ¿A qué?

(*Pausa. Carlos, lentamente, con su mirada fría y quieta destruye el sarcasmo de Amparo.*)

CARLOS. — En este momento, Amparo, casi podría negar que la quiero. Porque el odio es más fuerte aún que mi amor. Pero no. No lo negaré, porque la quiero. Sin embargo, no es ésa la razón de mi huída. La quiero desde hace mucho tiempo, desde hace muchos meses. Desde antes de vivir aquí con ustedes. Nunca he tenido miedo de mí mismo y siempre estuve seguro de mis actos, seguro de mi conducta. Para mí, era bastante y me compensaba de todo dolor y amargura íntimos, el simple hecho de verla cada día y comprobar que Andrés la hacía a usted feliz. Yo no he querido nunca más que su felicidad, Amparo. La mía, mi felicidad, jamás me importó desde el momento en que la conocí a usted. ¡No! ¡No se sonría! Es así, aunque no lo crea. Yo... yo no sé expresarme con palabras hermosas. Ni siquiera con palabras apropiadas que reflejen con exactitud lo que siento. Soy torpe, lo reconozco, y hay cosas que no puedo explicar a los demás, cosas que yo sólo las comprendo. Pero... esto no significa que el sentimiento que usted ha hecho nacer en mí, sin que lo quisiéramos ninguno de los dos, no sea un sentimiento noble. Sí, Amparo. Estoy enamorado de usted. Lo estoy. Y — ¡lo que es peor! — sospecho que lo estaré ya para siempre. Lo sabía usted, ¿verdad? (*Amparo asiente en silencio.*) Y cree que me voy por eso, ¿no? (*Ella vuelve a asentir.*) No, Amparo. No es por eso por lo que me voy. Si ése fuera el motivo no podría haber puesto nunca los pies aquí. Me voy... porque usted advirtió lo que ocurría dentro de mí. Y lo advirtió por una razón muy sencilla: usted también está enamorada de mí.

(*Amparo recoge la afirmación de Carlos con un gesto de sorpresa que, inmediatamente, trata de convertir en burla.*)

AMPARO. — ¿Yo?... ¿Yo enamorada de... de usted?

CARLOS. — (Serio.) Sí, Amparo. Usted.

AMPARO. — (De nuevo finge contener la risa.) No deja de ser grotesca su petulancia.

CARLOS. — No hay petulancia. Lo sabe de sobra.

AMPARO. — ¡Ah!, ¿no? ¿Entonces?...

CARLOS. — Usted me quiere.

AMPARO. — ¡Vaya! Siendo así... incluso podría demostrármelo, ¿no?

CARLOS. — Desde luego.

AMPARO. — (*Transparentando temor.*) ¿Por ejemplo?

CARLOS. — Su odio injustificado, su desafío al descubrir mi sentimiento hacia usted, y ahora... ese miedo que le asoma a los ojos y que le tiembla en los labios. ¡No está segura de sí misma, Amparo! No, no lo está... ¡Y por eso me voy! Yo puedo luchar contra mí, ¿comprende? Puedo vencerme a mí mismo, sí. Ahora... luchar contra usted... sé que no podría hacerlo.

(*Amparo, vencida, muda, sólo en su callada agitación evidencia el efecto producido por las palabras de Carlos. Él, con triste admiración, la contempla.*)

CARLOS. — Ya no me odia, ¿verdad, Amparo?

AMPARO. — No. No le odio. Ni le he odiado nunca.

CARLOS. — Sin embargo... a veces... a veces, llegué a creer...

(*Amparo adquiere una expresión de suprema extrañeza. Como si lo que él dice y lo que contesta ella fuera un diálogo fatalmente ineludible, palabras más fuertes que su voluntad de pronunciarlas.*)

AMPARO. — También yo, a veces, creí odiarle de veras. Pero no era odio. Era... ¡no sé!, desesperación, ansia... que se estrellaba... (*Súbitamente horrorizada. Con dramática repulsa.*) ¡No! ¡No! ¡No!... Yo no he dicho nada de lo que he dicho, ¿entiende? ¡Nada!... Y tampoco es verdad que le quiera. No lo es ni lo será nunca, ¿me oye? ¡Váyase! ¡Váyase de una vez y para siempre! Entre usted y yo, Carlos, entérese bien, hay una frontera insalvable.

CARLOS. — (*Avanzando, insinuante.*) Ya no hay fronteras, Amparo.

AMPARO. — (*Enérgica.*) Sí. Aun las hay. No basta, para destruirlas, pensar que no existen.

(*Amparo retorna al gesto extraño que es de sorpresa infinita por lo que ella misma acaba de decir.*)

AMPARO. — (*Como enloquecida, medrosa.*) ¡Dios mío!... ¡Si no es posible...! ¡No lo es y... sin embargo...!

(*En silencio los dos personajes se contemplan. Carlos, intrigado por la expresión misteriosa de Amparo. Amparo, como sobreexcitada por incertidumbres indescifrables. Pausa muy breve. Andrés entra en escena. Su gesto es de indiferencia. Va hacia Amparo.*)

ANDRES. — ¿Me haces el nudo?

(*Amparo, casi inconsciente, le anuda la corbata.*)

ANDRES. — Gracias. (*A Carlos.*) Qué, ¿vamos?

CARLOS. — (*Improvisando naturalidad.*) Cuando tú quieras.

ANDRES. — Pues en marcha. (*Besa en la frente a Amparo, que sigue ensimismada.*) Hasta luego.

AMPARO. — Hasta luego...

(*Los dos hombres inician el mutis por el lateral izquierda.*)

ANDRES. — Acuéstate, ¿eh? No te quedes esperándome.

AMPARO. — Sí, Andrés.

CARLOS. — Hasta mañana, Amparo.

AMPARO. — Hasta mañana.

ANDRES. — (Cediendo el paso a Carlos. En tono de burla.) Que no se diga que no te trato como si fueras un caballero.

CARLOS. — (Sonriendo de mala gana.) ¿Acaso no lo soy?

ANDRES. — (Sonriente. A Amparo.) ¿Te fijas qué preguntas hace este Carlos? (Lo empuja, amistoso.) ¡Venga, hombre! ¡Venga!...

(Mutis de ellos dos. Apenas desaparecen, Amparo cae sobre una silla y rompe en sollozos. Pausa breve. Vuelve a entrar Andrés. Amparo, sorprendida, se levanta. Rápidamente se seca los ojos con las manos y disimula su llanto.)

ANDRES. — (Indiferente.) Un pañuelo, por favor. Me iba sin él.

(Amparo sale en seguida por el lateral derecho. Andrés, tras el mutis de ella, se precipita a la mesa, abre el cajón. Casi maquinalmente hace intención de adueñarse de algo que hay dentro. Su mano vacila en el aire durante unos instantes. Se immobiliza y, en ella, se trasluce la íntima lucha que dentro de él se ha desencadenado. Poco a poco, la mano desiste. Y, resignada, lentamente vuelve a cerrar el cajón. Andrés regresa al sitio de antes, adopta idéntica actitud a la que tenía. Entra Amparo con el pañuelo.)

AMPARO. — ¿No te importa éste de rayas?

ANDRES. — (Cogiéndolo y secando con él los ojos de ella. Serio.) No. No me importa, Amparo.

(Mutis de Andrés. Ella lo ve salir, como hipnotizada. Durante unos instantes queda en pie, inmóvil. Luego, con lento movimiento de cabeza, fija sus ojos en la mesa. De repente se precipita hacia el cajón. Lo abre. Mira dentro y exhala un hondo suspiro de alivio. Se le doblan las piernas y queda de rodillas sollozando junto a la mesa.)

AMPARO. — (Entre llantos.) ¡Perdóname, Andrés! ¡Perdóname!... ¡Perdóname!...

### TELON RAPIDO

### ACTO SEGUNDO

(Al alzarse el telón, la escena aparecerá iluminada por un verde intenso. Por sí sola, o en contraste con otra, esta luz tenderá a crear un ambiente irreal. Amparo y Carlos, abrazados. Ella, débilmente, intenta desasirse. Amparo viste un percal de color vivo, sin mangas. Piernas y pies desnudos. Carlos luce una de sus camisas de cuadros.)

AMPARO. — (Con voz desmayada y cálida.) ¡Déjame! ¡Déjame, por favor!... Te lo suplico...

CARLOS. — (Haciendo más estrecho el abrazo.) ¡No! ¡No te dejo, Amparo! ¿No comprendes? Tú no puedes prohibirme que te quiera. No puedes, Amparo. No puedes...

AMPARO. — Carlos, esto es una locura, un imposible...

CARLOS. — ¡No! Imposible lo otro. Vivir extraños, vivir ajenos a nosotros. Sintiendo el sofoco de esta sed y de esta angustia, y el silencio atormentado del deseo y...

AMPARO. — ¡Calla! ¡Calla!... Queman tus palabras.

CARLOS. — Y tus labios, Amparo. Y tus labios, también queman...

(La besa apasionado. Ella, luchando por desprenderse de él, lentamente va cediendo. Luego, poco a poco, rodea con sus brazos el cuello del hombre. Pausa breve.)

CARLOS. — ¡Amparo! Este instante no debiera acabar nunca. ¡Nunca! Así tendría que ser para siempre nuestra vida: un abrazo interminable y el murmullo de nuestra voz apagándose en el beso de nuestras bocas. (Sonriéndola con dulzura.) Ya no me odias, ¿verdad, Amparo?

AMPARO. — No. No te odio. Ni te he odiado nunca.

CARLOS. — Sin embargo... a veces... a veces, llegué a creer...

AMPARO. — También yo, a veces, creí odiarte de veras. Pero no era odio. Era... ¡no sé! desesperación, ansia de ti, que se estrellaba en esas fronteras absurdas de todo lo prohibido.

CARLOS. — Ya no hay fronteras, Amparo.

AMPARO. — Sí. Aun las hay. No basta, para destruirlas, pensar que no existen.

CARLOS. — Olvídalas. Sólo tú y yo existimos realmente, ¡Tú y yo, sólo! Todo lo demás... son sombras.

AMPARO. — ¡Sombras! Sombra es el remordimiento ¡y es insufrible!

CARLOS. — Pero tú no puedes tener remordimiento, Amparo. Hay remordimiento cuando hay culpa. Y en quererme, ¿qué culpa puede haber?

AMPARO. — ¿Te olvidas de...?

CARLOS. — ¿Acaso significa algo para ti?

AMPARO. — Ya no. Sin embargo, él formó parte de mi pasado, ¿no comprendes?

CARLOS. — (Estrechándola con desesperación.) ¡No! No puedo comprender nada. Te quiero, ¿sabes? Te quiero y, por encima de todo, está nuestro cariño. Ni tu pasado ni el mío cuentan ya en esta hora nuestra, completamente nuestra.

AMPARO. — ¡Si eso fuera posible!... ¡Oh! tengo tanto miedo... ¡Un miedo horrible de todo, Carlos!

CARLOS. — (Con dulzura.) ¿Miedo tú? ¿Y yo? ¿No estoy aquí yo para defenderte, para protegerte?

AMPARO. — (Ilusionada.) Sí, es verdad. Te tengo. ¡Te tengo a ti!... (Solloza sobre el pecho de él)

CARLOS. — (Acariciándole el pelo.) Hemos de ser fuertes, mujer...

AMPARO. — Quisiera serlo.

CARLOS. — Bastará con que lo quieras.

AMPARO. — No. No basta. Lo sé muy bien. Sé que mi voluntad queda fuera de mí. Y que yo misma estoy a merced de ella. Ahora... tratando de aferrarme a hoy. Mañana...

CARLOS. — Mañana entregándote a mí definitivamente.

(Durante unos instantes se miran silenciosos. Luego se besan. Pausa larga.)

AMPARO. — (Con abandono voluptuoso.) Me parece soñar este momento. ¡Es tan distinto a... todos los que recuerdo!...

(Con repentino temor, atenta a la expresión de Carlos.) ¡Y tú! ¡Tú también pareces diferente... muy diferente!... Sí, diferente a los otros... diferente a ti mismo... Incluso yo... yo también me siento dentro de mí como una extraña...

(Trémula, agitada por intenso nervosismo, estrecha en fuerte abrazo a Carlos.)

AMPARO. — ¡Y no! ¡No quiero que seamos extraños!... No quiero, ¿sabes? ¡No quiero!... (Más sosegada.) Te lo prometo: yo destruiré cuanto se interpone entre nosotros, sí. Olvidaré todo... Olvidaré. Y no habrá tregua para mi olvido. Seré implacable con mis recuerdos. Y en ellos — ten la certeza — no quedarán intactas sino dos personas. Sabes ya quiénes son, ¿verdad? Sí, lo sabes. ¡Tienes que saberlo! Porque somos tú y yo, Carlos. Nada más que tú y yo.

CARLOS. — (Frenético, besando el rostro de ella con insistencia.) ¡Amparo!... ¡Mi vida!...

AMPARO. — (Entre llantos.) ¡Carlos! ¡Ayúdame a ser fuerte! Te lo suplico... Ayúdame, al menos para que este ímpetu de ahora no se deshaga. Yo no quiero sentir compasión, ni gratitud por él, ¿no comprendes? Yo quiero quererte a ti, sin límites, sin nostalgias, sin sufrimientos. Con la alegría inmensa de saber que eres mío y de que soy tuya.

¡Bésame, Carlos!... ¡Bésame!... ¡Sigue besándome!... ¡Oh! ¡He deseado tanto tiempo tus labios!...

(Persiste el frenético besar de Carlos. OSCURO sobre la escena. Al iluminarse de nuevo, la luz verde habrá sido remplazada por luz natural. Amparo está sentada junto a la mesa del planchado, con la bata y las zapatillas del primer acto. Su angustiosa mirada parece interrogar a Andrés que, en silencio, frente a ella, la contempla, preocupado y benévolamente.)

ANDRES. — (Sonriente.) ¿Qué soñabas, Amparo?

AMPARO. — (Medrosa, asustada.) ¿Yo?...

ANDRES. — (Extremando la dulzura.) Sí, tú. Soñabas en voz alta.

AMPARO. — ¡No!

ANDRES. — (Con actitud tranquilizadora.) Sí. Estabas hablando cuando yo he entrado.

AMPARO. — (Reprimiendo su miedo, esforzada en aparentar naturalidad.) No... no me di cuenta.

ANDRES.— ¡Claro, mujer! ¡Qué cuenta te ibas a dar si soñabas!... ¡Vamos, Amparo!...

*(Acerca una silla y se sienta junto a Amparo.)*

ANDRES.— ¿Sabes que estabas muy guapa... dormida?

AMPARO.— *(Con media sonrisa.)* ¿De... de veras?

ANDRES.— De veras, Amparo. Muy guapa. Y... derpierta también, ¡qué caramba!

AMPARO.— *(Con gesto de cansancio y desilusión.)* ¡Menos mal que a ti te lo parezco!

ANDRES.— A mí y a todo el mundo, supongo

AMPARO.— *(Sonríe con tristeza.)* Gracias, Andrés. Sé que no es cierto, pero... ¡resulta tan agradable dejarse engañar!...

ANDRES.— ¡Amparo!... ¿Qué te pasa?

AMPARO.— ¿A mí?

ANDRES.— Sí, a ti.

AMPARO.— Nada, Andrés. Nada...

ANDRES.— Sí, algo te ocurre. Algo que no quieras confesarme.

AMPARO.— *(Temerosa.)* Te aseguro que no.

*(Pausa muy breve. Los ojos de Andrés rezuman compasión.)*

ANDRES.— *(Acariciándola con su única mano válida.)* Comprendo... Estás rendida, ¿no es eso?

AMPARO.— ¡Bah! Estoy un poco cansada, pero no...

ANDRES.— ¡Un poco!... ¡Y estás cayéndote a chorros! ¡No, decididamente, no puede ser que sigas en este plan de continuo trabajo, de faena tras faena! No pasa de hoy que alguien venga a ayudarte. Ya puedes ir buscando una asistenta o una mujer que...

AMPARO.— ¡Pero, Andrés, hijo!... No seas absurdo. Total, dentro de quince días, tú...

ANDRES.— Sí, dentro de quince días, yo vuelvo a lo mío y espero que todo cambie. ¡Buena falta nos hace! Sin embargo, mientras tengamos con nosotros a Carlos...

AMPARO.— *(Deslizando con suavidad la sugerencia.)* Escucha, Andrés: ¿no crees tú que sería una solución mejor decirle a Carlos...?

ANDRES.— *(Sorprendido, marcando una pausa.)* ¿Decirle qué, Amparo?

AMPARO.— Nada.

ANDRES.— No. Nada no es lo que ibas a decirme. Algo sería, ¿no?

AMPARO.— Puede. Pero... ¿para qué hablar más del asunto? De antemano veo que no te agrada, así que... ¡dejémoslo!

*(Andrés mira a Amparo con insistencia.)*

¡Bueno, sigamos con el pan nuestro de cada día!...

*(Amparo se levanta y enchufa la plancha eléctrica. Andrés, sentado como está, la coge de una mano y la atrae hacia sí.)*

ANDRES.— ¡Ven aquí tú, mal genio!...

AMPARO.— ¡Ya! ¡Que el tuyo es una malva!

ANDRES.— En seguida me coges el cesto de las chufas, y... ¡ahí queda eso!

AMPARO. — Sí... ¡estás bueno!

ANDRES. — ¡Qué más quisiera yo, que estar bueno!

AMPARO. — ¡Bien, anda!... Dime lo que sea que no puedo entretenerte, hombre!...

ANDRES. — ¿Me quieres explicar por qué te es tan antipático?

AMPARO. — ¿Antipático? ¿Quién?

ANDRES. — Sabes de sobra a quién me refiero.

AMPARO. — ¿Carlos?

ANDRES. — Sí. Carlos.

AMPARO. — ¿Y a qué viene ahora esa pregunta?

ANDRES. — ¡Qué más da! Tú contesta.

AMPARO. — Es que... la verdad, no me explico en qué hayas podido advertir semejante antipatía.

ANDRES. — ¡Por Dios, Amparo! ¡Si se te nota a la legua, hija!

AMPARO. — ¿Sí?

ANDRES. — Como lo oyes.

AMPARO. — Pues créeme que lo siento. Porque, sinceramente, no te imaginarás lo que yo me he esforzado para que no se me notara.

ANDRES. — También... también me he dado cuenta de ello.

AMPARO. — ¡Bien! ¿Qué quieras, entonces? Es algo superior a mis fuerzas. ¡No! ¡No puedo con él!...

ANDRES. — Pero... ¿por qué?

AMPARO. — No lo sé... ni tampoco sabría explicártelo. ¡Si hasta para mí resulta incomprensible! Lo único cierto es que... ¡no lo paso! Lo tengo aquí. (*Se señala la garganta.*)

ANDRES. — Sin embargo, reconocerás...

AMPARO. — Reconocer, lo que tú quieras. Que es muy buena persona, que contigo se ha portado magníficamente, que te aprecia mucho... ¡lo que se te antoje! Ahora, eso no quita para que a mí me resulte un tipo inaguantable. Lo siento en el alma, Andrés, pero es así.

ANDRES. — ¡Buenos! Las mujeres sois... ¡tremendas!

AMPARO. — ¡Sí! ¡Que vosotros, los hombres, cuando la tomáis con alguien... os quedáis atrás!

ANDRES. — Al menos, nuestras antipatías o nuestras simpatías, siempre obedecen a motivos más concretos.

AMPARO. — ¡Pss! ¡No sé qué te diga!...

ANDRES. — Yo sí lo sé.

AMPARO. — Desde luego... nunca me hizo nada, esa es la verdad.

ANDRES. — Ahí quería yo ir: saber si Carlos, en algún momento, estuvo grosero o molesto contigo.

AMPARO. — En absoluto. Conmigo, casi, si peca, es de amable...

ANDRES. — Entonces, querida Amparo, perdóname que te diga que, siendo así, no podemos alegremente desentendernos de él, como intentabas sugerirme. A una persona que, como Carlos, ha estado dispensándonos ayuda constante, que, en no pocas ocasiones respondió como no han respondido otros que parecían auténticos amigos, a

un hombre así, ya comprenderás que, por muy antipático que te resulte, no se le puede decir: ¡Bueno, ya puedes irte buscando alojamiento por ahí porque dentro de unos días estás de sobra en esta casa. Con que... ya sabes. Hacer esto, querida Amparo, es sencillamente monstruoso. Y lo es, también, incluso pensarla.

(Andrés se levanta e inicia unos pasos por la habitación. A ratos rehuye la mirada de Amparo.)

ANDRÉS.— Y no creas que me desentiendo de los infinitos motivos que tú tengas para preferir un cambio de cosas. Yo ya sé que la presencia de Carlos entre nosotros no sólo supone para ti un trabajo grande sino que supone además sujeción y falta de libertad considerable. Lo sé. Y comprendo, también, que el tipo de vida que ahora hacemos no te compensa de ese sacrificio. Pero tú también debes comprender lo obligados que estamos a Carlos. Y, sobre todo, que yo no trato de prolongar indefinidamente esta situación. Lo único que te pido es un poco de paciencia. Un poco. ¿Es mucho pedir? El será el primero en largarse cuando descubra que ya no le necesitamos, no lo dudes.

AMPARO.— ¡Qué ingenuo eres, Andrés! ¡Me pasmas! Él se encuentra aquí como en su propia casa. Y no hará nada. Nada absolutamente por irse. Al contrario, mientras tú no rechistes, aquí lo tendremos de huésped. ¡Vaya que si lo tendremos! Y lo que es peor: teniendo que agradecerle una protección que, a mí por lo menos, me ofende.

ANDRÉS.— Y aunque así fuera, ¿por qué ha de ofenderte?

AMPARO.— (Nerviosa.) Porque viniendo de él todo me irrita y... ¡me crispa! ¡Estoy harta de él, Andrés! ¡Harta de su vanidad, de su presunción, de su continuo alardear de todo y por todo! ¡Siempre hablando de sí mismo, de sus negocios, de sus éxitos, de su dinero!... ¡No parece sino que no haya en el mundo nadie más que él! ¡Estúpido!...

ANDRÉS.— (Clavando la mirada en ella.) Eso ya, Amparo... no es antipatía... No, no lo es...

(Pausa breve. La insistente mirada de Andrés empieza a inquietar a Amparo.)

AMPARO.— (Asustada.) ¿Qué piensas? ¿Qué estás pensando... de mí?

ANDRÉS.— (Con sonrisa indulgente y triste.) Nada, Amparo, Nada...

AMPARO.— (Yendo hacia él.) ¡No! No es verdad, Andrés. ¡Por favor! Dime lo que estás pensando.

ANDRÉS.— ¡Si no pienso! Sólo estoy compadeciéndome... de ti.

AMPARO.— (Horrorizada.) ¡Andrés! ¿No irás a creer que...?

ANDRÉS.— No creo nada, tampoco.

(Ella se refugia en el pecho de Andrés que la abraza.)

AMPARO.— Te juro que no, Andrés. Te lo juro, ¿me oyes?

ANDRÉS.— (Ingenuo y sonriente.) ¿El qué, Amparo? No sé de qué me hablas.

AMPARO.— (Levantando la mirada.) No le quiero, ¿sabes? Sólo te quie-

ro a ti, Andrés. ¡A ti! A ti y nada más que a ti. Puedes estar bien seguro de ello.

ANDRES. — ¡Pero, Amparo!... ¿A qué vienen todas estas suposiciones absurdas? No comprendo por qué...

AMPARO. — Sí, sí comprendes... No trates ahora de engañarme. Es inútil. A través de tus ojos, hace unos momentos, se adivinaban los celos, se leía la duda de si yo...

ANDRES. — ¡Vamos, Amparo, vamos!... ¡Tranquilízate, mujer! ¡Mira que tomarme a mí por un marido celoso! ¿Desde cuándo? Y, por si fuera poco, ¡celoso de Carlos!... ¡Vamos, no digas disparates!...

AMPARO. — (Con secreta desilusión.) ¿Entonces... de veras, no...?

ANDRES. — Nunca he dudado de ti, Amparo. ¡Nunca!

AMPARO. — ¿Ni jamás... te planteaste la posibilidad de que...?

ANDRES. — (Serio.) No. Tú no puedes querer a nadie sino a mí. Como yo no puedo querer a nadie sino a ti.

AMPARO. — Así es. Sin embargo, imagina...

ANDRES. — No quiero imaginar nada.

(*Breve pausa. Marido y mujer se miran en silencio.*)

AMPARO. — ¿Tan seguro estás de ti y... de mí?

ANDRES. — Tan seguro.

AMPARO. — (Bajando la voz.) ¿Y de Carlos?...

(*Los ojos de Andrés se endurecen con el reto oscuro que encierra la pregunta de Amparo. Pausa muy breve. Luego, lentamente, él lleva a la mujer hasta la mesa donde queda la ropa del planchado. Abre el cajón.*)

ANDRES. — También de Carlos estoy seguro. Pero, si alguna vez dejara de estarlo... lo sentiría por él. (Saca del cajón un revólver. Jugando con el arma.) Lo sentiría mucho, Amparo. ¡Mucho! créeme.

(*Vuelve a dejarlo dentro y cierra.*)

ANDRES. — (Sonriendo ante el gesto atónito de ella.) ¡Oye... no me pongas esa cara, mujer! No es para tanto. Yo también sé bromear. ¿No querías tú divertirte a mi costa? ¡Pues fíjate qué mal te ha salido! Al final he sido yo quien ha fingido mejor y se ha burlado de ti. ¡Vamos, resucita!... ¿O, quizás, no me encontraste demasiado gracioso? ¿Es eso?

(*Amparo, sollozando, una vez más se abraza a Andrés. Este trata de calmarla.*)

ANDRES. — ¡Pero, hija!... ¡Sí que la has cogido buena!...

AMPPARO. — (Entre sollozos.) Andrés... Te lo ruego: dile que se vaya.

ANDRES. — ¡Pero no me seas terca, Amparo!... Deja eso ahora. Lo que me pides es un imposible, ¡compréndelo!

AMPARO. — Un imposible, no. Lo que te pido es nuestra felicidad. Andrés.

ANDRES. — ¡Vamos, no digas tonterías!... ¡Qué tiene que ver Carlos con nuestra felicidad? ¡Es completamente estúpido que desorbites las cosas hasta ese extremo!

AMPARO. — ¿Crees que todo son exageraciones mías?

ANDRES. — Naturalmente que sí.

AMPARO. — ¿Para ti, entonces, es estúpido que una mujer aspire a vivir su vida sin testigos, sin extraños que, a cualquier hora, irrumpen en su intimidad y destruyen lo que en ella hay de más sagrado, de más...?

ANDRES. — ¡Por favor, Amparo! No te pongas cursi, hija. ¡Pues sí... lo que nos faltaba!...

AMPARO. — (Con enojo.) ¡Está bien! Yo he terminado ya. No pienso decir ni una palabra más.

(Amparo, molesta, se dirige a la mesa y comienza a planchar la camisa de cuadros verdes y rojos.)

ANDRES. — Oye...

(Silencio de Amparo.)

ANDRES. — (Con blandura.) Estoy hablándote, Amparo.

AMPARO. — (Sin volverse. Seca.) Y yo estoy escuchándote.

ANDRES. — ¿No puedes... mirarme?

AMPARO. — En este momento, no. Tengo mucho que hacer.

(Andrés nada contesta. Queda mirando a su mujer que, inmutable, aparentemente absorta en su trabajo, sigue planchando la camisa de cuadros. Pausa breve.)

ANDRES. — (Entristecido.) La verdad es que no sé cómo voy a tener que hablarte. A la menor contrariedad ya estás de morros y no hay manera de entenderse contigo.

AMPARO. — (Sin dejar de planchar.) Sí, tienes razón. Yo me enfado por cualquier cosa. Soy muy susceptible.

(Empieza a caer lentamente el telón.)

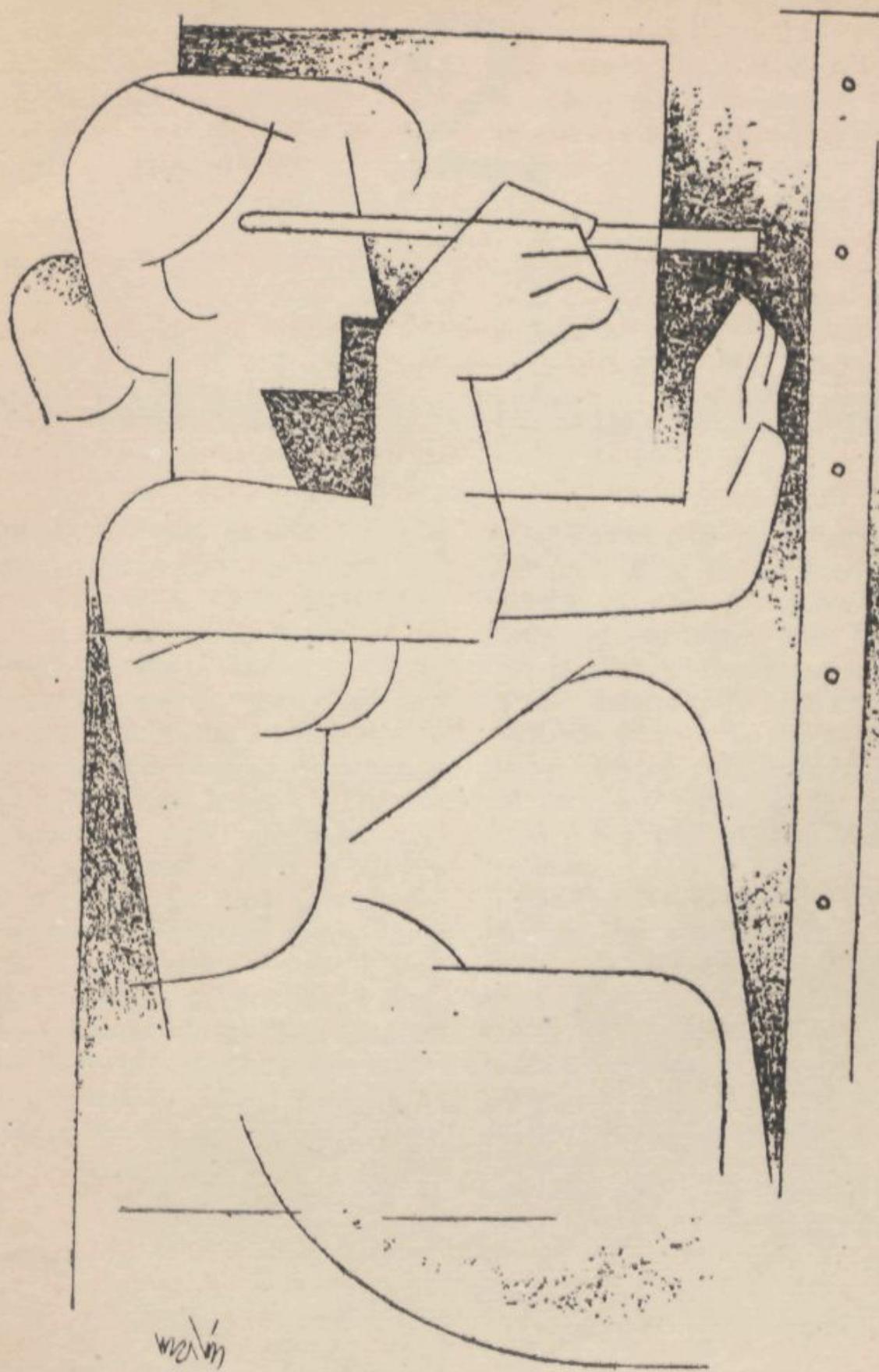
ANDRES. — No digo que seas susceptible. Incluso puede que... Sí, puede que yo carezca de tacto para afrontar las situaciones. Y por eso...

AMPARO. — (Sin mirar a Andrés.) O puede, también, que yo sea una egoísta tremenda. Las mujeres, ¿no lo sabías?, somos muy egoísticas.

ANDRES. — Tú nunca has sido egoísta, Amparo...

## TELON

Esta obra fué estrenada en «Dido», pequeño Teatro de Cámara de Madrid, el día 18 de Marzo de 1954.



# 2.

## «THE LIVING ROOM», DE GRAHAM GREENE

Cuando Graham Greene, escritor de muy particulares características, hizo un alto en su labor de novelista para embarcarse en su primera obra escénica, el mundo teatral de Londres experimentó la natural curiosidad. Las habilidades dramáticas de que había dado pruebas en películas como «The Third Man» y «The Fallen Idol», su estilo apretado, telegráfico, y muchas escenas de sus novelas eran indicios muy prometedores de sus posibilidades como autor teatral. La curiosidad llevaba a pregunparse, además, qué novedades ofrecería en el orden de las ideas. Graham Greene lleva más de veinte años escribiendo, y aun cuando el material de sus obras sea considerablemente variado, se observa a través de él una clara línea de desarrollo, que va de la abrupta y torturada adolescencia — revelada en ciertas notas autobiográficas — y pasa por novelas primerizas como «Brighton Rock» y «A Gun for Sale» — con un amargo sentido del desamparo y de las repelencias físicas — para llegar a una más rica madurez cuando viajero y novelista se combinan en obras como

«The Power and the Glory». En todos estos años de escritor, Graham Greene aparece en terrible lucha interior con su *angry man* (1), lucha que le lleva a posiciones contradictorias: detesta a la Humanidad y la compadece, ansía la fuerza espiritual de lo religioso y la rechaza, abomina del pecado y cae en él. Su mundo es duro y feo, pero fuertemente impresionante.

A «The Power and the Glory» siguieron dos novelas con un mismo tema: el adulterio. En «The Heart of the Matter» — a la que Nigeria sirvió de fondo admirable, como Méjico lo había sido para la anterior — Greene presenta el caso de Scobie, un inglés católico envuelto en unas relaciones adúlteras con una muchacha. El protagonista, en la imposibilidad de conciliar adulterio y religión, torturado por la compasión hacia su mujer y hacia la muchacha, se suicida; pero muere tocado de una cierta similitud

(1) El título de la primera novela de Greene, «The Man Within» (1929), fué tomado de una frase de Sir Thomas Browne (s. XVII): «there's another man within me that's angry with me».

con aquella extrema filosofía por la que Péguy se declaraba dispuesto a condenarse en beneficio de la Humanidad. La última novela de Greene, «The End of the Affair», da un tratamiento diverso al tema. La escena es ahora el Londres de la guerra; los personajes, un alto funcionario de la Administración civil y su esposa Sarah; el asunto, el adulterio de ella, su desasosiego espiritual y, finalmente, su muerte — sobrevenida cuando va camino de convertirse al catolicismo —, dejando tras sí una atmósfera de «olor de santidad».

Después de estas dos novelas, fué un tanto decepcionante ver que «The Living Room» incidía de nuevo en el tema y con análogas características a «The End of the Affair»: Londres, una esposa neurasténica y un marido de edad madura que se enamora de una muchacha católica. Ella, la figura de Greene que los lectores de sus últimas obras conocen muy bien, trata de olvidar a Dios, pero Dios persiste, y entonces, en su anhelo de armonizar religión y adulterio, suplica casi en los mismos términos en que Sarah lo había hecho en «The End of the Affair». Esta vez la muchacha, Rose, sintiéndose traicionada por el sacerdote, que no puede ofrecerle nada a menos de abandonar su amor, y torturada por la compasión hacia la esposa (pensemos otra vez en Scobie), clama con desesperación que Dios no existe y toma un veneno, pero en el terror de sus momentos posteriores el nombre de Dios vuelve de nuevo, y como un consuelo, a sus labios.

Mas no es esto toda la obra. Greene, con todas sus preocupaciones de tipo religioso, es y ha sido siempre un escritor muy diestro en mante-

ner el interés del lector con una especie de técnica de novela policiaca, procedimiento mucho más eficaz para atraer grandes masas que la especulación sobre un tema metafísico. En «The Living Room», el motivo principal se sitúa en un medio grotesco. Rose vive con dos excéntricas solteronas y un sacerdote que ha perdido sus dos piernas, hermanos los tres. Las solteronas vienen poniendo en práctica la decisión de cerrar para siempre la habitación en que haya muerto una persona. En el transcurso de los años, la casa se ha reducido hasta el punto de que cuando comienza la obra no quedan disponibles más que los dormitorios de cada uno, la cocina, el *living* y otro imprescindible lugar que por el cierre sucesivo de habitaciones sólo es accesible a través del *living*. Un humor áspero e incluso muchos momentos de la tensión dramática gravitan sobre lo que podría suceder en el caso de que alguien falleciera en el *living*. Y aquí hemos de hacer alto para mostrar nuestra perplejidad ante ciertas prescripciones de la censura de obras de teatro en Inglaterra, según las cuales, por ejemplo en esta que comentamos, no debe oírse el ruido de la cadena de aquel imprescindible lugar, mientras se permite a Rose describir con todo género de detalles sus permanencias con su amante en un hotel por horas.

El humor grotesco, y aun podría decirse grosero de esta situación, unido al turbador y espiritual carácter del motivo básico de la obra, es algo bastante distintivo de Greene. El que la muerte de una muchacha, después de una intensa lucha interior con lo religioso, conduzca al vulgar y terreno problema de disponer o no dispo-

ner del lugar aludido, es una de aquellas ironías con que están familiarizados los lectores de Greene, pues Greene, con todas sus tendencias a lo religioso, ha sentido siempre lo físico y ha hozado en las suciedades humanas con una compleja insistencia.

Este tema secundario, a primera vista, podría parecer original, pero no es así. En los últimos años el teatro de Londres ha visto numerosas obras con similares hermanas solteronas—la una dominada por la otra—que caen envueltas en un asesinato más o menos fino, como en «Arsenic and Old Lace», o en otras situaciones poco a propósito para solteronas. Tales situaciones son cosa muy cascada en teatro, pero ofrecen, quién lo duda, excelentes posibilidades para una buena actriz y constituyen un éxito seguro ante la masa común de los auditores. Aquí, en la obra de Greene, era difícil resistir a las dotes de Violet Farebrother en el papel de la solterona dominante, lo mismo que a la labor del resto de los actores, que enriquecieron en gran manera las calidades de la obra, especialmente Eric Portman en el papel del simpático sacerdote. Sí, la obra de Greene posee indudables atractivos para el común de los espectadores, pues Greene entiende su oficio, pero deja una evidente insatisfacción. Dibuja la familia católica inglesa con admirable exactitud, presenta momentos de indudable valor en el orden de lo entretenido, pero cuando volvemos al tema principal, que tal vez nos da Greene con ánimo de que lo tomemos en serio, no podemos evitar la impresión de lo falso. Tal falsedad aparece en el conflicto y muerte de Rose, como antes había ocurrido con Sarah al decir: «Necesito a Mauricio, necesito

este amor vulgar y corrompido... Dios mío, yo acepto siempre el dolor que nos mandas, pero no ahora.» «No me des una respuesta católica», dice Rose al sacerdote al pedirle su ayuda; y como no puede darle otra, su única salida es la muerte. En ocasiones parece como si Greene tratara de convertir a Dios en cómplice de sus propias debilidades. Y uno no puede evitar el pensamiento de que el catolicismo de Greene sería más convincente si pudiera ofrecernos un personaje capaz de llegar en plena vida al conocimiento de Dios. Una conversión a la hora de la muerte es, después de todo, un pobre ejemplo para los vivientes, a no ser que se trate de relegar el catolicismo al terreno de las decisiones finales, y deja una considerable duda en cuanto a la sinceridad del autor que nos la ofrece con un propósito más o menos ejemplar. Por otra parte, el adulterio de un hombre maduro e infeliz en su matrimonio, con una joven e inocente muchacha es un tema harto vulgar y repetido, como lo son los escrúpulos morales que la desasosiegan. En otras palabras, es un asunto en el que un escritor no debe embarcarse, a menos de presentarlo en forma más original o desde puntos de vista más nuevos, cosas que no acontecen en esta obra de Greene.

No hace mucho, en una universidad de Inglaterra, mostré mi sorpresa por el hecho de que, no obstante su popularidad en el país y fuera de él, la obra de Greene no fuera objeto de lectura o discusión en cierto curso de literatura moderna. Se me dijo que a ningún profesor parecía agradarle semejante tarea, y que Greene estaba considerado como un escritor de prosa «poco distinguida». No es fácil

aceptar esta afirmación. La prosa de Greene es ciertamente desnuda y directa, pero con ella ha conseguido excelentes efectos dramáticos y aun poéticos. Es un estilo que puede permitirse a un escritor cuando con él nos comunica algo interesante, cuando es capaz de reflejar en una obra la vida entera de un pueblo — como ocurre en «The Power and the Glory» o en «The Heart of the Matter» — o cuando sabe estimular nuestra atención a lo largo de todo el acontecer narrativo, como sucede en «A Gun for Sale». Pero cuando tal estilo es el vehículo de expresión de un tema vulgar, cierto que corre el riesgo de resultar «poco distinguido». Hasta no hace mucho tiempo,

el estilo de Greene estaba determinado por la energía de su *angry man*, por su furor frente a la condición humana, por la desesperación, por la búsqueda en un mundo metafísico. Pero en sus años últimos parece como si Greene viviera de acuerdo con su otro hombre interior, pacificándolo con una especie de teología mecánica y dejándonos en un mar de dudas en cuanto a su futuro de escritor. Cabe esperar que, después de tanta insistencia en él, Greene dará un descanso al tema del adulterio. Los hombres cometan también otros pecados, y nunca está de más ver lo que un escritor, Greene por tanto, hace con ellos.

DOIREANN MACDERMOTT

## LA PIEDAD Y EL UNIVERSO, DE GUIDO PIOVENE

«Aunque los personajes de mis novelas sean todos diferentes entre sí, tienen un punto en común y es la repugnancia a conocerse a fondo. Cada uno de ellos se comprende a sí mismo tan sólo en cuanto le conviene... Cada uno de ellos parece que piensa en su propia alma, no como suya esencialmente, sino como de otro ser con quien convive siguiendo una regla de diplomacia y del que alternativamente obtiene voluptuosidad, medicina o perdón.» Con estas palabras se presentaba en 1941 un novelista desconocido hasta la fecha por el público italiano: Guido Piovene. Naci-

do en Vicenza, Véneto, en 1907, su autor no había publicado hasta la fecha más que un volumen de narraciones, «La viuda alegre», que había pasado completamente inadvertido. La novela «Cartas de una novicia» estaba destinada a marcar una nueva etapa en la literatura narrativa italiana y con ella irrumpían en el campo novelesco problemas y personajes de una calidad moral y de una actualidad indiscutible.

Redactada en una forma epistolaria, la novela expone con una técnica que recuerda las mejores del género — es inevitable la referencia a Laclos —

las vacilaciones, dobleces y falsedades de la novicia Margarita Passi, a la que un amor frustrado induce a tomar el velo. Dotada de una carácter blando, deseosa de atraer sobre sí el cariño de cuantos la rodean, la novicia se ve envuelta en una turbia red de intrigas y mentiras que la precipitan primero al crimen y luego a la locura y a la muerte. Enfrentada a los personajes que la rodean, tan falsos como ella, en la medida que sólo aspiran a compadecerse, a confiarle sus cuitas, a curarse, Rita se abandona a estados de ánimo transitorios, impulsada por su deseo de agradar, de amar y ser amada. Siendo niña, su abuela le preguntaba todos los días si tenía algo que decirle, y como en una ocasión no se lo ocurriese decir nada, «sentí repugnancia — explica — casi espanto de mostrarme insensible y ver desilusionarse ese tierno semblante de invitación; traté de tener una pena digna de desahogo y de responder con mi confesión al afecto, y con los ojos llenos de lágrimas inventé en un suspiro que María me pegaba. Pensaba en mi mentira, pero sin juzgarla y viéndola sólo en su razón amorosa».

Esta cita, elegida al azar, expone con claridad la pasión que impulsa a los personajes de Piovene: con sus hábiles y graduales mentiras, Rita lleva la confusión dondequiera que vaya, trata de conmover, atraer sobre sí la piedad. La novicia es un caso de mala fe, puesto que no quiere conocerse, o, lo que es peor, en cuanto regula su propio conocimiento a la medida de su conveniencia. Los restantes comparsas son también unos «enfermos», víctimas de su piedad hacia sí mismos y hacia los demás. «Preciso es admitir — dice Piovene — que el estado del hombre es un *estado de en-*

*fermedad* y, por eso, cada uno de nosotros debe ciertamente comprenderse, pero, sobre todo, ayudarse y ponerse en cura.»

La maestría con que se desenvuelve la trama dentro de la forma epistolar, graduando los descubrimientos, mostrando por estratos las honduras del alma de Rita, sitúa a su autor entre los grandes maestros de la novela contemporáneo. Semejante método, por la perfecta objetividad del tono, el abandono entero que de sus poderes hace el escritor a sus personajes y por la dificultad del lector en formarse un juicio — tan sutil es la materia que tiene entre manos — la hacen aquiparable a «Adriana Mesurat» de Julien Green, con la que, por otra parte, mantiene un estrecho parentesco. En su prólogo a «Las cartas de una novicia» — impuesto claramente por ciertas exigencias de la censura fascista — Piovene adelantaba algunas conclusiones acerca del sentido de su obra: «Queda por explicar por qué he descrito de un modo tan exclusivo gente de esa especie: por qué no hubiera podido hacer otra cosa... Y tan cierto es ésto, que si alguna vez pude hablar en mis libros de alguna victoria moral, no llegaré de seguro a ella por eliminar la cualidad humana que he rozado aquí (se refiere a la piedad como motor y causa de todos los males), sino por penetrar en ella más a fondo». Piovene se ha mantenido desde entonces fiel a su promesa, y su magisterio moral es hoy, indiscutible.

«La gazzeta nera», aparecida en 1943, en las postrimerías del régimen fascista, acredita su talento narrativo. Se compone de cinco historias, que, con el proemio y el epílogo forman el ingenioso nexo de la novela, si bien cada una de ellas, por su fuerza

y originalidad, tiene una existencia autónoma; pero es en «*Pietá contro pietá*» donde el arte de Piovene alcanza mayor madurez. Publicada en 1946, significa la incorporación de Italia al pensamiento europeo de la postguerra. Piovene ha sido testigo de la invasión de su país, ha experimentado al vivo las consecuencias de aquel mal contra el que, desde hace años, ha alzado la voz y que, ahora, en la confusión, alcanza proporciones aterradoras.

La novela, jalona por multitud de narraciones que no disminuyen un ápice su fuerza, nos narra la historia de un grupo de personas en los días azarosos de la resistencia y de la ocupación alemana, víctimas de los extravíos a los que les conduce su piedad. Ana, la protagonista, se entrega a un ser abyecto, Rigo, cuyo egoísmo e impotencia se disfrazan de odio y de piedad. Deseoso de librarse de ella, la cede a su amigo Atilio, que se apiada de su suerte y que, también por piedad, elude el matrimonio, temeroso de disgustar a su madre. Julio, el último amante de Ana, es también un enfermo de piedad. Por piedad trata de asesinar a Ana. Una compasión cómplice, odiosa, les une al espectáculo de sus lacras respectivas.

El cuadro alucinante de la ciudad bombardeada, del tiroteo, de los «paseos», de las ruinas, no basta para despertarles de su modorra. «La piedad —dice Piovene— es horrible y no hay nada que no hagamos por piedad de nosotros mismos y por piedad de los que viven en nosotros. Por piedad nos matamos, pero no una sola vez, sino todos los días. Toda nuestra vida, porque es piadosa, toma un color suicida. Nos disimulamos ante los demás por piedad de ellos y de nos-

otros, para no tener el dolor de estimarnos menos perfectos. Sólo cuando nuestro miedo a la verdad es más angustioso, nos hacemos sinceros... Somos sinceros porque somos mentirosos desesperados. Y estos son los suicidios de todos los días que nos sugiere la piedad...»

Lucas Berti, el extraño héroe de Piovene, es como Mersault, como Antoine Roquentin, como Rieux, como Joseph K., testigo de nuestro tiempo, víctima de un clima moral del que se esfuerza en evadirse. Lucas Berti contempla el odio esparcido por las calles en ruinas, incoloro como el polvo: «y la multitud llena de odio y hambre se ensanchaba y desvanecía por todo un mundo poblado de falsos hombres, donde ninguno soportaba el peso de sus afectos, de su propia moral, de su propia clase»...

Acosados por el dolor, víctimas del hambre y de la guerra—una plaga tan *real* como la que azota a los desventurados habitantes de Orán — los personajes de Piovene eluden la verdad, se compadecen, se ocultan, se disimulan. Lucas Berti experimenta la necesidad de que todos despierten por sí mismos y por los demás, que cada uno de ellos *sepa*. Ante las ruinas de las casas, exclama: «No basta todavía.» Lucas Berti anhela un mundo: «más pobre, más destruido y hambriento que el que vi esta tarde. Creo que hay un momento del hombre en el que todo se transforma: se está más allá, se comprende, no se tiene ya piedad de nosotros. Sólo entonces nos rebelamos porque estamos como muertos. No me quejo de esta vida perversa. Quisiera una vida más perversa todavía, que sólo nos diera guerra y hambre hasta que no quedara un hombre que no se viera forzado a

comprender cuánto y cuánto ha sufrido».

Lucas Berti eleva un grito de dolor y desesperanza: «Deberían sufrir más, mucho más, para verse obligados a actuar.» Ni el dolor, ni el hambre, ni la guerra, han bastado para arrancarles de su piedad, para enfrentarlos desnudos consigo mismos. La guerra ha sido un accidente al que se acomodan y que les proporciona una nueva ocasión de compadecerse. Piovene siente la necesidad de que toda esa angustia se troque en conciencia, de «hacer algo» con todo eso dolor disperso. Como Kierkegaard, cree que cada hombre, en lugar de adormecer la «castilla» debe pulirla y afilarla, es decir, colmar conciencia de lo abyecto de su condición.

El héroe de Piovene combate contra toda evidencia. «Hay que despertar, porque estamos dormidos. Todo el mundo sufre, pero duerme... Ahora que todo esto ha llegado al espasmo, también mi confusión ha llegado al espasmo. Pido sufrimiento y exijo残酷 para conmigo mismo, pero el porqué continúa a obscuras». Y más adelante: «Hay que encontrar coraje para destruirse integralmente. No hay más que una alternativa: o destruir toda la propia y odiosa personalidad y comenzar desde la nada, o ser sólo una mentira». El instinto de conservación que le impulsa a huir del peligro, le parece innoble. Lucas muere disparando contra los soldados alemanes en un intento desesperado de darse un sentido, de sobrepasar su condición humana, «El mundo es horrible, piensa, ¿no habrá nunca otro mundo?»

En pocas ocasiones ha alcanzado la novela contemporánea tal intensidad. «Piedad contra piedad» es una obra

de gran envergadura cuyo grito de odio y desesperanza logra conmovernos plenamente. Piovene plantea una vez más el problema del hombre contemporáneo, extraño al mundo que le rodea, cuyo significado se le escapa. Lucas Berti se niega a admitir los consuelos de la fe, no acepta otros datos que los que le ofrecen los sentidos y asume, como Rieux, y como Mer-sault, su trágica condición humana.

Su apuesta es, a la postre, un fracaso. Piovene sabe perfectamente que la gente se acomoda. Si se destruye su casa, la alza de sus cimientos; si se queman sus cosechas, siembra otras; si se mata a sus hijos, engendra otros que les sustituyeran. La rebeldía no puede lograr nada. En un mundo resignado, enfermo de piedad, la muerte es la única respuesta.

«Cabe subrayar el carácter de nuestra literatura — ha dicho Carlo Bo, el más sagaz de los críticos de la moderna Italia — y cabe también tener presente que se trata de un *modo de conciencia*. Hoy, los novelistas como Moravia, Guido Piovene, Vittorini, etcétera, tienen una gran responsabilidad y es ésta precisamente: explotar la nueva posición literaria.» En 1947 Piovene publica «I falsi redentori», en la que se ha querido ver la culminación y, en cierto modo, la decadencia de su arte novelesco. Nosotros no nos atreveríamos a afirmar tanto. La obra, de complicada trama psicológica, nos presenta a tres héroes familiares al lector de Piovene: Pietro Donghi; María, su esposa, y Giulio, el narrador. María, antigua amante de Giulio, se halla vinculada a Pietro «por una servidumbre de piedad, por su apetito de lágrimas y dolor». Entre su esposa y su madre, Pietro obra con cautela y diplomacia, toma a Giulio

como confidente y le hace partícipe de sus amores con Alda, muchacha humilde, de la que se ha apiadado María decide abandonar el hogar en compañía de Giulio, que consiente, asimismo, por piedad. La huída es un paso en falso: ni María, ni Giulio están hechos para comprenderse. Ella regresa a los brazos piadosos de Pietro, que, entretanto, ha dado esperanzas matrimoniales a Alda y a la que la compasión impide abandonar. El drama madura lenta, inexorablemente hasta su conclusión inevitable. Pietro y Giulio contemplan el cuerpo de María en una escena que trae a la memoria el abrazo de Pafen Semanovich y el príncipe Michkin sobre el cadáver de Nastasia Filipovna.

Técnicamente, «Los falsos redentores», significa una regresión respecto a «Piedad contra piedad». En ella, los

temas habituales del gran novelista, aparecen deformados, casi caricaturescos. El clima de la novela es denso, asfixiante. La verosimilitud de la trama, mínima, pero preciso es reconocer que no por ello deja de interesarnos. Su lectura, no obstante, nos hace desear que un aire nuevo irrumpa en esta atmósfera recargada. Su riqueza creadora nos lo hace esperar así.

En la nueva generación de novelistas europeos, la voz de Guido Piovene resuena con particular intensidad. Como Malraux, como Camus, como Genet, Piovene es un testigo de excepción que pertenece por derecho a la categoría de los que abrazan la condición humana en su conjunto, sin admitir la «dimisión».

JUAN GOYTISOLO

## UN LIBRO DE VICENTE ALEIXANDRE

Probablemente la tendencia al libro unitario, poema de desarrollo o poema de poemas, señala una zona que ya va quedando atrás en la historia de la lírica. Mas ocurre que aquellos poetas de la generación de 1900 que introdujeron en nuestra literatura ese como modo de publicar sus versos parecen haber adquirido frente a sus lectores una cierta responsabilidad en esa dimensión formal de sus obras. Y, si el establecimiento de una determinada jerarquía sobre esa base por parte de un autor y con respecto a su producción propia se justifica por el hecho simple de

que cada cual aprendió a valorarla y a concebirla en el curso de ella, la asimilación y la puesta en vigencia de esa misma idea como especie valorativa y apriorística por parte del crítico me parece tópica en nuestra circunstancia literaria. Digo esto con ocasión de cuantas, sino críticas, reseñas aparecen de «Nacimiento Último», el reciente libro de Vicente Aleixandre, precedidas de una escrupulosa salvedad que advierte desde las primeras líneas al lector que se trata esta vez de un *recueil de poèmes*. Porque, a mi juicio, la advertencia debiera hacerse no a título acusatorio de

la excepción a la unidad formal, sino solamente indicando la distinta cronología de los poemas reunidos. «Nacimiento Último» es, efectivamente, una antología de piezas sueltas de épocas diferentes, lo cual no prejuzga nada respecto de su importancia en el todo de la obra aleixandrina. En la nota editorial del autor que prologa el libro se dice que en contraposición a los libros que se desarrollan alrededor de un tema central, «hay solicitudes, expresiones en el trabajo del poeta (poemas o series) que sin llegar a cobrar cada una cuerpo bastante para constituir un volumen, no son tampoco asimilables en otros libros del autor, si estos han crecido desde un núcleo originario, por definido, excluyente», y pasa luego a dar razón de las tres partes fundamentales del libro: la que justifica el título y abre el volumen, trece poemas ya definitivamente arrancados a la órbita de «Sombras del Paraíso» y que han de franquear el camino a «Historia del Corazón», el libro aún inédito del que Aleixandre habla ya como inminente; *Cinco Poemas Paradisíacos*, coda del libro anterior, de la *Sombra*; y *Retratos y Dedicatorias*, antología de poemas ocasionales, *feuilles d'album*, que alcanza el periplo literario entero de Aleixandre y atraviesa todos sus modos.

Se trata de un libro de doble naturaleza y de doble función que en el fondo se coordinan. Por una parte obra de transición, de puente, entre dos fases muy definidas de la poesía aleixandrina cuya frontera más íntima no habrá que situar entre «Sombra del Paraíso» e «Historia del Corazón», sino entre «Cinco poemas paradisíacos» y «Nacimiento Último» (y éste es en mi opinión el más im-

portante problema que plantea). Por otra viene a añadir a la bibliografía del poeta una serie de poemas, los que constituyen la antología, que habrán de facilitar toda curiosa aventura en la evolución, formal y técnica sobre todo, de su poesía.

Desde esos dos puntos de vista, tiene «Nacimiento Último» un indiscutible valor de *contexto* respecto de la obra total de Vicente Aleixandre, que en uno, el más concreto de ellos, acrecerá sin duda la anunciada aparición del próximo libro, de nuevo plenamente substantivo. Pero el que no lo sea éste que nos ocupa — y reanudamos ahora con nuestro punto de partida — en nada lo desmerece frente a los que sí lo son; la existencia de sus dos partes principales, «Cinco poemas» y «Nacimiento Último» lo hacían necesario y lo equiparan ahora a las más conseguidas y afortunadas partes de la obra anterior del autor.

Quisiera contar simplemente mi experiencia de lector e ir señalando a medida de su paso, las sintetizaciones temáticas que se operan en esas páginas a caballo de dos instancias poéticas, y en las que resulta posible de un modo singularmente directo reconocer bajo la transparencia de la revelación nueva la alusión apenas consciente al tema antiguo, a veces más preciso ahora que en su expresión primera, como diafragmado por su fugacidad y esclarecido por la lejana perspectiva.

Así, por ejemplo, la lectura de «Cinco Poemas Paradisíacos», que el poeta nos dice haber escrito sin solución de continuidad con «Sombra del Paraíso», en la época en que aquel libro ya se imprimía, inaugura esa sensación de asistencia al tránsito entre dos momentos líricos en un grado apenas

perceptible. Unos poemas como «Junio en el Paraíso» o «Bajo la luz primera» parecen más fieles al anterior que otros. En alguno apunta una melancolía de nueva naturaleza, como en «Primera Aparición»; otro, «Cántico para después de mi muerte», alude quizás a un tema totalmente nuevo: la supervivencia literaria.

«Junio en el Paraíso» y «Bajo la luz primera» son los más trascendentales de los cinco poemas. En el primero se canta un mundo exultante, cereal, de carnaciones luminosas, el momento pleno de una raza feliz envuelto en una luz implacable:

*Hombres plenos, muchachas de insi-  
muado escorzo lúcido,  
niños como vilanos leves,  
mujeres cuya hermosa rotundidad so-  
{lar  
pesaba gravemente sobre la tarde  
{augusta.*

Y aún más aguda esa sensación misma de plenitud de vida estalla luminosamente en el segundo:

*Aguilas libres, cóndores soberanos,  
altos cielos sin dueño que en plenitud  
[deslumbran,  
brillad, batid sobre la fértil tierra sin  
[malicia.*

«Los besos» es el más corto y quizás el más intenso de los poemas, en el que la dicción sofrida realza la contenida emoción. Versos bellísimos que se harán caros al poeta; así encontramos casi de nuevo uno de ellos:

*Mira: vuelan, ascienden, el azul los  
[adulta...*

en «Cantad Pájaros», un poema probablemente posterior, de «Nacimiento Último»;

*hacia el azul que inspirado os adopta.*

En la serie entera la belleza verbal y el brillo expresivo constituyen el tono dominante. El verbo frondoso, la imagen continua, según el más clásico estilo de Aleixandre.

Cerrando el volumen, inmediatamente detrás de los poemas del Paraíso, «Pobre Niño» refiere un hecho lírico totalmente independiente. Es un poema de filiación, quizá, rimbdiana que recuerda un estadio anterior de la poesía del autor.

La parte central incluye bajo el epígrafe «Retratos y dedicatorias» poemas cuyas fechas oscilan entre 1927 y 1946, a lo largo de veinte años de ejercicio poético, y ejercicios son, en efecto, muchas de esas piezas, sonetos literarios, semblanzas poéticas, letrillas, ingeniosos esbozos escogidos entre tantos que van tejiendo en la corteza de la obra de un poeta la superficie más externa de su juego de creación. Junto a esos pequeños poemas aparecen el «Sueño» por su estructura y aun por su tema y estilo cercano a la «Sombra», de imágenes feriales y radiantes, «La Cogida», que inconscientemente enlazamos con un poema de «Espadas como Labios», «Toro», y dos elegías contrapuestas. Narrativa, apesadumbrada y directa la primera: «En la muerte de Pedro Salinas» parece escrita desde la inmediata tristeza, como si gravitase sobre sus versos el vacío reciente, como en una oración elegíaca. En la segunda, en cambio, intitulada «Elegía», se canta como desde más lejos la desaparición de un poeta violentamente extirpado a su mundo, de una voz asfixiada. Y los versos encendidos, dolorosos, se hacen increpación terrible.

*Sí, esconded, esconded la cabeza.  
[Ahora hundidla*

entre tierra, una tumba para el negro  
[pensamiento cavaos  
y morded entre tierra las manos, las  
[uñas, los dedos  
con que ahogaisteis su fragante vivir.

Pero es en «Nacimiento Ultimo», los primeros poemas, en donde cuajan los descubrimientos y las sorpresas que asaltaron al lector a lo largo de la lectura del libro entero; volviendo sobre ellos identificará esa frontera de modos, de etapas, que la publicación de este título de Aleixandre venía a señalar.

El poeta traduce el título de la serie (que lo era en un poema de «Espadas» citado en esta ocasión como epígrafe) como «nacimiento definitivo a la tierra unitaria» y, en efecto, a lo largo de sus poemas, se desarrolla una duda dialéctica entre el definitivo silencio a que la tierra invita, el *acabar*, y la permanencia excesiva, antes y después de la muerte. El poeta canta desde la linde sombría de su mundo de paraíso.

*Mano mía que supo de la corteza suave  
de la tierra, hoy sostiene mi cabeza  
acabada.*

y refiere acontecimientos tristes, olvidados al otro lado de esa plenitud cuya disolución presiente: «El Moribundo»; recuerda: «Viento del Este», «Eternamente»; explora la muerte desde la muerte misma: «El enterrado», «Sin amor»; o la obliga a aceptar su más terrible y desesperanzadora naturaleza: «Los amantes enterrados», «Acaba», «Epitafio», y a desistir de todo otro contenido que no sea negación y regreso a la tierra silenciosa.

El inexorable, el absoluto hostil

es convocado como único testigo de ese gradual conocimiento del fin:

*Cielo de piedra dura, nefando ojo  
que sobre el mundo, fiero, vigila sin  
velarse*

Cielo de luz, acaba, destruye al hom-  
[bre solo  
que dura eternamente para tu sola  
[vista.

Fin, reincorporación a la tierra, nacimiento último en el lenguaje del poeta.

... aquí te nombro  
límite de una vida, aquí, preciso  
cuerpo que ardió. No tumba: tierra  
[libre.]

Pero también la estructura formal de los poemas significa un cambio con respecto a aquéllos que aun podían encirarse a la órbita del libro anterior. Más desnuda y sobria, sacrifica en los poemas relevantes de la serie riqueza imaginativa en favor de la contundencia emocional. «El Moribundo» me parece el caso más expresivo. El recuerdo de una agonía determina el poema, dividido en dos partes que se reiteran: «Palabras» y «El Silencio». El soporte anecdótico consiste en la voluntad de pronunciar palabras del moribundo interferidas por la muerte, que transforma aquéllas en audible silencio. Con absoluto paralelismo desarrolla dos veces el poema la narración del hecho moviéndose en un triple plano determinado por la voluntad del hablar.

*El decía palabras  
Quiero decir palabras, todavía pala-  
[bras.*

*...quiso hablar*

Unas borrosas letras sobre sus labios  
aparecieron la actitud de agonía:

*mientras su mano débil sobre el lienzo*  
[aún vivía

*Alzó la mano débil, su mano sagaz, y*  
[un pájaro  
vólo súbito en la alcoba.

y silencio

*una burbuja; decía un gemido y en-*  
[mudecían los labios.

*Un soplo sonó. Oídme. Todos, todos*  
[pusieron su delicado oído.  
*Oídme. Y se oyó puro, cristalino, el*  
[silencio.

Un ligero cambio de elementos  
basta para que la carga poética se du-

plique en la bellísima simetría del poema.

Evidentemente este es tal vez el ejemplo más singular, y en todo caso la consideración fruto de un punto de vista parcial de lector, mas me parece probable que cualquier lectura atenta de esta parte de «Nacimiento Último» desembocase en el atisbo de un matiz de expresión distinto en la más reciente poesía de Vicente Aleixandre, fuese o no por el camino que yo he querido entrever. Yo cumple hasta aquí con lo que me prometía: contar mi experiencia lectora y señalar los que me parecían perfiles del libro nuevo. Lo que sin seguridad se apunta quede en entredicho hasta la asunciada aparición de «Historia del Corazón».

CARLOS BARRAL

## TEATRO CLASICO EN BARCELONA

Abierta la temporada 1953-54, parecía oportuno recordar algunos intentos de altura artística y muy buena intención educativa que cristalizaron en escenarios barceloneses durante ese gran intermedio que les aflige desde junio hasta octubre. Nos referimos, naturalmente, a las actividades teatrales propiamente barcelonesas.

Los tres intentos dignos de comentario por su intención artística y pedagógica trabajaron sobre lo que en España llamamos «teatro clásico» con escasísimo rigor. Los españoles usamos la expresión «teatro clásico» con una frivolidad y una confusión notables: nos referimos con la tal frase

a una «época» — pero esa época es dilatadísima —; también parecemos aludir con el término «clásico» a la calidad de las obras, pero consideraríamos correcto hablar de «teatro clásico» a propósito de alguna mala obra del siglo XVII.

Digamos, pues, sencillamente, que el Ayuntamiento de Barcelona, la Asociación Musical Estela y el Teatro de Cámara intentaron trabajar por la mayor cultura dramática de los barceloneses y por la depuración de su gusto recurriendo a piezas del siglo XVII.

Es ése muy buen criterio, pues el público barcelonés — como el espa-

ñol, en general — parece estar más dispuesto a soportar la calidad, la profundidad dramática, en los «clásicos» que en los modernos autores. Hasta el momento, nuestros compatriotas parecen negarse en redondo a que Thornton Wilder o Sartre les inviten a pensar en serio o a sentir profundamente; en cambio, parecen algo más dispuestos a aceptar una tal invitación cuando procede de Lope, Calderón o Shakespeare (1).

Sentado este común acierto inicial, digamos que los tres intentos difieren mucho, en cambio, en su logro concreto.

Ante todo, recordemos las tres representaciones a que vamos a referirnos. Son

- 1.º «El jardín de Falerina», auto sacramental de Calderón, dado por el Ayuntamiento.
- 2.º «Celos aún del aire matan», ópera de Calderón - Hidalgo, dada por la Asociación Musical Estela.
- 3.º «El caballero de Olmedo», dado por el Teatro de Cámara, a quien confió tal representación el Ayuntamiento.

Luego indiquemos que el criterio con que se debe juzgar tales repre-

sentaciones es el que consiste en señalar la eficacia educativa teatral que alcanzaron, puesto que tal eficacia es su finalidad más interesante.

\* \* \*

Un auto sacramental — digámoslo por fin — es un fósil teatral. Ni puede interesar, ni puede cultivar por sí mismo. No puede cultivar, porque el auto sacramental es un espectáculo multitudinario o infantil, pensado para las Plazas Mayores o para las infantitas de la Casa Real, que por su edad fueran todavía tan analfabetas como el público callejero del siglo XVI o del XVII. Sólo la espantosa incultura de nuestra sociedad explica que a un espectáculo tan popular como las corridas de toros acudan respetables señores vestidos como quien va al templo. El pueblo de Madrid, para el que se escribieron los autos, los contemplaba divertido, aprendiendo teología entre trago y trago de vino, y aplaudía las tiradas como hoy aplaude los buenos lances taurinos entre el humazo de los cigarros.

Para alguien es interesantísimo el auto sacramental — si es de Calderón —: para el dramaturgo moderno, que puede aprender del gran maestro madrileño dos técnicas fundamentales en el teatro de nuestros días: la técnica del apóstrofe al público y la técnica de la escena sintética o compendiosa y simbolista. Cuando se conoce bien al Calderón de los autos, se ve que algunas escenas enteras de Shakespeare o de Ibsen, o del mismo Lope, pueden ser tachadas de la obra sin que ocurra nada grave. Esto es de extraordinario interés, pero se trata de un interés profesional: el interés estudiioso.

(1) No mucho más dispuestos por otra parte: si a «El Teléfono» y «La Médium», de Menotti, no acudió suficiente público para cubrir los gastos del Teatro de Cámara, no más de cien personas presenciaron «Celos aún del aire matan», ópera de don Pedro Calderón, con música de su contemporáneo Hidalgo, en representación única dada por la Asociación Musical Estela. Las entradas eran más baratas que las de platea de los grandes cines.

Pero ¿otro interés? El auto sacramental es tan público, tan social, como el teatro de tesis de 1900. Su función es contestar a los problemas del día. Cuando pasa ese día, dejan de interesar.

Cabe que se diga que el auto sacramental trata de Teología, como el teatro griego y que, por tanto, es personalista más que social, y por lo mismo, de permanente interés.

No es así: «La vida es sueño» — la comedia, no el auto — es realmente teatro teológico para todos los tiempos. La anécdota está profundizada *minuciosamente* hasta su fundamento religioso. En cambio, el auto sacramental corriente maneja una teología de brocha gorda, quema las etapas mentales a una velocidad endiablada, *con el fin de poder presentar sencillamente* — para la plaza pública — *una simplificación plástica rudimentaria de esas etapas mentales*, y ello porque lo que preocupa al autor del auto no es el problema teológico, sino el de la exposición del mismo a un público *muy determinado*. Los caracteres de ese público — el popular del siglo XVII — son los que determinan la estética del auto sacramental. *Artística, psicológica y socialmente* hablando, el problema teológico de la predestinación no es hoy lo que era para la plebe madrileña del siglo XVII, o para nuestras infantitas. Por eso no interesa el auto sacramental, aunque interese todavía la comedia teológica, analítica, detallista; no escrita en función del público de festejos populares. La comedia «La vida es sueño» puede hacer hoy vibrar a cualquiera que siga con seriedad todos sus análisis; digase lo mismo de «El condenado por desconfiado». En cambio, «El jardín de Falerina» sólo puede

divertirnos a cuatro arqueólogos, dramaturgos, críticos o historiadores: a los que en catalán se llama «lletraferrits».

De modo que el auto sacramental no es buen camino para la meta educativa propuesta.

\* \* \*

Ruta, en cambio, directa, y además amenísima, fué la emprendida por la Asociación Musical Estela al darnos «Celos aún del aire matan». Es *impresionante* — huyamos del rubor de los grandes adjetivos — que una pequeña sociedad privada haya concebido el proyecto admirable de representar una ópera del siglo XVII. El hecho impresiona, además, muy agradablemente, porque prueba que hay en Barcelona personas capaces de ir directamente a los fines sociales más elevados, y de ir a esos fines a cambio de nada: ni éxito de público, ni económico, ni de prestigio, ni auténtico eco en la crítica tuvo el admirable empeño de «Estela». Importan poco ahora las grandes deficiencias de la representación. Vale en cambio la pena decir que éste es un auténtico camino educativo: dar pieza sencillas, pero formalmente perfectas, educando a la vez todas las capacidades de la sensibilidad. Su antigüedad les añade entonces, en vez de impenetrabilidad sentimental (como ocurre en el auto), un aire añejo suelto, fácilmente penetrable; celos ligeros son los mismos siempre, y añade incentivo al espectáculo oírlos cantar con música del siglo XVII y verlos vestidos a usanza vieja.

Una buena ópera ligera de aquella época está tan próxima a la sensibilidad «ligera» de nuestros días y es, a mismo tiempo, tan exquisita for-

malmente, que no puede soñarse procedimiento educativo mejor que el de tal representación.

\* \* \*

No mejor, pero acaso tan bueno, es el que consiste en representar obras «clásicas» próximas al hombre de hoy por alguna venturosa circunstancia: «Fuenteovejuna», por su tema social y revolucionario, «Prometeo encadenado», por retrato de una situación crítica del hombre, «El caballero de Olmedo», por su sentido tan «moderno» del misterio dramático, del «inefable» teatral: el desenlace previsto, profetizado, y, con todo, nebuloso e interesante, porque importa más su «cómo» que su «qué».

\* \* \*

Obras ligeras de calidad formal y obras densas con proximidad a los estilos artísticos de hoy: tales son las

obra clásicas cuya representación promete ser fructífera desde el punto de vista pedagógico: ellas pueden enseñar al público — que las respeta sólo por ser «clásicas» — a pensar y a sentir con finura y profundidad, y pueden acercarle así, poco a poco, al gran teatro de esta época nuestra, que probablemente será historiada como período importante en el desarrollo del teatro

«Celos, aún del aire, matan» y «El caballero de Olmedo» están en el buen camino que aviva la sensibilidad para lo viejo y para lo nuevo, y para todo lo fino y digno de ser percibido por lo que ello es. «El jardín de Falerina» está en el camino mortal de los fósiles, sólo digno de las excursiones de los arqueólogos y disecadores que a ellas estamos obligados, y que nos interesamos por lo que las cosas «representan».

M. L.

## EN LA MUERTE DE EUGENIO O'NEILL

Si cultiváramos la afición a encontrar «fechas decisivas», hitos históricos llamativos — la caída de Constantinopla, el descubrimiento de América — 1953 debería ser para nosotros el jalón final de un notable período en el que el teatro ha intentado una transformación de importancia. El año 1953 significaría tal final — con el consiguiente comienzo — por ser el de la muerte de O'Neill. O'Neill ha sido uno de los grandes dramaturgos que han decidido la suerte del teatro en nuestros días. Y acaso

quepa decir que él ha cargado con el mayor peso de la lucha que ha impuesto de nuevo al teatro el tratamiento de los grandes temas universales como su asunto propio.

Porque tal es la «decisión» de que se trata. Hacía ya bastantes años que, tanto en el teatro americano como en el nuestro («nuestro» en 1953 significa europeo), numerosos dramaturgos intentaban liberar a la escena de la mediocridad del costumbrismo — mediocridad sincera, con olor a verdura hervida — y de la otra mediocridad

más vanidosa y encubierta: la pequeñez enfática del asunto sentimental subjetivo (y por tanto ligero), resto típico del romanticismo. Ejemplos de ese ya viejo intento pueden ser la obra de Ibsen (para Europa) y piezas como «*The sub-way*» (en América). Sin duda Ibsen escapa de la mediocridad costumbrista y del subjetivismo de ascendencia romántica, mediocre por más que grandilocuente, pero los temas a que se dedica no son todavía la gran temática universal, radical que es objeto del arte de O'Neill, de Shakespeare, de Esquiro, de Elliot. Hay en Ibsen, y en todo el *buen* teatro de su época, una excesiva confianza en la perennidad de sus modas. Los temas del momento —el feminismo, por ejemplo, o el triunfo del maquinismo, o el psicoanálisis— con tomados tales cuales por los dramaturgos, con todo su contexto anecdótico, porque falta la profundidad suficiente y la bastante conciencia crítica para poder separar lo que es sólo moda de lo que está en las raíces. (Nada de esto, naturalmente, se ve libre de excepción: el «*Peer Gynt*» de Ibsen, por ejemplo, no admite ninguna de las consideraciones recién hechas sobre su autor.)

O'Neill ha *obligado*—esa es la palabra y en ella va implícito un gran mérito—ha obligado al público a admitir que la escena no es un aparato para divertir, sino el cajón de resonancia pública del hombre. Y cuando la escena es ese gran amplificador, los sonidos pobres o sin tono—las modas, las ñoñeces sentimentales, los enredos para distraer—quedan deshechos o ridiculizados. Por eso la escena de O'Neill, liberada de mediocridad, se ve además limpia del estorbo que empequeñece todavía la

obra de otros renovadores apreciables: la moda. O'Neill es el dramaturgo moderno de las grandes pasiones fundamentales —«El deseo bajo los olmos»—, los grandes problemas esenciales de la sociedad, es decir, no agotados por la explicación históricamente anecdótica —«El mono veludo», «*Marco Millones*»—, la muerte, que es *el* tema del hombre —«*The iceman cometh*»—, la vida, que también es *el* tema humano —«*Lázaro reía*»...

Pero todo el mundo sabe que O'Neill ha sido también un gran revolucionario técnico. No podía ser menos. «Forma» y «fondo», para usar las sólitas expresiones, sólo son realmente distintos para el arte mediocre. Sólo para el comediógrafo costumbrista, por ejemplo, es el «fondo» un argumento que ya se tiene y la «forma» un vestido que se puede cortar luego en frío, premeditadamente y con recetas, aunque procurando que sea adecuado al muerto que debe cubrir. Esa adecuación que el arte mediocre reconoce como necesaria es el último resto que queda en él de una realidad viva en el alma del artista auténtico: para éste, el llamado «fondo» *nace ya informado*, aunque sólo sea en esbozo, y el hallazgo de la forma en todos sus detalles no es un proceso de invención, sino de explícitación de descubrimiento. El auténtico tema artístico, el tema artísticamente aprehendido, tiene una forma necesaria. Por eso con el arte de verdad no valen recetas. Él se receta la forma a sí mismo. Para un enredo de comedia trivial puede pensarse tal «exposición», tal «nudo» y tal desenlace», graduando y dosificando «sabiamente» (como dicen los gaceleros) los diversos efectos con que

se cuenta. Pero el «Prometeo encadenado» no tiene nada de eso; sus primeros versos nos dicen ya el desenlace. El artista de verdad ve su tema con su forma, porque nada hay auténtico en el mundo que exista informe ni un solo instante. La habilidad con que luego el artista perfeccione su visión sólo es algo que sirve al mejoramiento discursivo del detalle, y sólo puede desarrollarse en obediencia a los principios formales generales, que no son voluntariamente elegidos. La técnica artística determina ya los temas, o al revés, si gustan las expresiones menos paradójicas; en rigor, ningún gran artista ha visto nunca técnicas ni temas separados.

Por este camino se descubre la genialidad de O'Neill, que, a diferencia de sus precursores, no es más notable por sus técnicas que por sus temas, ni viceversa. Cuando la forma es auténtica nace con el llamado «fondo», siendo su columna vertebral, la adecuación entre ambos se produce con rigurosa coincidencia, mil veces mejor que cuando se busca a copia de recetas. Claro que las recetas condenarán una obra que dure, por ejemplo, tarde y noche con un solo descanso («Mourning becomes Electra»), pero quien contempla esa obra sin los cristales negros de la rutina verá que tan desmesurada longitud no es fruto de la voluntad del autor, por así decirlo, sino que estaba ya exigida en aquel momento misterioso en que Electra cobró cuerpo artístico en la mente de O'Neill.

Con su aportación material — los grandes temas — O'Neill nos trajo, inseparable, inevitablemente, un tesoro formal o técnico. Y la grandeza artística de su obra reside en la compenetración absoluta de los llamados

«fondo» y «forma». Ello es tan cierto que puede ser mostrado de un modo general, es decir, señalando, no a la anécdota de tal o cual pieza, sino al esqueleto mismo de las técnicas más comúnmente usadas por O'Neill.

Todos los grandes temas de O'Neill parecen estar presididos por uno fundamentalmente, que ha sido interpretado de diversas maneras. Entre los críticos de lengua castellana, se han dado las dos interpretaciones más contrarias: para Ricardo Baeza, la «vaga filosofía» de O'Neill se cifra en el tema de la «conciliación»; para León Mirlas, se trata del sentimiento o idea de «eterno retorno». ¿Cuál es ese tema, expresado en términos más modestos y literales? Es el contenido en el hecho — típicamente representado por los finales de «El deseo bajo los olmos», «Días sin fin» o «The iceman cometh» — de que el problema central planteado por la pieza no recibe solución. Baeza habla entonces de «filosofía de la conciliación» porque, si las fuerzas que determinan el problema no pueden fundirse o integrarse en una solución, fuerza es entonces que se sometan a lo irreparable, *conciliándose* — porque no hay más remedio — con el destino que así lo dispone. Baeza interpretará los diversos finales trágicos de O'Neill como «conciliaciones» del hombre con el destino o divinidad que le condena, etc... Mirlas basa su interpretación en frases de personajes de O'Neill, que enuncian más o menos claramente que el problema central que les reúne en la pieza puede y debe repetirse indefinidamente.

Pues bien, la perfecta unidad de «fondo» y «forma» se manifiesta en el hecho de que las obras maestras de O'Neill, en las que impera esa «filo-

sofía de la conciliación» o del «eterno retorno», están construidas según un ritmo que podríamos llamar de *movimiento perpetuo*, como una fuga cuyo acorde final fuera exactamente el mismo que el inicial, en timbre, tono, instrumentación, salvo en volumen. Una y otra vez, a lo largo de «Electra» o de «El deseo bajo los olmos» (su mejor pieza), los elementos temáticos desarrollan un juego de acordes y disonancias que indefectiblemente termina en una de éstas, la cual podría ser a su vez elemento de un nuevo acorde... y así indefinidamente. Como en Bach, la reiteración o insistencia es el procedimiento intensificador escogido: no nuevas situaciones, sino las mismas, aunque cada vez más ricas por la progresiva profundización del tema. En ese acercarse y rehuirse las fuerzas (las fuerzas encarnadas por los personajes, o las fuerzas internas a ellos, como en «Extraño interludio» o en «El gran dios Brown»), va repitiéndose incessantemente un intento de fusión, que es, traducido a la consideración del «fondo», intento de solucionar el pro-

blema argumental. Y el telón, que nunca sorprende a esos elementos polémicos en una quieta armonía, sino en un momento álgido de su incompatibilidad, cubre, al mismo tiempo que esa disonancia formal, la trágica irresolución del problema de «fondo». Esto podrá ser interpretado desde punto de vista ideológico como «filosofía de la conciliación» o del «eterno retorno» (en rigor, depende del tono sentimental que nimbe el desenlace de la obra). En todo caso, lo que no ofrece duda es que la forma, el drama puramente formal que juegan los elementos estructurales, es idéntico al drama temático.

Trayendo de nuevo los grandes temas, O'Neill, porque era un verdadero artista, un artista honrado de los que saben que la forma no es una receta sino un ser íntimo, regaló también al teatro técnicas consumadas. Por eso, junto a la profundidad apreciable de su legado ideológico, ha dejado en la tierra una obra artística excelente.

MANUEL S. LUZÓN

## TRES NOTAS PARA UNA CRÍTICA

### I

El no existir de una crítica auténtica, que cumpla su misión de orientar al autor y formar un círculo de espectadores, o sea, establecer la necesaria comunicación entre autor y público para que se manifieste con toda su amplitud la obra artística y no sea estéril su proyección exterior,

ha sido la causa del fracaso artístico del cine, y de la carencia, después de cincuenta años, de una teoría y estética propias. Por tanto, no puede extrañarnos que se hayan frustrado las mejores individualidades y su obra personal haya perdido la oportunidad de crear una auténtica escuela cinematográfica.

El principal defecto de esta crítica

deficiente ha sido aceptar la división entre forma y fondo en la obra cinematográfica. Esta diferenciación no ha tenido otro objetivo que simplificar la labor del crítico, limitando la trascendencia social y humana del cine a un problema de cálculo puramente mecánico: la perfección formal, reduciendo este concepto a su más simple fórmula: la buena fotografía, la habilidad narrativa y su continuidad. La verdadera perfección formal no puede ser sino unidad real, o sea, fusión de la idea básica del film y su desarrollo visual, concreción en imágenes de una idea. Unidad imprescindible para que de la concepción personal de cada realizador surja una escuela, suprimiendo el equívoco impuesto por el cine norteamericano, de que cualquier asunto deba ser desarrollado de acuerdo con un canon previamente fijado.

De este equívoco inicial ha surgido una falsa escala de valores, necesaria en un tiempo en que el cine debía ser premiado con la definición de arte, no por una realidad, sino por su buena intención al buscar una forma de expresión, aun cuando con ella no expresó nada. El séptimo arte fué el resultado de una sucesión de hábiles silogismos literarios, labor de un grupo de intelectuales que crearon, sobre el papel, un nuevo arte. De acuerdo con este canon, inmutable a través del tiempo, «Brigada 21» y «La heredera», de Wyler, «El crepúsculo de los dioses», de Wilder, o «El fugitivo», de Ford, son obras maestras. «La vida en un hilo» y «Cuentos de Hadas», de Neville, son fracasos que se intenta cubrir con el «por ser españolas», más o menos velado.

No obstante su calificación, estas

llamadas obras maestras del cine, raramente resisten el más ligero análisis. «El fugitivo», por ejemplo — y refiriéndonos exclusivamente a la falta de correspondencia entre las imágenes creados por Ford y el argumento de Green —, desvirtúa la obra original y anula totalmente su sentido y trascendencia; una de las mejores y más representativas obras de nuestro tiempo, sobre el problema moral y la honradez de la conciencia ideológica, es convertida en una estúpida lucha del bien y el mal, al nivel de quienes hacen pedagogía moral infantil, los jueves por la tarde.

Primeramente, el paisaje que, además de centrar en el tiempo y espacio el lugar de la acción, debe crear el ambiente preciso para que en él se produzcan, con lógica, determinadas acciones y reacciones humanas; o sea, integrarse en la obra de la que forma parte como factor indivisible. Para Ford y Figueroa sólo existe en función decorativa, y con una rebuscada y romántica belleza crean un clima completamente opuesto al tono dramático de la acción. Figueroa hace sentimentalismo, en el peor sentido de la frase. La lentitud en la exposición, la contención impuesta a los personajes y sus injustificadas e incomprensibles reacciones — el bautizo de los niños, la huída del sacerdote, el baile de Dolores del Río, excelente, pero gratuito — substituyen el dinamismo de una acción interior en simple anécdota. La acción de los personajes que les impulsa a la auténtica heroicidad no es más que una aceptación de hechos sin grandeza ni sentido. En realidad, no puede decirse de «El Fugitivo» que sea una mala película, sencillamente no existe como obra cinematográfica; es una bella

pero errónea ilustración, meramente decorativa, de un excelente libro.

Lógicamente no debería extrañarnos que después de la tácita afirmación, por parte de los críticos, de que el cine es un arte — sin que hayan intentado definir en qué consiste su esencia artística, ni haber formulado ningún análisis serio de sus obras, ni fijar su trascendencia intelectual o social, condiciones indispensables para que un film exista artísticamente —, éste no haya hecho ningún esfuerzo para ampliar sus posibilidades creativas y busque como única realidad la simplificación temática e intelectual y se dedique solamente a cultivar una forma de expresión considerada como ortodoxa. Así, en un film tan importante como «Sólo ante el peligro», Zinneman no desarrolla sus posibilidades, y por atenerse a un tiempo determinado como ideal para la duración de un film, ignoramos cómo realmente son los personajes cuando no actúan acuciados por una situación extrema, el miedo, en este caso. Este film carece incomprensiblemente de una primera parte expositiva, en la que nos cuente la vida cotidiana, rutinaria, de la comunidad. Su forma de producirse humana y socialmente ante la vida. Una parte que debió ser lenta; yuxtaposición de planos largos. Para comprender el film y su mensaje nos es imprescindible saber y conocer cuál fué la enécdota que determinó el deseo de convertir la comunidad en ciudad, por qué necesidad se organizó el sistema social vigente, y para defenderse de quién se crearon unos dogmas morales y jurídicos a sueldo. Sólo con el pleno conocimiento de la población en conjunto, como individualidad integrante de una gran colección

tividad, comprenderíamos totalmente esta obra y su contenido social y humano, expuesto con una acción dinámica admirable; sería algo más que una brillante labor personal y una obra repleta de sugerencias, sería la crónica de la falsedad de un sistema moral y social de vida, el miedo colectivo, la frustración de un sistema social.

Lo erróneo de la concepción parcial, es que sólo nos cuenta determinados actos como si fuesen el todo, sin mencionar la causa voluntaria o intelectual que les dió origen y forma. Esta exclusión sistemática ha creado un cine grandilocuente, narración exclusiva de hechos fundamentales en los que los personajes no participan como elemento activo, se ponen en contacto con ellos considerándolos un fenómeno exterior, y los definen con una frase, si son reyes; los aceptan como un martirio, si son santos, y se dejan ahorcar, si son asesinos. Esta es la fórmula de la cinematografía española y norteamericana.

## II

El cine europeo, por el contrario, siente regularmente la necesidad de analizar y justificar los hechos. Con cierta dosis de pedantería intelectual, recurre al cine para exponer los problemas de su tiempo, con el llamado cine de tesis. El realismo ha sido la forma más eficaz de esta tendencia intelectual y analista del cine europeo.

El realismo francés o cine «noir» consiste en narrar con imágenes de un verismo documental — influencia de la escuela de cine documental social de Grierson, que tan marcada influencia ejerció sobre el cine europeo

de anteguerra — determinados actos de voluntad individuales, provocados por un ambiente hostil, no tal cual son realmente, sino según su interpretación intelectual-literaria. El resultado es un falso realismo, ya que si el hecho que origina el film es real, su interpretación intelectual, por sobre el nivel de sus protagonistas, hace que éstos desorbiten el problema planteado y lo trasladen, muy a pesar suyo, a un terreno que es por completo ajeno a ellos mismos, a costa de su humanidad y de la unidad de la obra. Los personajes son transportados de un mundo exterior, real y perfectamente concreto en el tiempo y el espacio, a la representación de este mundo, tal y como la siente el autor: un mundo propio y limitado, cerrado a cualquier influencia exterior. Este error de concepción cinematográfica, eminentemente literario, la encontramos sobre todo en Renoir, «La gran ilusión»; Duvivier, «Pepe le Moko»; Carné, «Le jour se lève» (film en el que jugó a la perfección formal, pretendiendo, sobre todo, resolver el problema de la unidad, imposible de lograr en este estilo) y «Quai des brumes», su mejor obra,

En este film, los mejores momentos eran aquéllos en que el director no teorizaba, dejando en completa libertad a los personajes para que se manifestasen en su ambiente, perfectamente reconstruido, con absoluta libertad: la riña entre Jean y el chulo, con la risa de la prostituta; y fallaba lamentablemente cuando los personajes debían defender sus problemas tal y como los entienden Prevert y Carné: los diálogos entre Jean y Nelly, en la taberna de Panamá, y las intervenciones de Kraus, el pintor.

De Sica y Blasetti, en el moderno cine social italiano, consideran un determinado hecho, del que parte el film, como una realidad indeformable, sobre la que no es lícito especular intelectualmente ni desvirtuar sus imágenes — personajes y escenarios. Su misión, como realizadores, se limita a ampliar el círculo de la acción, integrada por un acto de voluntad, para conocer sus orígenes morales y sociales. Con esta actitud analista, frente a la dogmática impuesta por el cine norteamericano, donde cada personaje aparece en la obra con una inamovible clasificación moral, Blasetti y De Sica han llevado al cine los problemas y la angustia de nuestro tiempo. Su labor es el mejor intento que ha realizado el cine para enfrentarse con los absurdos dogmas morales, sociales y religiosos, impuestos como una valla protectora entre una sociedad ideal y su realidad.

Blasetti completa este aspecto del realismo, quizás el mejor y más honrado, con la integración de un nuevo plano: la fantasía. Con ella completa la humanidad de su personaje e infunde una amplitud al hecho dramático imposible de lograr cuando el análisis se efectúa desde su inalterable punto de vista. «Una hora en su vida», es seguramente el mejor film realista, y el señor Carloni, en las diversas facetas de su personalidad, integra al espectador en la obra, sin exigirle el esfuerzo intelectual de admitir determinada posición frente al problema social. De Sica hace responsable al espectador de los acontecimientos. Blasetti, con el señor Carloni, le convierte en cómplice y le hace sentir su responsabilidad, la influencia que todo acto individual ejerce sobre la colectividad.

Chaplin y Pabst, en su cine social, no centran la atención en determinado acto representativo, sino que pretenden enfrentarse contra la organización social, sus reglas éticas y morales, con la intención de denunciar una estafa monstruosa. Esta actitud, inevitablemente les conduce a la necesidad de crear una síntesis de la sociedad, forzosamente parcial y melodramática — tratada en el breve espacio de tiempo que se le concede al film, mediante una norma que considera la obra cinematográfica como simple espectáculo y que hace forzosa la esquematización del problema y la creación de personajes que sean arquetipos—. Para compensar la orientación un tanto folletinesca en la estructura de la obra, Chaplin acentúa la nota humana de sus personajes y crea una forma burlesca para presentarlos, evitando el melodrama de las situaciones: La canción de Charlot en «Tiempos modernos»; la danza de los panecillos en «La quimera del oro»; el arrepentimiento de Mr. Verdoux, por no haber matado a la muchacha, cuando la encuentra convertida en la hastiada querida de un viejo millonario.

Pabst recurre a la ironía, una ironía que se convierte en estrambote — al referirnos a Pabst, centramos el comentario en «L'Opera de quat'sous» exclusivamente —. La canción del mendigo, que une los episodios y personajes del film con una técnica de guiñol; la canción de Jenny, la prostituta sentimental; las escenas del burdel; el baile en el café de Soho. La decoración en el banquete de bodas, o la estilización de las calles de Londres. Consigue tal unidad en su concepción intelectual del tema y su realización en imágenes, que casi llegamos a dudar de que sea una defor-

mación irónica, para creer en la realidad absoluta de su interpretación personal.

### III

Consideramos necesarias las divagaciones anteriores, antes de enfrentarnos con la obra de Clouzot «El salario del miedo». Para nosotros un film no es sólo una obra personal, debe formar parte de una continuidad de estilo y técnica a través del tiempo. Debería ser una norma en toda creación artística buscar relación directa en su antecedente, integrándose así en el panorama cultural, influída por una tradición artística y por los problemas de su tiempo.

Nos gusta el film de Clouzot, porque entendemos como necesario el planteamiento impuesto a su obra. Sobre todo, en un film de acción, en el que los personajes actúan bajo la coacción de un sentimiento — el miedo — era imprescindible conocer su personalidad real y el ambiente que los impulsó a la aventura. Es evidente que de no conocer a Mario, Luigi, Bimba y Jó, con anterioridad a la partida de los camiones cargados de explosivos, ignoraríamos su verdadera personalidad. Y si el director recurriera a los diálogos para definir sus respectivas personalidades, esto supondría un grave error, ya que forzados a dar una intención y finalidad ajena al momento actual, a sus palabras, se perdería el contacto con la realidad inmediata y, psíquicamente, sería imposible no deformar sus recuerdos bajo la influencia del miedo y el peligro. O la interpolación de escenas referentes a su vida anterior, de forma que en ambos casos sería imposible lograr unidad en la obra y que el

espectador no se dispersase, centrando su atención en problemas ajenos al tiempo y espacio presentes, anulando el sentimiento de angustia y tensión, imprescindibles para interesarnos en la obra.

Era necesario componer la obra en tres tiempos distintos, con una forma y ritmo propios cada uno. Documental el primero, para definir con exactitud el ambiente y fijar la obra en un tiempo y espacio reales; el desarrollo, tal cual ha sido realizado; y al final, concretar la idea argumental, sin concesiones. En esta última parte era imprescindible que las imágenes no estuvieran sujetas al rigor documental, ya que no se trata de narrarnos una historia humana y el ambiente social en que se desarrolla, sino que es la visión personal que el realizador tiene del tema, su comentario a la acción, realizado en forma eminentemente subjetiva, ya que tan falso es que una voz en «off» nos cuente verbalmente el desenlace, como dejar la historia inacabada por haber muerto los personajes. La idea es buena, lo que falla es la realización, ya que las imágenes sólo deberían estar sujetas a la especulación intelectual del acto de voluntad que un ambiente ha creado (primera parte) y que se ha cumplido, sin concesiones, tal como debía ser, por la acción individual de los personajes (segunda parte).

En el prólogo, Clouzot ha caído en el error de crear una Venezuela propia, cuando era inevitable haberse desplazado al escenario real donde se situaba la acción. La Venezuela de Clouzot, pese a su esfuerzo para conseguir un ambiente objetivo, sólo existe como una anécdota exótica, sin una auténtica personalidad propia.

Es falsa la actitud del realizador frente al poblado indígena, porque pretende ignorar que no es en «Las Piedras» donde hay que buscar la causa del problema, sino en el país. Al localizar el problema cae en el defecto de excluir a los indígenas de la acción, confirmando nuestra teoría de que los ha utilizado para dar la nota colorista, no para crear un ambiente. No son exclusivamente los extranjeros quienes se sienten prisioneros, también lo son los venezolanos y lo es, asimismo, el pueblo, perdido en la sabana y aislado de todo contacto con el exterior. Sólo viendo el país, conociendo la inmensidad de sus ríos, selvas y sabanas, la aventura con la que los naturales intenten eludir la realidad, podemos comprender la soledad en que viven los protagonistas, una soledad que se agudiza por el hecho de estar ligados, sin solución de continuidad, en una intimidad física e intelectual. Compartiendo un mismo espacio real e imaginativo, concretado el primero en el pueblo, y en la huída. La imagen de la frustración no es esta imagen del edificio no concluido, la hallamos también en la arquitectura colonial, una colonización que ya no es y que quizás nunca fué. No es sólo en el poblado de «Las Piedras» donde las ruinas del pasado se confunden con las del presente. Distintos tiempos de una misma decadencia: la frustración, el esto fué, ya antes de que llegase a ser.

También ha fracasado el episodio sentimental. No es posible falsear los personajes, como no lo es falsear el ambiente. Vera Clouzot no es la venezolana, ni tampoco es la mujer, es su representación, ya clásica en el cine francés, en que la mujer sólo existe como episodio erótico, su rela-

ción con el hombre es meramente física.

Este prólogo sólo puede ser aceptado como una excelente idea malograda; ni crea el ambiente imprescindible para darnos la clave de los personajes, ni explica el origen o causa del salario del miedo. La oportunidad que suponía esta primera parte para buscar la causa de este salario del miedo, Clouzot no supo aprovecharla. No es el tedio de los blancos, lo que hace sentir a éstos prisioneros, sino el miedo; un mismo miedo compartido por blancos y negros, como comparten igual emoción y el mismo ritmo durante la pelea de Jo y Luigi, el miedo es su única realidad mucho antes de subir en los camiones.

Cuando surge la diferenciación entre indígenas y extranjeros, es ante la oportunidad de evadirse; entonces sólo los extranjeros creen en ella. Por el afán de evadirse, de ir hacia este mundo exterior, caen en la trampa; los indígenas, no; el cepo de la rendición y del progreso lo conocen harto bien para seguir cayendo en el error de creer. Ellos sólo aceptan una pequeña parte de este salario, la imprescindible para vivir.

El miedo se concreta como una realidad ineludible en el momento en que les ofrecen un salario por sentir miedo. Lo inmoral no es comprar este miedo, sino echárselo en cara, enfrentarles con él. Después de esto ya no queda más que una oportunidad, la muerte, la que escoge el italiano que ha sido rechazado. Esto es el prólogo que debió ser y que raramente es.

A la segunda parte, exceptuando algunas concesiones—el derrumbamiento de la plataforma, algunas alusiones del diálogo a la peligrosa reali-

dad, sin otro objeto que destacar la paradoja que supone olvidar el peligro por hábito—no puede formularse reparo. La realización es buena y no recurre al fácil truco del «suspense», tan acreditado por Hitchcock. En un espacio de tiempo tan largo como la duración normal de un film, sólo se acentúa la emoción, por medios externos, en tres ocasiones: la avería del camión, el desprendimiento de tierras y el hundimiento de la plataforma, y aun en estas ocasiones se evitan el sentimentalismo y las situaciones emocionales. Todo el episodio de la voladura de la piedra es de una excelente sobriedad. La tensión se mantiene en el espectador, sin recurrir al apoyo de los diálogos. Cuanto hablan es perfectamente anodino y vulgar, corresponde a un hábito humano, como el mearse en la piedra, después de haberla volado. El mejor elogio que puede formularse es reconocer que, a pesar de que los personajes, en determinados momentos, por sentimientos personales o acontecimientos externos, olvidan su situación real, el espectador no. Esta angustia es uno de los mejores hallazgos del cine, y nunca la habíamos sentido con igual densidad.

En el desenlace, es desconcertante que el audaz planteamiento se convierta en un tópico sentimental. No nos referiremos al regreso de Mario, ya que sin su muerte tampoco se hubiese casado con la muchacha; éste es un buen recurso, como el de evitar la concesión de una muerte heroica. Mario muere, no ya por una necesidad del argumento, ni por dar una determinada filiación dramática al film; muere porque sí, porque Clouzot, como nosotros, considera que no es decente que después de cobrar su

salario, y para evitar remordimientos en quien lo ha pagado, Mario siga viviendo, aproveche el dinero para establecerse, o para perderlo en cualquier pulperia; ello sería repulsivo. El rico paga porque es su única solución, pero el tener que aceptar su dinero, por obligación, no supone un conformismo o que pueda aprovecharse el salario para conseguir la felicidad y demás zarandajas de sermón dominical. Esto lo sabe el que paga y el que cobra, aunque este último quiera olvidarlo.

Es absurdo que después de este planteamiento audaz y sincero, Clouzot, para no quebrar la supuesta unidad, quiera contarnos todo esto con igual estilo y los mismos personajes de la historia anterior. Estos condicionados a una necesidad de localización y actuación, ya definidas con anterioridad, no tienen otro recurso que reanudar el episodio sentimental: el vals en la pulperia y en la carretera, y esta comunicación absurda de los personajes, después de haber afirmado su soledad.

Pese a lo mediocre de este último

episodio, podría aceptarse si, mientras Mario se estrella, la muchacha hiciese su vida habitual, acostarse con el dueño de la pulperia o robar tabaco para otro huésped indeseable. Lo intolerable es que después de llegar, con absoluta sinceridad, al problema de la soledad humana, a través de la idea primordial, el miedo y su realidad social, ésta desaparezca como en los films americanos, resueltos eternamente por ecuaciones sentimentales, sea cual sea su estilo, comedia o drama.

Las soluciones con que se ha buscado remedio a la soledad—amistad, amor, matrimonio—han revelado su ineeficacia, no paliada siquiera por el amor físico. Con su falsa apariencia de unidad, de íntima fusión, Clouzot intenta anularla, suponemos que no seriamente, con el recurso de la telepatía y un vals de Straus.

La obra y el espectador merecían un mínimo de consideración que Clouzot no ha sabido guardar, y esto es tan grave como los defectos de realización anteriormente apuntados.



Biblioteca d'Humanitat  
Sala de Revistes

GARCÍA SEGUÍ

## «LUNA LLENA»

Un deber que pocos críticos cumplen y un derecho que pocos lectores reivindican, es el de la independiente exigencia de la crítica literaria. Desdichadamente, ésta de hoy —y la inmediata de ayer— han sido las horas de la defeción de los críticos literarios, en el preciso momento en que la literatura del país —pobre en novela y teatro y sometida a fuer-

tes influencias técnicas en poesía— necesitaba más que nunca de la orientación y el consejo de una crítica preparada, imparcial y responsable.

Digo esto porque me ha caído en las manos —e inmediatamente se me ha caído de ellas— una novela de un reciente Premio Nacional de Literatura publicada en una de las colecciones literarias españolas más importan-

tes, y su lectura me ha dejado, como corrientemente se dice, sumido en la perplejidad. Intentaré explicarme: supónganse ustedes que uno de los pocos lectores ingenuos que todavía quedan en el país se acerca a una librería dispuesto a dejar en ella, a cambio de un libro elegido cuidadosamente, unas pesetas ganadas honestamente con el cotidiano trabajo. Supónganse también que después de la cuidadosa selección el ingenuo lector, que tiene siempre un perdonable prurito *snobista* de novedad, ha de decidirse entre tres novelas recientes, una de ellas «*Luna llena*» y las otras dos — es un ejemplo, solamente — «*Mi idolatrado hijo Sisí*», de Miguel Delibes, y «*El inocente*», de Mario Lacruz (dos correctas novelas cuyos actores han obtenido también premio). Y supónganse, en fin, que el ingenuo lector, sorprendido en el instante de la decisión por el habitual desacuerdo de los momentos difíciles, escoge la primera de las tres y se dirige a su sillón-de-las-grandes-lecturas. ¿Qué le deparará esa «*Luna llena*», novela de J. A. Jiménez-Arnau, Premio Nacional de Literatura por «*De pantalón largo*», primera parte de la vida de Juan Alvarado del que hoy se narran sus peripecias matrimoniales?

\* \* \*

«*Luna llena*» está escrita en monólogo interior. Cada capítulo lleva delante el nombre del personaje pensante correspondiente: esos personajes son solamente dos, Juan Alvarado y su esposa, Marta. A través de la acción y del recuerdo se cuenta el noviazgo

de ambos, su boda, los primeros meses de vida matrimonial, su primera separación y el anuncio de su primer hijos, que borrará las disensiones de los cónyuges. Eso es todo el argumento. Veamos ahora como está realizado.

Unos párrafos de la página 27 nos darán la clave entera de la novela. Dichos párrafos dicen así: «Entorno mis ojos y, ayudada por el balanceo rítmico del tren, me entrego gozosa al recuerdo de este engaño con el que le pago a mi marido la herida que me hizo cuando el mes pasado, por segunda vez — la primera se lo calló, pero le sentó también a cuerno quemado —, no pude anunciarle que iba a ser madre de un hijo. Y como él por lo visto de soltero comprobó que es muy capaz de *tenerlos* pues me echa a mí la culpa. ¡Qué cómodo! Aquella vez estuvimos casi una semana sin hablarnos, pero lo que es esta vez nos iba a pasar lo mismo.»

Véase que técnicamente no hay en realidad tal pretendido monólogo interior. Ni una sola de las riquezas narrativas aportadas por éste aparece en «*Luna llena*». Hay sí, solamente, la traducción a monólogo del más vulgar estilo narrativo decimonónico. Compruébenlo ustedes: basta con poner en tercera persona lo que es aquí primera, y pasar a imperfecto o pretérito perfecto lo que es aquí presente.

El estilo es pobre: «el balanceo rítmico del tren»; perogrulloso: «a ser padre de un hijo»; mezquinalmente intencionado: «Y como él por lo visto de soltero comprobó que era muy capaz de *tenerlos*» (el subrayado pícaro es del autor); etc. Y ejemplos como estos se encuentran en cada página del libro.

En cuanto al argumento es el típico de las novelas-rosas-de-casados cuyo final, como no puede ser la boda, es el nacimiento del hijo, pretendido bálsamo-bebé para las reyertas conyugales. En fin, como la vida misma, «Luna llena», está compuesta de escenas agrias y dulces y como al parecer su autor es optimista, predominan estas últimas. Añadamos que el ambiente de alta burguesía en que se desenvuelven los personajes es el más correctamente apropiado para adormecer esos pequeños problemas conyugales que generosamente el señor Giménez-Arnau ha tenido la bondad de desvelarnos.

\* \* \*

El ingenuo lector, al que por generoso que sea le habrá sabido a «cuerno quemado» el dinero invertido en la compra de «Lluna llena», quizá se pregunte qué hubiera pasado de

haber existido durante los últimos años una crítica solvente que sistemáticamente hubiera denunciado las novelas malas, los autores irresponsables e, incluso, los poco selectos gustos literarios de buena parte del público. Es posible que el ingenuo lector se pregunte también qué hubiera sido de esta «Lluna llena» en el caso de que su antecesora, «De pantalón largo», hubiera sido debidamente enjuiciada por la crítica y no hubiera obtenido, porque no lo merecía, el Premio Nacional de Literatura. Por fin, el ingenuo lector, que no es rencoroso, piensa que es injusto haber personalizado en esta obra y su autor una serie de juicios que merecen tantos otros autores y obras igualmente subidos por la crítica, las amistades y ese sector de público que cree en unos y se admira de los resultados que obtienen las otras.

JOSÉ MARÍA CASTELLET

## BIBLIOGRAFIA

DAVID E. LILIENTHAL.—*Big Business: a new Era*. Harper & Brothers Publishers. New York, 1953, XIV + 209 págs.

Es ocioso recordar que una de las realizaciones del *New Deal* que más fama ha conseguido en el mundo, fué la T. V. A. (Tennessee Valley Authority), creada por una ley del Congreso de los Estados Unidos de 18 de mayo de 1933. El valle del río Tennessee albergaba una población atrasada y con un género de vida difíciloso; los recursos económicos estaban en descenso y la erosión disminuía la productividad del suelo. En el año 1933 la renta *per capita* en el valle del Tennessee era de 148 dólares, es decir, bastante menos de la mitad de la renta *per capita* en los Estados Unidos (368 dólares). Desde 1933 al 30 de junio de 1952 se han invertido en el valle del Tennessee 1.035 millones de dólares (155 millones en obras de navegación fluvial, 178 millones en control de avenidas e inundaciones y 702 millones en construcción de presas en número de 19). El resultado del gigantesco proyecto se evidencia en el incremento de la renta *per capita*: en el valle del Tennessee pasó de 148 dólares en 1933, a 802 dólares en 1950 (una multiplicación de casi 5'5), mientras la renta nacional en todo el país había ascendido de 368 a 1.439 (una multiplicación por 4).

David E. Lilienthal fué uno de los tres directores de la T.V.A. desde el año 1933 a 1941, y su presidente desde 1941 a 1946. En este último año

pasó a presidente de la Comisión de Energía Atómica de los Estados Unidos, cargo que retuvo hasta febrero de 1950, cuando le sustituyó Gordon Dean.

Conocida su experiencia en esas dos grandes empresas, no es insólito ver hoy aparecer a un antiguo ejecutor del *New Deal* defendiendo una actitud de *Bigness* (grandeza) en la industria. A primera vista pudiera parecer esto una rectificación de principios respecto a la gran reforma rooseveltiana. En realidad hay que recordar que en la nave del *New Deal* iban embarcados hombres de textura muy distinta. Había los intelectuales progresivos con una gran capacidad de indignación y un impulso de reforma frente a los abusos del capitalismo monopolístico, pero al mismo tiempo con un gran lastre de ideas abstractas y de fórmulas económicas no probadas en el fuego de la experiencia concreta. Había los auxiliares jurídicos que tenían que combatir contra los abogados a sueldo de las grandes compañías de servicios públicos, sosteniendo la lucha en los tribunales e incluso en la Suprema Corte de la nación. Y había, por último, los realizadores sobre el campo, los hombres como Harry Hopkins, con escasísima formación intelectual y jurídica, pero con una notable capacidad de acción y de eficacia, con una gran humildad — la humildad de aprender paso a paso de sus propios errores —, a la que se unía simultáneamente un convencimiento casi fanático en la bondad de la empresa que se estaba acometiendo. Estos últimos hombres

tenían que dar comida a los parados, escuelas a los niños, hospitales a las zonas superpobladas, estimular el trabajo, proveer asistencia social, reformar abusos, en situaciones en las que muy a menudo hubieran fracasado los economistas teóricos o a las que no llegaba la mano remota del jurista con sus decisiones sobre el papel.

David Eli Lilienthal, una feliz combinación de *manager* industrial y de jurista al servicio del bien público, parte en este su nuevo y brillante llamamiento a la máxima eficacia en la industria, de unas comprobaciones de hecho totalmente ajena a las fórmulas de los economistas anticapitalistas. Recordemos que una gran parte de los intelectuales progresivos que habían saludado la primera etapa de gobierno de Roosevelt como una lucha contra el capitalismo, se volvieron luego contra el presidente cuando se percataron de que del *New Deal* resurgía un nuevo capitalismo, no menos próspero que el anterior y simplemente limitado en sus posibilidades de poder. Nos hallamos, pues, en presencia de una actitud que dando por buena y por cumplida toda la etapa de la lucha contra el alto capitalismo, los monopolios y las grandes compañías de servicios públicos, propone ahora un cambio en los antiguos conceptos frente a la magnitud de las empresas industriales. Lilienthal rechaza como un *a priori* la idea de que la grandeza en los negocios lleva irremediablemente consigo la concentración de poder y el monopolio. Frente a todos los teóricos de la pequeña industria, arguye en primer lugar que es posible obtener más y mayores beneficios para el público a través de industrias de gran magnitud; en segundo lugar, que ...«contra los peli-

gos de la grandeza (*Bigness*), concentración de poder económico y supercentralización, tenemos ya adecuadas salvaguardas públicas, o sabemos cómo hacer frente a las que se presenten» (pág. 33). Es obvio, empero, que tal actitud es ahora posible sólo gracias a la gran reforma económica de la época de Roosevelt. «Nuestro liderazgo industrial significa ahora no sólo responsabilidad por la producción misma, sino por la totalidad de los problemas sociales y políticos propios de una moderna nación industrializada. Ha habido una revolución en la naturaleza de la responsabilidad activa en la Gran Industria. El presidente de una gran compañía es hoy prácticamente responsable ante todo el mundo» (página 30).

En el libro no se sientan principios abstractos de ningún género. Se parte sencillamente de la evidencia de que la grandeza económica de los Estados Unidos ha sido hecha por la gran industria: «El pueblo de los EE. UU. produce ahora tanto como el resto del mundo en conjunto, con sólo el 6 por ciento de la población mundial» (pág. 31). Lilienthal pide un cambio en la actitud de la opinión pública *to an affirmative attitude towards bigness in business*, pero en absoluto encontramos en sus páginas el menor ataque a la pequeña industria en cuanto tal. Por el contrario, un análisis de la situación económica norteamericana muestra que en los últimos años *the big get bigger and the small more numerous*. «Un recuento hecho en 1952 indicó que una fábrica de la General Electric en Syracuse, N. Y., depende de 669 pequeñas firmas, sólo en esa ciudad, para los materiales y parte del equipo

electrónico de dicha fábrica» (página 141).

Sumamente interesante es la parte del libro donde se demuestra que el medio más idóneo de romper situaciones de monopolio u oligopolio reside en el estímulo a la investigación científica, en la invención de nuevos productos y de nuevos sistemas de producción, en mucha mayor medida que en el reparto del mercado entre una multiplicidad de productores. Otros razonamientos son en cambio bastante endebles. Arguir, por ejemplo, que la concentración en el poder político tiene por su propia naturaleza más riesgos que la concentración de gran poder económico, es hallarse en contradicción con la idea general — presente, aunque no formulada — que informa toda la obra. Esta idea dice que lo decisivo no es la estructura de las instituciones, sino la actitud mental de los hombres a través de los cuales las instituciones viven.

Desde un punto de vista escolástico — es decir, desde el ángulo profesional del economista — este libro de Lilienthal ofrece bastantes blancos a la crítica. Es la obra de un *manager* industrial, no de un teórico. Pero está plena de un espíritu combativo, animoso y optimista, con agudísimas intuiciones.

Punto importante que hay que señalar es que este libro muestra una faceta del problema fundamental de nuestro tiempo: hacer compatible la máxima libertad posible, con la máxima eficacia y organización sociales.

E. P. H.

CARLOS RIBA. — *Elegías de Bierville*.  
Versión y prólogo de Alfonso Cos-

tafreda. Adonais XCIII. E. Rialp. Madrid, 1953.

Sin duda son las traducciones de poesía peligrosas y tanto más las que se verifican entre lenguas próximas o en medios bilingües porque las más veces se plantean con engañosa facilidad y se resuelven en una versión híbrida, desprovista de belleza idiomática. El traductor de poesía se obliga a una labor de recreación que resulta tanto más difícil cuanta mayor sugerencia de familiaridad ejerza sobre él la versión original. Y la fidelidad, por encima de este obstáculo, ha de ser fruto de un trabajo de matización, de especulación poética palabra por palabra. Lo cual es labor de poeta, que no de simple hombre le letras.

En ello se cifra, a mi juicio, la ventaja principal de la edición que Adonais ofrece al lector de habla castellana de la obra más importante de uno de los mayores poetas peninsulares contemporáneos. Precedida de un breve prólogo en el que tras defender a la obra de Riba de las posibles increpaciones de «minoritoria» y exquisita, esboza una explicación a la temática de las Elegías, la traducción aparece publicada frente al texto original, excepción en Adonais que no había dado a la prensa hasta ahora, sino traducciones de texto único.

A pesar de que en la mencionada nota liminar Costafreda nos dice que al traducir no ha intentado un trabajo de creación, sino tan sólo adaptarse al original al que la versión castellana se subordina y sirve, la calidad del esfuerzo translatorio es notable desde los primeros exámetros.

En algunos poemas como «Súñion» ha sido posible una traducción casi literal sin desmerecimiento de la co-

rreción lingüística y de la belleza expresiva:

*¡Templo mutilado, desdeñoso de las otras columnas que en el fondo de tu salto, bajo la onda riente duerme la eternidad! Tu velas blanco [en la altura, por el marinero que ve por ti bien dirigido su rumbo; por quien ebrio de tu nombre, a través del matorral desnudo, va a buscarte, extremo como la certidumbre de los dioses;*

aunque ello obligue a veces a resolver en forma tajante ambigüedades de sentido gramatical en el texto catalán. Así, por ejemplo, los dos primeros versos de dicho poema dicen:

*«Súñion! t'evocaré de lluny amb un crit d'alegría tu i el teu sol lleial, rei de la mar i el vent:*

suspendiendo los pronombres *tú* y *el teu* entre el acusativo y el vocativo, y la traducción se decide por la forma vocativa.

*Tú y tu sol leal, rey de la mar y el viento,*

inclinándose por la solución más musical, pero tal vez de sentido menos claro.

Mas al socaire de inconvenientes no mayores que éste, cabe esperar que la traducción de Costafreda que publica Adonais, raramente a la vez profesional, fiel y castellana, ponga en el contacto más íntimo posible los exámetros del poeta humanista catalán con

el público lector de lengua castellana, a un buen sector del cual no dejará de sorprender ese baluarte tan independiente y diferenciado de la poesía contemporánea.

J. F. C.

JAIME FERRÁN.—*Desde esta orilla.*  
Adonais XCV. E. Rialp. Madrid, 1953.

Treinta y siete sonetos y siete poemas integran este primer libro de Jaime Ferrán que obtuvo accésit en el Premio Adonais, 1952. Prácticamente inéditos (conocíamos tan sólo algunos de ellos aparecidos con poca anterioridad en revistas) revelan súbitamente una joven personalidad literaria.

La temática del libro desarrolla la lenta vivencia del problema religioso a lo largo de una etapa de vida hábilmente señalada por la inteligente agrupación de los poemas singulares. Esto por lo que respecta a la serie principal, a la que justifica el título y que viene seguida de otras dos partes más breves: «El Mañana», tres poemas alusivos al futuro, y «8 Ciudades», semblanza de la geografía sentimental del poeta.

Esa primera serie que constituye el cuerpo principal del volumen está escrita o dispuesta de modo que el enlazamiento de una pieza con las que le siguen acompañe al lector por el gradual conocimiento de la desesperanzada búsqueda de Dios, y consiste en una cadena de sonetos sólo interrumpida cuatro veces por poemas que señalan la estación interior por paralelismo con las naturales manteniendo a veces esa literaria dualidad en los versos.

*Cerca de ti el verano se convierte en  
mar dorado que nunca penetrará la  
[muerte.]*

Una delgada curva emocional discurre sus matices por ese rosario de poemas cerrados, cuyos versos capitales, tantas veces de una gran belleza formal, marcan las definitivas inflexiones. Y el problema, hondo y simple planteamiento humano, se cierra sobre sí mismo.

Mas, sobre todo, «Desde este Orilla» revela un rarísimo poder verbal, una capacidad técnica extensa y elaborada. Posee el autor un estilo propio en el soneto, una facilidad que lo aligera, que le amputa esas espinas sonoras que han desmerecido la forma clásica entre tantos poetas de la más joven generación contemporánea. En cada caso la proporción entre el elemento verbal y el adjetivo, ha sido resuelta de un modo distinto, y el soneto cobra una figura rítmica que lo despega plenamente del anterior. Nunca la voz desarticulada en el mecanismo métrico, sino al contrario suave y flexible la expresión en el verso.

Así, como quiere el autor, notamos la diferencia de estructura entre los sonetos del tema principal y esos otros de la serie más estática y lapidaria intitulada «8 Ciudades», en los que sin duda se pretende una mayor contundencia formal:

*Se perfila en la muda serranía  
una laya tirada por dos bueyes  
que conducen a un hombre lenta-  
[mente.]*

*Así serás un día y otro día,  
y así te regirán tus propias leyes:  
la tierra y la ciudad, tú solamente.*

Y en los poemas de fórmula más espontánea esa misma pericia obtiene resultados llenos de posibilidad y de gracia.

La oportunidad de una ruptura de sistema o de un uso sintáctico deslizan a veces un ligero matiz irónico.

*Adiós, pueblos lejanos, color de la es-  
[peranza]  
detrás de algún recodo, que desapa-  
[recisteis]*

o dibujan una tenue melancolía que nos recuerda la poesía de Eulard o de Prevert.

«Desde esta Orilla» es un notable primer libro de poemas de calidad indiscutiblemente mayor que la de otros que se le adelantaron en los más recientes premios literarios.

C. B.

FRANCESC SERRA. — *L'aventura de l'art contemporani*. Editorial Selecta. Barcelona, 1953.

El señor Serra, pintor, publica un libro de reflexiones sobre la pintura. Abundan en nuestros tiempos semejantes libros, hasta el punto de que nos permiten felicitarnos por haber asistido el nacimiento de un nuevo género literario, cuyas leyes habrá que investigar cualquier día. Y en este género y se distingue un sub-género con características definidas: el de los alegatos *pro domo sua* de los ahora tan vilipendiados pintores *pompiers*, mercaderes de una mercancía que todo el mundo rechaza. (Imaginemos una «Teoría de la Profecía» escrita por Casandra...)

El libro del señor Serra pertenece a este sub-género, pero es bastante más

apreciable y digno de respeto que la mayoría de obras similares. El señor Serra posee una innegable vitalidad como escritor; su estilo es apto y flexible, y hay en su libro páginas que son perfectos éxitos expresivos: por ejemplo, el irónico pasaje acerca de la unánime admiración con que es celebrado Renoir. Sería poco honesto lamentar que este buen instrumento literario no haya sido aplicado a cualquier tarea que a nosotros pudiera parecernos más interesante; pero sí podemos lamentar que el instrumento no sea todavía mejor de lo que es. El señor Serra mejoraría mucho su estilo si, en primer lugar, renunciara a ciertas incursiones por los campos de la antropología recreativa («humanismo mediterránea», «espiritualidad europea»...), de la filosofía de la historia, o de la psicología con delirio de grandezas que ahora se estila. En cuanto se insinúan temas de tan patética importancia, el discurso del señor Serra adquiere una rigidez de yeso, y el lector queda ligeramente mareado y sin grandes deseos de proseguir su lectura. Claro que el estilo del señor Serra no es ahora el único, ni mucho menos, que padece tal desventura.

Por otra parte (y este punto es más importante), los procesos expositivos de libro que comentamos ganarían mucho si su autor supiera a ciencia cierta *qué* va a exponer. El señor Serra, al parecer, teme que la «aventura» del arte contemporáneo (es decir del arte de *los otros* artistas de hoy) va a terminar mal, pero da la impresión de no haber todavía precisado muy bien las razones de su inquietud. Algo le angustia, y no sabe *qué*; como el famoso romántico, «tiene dolor de muelas en el corazón».

Es muy posible que el día en que consiga descubrir las razones de su desasosiego, se dé cuenta de que no había para tanto. Creemos que era Valéry (muy admirado por el señor Serra) quien afirmaba que toda Gorgona nace de un paralogismo. No es difícil señalar el paralogismo que ha engendrado la Gorgona que tanto gusta al señor Serra: es la confusión (que las Escuelas de Bellas Artes, por la cuenta que les tiene, se empeñan en perpetuar) entre la técnica necesaria para pintar cuadros, y la técnica necesaria para pintar *determinados* cuadros. Jean Paulhan ha sostenido que la confusión se enraíza en un equívoco del lenguaje: hablamos de *pintar* una pared y de *pintar* un paisaje, y no nos damos cuenta de que la palabra *pintar* tiene en uno u otro caso sentidos muy distintos. Pintar cuadros no es lo mismo que pintar paredes, pero se le parece bastante; en cambio, en la fase «*pintar un paisaje*» la palabra *pintar* tiene un sentido puramente metafórico, que muchas gentes confunden con el sentido literal, debido a la circunstancia de que, en Europa y durante un par de siglos, quienes pintaban cuadros «*pintaban*» también paisajes (o desnudos, o bodegones, o batallas). La técnica del «*pintar*» que enseñan en las Academias es una técnica para educar la visión de los objetos, que no debe necesariamente conducir a la práctica del *pintar* en sentido literal; baste ver que aquella técnica la dominan hoy a la perfección los no-pintores, las gentes que buscan en un cuadro el «*parecido*», es decir, la semejanza con la «*pintura*» del objeto que ellos han elaborado en su mente. Por otra parte, *pintar* no implica necesariamente «*pintar*» objetos en el sentido

académico; no hay más que hojear cualquier historia ilustrada de la pintura para verlo. En la página 80 de su libro, el señor Serra reconoce candidamente que «el pintor que ha aprendido su oficio sabe que el milagro de la pintura comienza mucho más allá de donde termina su dominio profesional». Suponiendo que por «milagro» el señor Serra entienda sencillamente «hecho», sería muy grave para la pintura que su frase expresara una verdad. Afortunadamente, no hay tal. Pintar no es nada que se parezca a esperar un trance místico, y el buen pintor es sencillamente el pintor competente en su oficio, como el buen filósofo es el filósofo competente, y el buen albañil es el albañil competente. La dificultad de un oficio no altera su naturaleza. Pero el señor Serra incurre en su error porque para él la técnica pictórica es la técnica del «pintar» espectáculos, y ésta sí que no tiene nada que ver con la pintura.

Que el señor Serra se tranquilice: por una parte, saber pintar conduce efectivamente a pintar bien, y por otra parte el pintor de hoy sabe pintar tanto como el de cualquier otra época. En realidad, el señor Serra no está tan alejado como él cree de los «vanguardistas» excitados a quienes tan ásperamente (y, en ciertos aspectos, tan eficazmente) combate; tanto él como ellos piensan que nuestro tiempo ha innovado en grande; y lo que a otros les entusiasma, a él le deprime; pero probablemente uno y otros exageran. *Y ce qui est exagéré ne compe pas.*

Ahora bien: es innegable que, *alrededor* de la pintura, nuestro tiempo ha montado una monumental farsa, y que tras esta farsa se esconden algunos problemas serios. El señor Serra

ha sabido, en numerosos pasajes de su libro, describir la farsa con elegantes epigramas; por ejemplo, en su caricatura del pintor barcelonés que pretende ser a la vez bohemio y *señor de pis*. Por esos pasajes, el libro merece ser leído y puede tener su eficacia; y ya ha provocado algunas cómicas reacciones de pintores más o menos aficionados...

G. F.

J. C. J. METFORD.—*La aportación británica a los estudios hispánicos e hispanoamericanos.* Traducción de Arturo del Hoyo. Editorial Barna. Barcelona, 1952.

J. C. J. Metford, profesor del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Glasgow, escribió este libro por encargo del British Council. Se trata de un volumen de menos de cien páginas, pero, no obstante su brevedad, recoge abundantes datos que son supuestos de manera concisa y agradable acerca de los escritores británicos que a través de los tiempos se han interesado por las cosas de España. Resumir las conexiones literarias de los grandes países a lo largo de cinco siglos no es, ciertamente, tarea fácil. Sin embargo, Metford ha seleccionado con mucho acierto el copioso material existente.

A pesar de las diferencias políticas y diplomáticas, Inglaterra pasa en la actualidad por lo que podríamos llamar una «fase española». Es difícil leer un periódico sin encontrar en él una carta o el relato de unas vacaciones en España. Incluso en la sección de cocina de las revistas se acusa este interés con la incorporación frecuente de recetas para condimentar platos

españoles. Al mismo tiempo, se sucede la publicación de libros que tratan de reflejar — no siempre con exactitud — la realidad de la vida en esta tierra. Todo ello podría llevar a la conclusión de que la Península Ibérica es un territorio descubierto por los turistas de la Costa Brava en los tres últimos años, pero el librito de Metford es una saludable recordación de que las relaciones angloespañolas son harto más viejas y de que por espacio de siglos los ingleses se han sentido interesados por la cultura y, más especialmente, por la literatura de España.

A Inglaterra, en efecto, corresponde la primera versión del Quijote a una lengua extranjera, hecho que acaeció a los dos años de ser publicado. Resulta ocioso añadir que un país que ha manifestado en todo tiempo una constante devoción hacia el caballero manchego, había de sentirse atraído por el conjunto de la literatura a que aquella obra pertenece.

Metford sitúa sus indagaciones sobre el fondo histórico adecuado a su mejor comprensión, trayendo a colación anécdotas cuya huella ha llegado a los tiempos presentes. Así, por ejemplo, cuando habla del Charing Cross de Londres — junto a la estación ferroviaria del mismo nombre —, cruz alzada en recuerdo de la reina Leonor, princesa española, hermanastrada de Alfonso X *el Sabio*, cuyo esposo, Eduardo I, fué a Burgos a pedir su mano en 1254, en donde Alfonso X, que sondeó su cultura, quedó satisfecho de los conocimientos que poseía su futuro cuñado. El matrimonio de Leonor y Eduardo fué un caso singular de colaboración y entendimiento, y Leonor fué la pri-

mera gran embajadora espiritual de España en Inglaterra.

Pero el que ejerció plenamente este papel fué Luis Vives, tutor de la princesa María, hija de Catalina de Aragón y más tarde reina y esposa de Felipe II. Luis Vives fué amigo íntimo de otro gran humanista, Thomas More. Es curioso que More, uno de los más ejemplares padres de familia, admirase la vida conyugal de Vives hasta el punto de decir, con la suave ironía tan frecuente en él: Tiene una mujer tan ideal que no sólo le es posible librarse de las molestias que acarrea el matrimonio sino que, en la medida de lo posible, se siente feliz en él.

Los ingleses siempre han sido infatigables viajeros, y muchos de ellos, especialmente comerciantes, siguieron la ruta de España. Entre los citados, se habla de un tal James Howell, del siglo XVIII, cuyas memorias sobre España eran libro de cabecera de Thackeray. Este Howell tuvo la suerte de encontrarse en Madrid cuando el príncipe Carlos Stuart (Carlos I), acompañado del duque de Buckingham, llegó de incógnito para pretender a la infanta María, hermana de Felipe IV. Las peripecias de este viaje, así como aquel episodio en que la reina descalzándose un chapín golpea con él la cabeza del conde-duque, están contados con tanta gracia que uno desearía tener a mano el libro de Howell para leer todo el relato de este cronista tan fantástico como ameno.

Las incidencias de la política europea en el siglo XVIII condujeron a una merma en el interés por la cultura española. Sin embargo, se hicieron varias traducciones inglesas de la obra de Feijoo. Como una muestra más de

afán de este siglo por «depurar» las grandes obras del pasado, el traductor de la edición de 1870 confiesa haber suprimido ciertos pasajes supersticiosos y expresarse en el lenguaje que a su juicio habría empleado el autor en caso de haber sido un natural del país que hubiese escrito sus obras en inglés. Concepción típicamente inglesa que bien valdría la pena de un comentario, a no haberse dado el hecho de que también fueran por entonces objeto de corrección las obras del mismo Shakespeare.

Las universidades británicas de hoy pueden enorgullecerse de su contribución a los estudios hispánicos. Los trabajos de Fitzmaurice-Kelly y su sucesor en Liverpool E. Allison Peers son de sobra conocidos. Esta atención universitaria hacia la cultura española se cimentó en la pasada centuria. Metford cita el caso de un estudiante de Cambridge, en el siglo XVIII, que por no encontrar un solo español en aquella universidad se vió obligado a estudiar esta lengua con un italiano. Pero a principios del XIX llegó a Inglaterra un gran número de refugiados políticos españoles, y uno de ellos, Antonio Alcalá Galiano, fué el primer profesor de Literatura española de la Universidad de Londres. En la actualidad existen en las universidades británicas siete cátedras de español y ocho *lectureships*, las aportaciones de cuyos titulares señala Metford en un breve sumario de su libro.

La parte final de su trabajo la dedica Metford a la contribución británica a los estudios hispanoamericanos. Estos, hasta los años últimos, no habían sido otra cosa que relaciones de viajeros acerca de la vida y usos de las gentes de aquellas tierras. Du-

trante los años de rivalidad anglo-hispana en el Nuevo Continente, muchas de tales relaciones eran meros instrumentos de propaganda antiespañola en los que se hablaba de supuestas cruezaes contra los indios. Pero con el transcurso de los años se fué abriendo una visión más amplia, a la vez que buen número de historiadores británicos se entregaban a la tarea fascinante de reconstruir el desarrollo histórico de los países del centro y sur de América. Hoy en día, la Universidad de Londres cuenta con una cátedra de Historia Latinoamericana, de la que salen importantes investigaciones.

Las dimensiones del libro que comentamos no permiten minuciosos pormenores de la materia tratada. Sin embargo, constituye un vivísimo estímulo para penetrar en el tema de las relaciones culturales de España y Gran Bretaña, prueba clara de que su autor ha conseguido lo que se proponía.

D. MACD.

JOSÉ CRUSET. — *Sombra elegida* (Poema). Barcelona, 1953.

Al releer este libro, finalista en el penúltimo «Premio Ciudad de Barcelona» de poesía castellana, he vuelto a preguntarme, sin posible respuesta: ¿por qué llegó a la última votación y por qué, frente al de Gerardo Diego, que no era, ni mucho menos, un libro indiscutible, se le dejó en un triste 7 a 0, valga la fórmula futbolística? Yo respeto, naturalmente, el voto de mis compañeros de Jurado, pero el libro de Cruset no merecía llegar tan lejos ni, como consecuencia de ello, tan desairado final.

Pero, en fin, aquí está, con sus veinticuatro composiciones ordenadas en tres partes, vehículo de un lirismo doliente que recorre una vez más ese viaje parábola que va del amor a la muerte, de lo humano a lo divino.

Hay en el libro una estimable unidad que procede tanto del desarrollo de su contenido como del tono. Esto es lo que como más efectivo cabe señalar; y en particular, como mayores aciertos, los poemas IV, V y VI de la tercera parte, la mejor de las tres. El uno con una reflexión sobre la muerte, llena de emocionada sencillez, y el otro con una invocación vigorosa que conduce a la reelaboración, muy actual, de motivos místicos del poema VI, el mejor fragmento del libro. Esta tercera parte compensa la inconsistencia de los cuatro sonetos centrales y las frágiles divagaciones amatorias de la primera, que poseen, no obstante, una discreta dignidad.

En alguno de sus libros dice Ma-  
rañón que todos los poetas son seres  
humanos buenos. Claro está, habría  
que añadir, a condición de que sean  
verdaderamente poetas. En este libro  
de Cruset parece traslucirse aquella  
condición que, si en sentido estricto  
no es esencial a lo poético, no deja  
de conducir a una inevitable simpatía.  
Y otra, innegable y tan ajena  
al poesía el esfuerzo por hacer algo  
bello, aunque, como el propio Cruset  
dice:

*Nunca llego, llegamos,  
en este andar incierto por la voz,  
a más que acción, a eternidad  
como quisiéramos.*

R. C.

DAVID JATO.—*La rebelión de los estudiantes.* Madrid. 1953, 358 págs.

He aquí un libro cuyo mayor mérito estriba en la oportunidad de su publicación. Queremos poner en guardia al lector frente a su propia reacción mental, ante el cotejo superficial y ligero del enunciado de los epígrafes o de la extensa nómina de figuras citadas en el libro. No es una versión más de la historia que todos conocemos, con mayor o menor precisión de detalles anecdóticos.

La obra de Jato, leída — *releída*, podríamos casi afirmar, de tan sabida — en 1953, desde la perspectiva histórica de veinte años de existencia de una realidad política inalterable, ofrece al lector la ocasión de reflexionar acerca de la peculiar situación de uno de los elementos que más decisivamente contribuyeron a alumbrar y dar consistencia intelectual y vital a aquella realidad política: los universitarios españoles de la República, es decir, la llamada «quinta del S.E.U.». Porque «La rebelión de los estudiantes» es el testimonio vivo de una generación, cuya resuelta actitud en horas difíciles para la patria, hizo posible una España entera y digna.

Este libro de David Jato es no sólo la mejor versión de la historia nacionalsindicalista, sino que constituye la más clara demostración de que la Falange ha sido — como afirmaba recientemente Gaspar Gómez de la Serna — uno de los pocos movimientos políticos españoles de profunda raíz intelectual. Y no sólo por la personalidad de José Antonio, sino por la condición universitaria de los hombres entre los que aquél reclutó los mejores de sus adeptos. Por eso, a todos cuan-

tos consideran despectivamente que este matiz intelectual constituye un vicio de origen que es preciso ocultar — y casi «hacerse perdonar» a fuerza de actitudes primarias y groseras — debe recomendarse muy seriamente la lectura de esta obra, a través de cuyas líneas queda patente la verdadera originalidad de la Falange: que esas legiones de estudiantes, fieles al rigor conceptual y al *estilo* humano de su Jefe, sabían alternar el cultivo de las parcelas del espíritu y de la ciencia, con la lucha viril en las calles y en los campos de España. Como fué asimismo esta singular e inédita condición de las legiones de jóvenes falangistas la que hizo posible luego la floración de alfereces provisionales que ganaron la guerra, fenómeno militar sobre el cual se ha vertido mucha literatura heroica, pero que está esperando un más serio análisis sociológico. Y todavía más interesante, por su acuciante actualidad, sería el considerar la situación presente de quienes formaron aquella «quinta del S.E.U.» y nutrieron los cuadros de la oficialidad provisional de nuestra guerra, y las filas de la «División Azul», disueltos en la compleja realidad política y social de nuestros días.

Todavía no ha sido suficientemente comentado este libro de Jato, en nuestras publicaciones y por ello queremos insistir en algunas consideraciones que su lectura nos sugiere. A lo largo de la dilatada vida de la Falange, la necesidad de simbolizar la fidelidad a unos principios funcionales en las figuras señeras que la encarnaron y sobrevivieron a todas las vicisitudes ha hecho que nombres históricos continúen personificando a la Falange, a lo largo y a lo ancho de la vida polí-

tica nacional. Esto, y por otra parte, la gran ilusión de comprobar que el sacrificio de tantos héroes anónimos — la cosecha que sembró su muerte — iba granando en las innumerables centurias de falangistas jóvenes, nos ha llevado a subestimar el auténtico valor, los méritos legítimos y la viva presencia de esta magnífica *generación intermedia*, abnegada y anónima, diluida en la inquieta y agitada labor de cada día y de cada circunstancia personal, que es la «quinta del S.E.U.».

Porque si los primeros son las cabezas visibles — encanecidas a lo largo del constante quehacer — la mente rectora y la voz definidora, y los segundos con los pies ágiles y alados que aseguran la supervivencia y la continuidad de una larga marcha, los últimos, no se olvide, son el cuerpo recio, el corazón firme y los brazos activos y operantes del cuerpo política de la Falange.

Centenares de nombres — que no son sólo nombres, sino hombres enteros — desfilan por las páginas del libro. Y junto a los nombres bien conocidos del ministro, gobernante, embajadores, etc., figuran muchos otros, apartados de la política habitual, que son hoy médicos, arquitectos, ingenieros, jueces, escritores, abogados del Estado, diplomáticos, militares, etcétera. Y son muchos más, todavía, los nombres que faltan ahí; millares de nombres excluidos por desconocimiento más que por olvido. Y conste que nos consignamos esta importante omisión como reproche al autor, sino como elogio de la obra. Porque sería subestimar el valor generacional del libro el pretender convertirlo en un nostálgico anuario de personajes ilustres y de hechos brillantes. Su autén-

tico valor estriba en la constante presencia de los que no están, en la legión anónima de protagonistas y coetáneos de los hechos registrados, cuyos nombres se han perdido para la historia. Porque si con ser valiosos y ejemplares los hombres y los hechos citados, hubieran sido solamente esos, poco se habría conseguido, nada. Un gesto, o, a lo sumo, una gesta. Pero no se hubiera librado la guerra ni se hubiese conseguido la victoria, sin la contribución entusiasta y decidida de millares de hombres jóvenes, limpios, nobles, abnegados y anónimos que pusieron letra menuda a nuestra historia reciente. Y si hemos de tener presentes en nuestra gratitud a los muertos, no podemos olvidar a cuantos felizmente para España viven sus vidas oscuras y a veces difíciles, pero conservan despierta su inteligencia y ágiles los cuerpos, para nuevas tareas de paz.

Estos hombres, que cuentan entre

los 35 y los 45 años, están ahí. Con su carga de amargura y desilusión frente a un olvido injustificado, que, más que una ingratitud, constituye un gran error. Con su actitud digna, llena de asombro unas veces y otras de indignación, cuando se habla de relevos, de salidas, de restauraciones y de terceras soluciones, como si se hubiese consumido ya una experiencia y una existencia que mantienen fresca e inédita. Pero también con una inagotable carga de enamoramiento por España, la gran ilusión de una generación entera. Esta es la mejor lección que nos ofrece el libro de David Jato. Lección que no está expresamente consignada en sus páginas, pero que no escapará al lector de conciencia abierta. Por lo menos, valga este comentario nuestro como clave para su más limpia y generosa comprensión.

UAB  
Biblioteca d'Humanit.  
Sala de Revistes

F. F.

## EDICIONES LAYE

Con la publicación de «Poemas del viajero», de Jaime Ferrán, premio «Ciudad de Barcelona, 1953», iniciamos una nueva forma de comunicación con nuestros lectores y colaboradores. Ediciones LAYE publicará volúmenes de poesía y ensayo. Al libro de Jaime Ferrán seguirá el estudio del doctor García Bacca «Las ideas de ser y estar, de posibilidad y realidad en la idea de Hombre, según la Filosofía actual.»

«Sufriendo aquello que decir no puedo»

GARCILASO

# POLITICA Y CULTURA \*

Por GASPAR GÓMEZ DE LA SERNA

Hace un par de años consumí la atención de un amable grupo de oyentes procurando trazar el esquema que, a mi entender, constituye la trayectoria política y sociológica del intelectual, concretamente del escritor literario, a través de los tiempos, según se fué viendo solicitado consecutivamente por la ciencia pura, por la política y por la neutralidad asexuada del *arte por el arte*. Llegué entonces a concluir que la función del intelectual es independiente y al mismo tiempo está enclavada en la propia raíz de la vida pública; que no debe ni puede vivir aislada en su torre de marfil, pero tampoco, en tanto que escritor, ponerse al servicio de una ideología banderizante cualificada por la política. Porque su función, decía, no es *mandar* la sociedad —que es la función del político— sino revelarla, hacerla patente con el toque de la gracia desde el mismo venero originario de la existencia. La faena del intelectual es, digámoslo para entendernos, hacer inteligencia, obra de arte o pensamiento, cultivarla directamente sin intermediaciones ni meditaciones de ninguna especie, ni siquiera políticas, para no desvirtuar su oficio ni quitar a su obra la autenticidad que debe tener y en la que, en definitiva, reside su *verdadero* servicio al bien común. Porque servir, el intelectual qué duda cabe que tiene que servir al bien común. Pero servir según las propias determinaciones de su oficio; no basta dearlo ni sofisticarlo según ajenas determinaciones.

Pero si esa debe ser la actitud del escritor ante la política; ¿cuál puede ser la función del político con respecto a la cultura? Resueltamente ¿cuál ha de ser para nosotros el plan, el proyecto communal sobre cuya falsilla debe levantarse la misión cultural de la política?

\* *Texto de la Conferencia pronunciada por el Jefe del Departamento de Cultura de la Delegación Nacional de Educación, en la primera Asamblea de Educación y Cultura, celebrada en Ciudad Real.*

Porque si, como decía José Antonio, la política no es específicamente función de intelectuales, hay en cambio un entero campo de las faenas de la inteligencia cuyo tratamiento sí que es específicamente político. Un tratamiento, entiéndase, a la vez subordinado y director; lleno a la par del respeto que el artesano debe al artista y del impuso y autoridad que el que manda el servicio del bien común debe tener para el que, respecto de éste, es sólo un servidor.

Y es que los bienes de la cultura han dejado de ser, en la enorme medida en que no son pura especialización, patrimonio de una exigua minoría; que se han generalizado para pasar a ser riqueza comunal del pueblo. Desde el momento en que la cultura se ha hecho *cultura general* —y ésta ha sido la gran obra del liberalismo burgués y no se puede desconocer— está llamando a todos los miembros del pueblo a que tomen de ella la porción que les corresponde, y su distribución es, como la de los bienes de consumo, como la de los derechos civiles y políticos, estricta fanea de justicia, tarea política que, como el equitativo reparto de aquéllos, sólo el Estado puede realizar con generosidad y empuje.

No sólo de pan vive el hombre. O, si queréis también del pan del espíritu que se cuece en los hornos de las letras, de las artes, de las ciencias... No basta con procurar la subsistencia si no se estimula la existencia; no basta con subir los salarios o multiplicar los resortes de la técnica que ahora mueven el vivir; es preciso que ese vivir que se promueve se llene también de contenido espiritual, cuyo contenido no es solamente el del divino fermento de la fe, medido con transcendental medida, si no, además, aquél cuya dimensión es humana y se ciñe, para dentro de la existencia misma, al cultivo del espíritu y al regusto por las cosas que pueblan el mundo. No basta tampoco con enseñar a leer al ciudadano para que aprenda la car-

tilla de unas obligaciones que tiene que cumplir aun que no las lea, ni basta enseñarle a escribir para que pueda estampar su firma en la hoja del servicio militar o en los documentos de las contribuciones; hay que ponerle en disposición de alcanzar, en la medida que lo consentan sus propias dotes naturales, los bienes de ese patrimonio general de la cultura.

Generalizar la cultura general: He ahí la función del Estado. Pero esa función, decía antes, como toda función política debe obedecer a un plan, agrupando a los hombres que la servimos ante un sugestivo proyecto común directamente encaminado al servicio del superior destino de España. Es ésta una empresa «de dolores y esperanzas», como decía no hace mucho nuestro Delegado Nacional de Educación; una empresa que puede traer sobre cada uno de nuestros días la alegría de un fruto nuevo con el aguijón de una inquietud impaciente en el servicio de España.

Yo quisiera esbozar aquí el esquema general de esa política de la cultura partiendo de las ideas básicas de la Falange; concretamente mostrar el contenido específico que, para este campo de la política cultural, trae consigo la más importante de todas las consignas que recibimos de nuestro Fundador: la de la unidad entre las clases, entre las tierras y entre los hombres de España. Si no para otra cosa, el intento nos servirá, al menos, para que se vea en qué medida son o pueden ser fecundas las consignas cuando, desencasquillándolas del inmediato pasado, se las arroja como semilla sobre el porvenir.

#### 1.º La unidad de cultura entre las clases de España

Yo no sé qué especie de demagogía de corto vuelo cegó a introducir por ahí, sin duda en cabezas de oído duro, la gran idea de la unidad entre las clases como propósito de eliminación de las clases mismas. Que es como si se quisiera, para lograr unidad entre el llano y el monte, rebajar a éste o elevar aquél; tan imposible faena logaría en todo caso unión o, mejor dicho, reunión de dos cosas en una; pero no unidad. La unidad entre el llano y el monte es el camino que hace a éste accesible; la vía que permite a los que viven en la tierra bajar subir, si tienen

ánimo a la altura señera y difícil de la cumbre. Lo cristianamente justo, no es que no haya monte o que desaparezcan el llano, lo justo es que haya vía libre de uno a otro.

Pues en el campo de la cultura, donde clase debe ser igual a categoría intelectual, a altura de nivel, a jerarquía de la inteligencia, la unidad entre las clases sólo la conseguirá aquella política que de verdad abra esa vía de paso. No ninguna clase de igualitarismo demagógicamente gritado, cuya meta irremediable sería la de un brusco descenso de nivel; sino, precisamente, la justa administración de los vehículos de formación profesional e intelectual. La política que, partiendo de un único igualitarismo fundamental, el de eso que nuestro Ministro de Educación llamaba «la enseñanza vital» para todos los españoles, les permita a todos ser desiguales en la medida que su propia capacidad, y nada más que su capacidad, determine. De lo que se trata es de que las barreras económicas no taponen los caminos de la inteligencia; de que todo español dotado halle vía al desenvolvimiento de sus propias posibilidades y de que el goce de los bienes de cultura no se convierta en privilegio económicamente cerrado para la gran masa de los hombres que componen el pueblo. Se trata sencillamente de motorizar en la vida nacional el punto 24 de la norma programática de la Falange: «La cultura se organizará en forma de que no se malogre ningún talento por falta de medios económicos. Todos los que lo merezcan tendrán fácil acceso incluso a los estudios superiores». Y ello, si no fuera por una razón de amor, de caridad y de justicia hacia el español que es nuestro prójimo más entrañablemente próximo, habría de ser cuando menos por una razón egoísta de seguridad social, porque justamente uno de los factores más operativamente disgregantes de la unidad entre las clases sociales es el que se enciende en la injusta distribución de los bienes de cultura; nadie más subversivo que el inteligente resentido contra la sociedad que regateó o negó los medios para que su inteligencia medrase; nadie tampoco, digámoslo con verdad, más justamente alzado contra esa sociedad que agosta sobre el fracaso del vivir la más divina de las potencias del alma: el entendimiento.

Pero es que para nosotros, combatien-

tes del 18 de julio cuyo sentido unitario hemos subrayado antes, hay además, una razón más entrañable que nos impulsa con pasión en el empeño de lograr ese mínimo de enseñanza vital para todos los españoles. Nos lo recordaba el Delegado Nacional en ese discurso ante las Cortes al que antes hice referencia y al que tendré que volver alguna vez más porque es, en verdad, el discurso más revolucionario, más falangista y más realmente importante que haya pronunciado un Ministro español de Educación en qué sé yo cuánto tiempo. La razón que se nutre de la sangre misma de los humildes camaradas que cayeron junto a nosotros desprovistos del más elemental bagaje cultural y que constituye, como decía el Ministro, «un concreto e indeclinable mandato, el de que los hijos de esos hombres que cayeron sin saber leer ni escribir, pero amando a España, puedan saber las cosas que sus padres no supieron y firmar con su nombre cristiano y español, como Dios manda».

Conseguido ese mínimo de enseñanza vital, hay que prolongar la vía unitaria hasta arriba del monte. Y esta tarea es la más revolucionaria de todas, porque ella será la que de veras desmonte el viejísimo sistema de privilegio clasista en que consiste en nuestro país la selección de las inteligencias, limitadas hasta ahora, con contadas excepciones, a la burguesía media y alta.

Porque la verdad es que, por la estructura misma de la sociedad, ocurre fatalmente que los procedimientos de selección de las inteligencias españolas, para las profesiones liberales, para los escalafones burocráticos o para las altas tareas del arte, de las ciencias o las letras, resultan aún predominantemente económicos. El acceso a las primeras letras está más abierto a todos, en la medida en que su costo es módico, cuando no nulo por completo; en cambio, por una serie de factores que a todos se nos alcanzan y el menor de los cuales es, no hace falta tampoco decirlo, el del precio de la enseñanza misma, el paso del primer estadio al grado medio de la enseñanza, y no digamos ya al de la enseñanza superior está con toda claridad económicamente condicionado. La necesidad de incrementar con el jornal del hijo el salario familiar desvía anualmente de la enseñanza media a miles y miles de muchachos capaces, dedicándolos inmediata-

mente de salidos de la escuela primaria a pequeños oficios o menesteres donde sus posibilidades intelectuales se limitan para siempre. Y lo mismo ocurre, en la Enseñanza Media, castrada en tantos como se estancan en las oficinas modestas, en los empleos humildes, para ayudar a los suyos. Y exactamente igual con los que, acabadas las carreras universitarias, por una desgracia familiar o simplemente por agotamiento del esfuerzo económico de los suyos tienen que emplearse de manera inmediata, como sea, para seguir adelante. ¿Habéis pensado alguna vez en cuántos jóvenes españoles magníficamente dotados, en cuantos superdotados incluso se pierden en esa sangría continua e implacable? No se van eliminando en las respectivas enseñanzas, como sería lógico y justo, los que no sirven, sino los que no pueden económicamente seguir. Si repasáis vuestra experiencia escolar y universitaria, ¿cuántos nombres no acudirán a vuestra memoria de aquellos modestos muchachos inteligentes y dignos que prometían y que, sin embargo, han quedado encerrados, castrados intelectualmente en una burocracia sin horizontes; y cuántos también que con el solo valimiento de su dinero han sorteado toda dificultad y han remontado puestos incluso de rectoría intelectual que por su propia capacidad les estaban lógicamente negados! No se trata, naturalmente de que todos los españoles vayan cursando todos los grados de la enseñanza y despoblando con ellos otros menesteres no por más modestos menos dignos e importantes; se trata exclusivamente de que los que los remonten sean precisamente aquellos que tienen verdadera capacidad para ello y que, por lo mismo, el sistema de selección deje de ser económico para pasar a ser, como debe ser, *estrictamente intelectual*.

Nosotros tenemos que luchar para implantar ese sistema. Habrá que montar un aparato de protección escolar radicalmente revolucionario, que debe comenzar por escoger a los niños capaces desde sus mismos comienzos escolares, seleccionarlos entonces y tutelarlos luego a través de toda esa accidentada carrera de obstáculos económicos hasta el puesto que, según su exclusivo valor, les corresponda. En ese camino están los Hogares de enseñanza primaria y los Colegios menores que bosquejaba el Secretario Nacional de Educación en el Plan nacional de cultura que

circuló hace poco más de un año a todas las Delegaciones Provinciales. En ese camino está también el proyecto de ley de seguro escolar que acaban de aprobar las Cortes.

Por ahí comienza nuestra política de unidad; pero no para ahí. Porque una política cultural no cumple con arbitrar, con decoro y justicia, las vías de la docencia para todas las clases españolas; una política cultural como la que nosotros queremos tiene que ser en este orden mucho más ambiciosa. Tiene que cumplir todavía, por lo menos dos grandes objetivos: uno generalizar de veras la cultura general; otro, servir esa consigna de José Antonio que recordaba ante las Cortes nuestro Delegado Nacional, que la educación sirva para «conseguir un espíritu nacional fuerte y unido e instalar en el alma de las futuras generaciones la alegría y el orgullo de la Patria».

Porque hay no pocos de la especie de los pedantes, incluso universitarios, o pseudouniversitarios porque su actitud no tiene nada del vuelo de la universalidad en que lo universitario consiste, que le hacen no escasos ascos y remilgos de exquisito al llano acervo de la cultura general que el hombre masa alcanza o debe alcanzar. Mas en esto nosotros creemos, con Franco, que es menester no sólo difundir, generalizar la cultural general, sino también romper los muros de la Universidad y llevar al pueblo su magisterio en la medida culta y no especializada que lo precisa; no sus problemas técnicos o de investigación, sino sus modos de enfrentarse con los problemas, su estilo intelectual. Nosotros creemos que hay que hacer extensivo a la mayor masa posible de los hombres que componen el pueblo el goce de los bienes de cultura. El hombre masa, el hombre medio tiene una apetencia y una necesidad cultural media —y si no la tiene hay que procurar que la tenga— que es preciso satisfacer, y a la que hay que abrir la posibilidad de que, sobre las modestas velas de su mediocre embarcación intelectual, sople el viento del espíritu hinchándola para más largas navegaciones. Hay que procurarle, con todo decoro, la cultura que está en el nivel del tiempo; no zafiamente para que se estanque en ella, sino generosamente para que desde allí pueda echar a andar hacia más altos empeños; de igual manera que al cristiano se le enseñan los man-

damientos indispensables para una vida católica con el ánimo no sólo de que los guarde, sino de que parta luego desde ellos por caminos de perfección. Que esta andadura en grande dependa ya sólo de sus condiciones personales, de su capacidad y vocación; pero que no quede inédita por la falta de conocimiento de cuáles son las vías por donde marchar.

Pero además, ¿qué entendimiento cristiano de la vida, qué auténtica calidad intelectual autoriza a despreciar al hombre-masa, a no considerar *interesante* la labor ejemplar de ir con toda sencillez nutriendo su espíritu? Ese hombre-masa es nuestro hermano, nuestro compatriota y su masa es precisamente la masa de nuestro pueblo, la inmensa mayoría cuya cultura media marcará en el plano histórico el nivel cultural de España. Porque ni siquiera la alta voz intelectual que dan los grandes nombres es posible si no tiene como receptáculo inmediato el ágora cordial de un pueblo culto; el Quijote, por muy genial que fuera don Miguel de Cervantes, no hubiera sido posible sin la imperial España que estaba allí como pueblo vivo para prestarle la figura y contrafigura de su héroe. A mí, lo confieso, no me interesan nada los exquisitos, los extrafinos de lo que decía José Antonio, que «extraen a los juegos de palabras algunas gotas de belleza sólo asequible a los iniciados». A mí lo que como intelectual y como falangista, me interesa es el pueblo; y esto os lo dice uno que viene de una casta intelectual bien conocida y en esto también sigo el consejo de un *egregia* espíritu, *primus inter pares* de la inteligencia española: Don José Ortega y Gasset: «Nuestro pueblo —dice— no admite lo distanciado y solemne.» «Quien quiera crear algo —añadió—, y toda creación es aristocracia, tiene que acertar a ser aristócrata en la plazuela.»

A la plazuela general de España tiene que llevar el Movimiento las inquietudes de la cultura, porque sólo por esa plazuela pasa el camino de la unidad de su espíritu; segundo objetivo al que antes me refería. Porque esa extensión de la cultura general implica también la de los grandes supuestos sobre los que la cultura nacional se asienta, y que por esa vía contribuyen decisivamente a dar cohesión unitaria al pueblo. Por esa vía alcanza éste a tener conciencia de sí; de su papel en el mundo,

de las características de su destino como nación; a cuajar ese espíritu nacional fuerte y unido que quería José Antonio; a poner bien en claro que ese destino no es patrimonio de unos pocos y que lo que hay que salvaguardar frente al mundo no son los remilgos de cuatro privilegiados, sino el gran tesoro colectivo de la cultura nacional.

## 2. La unidad de cultura entre las tierras de España

Aquí la política del Movimiento tiene también sus grandes objetivos que cumplir de la unidad. Dos resaltan con urgencia y vuelo principal. El primero, el de realizar y dar sentido universal a la riqueza regional; el segundo, el de potenciar las posibilidades culturales de España sustituyendo una cultura insularmente ciudadana por una cultura de intercomunicación provincial.

Ha habido una época, bien reciente, de la política española en que lo *contrarregional* se tomaba, por reacción frente al separatismo, como una actitud nacional. Lo vasco, lo gallego, lo catalán eran, por un lado ridículamente superhinchados por esos que José Antonio llamaba «genios de la disgregación que se esconden bajo los hongos de cada aldea»; por otro brutalmente rechazados desde aquella conciencia política estrechamente nacionalista para la que unidad significaba uniformidad y patriotismo indiferenciación centralista. La Falange, desde su nacimiento, busca la riqueza cultural de España en su variedad, y quiere componer, como diría el verso de Rubén, en diferentes lenguas una misma canción. Por eso lejos de esa política suicida, que toma como ofensa de esa patria el que los pensamientos españoles se digan en catalán o en vascuence, y lejos también de esa política de aveSTRUZ que pretende ignorar lo regional, hacer como si no existiera, la política cultural del Movimiento cuenta sustantivamente con lo regional y lo local. Lo regional es para el Movimiento tributario esencial de lo español, elemento conformador de su cultura; al darle el tratamiento que merece, lo que hace es universalizarlo, potenciarlo, sacarlo del molde aldeano en que lo encierran los ríriculos separatismos y darle la única categoría que realmente tiene frente al mundo: la de parte integrante de la unidad espa-

ñola; así, al pasear por el exterior las danzas regionales de España, por ejemplo, lo que se hace es dar presencia nacional en el mundo a lo que de otra manera hubiera permanecido ignorado en el seno de cada valle; y cuando se da libre curso a la lengua de Maragall o de Rosalía de Castro se sabe que con ello se está sirviendo a la riqueza expresiva de España, porque el caudal de esas lenguas o dialectos sólo en español traduce plenamente su sentido, y sólo a lo español sirve como clave existencial.

Pero es que el cultivo de lo regional, además de multiplicar la dimensión cultural de España por todos los factores que realmente la integran, lo cual es una función permanente y de estricta medida intelectual, cumple también un cometido contingente típicamente político ligado a la situación en que hemos heredado el problema de los regionalismos. Al hacernos cargo de su existencia, al compenetrarnos de sus problemas y asistir *desde dentro* y con sentido nacional a su propia vitalidad, lo que estamos haciendo, además, es arrebatarles sus únicas banderas a todos los separatismos; arrinconar todos los resquemores localistas; arrumar todos los pretextos que la estupidez o la mala fe podían manejar en contra de la sagrada unidad de España. Por eso nosotros luchamos por mantener ese limpio fuego regional alimentándolo con madera española, y así mantenemos en Aragón una revista «Argensola», en torno a la que se ha fundado el Instituto de Estudios Oscenses, y otra en Bilbao «Zumárraga» dedicada a estudios vascos, y otra en Cataluña «LAYE» enjazada con un nombre de hondo sabor barcelonés. Lejos de sentirnos recelosos o timoratos ante lo regional, lo abrazamos con orgullo, como nuestro que es, con seguridad de que con ello servimos plenamente a la cultura española y a la alta medida de su unidad fundamental.

Mas, ligado a este tratamiento de lo regional, por lo demás suficientemente claro en la mente de todos y en plena marcha desde los comienzos de la Falange, está un segundo objetivo: el de sustituir una cultura insular o aisladamente ciudadana, por una cultura de intercomunicación provincial. Y este segundo si que es casi un objetivo a estrenar. Porque cuando afirma que la nuestra es una cultura insularmente ciudadana, aludo directamente a la situa-

ción en que se hallan lo que pudiéramos llamar nuestros focos intelectuales de cultura, o cuáles son éstos y a las limitaciones que se derivan de que sean únicamente los que son.

Me refiero al hecho de que hoy, con muy contadas excepciones, los focos intelectuales de la cultura española, los centros de producción, por así llamarlos, residen en las grandes ciudades, en las grandes capitales; éstas permanecen casi aisladas del gran contorno provincial y ese aislamiento no sólo rompe el ritmo unitario que la cultura nacional debe tener dentro de su variedad, sino que conspira gravemente contra su general florecimiento.

Ocupándome de ese mismo tema, escribía yo lo distanciado que me parecía Madrid de las provincias; y como Madrid, Barcelona y alguna que otra ciudad más. Esa distancia, decía entonces tomando la voz de un amigo provincial, se me antoja a veces tan enorme que ya no me parece un factor espacial, sino una medida del tiempo; una medida histórica según la que un centenar de kilómetros vale lo que un centenar o más de años, situando culturalmente a no pocas provincias a un siglo de la capital de la nación. Permítaseme que repita aquí algunas de las reflexiones que entonces me hacía, porque creo que vienen como anillo el dedo a nuestro propósito. Decía entonces que la lejanía de Madrid con respecto a la provincia y el aislamiento de ésta, no es una dolencia meramente provincial, sino una nacional y antigua pesadumbre que es preciso remediar. También desde Madrid hace largo tiempo que se percibe ese fatal aislamiento que le separa de las provincias, como si no hubiera comunicación con muchas de ellas; como si se hubiera cortado el hilo y el pulso fuera vario siendo, como es, único el corazón de España.

Es que la relación capital-provincia, esa relación intelectual y política, ha entrado en crisis hace más de medio siglo. La función de la capitalidad ha seguido la siguiente línea dialéctica, que es fácil reconocer: de foco de irradiación de la vida del Estado a la periferia provincial, se ha convertido en centro de absorción de esa misma vida. No se trata sólo de una inadecuación política administrativa; se trata sobre todo, y es lo que más nos importa, de una inadecuación intelectual. Es que la savia creadora de la inteligencia no circula

entre la capital y las provincias según es debido, como entre vasos comunicantes, y a la absorción centrípeta de la capital y a su alto nivel corresponde el progresivo empobrecimiento provincial.

Nos hemos pasado un siglo huyendo de las provincias, abandonándolas a su pura soledad. Se habla mucho de absentismo rural, pero no es menos grave esta otra clase de deserción espiritual en que el absentismo provincial consiste y la cual viene seleccionando a la inversa el plantel humano de nuestras ciudades provincianas, al empujar sistemáticamente hacia la atractiva orilla de la corte las ininterrumpidas oleadas de quienes, para *valer más*, saben que tienen que cortar amarras con la tierra originaria y descargar en el crisol de la gran ciudad el fuego de su alma. Madrid como meta de ingenio, como culminación de escalafones administrativos o de profesiones liberales; Madrid como supremo galardón en la carrera vital emprendida desde la provincia. He ahí el ideal de todos los jóvenes valiosos de España: llegar a Madrid. Frente a él se levanta el nuevo ideal que el tiempo requiere imperiosamente y debe ser el primer objetivo de una política cultural pensada en grande: hacer culturalmente sólidas y atractivas las provincias.

Ahora la Universidad se ha empezado a dar cuenta de ello y trata de ir compensando ese desnivel; pero el desajuste es de mayor alcance que el meramente universitario y el remedio tiene que ser también de más largo vuelo. Se me ocurre que la Prensa tiene en esto grave culpa y no pocos de los resortes del remedio. Porque la Prensa, incluso la de Madrid, no está planeada sino localmente: quiero decir, hecha desde dentro y para dentro de cada círculo local, por grande que éste sea. No hay Prensa nacional, sino Prensa local. En la provinciana, el interés del lector se centra hacia los temas inmediatos o se conecta con la onda universal de los grandes acontecimientos internacionales. No empero con la onda nacional, sino es en la hora del suceso extraordinario, jamás en la normal secuencia de la vida cotidiana, así que — dejando a un lado otros problemas —, por lo general un habitante de Soría o de Almería no sabe de la vida de un compatriota de Cáceres o de Alicante más que de la de un americano de California o de un europeo de Nápoles. Y no di-

gamos la Prensa madrileña, con respecto a la vida provincial: para ella no existe más que en su dimensión de acontecimiento catastrófico, de *suceso* o de tinglado vocado con magáfono de feria.

De modo que si la provincia ignora a la capital sabe muy poco de la provincia, y tras el muro de esa ignorancia se queda sola con sus problemas; va desarraigando su problemática ordenadora del fondo vital del que ha surgido y al que debe responder; se va hinchando con la espuma de su propio fermento urbano que acaba agotándose en el pecado onanista de la soberbia o gimiendo también, como las provincias de apartamiento y de soledad; pues al cabo su función no es otra que la de planear la vida general que ha de incorporar a aquéllas, al común destino pero son las provincias mismas las que tienen que mostrar y vivir esa vida que ha de planearse.

El hombre de la gran capital siente que va perdiendo sus contactos esenciales con la realidad sustancial, y una penosa vaciedad de intelecto de lujo, de cerebro montado al aire como los brillantes, que socava hoy su potencia creadora; desde esa situación de angustia intelectual, empieza ahora un esencial giro de salvación que le va volviendo decididamente de cara a las provincias para clamar, él también, contra ese distanciamiento histórico con el mismo grito que, desde ellí, emite el hombre perdido en la angosta estructura provincial: ¡Por qué Madrid está tan lejos!

También yo me repito sin cesar ese grito angustiado, dándome cuenta de que ha sido pronunciado bajo la férula de una fatalidad histórica, la cual, desde hace decenas de años, parece condenar a tantos jóvenes de España a arriar sus banderas en la calma chicha de una atonía sin horizontes, justamente cuando acababan de instalarse en el lugar donde quisieran desplegarlas a todo trapo para ponerse a vivir su vida de madurez. Más para los hombres de una generación como la mía, específicamente cualificada por haberse puesto al servicio de una empresa histórica común, esa falta de comunicación espiritual es el más grave obstáculo para el despliegue de todas sus posibilidades, y, tras él, una enorme energía española tasca el freno de su fuerza, pugnando por romper el hechizo. Ella quiere operar desde dentro, y no desde fuera de las provincias;

quiere volver fecundo y decisivo su enclave provincial. Tiene derecho a ello. Pues para esa generación, la unidad entre los hombres y las tierras de España por la que luchó a muerte, no es sólo una unidad de creencia ni menos una mera unidad física, sino unidad de tono vital, de altura cultural e histórica: unidad, en definitiva, de posibilidades de existencia. Y no será completa esa unidad mientras lo que se piensa en Madrid o en Barcelona no pueda ser igualmente pensando en Lérida o en Cáceres; mientras pueda pesar como una losa sobre el entusiasmo intelectual de los jóvenes, sobre su capacidad de trabajo y su ilusión española, el tantas veces solitario, apartado y mudo ciclo provincial.

Nunca como ahora se ha presentado ocasión de poner en marcha para esa gran tarea de comunicación espiritual a una generación como la nuestra, tan específicamente movilizada en busca de la unidad española eterna. Que esa movilización ingente provocada un 18 de Julio por el sagrado resorte de la sangre, sea ahora iluminada con la luz de la inteligencia, poniendo a su servicio el alma creadora de la Universidad y las posibilidades de todos esos instrumentos de propagación de vida y de cultura —la Prensa, el cine, la radio—, cuyo gigantesco alcance aun sigue encorsetado en el modesto y subalterno reducto de la propaganda.

### 3.º *La cultura como vínculo unitario entre los hombres de España*

Aquí, en este último apartado de nuestra consideración, es donde la política de unidad del Movimiento tiene que hilar más fino y a la vez con hilo más resistente y flexible. Porque no basta con que los bienes de cultura sean accesibles a todos los españoles, ni que circulen como entre vasos comunicantes por todas las tierras del país; es preciso que su circulación sea libre, para que sea fecunda, y que cuaje unitariamente mirada bajo especie de nación y no bajo especie de secta.

Justamente la cultura, es con la religión, con la tierra, uno de los vehículos capitales de unificación nacional; hasta el punto de que, en la época en que Europa estrenaba sus doctrinas nacionalistas se llegó a identificar nación con unidad de cultura, lo mismo que se hizo con la unidad de raza o de religión. Superados esos pun-

tos de vista por la idea de nación como unidad de destino en lo universal, queda, sin embargo, este factor de la cultura como uno de los más energicos y decisivos componentes del complejo histórico y misional que es una nación.

La cultura española es un resultado histórico e intelectual en constante proceso de acumulación y crecimiento; una realidad cuajada en inteligencia, en estilo, en sentido ante la existencia y en belleza. Si la cultura es, como decía Scheller, no una forma del saber o del sentir sino una forma del *ser*, qué duda cabe que la cultura española es una forma de ser de España; por tanto una forma enteriza del enterizo ser de España, con sus ortodoxos y heterodoxos, no sólo de la España de éstos o de aquéllos. He aquí por qué atentar contra su unidad esencial, anterior a los grupos, las ideologías y las sectas, es atentar contra la suprema unidad de España a la que directa y vitalmente sostiene la cultura.

Otra cosa es determinar cuáles sean en esa cultura los valores predominantes y cualificadores o los de mayor jerarquía: si los religiosos—como para nosotros lo son—; los morales, los científicos, etc.; cualesquiera que sean, su unidad es anterior a todos ellos, viene de todos ellos y con todos ellos se forma. Por eso a constituir el gran acervo de la cultura nacional contribuye todo producto de la inteligencia y la sensibilidad de un español que tenga arraigo popular y calidad perdurable. He ahí los dos únicos imperativos que, sin que nadie los imponga, se impone por sí mismo automáticamente en el depurado e ininterrumpido proceso de formación de la cultura nacional. Nada que no tenga una honda resonancia española, con todo lo que lo español implica de religioso, de histórico, hacia el pasado y sobre el presente, arraiga sobre ese basamento milenario que es lo hispánico; nada que no obedezca a un auténtico imperativo de calidad prospera como agregado de cultura, por muy española que sea su apariencia, acrecentando ese depurado y exigente basamento. Todo exponente de cultura que sea disonante de lo español—esa instancia objetiva milenaria, progresiva y andarina—es desviado por esa forma del ser de España en que la cultura nacional como realidad consiste. Todo falso componente de cultura, toda falsificación intelectual o sen-

timental, todo ingrediente sin calidad es eliminado por ese exigente aparato de selección que levanta sus antenas perceptoras sobre el aire de la viva actualidad, pero enraizando su inteligencia en lo profundo.

Sólo partiendo de ese sentido unitario en la conformación de la cultura española puede orientarse nacionalmente la política bajo cuya ala, contingente por esencia, debe aquella desplegarse según sus propias determinaciones como elemento consolidador de la nacionalidad, como grande vehículo de unidad. Porque puede ocurrir también que lo contingente atente contra lo perdurable: que desvie o retrase su fuerza unificadora y nacional. Una mala política, una estúpida política puede conseguir que eso que por sí mismo se fragua nacionalmente y que por naturaleza está destinado a producir nacionalidad se vicie entrando en una artificiosa dispersión alimentada desde el aparato disgregador y miope del sectarismo.

Es claro que esa gran política intelectual tiene que ser una política de inteligente integración, de libertad asentada sobre la firme base de la fe que es el único clima en que puede florecer la inteligencia. En esto debemos ser—como afirma Ruiz-Giménez—tan inflexibles en las creencias esenciales, como abiertos y dialogantes con las ideas, y, sobre todo, con los hombres que piensan y sienten como hombres, aunque no sueñan con nuestros mismos irrenunciables anhelos. Está claro que semejante libertad trae consigo, de necesidad, un sistema de tolerancia intelectual; pero entiéndase por los que consideran la tolerancia como tierra de nadie buena para sustentar todos los asaltos: La tolerancia que se predica, se predica *desde el castillo del Estado*, naturalmente; desde la fortaleza de la unidad, no desde la indigencia ideológica y del poder. Por el contrario, la intolerancia intelectual por la que suspiran ciertos tardíos cofrades de don Tadeo Calomarde, se asienta sobre algo tan débil, quebradizo e inestable como es el miedo a la inteligencia, cuando no sobre algo tan poco confesable como pueda ser el resentimiento que nace de la mediocridad intelectual.

La larga historia de la vida política española de los últimos tiempos está llena de desventurados ejemplos de esta actitud insana y mediocre. Basta aludir a la oleada de resentimiento intelectual que

se apoderó de la Segunda República, pre-  
valeciendo en ella hasta desbaratar lo que  
los propios y verdaderos intelectuales de  
la izquierda habían proyectado. Recuér-  
dese el sentido del «No es esto, no es  
esto» de Ortega y Gasset. Pero conviene  
no olvidar que esa especie de resentim-  
iento es pasión de ánimo de la que no  
tuvo la exclusiva la vieja izquierda es-  
pañola. También en la derecha se cier-  
nen sus sombras amargas y también desde  
la derecha se proyectan amenazadoramente  
contra el porvenir y la seguridad del  
país. La explicación es bien sencilla, como  
que procede de la condición misma de  
las banderías políticas, cuyo sectarismo,  
de izquierda o de derecha, sirve de mara-  
villa a los falsos intelectuales cuyo resen-  
timiento busca, como la luz, el hueco de  
un pretexto por dónde poder soltar el  
chorro de su impotencia contra los que  
de verdad cumplen de honesta manera su  
oficio intelectual. Al falso intelectual lo  
que le importa combatir no es una *idea*,  
un objeto del pensamiento, porque ob-  
jetivamente considere que está fuera de  
razón, sino que persigue la destrucción de  
la persona que la sustente con dignidad o  
con éxito. Lo que es valioso objetivamente  
y, por tanto, cuenta como tal en la cultu-  
ra de su patria, no le interesa; le importa  
sólo ensalzar los valores de partido, a cuyo  
amparo puede prosperar una personalidad  
que intelectualmente tendría cerrados to-  
dos los caminos. Para nosotros, falangistas,  
intelectualmente lo que cuenta es la cali-  
dad verdadera servidora del destino de Es-  
paña, y no podemos participar, ni poco

ni mucho, en esas toscas falsificaciones que,  
por no tener nada valioso que aportar a  
la cultura nacional se dedican a destruir  
a los que aportaron algo; nosotros no es-  
tamos con los debeladores de famas bien  
ganadas que forman ya en la fama perma-  
nente de España, por la misma razón que  
ayer no estuvimos con los apedreadores de  
ruinas ilustres. Nosotros estamos con la  
unidad; para nosotros la cultura vale como  
cultura y como instrumento de unidad es-  
pañola eterna.

Nosotros no tenemos miedo a la inteli-  
gencia, porque nuestra Falange viene de  
la inteligencia misma y cuenta con ella  
para llenar de rigor, de estilo y de ale-  
gría la agridulce empresa de la Patria. La  
fortaleza que buscamos no está en el apar-  
tadillo donde se refugia la mediocridad  
banderiza, sino en el ancho, generoso cauce  
por donde pasan todas las inteligencias de  
España. Y en esta postura nos coloca, cier-  
tamente, una apetencia intelectual del pri-  
mer orden, que no pasa por falsificaciones  
ni admite contrabando; pero, por encima  
de todo, lo que nos asegura en ella, en  
definitiva, es la plena conciencia de que  
sólo desde allí podrán hacerse realidad  
aquellas sagradas palabras de José Antonio,  
pronunciadas al borde mismo de la muer-  
te, que deben sonar como la primera de  
todas las consignas para cualquier espa-  
ñol bien nacido: «Ojalá fuera la mía la  
última sangre española que se vertiera en  
discordias civiles». Justamente porque sa-  
bemos hasta qué punto la discordia inte-  
lectual es fuente de la que, al cabo, brota  
el chorro de la sangre fratricida.

# PARA UN NUEVO PLAN DE BACHILLERATO

## dentro de la ordenación de la Enseñanza Media

La nueva Ley de Ordenación de la Enseñanza Media, en amplia visión cultural, posibilita la existencia de planes especiales que, sin salirse del marco legal de la citada Ordenación, permitan, de acuerdo con las exigencias de la cultura y la experiencia de los educadores, llegar al Plan perfecto, tal cual aspira hoy el Profesorado español.

Aquella amplitud de visión que citamos, ha dado lugar a que, en el número 8 de «Revista de Educación» (Madrid), haya aparecido un artículo en el que se expone un Plan que, a criterio de su autor, tiende a ser el mejor plan. Y precisamente por el noble afán de superación que se advierte en dicho artículo, nos atrevemos a comentarlo, para, si es posible, conseguir entre los dos — el autor y nosotros — acercarnos a lo que debe de ser un Plan de Bachillerato.

\*\*\*

El Bachillerato tiene que ser «formativo» y no «informativo», dice el articulista que, a lo largo de su escrito, caracteriza el Bachillerato informativo como aquel que en su haber utiliza exclusivamente la memoria, y el Bachillerato formativo será aquel que para su desarrollo se sirva únicamente — básicamente — de productos racionalísimos — Latín, Matemáticas — que, quieras que no, *por ser tan racionales, obligan al alumno a razonar*. Así, continúa diciendo el articulista: «El estudio del Latín impone al muchacho la obligación constante, en efecto, de razonar, de pensar. El mecanismo de la declinación de sustantivos, de la concordancia adjetival, de la adecuada construcción sintáctica de las distintas proposiciones y de su coordinación y subordinación entre sí, todo ello fuerza al cerebro infantil a un provechoso ejercicio de gimnasia mental».

Dejaremos de profundizar sobre el exacto significado de las palabras «formativo» e «informativo», porque para el fin que perseguimos, es suficiente el concepto que de ellos da el articulista.

Si queremos — ¡debemos! — acercarnos a lo perfecto en la confección y aplicación de cualquier plan educativo, sea éste el que fuere, lo primero que habremos de tener en cuenta han de ser elementos que habrán de intervenir en el mismo y que en nuestro caso son, alumno, profesor y asignaturas. Ahora bien. ¿Cuál de estos tres elementos debe de ser el que, por sus exigencias vitales, obligará a los otros dos a ser considerados como secundarios y a someterse por tanto, en su ser y desarrollo, al vivir del que, exigiblemente, sea el eje sobre el cual ha de desenvolverse toda la labor educativa? Salta a la vista que este elemento ha de ser el alumno, porque las asignaturas, aunque en continuada evolución, son en sí, frente al dicho alumno, la cosa muerta que todo maestro, por su formación, ha de vivificar — metodizar — para hacerla asequible al alumno que es en sí la cosa viva. Las asignaturas son obra humana y variables a voluntad, cosa que no ocurre con el alumno, que, en su esencial constitución — alma y cuerpo — no es obra humana sino divina. Por tanto, si no queremos alterar el orden natural de las cosas, lo variable — asignaturas — debe someterse a lo estable y nunca a la inversa, a menos que queramos enmendar la plana al Creador.

También en razón de cuanto acabamos de aducir, todo el mundo convendrá con nosotros en que, si pretendemos formar — dar forma — y lo más perfecta posible a una cosa que aun no es — hacer del niño un hombre — debemos de someternos a lo que de aquella cosa — el alumno — no tenemos capacidad para alterar. O sea ¿qué, en el vivir del alumno, es jerarquizador, es principio, y rige y gobierna su hacer? A nadie se le ocultará tampoco, pues, que para obtener éxito en la aplicación de un plan de enseñanza, sea de toda urgencia intentar conocer a fondo qué es ser alumno. Todo error aquí, lleva necesariamente al fracaso. Cuantos honradamente sientan la vocación profesional, no dudarán en darnos la razón. Y no será argumento válido

para contraopinar sobre lo dicho, el que se pongan ejemplos de personalidades—egresas personalidades — formadas al soporte de antiguos planes de enseñanza que no tuvieron en cuenta las exigencias que exponemos; aquellas personalidades se formaron *a pesar del plan de enseñanza*. Si éste hubiese sido otro, más cercano a la realidad de alumno, otro — y mejor — hubiese sido el resultado.

Entonces ¿qué es ser alumno? El alumno es, desde luego, un hombre en ciernes (1). Y como se ha venido diciendo que la característica del hombre, su facultad jerarquizadora — guía y gobierno de su hacer — era la razón, el alumno será un ser cuya razón, en ciernes también, habrá que desarrollar. Un plan de Bachillerato será, pues, tanto más perfecto cuanto mejor consiga el fin dicho; y para ello — siempre según el articulista —, las racionalísimas y racionalizadas asignaturas, Latín y Matemáticas, encajan a maravilla.

¿Es cierta esta afirmación? Serán, por lo tanto, Latín y Matemáticas los elementos básicos para un plan de enseñanza que pretenda acercarse lo más posible a la realidad alumno que con el dicho plan se pretende formar? Si la característica espiritual del ser humano, si el elemento jerarquizador y directivo de la personalidad del alumno es la razón, aquella afirmación dicha y aquel plan propuesto serán perfectos; pero, ¿y si yerran?...

Firme en su convencimiento de que Latín y Matemáticas son asignaturas básicas para un plan formativo, el articulista divide a los alumnos en dos clases: los producidos por un Bachillerato formativo a base de las asignaturas dichas y a los que denominan «animales racionales», y los memorióncas, que califica de «cintas magnetofónicas», producto de un Bachillerato no formativo — «informativos» — que forzadamente — por exclusión — tendría que estar basado en las asignaturas que no sean Latín y Matemáticas.

Desde luego que estamos de acuerdo en que únicamente el Bachillerato formativo puede alcanzar el éxito que pretendemos para un plan de enseñanza. Pero, en lo que

(1) Prescindimos aquí del alumno, niña hoy, mujer mañana, ya que hacer la diferenciación del otro sexo, nos llevaría más lejos de lo deseado, aun cuando la formación femenina en general, sea el mejor ejemplo de cuanto aquí se expone.

no podemos en modo alguno estar de acuerdo es en **AQUELLO QUE DEBE SER FORMADO**, que, para el articulista, es la razón, y para nosotros lo que debe de ser formado es **AQUELLO QUE HACE RAZONAR**, o sea, la actividad espiritual cuyo producto es la razón. Por tanto, la razón, con todo y ser elemento imprescindible de la espiritualidad, no es lo primario en el ser humano y mucho menos en el ser del alumno.

Cuanto se acaba de afirmar no necesita de prueba alguna, pues ahinca y estriba en la intrínseca exigencia de la esencial manera de ser del humano en general y del alumno en particular. Pero no obstante, a pesar de ello, deseosos de que sea aceptado nuestro punto de vista, apoyaremos nuestro decir en razones de mayor peso, si cabe, que lo hasta aquí dicho.

«No quiere esto decir que proscribamos la razón: el hombre, sin la razón, perecería; pero, por contra, el hombre que no sea otra cosa que razón, es cosa muerta.» Es posible que tal afirmación levante airada protesta. Rogamos terminen la lectura de estas líneas, quizás entonces la indignación se convierta en asentimiento. Nosotros no nos atreveríamos a juicios tan categóricos si la experiencia anatómico-fisiológica de nuestro sistema nervioso, por una parte, y la experiencia psicológica y pedagógica por otra, no nos fuerzan a ello.

No vamos a extendernos aquí en minímo detalle, ya que ello daría inusitada extensión a este escrito. Aduciremos tan sólo ligeras indicaciones; quien lo deseé, podrá fácilmente ampliar en el detalle. Y si de nosotros necesita posterior aclaración, estamos dispuestos a darla.

Ya el doctor Zubiri, en su hablar de libertad dice que el hombre es un **VERTERE**, no un **COGITARE**. El «cogitare» que, en el fondo es acción de captar, necesita antes, para captar, de otra acción anterior dirigida hacia lo que no somos nosotros y cuya acción es el «vertere», sin la cual ninguna captación es posible. La razón, pues, es razón, porque algo vivo y activo — situación de alarma dicen los neurofisiólogos — hace razonar (2). ¿Qué es, pues,

(2) Dicen los neurofisiólogos: «No dirigimos nuestra atención más que sobre aquellos mensajes que interesan al organismo; este interés está guiado sobre todo por la necesidad imperiosa de mantener la homeostasis del medio interno» (P. Dell).

primario y más importante en el vivir del alumno: la razón o lo que hace razonar? Y por tanto, ¿qué es aquello que en un plan educativo debe ser principalmente atendido?

El maestro don José Ortega y Gasset, nos dice «que al progreso intelectual ha acompañado un retroceso sentimental; a la cultura de la cabeza, una incultura cordial». Y que en el hombre europeo, «mientras el agudo pensar no quede garantizado por un fino sentir, la cultura estará en peligro de muerte». Quien desee entender...

Un poco ya lejanos estudios psicológicos del P. Gemelli, Rector de la Universidad del Sagrado Corazón de Milán, nos dicen asimismo que lo primario en el acto del juicio no es precisamente la razón.

Y si, lector amigo, no te bastan estas indicaciones, imagínate a un ser humano moviéndose en la más impenetrable oscuridad. Este hombre lleva un farol en la mano. La razón, como se habrá comprendido, es el farol que alumbría el camino a seguir. El obsesionado por la función rectora de la razón, dice: El ser humano dirige sus pasos hacia donde el farol le muestra el mejor camino; el farol, pues — la razón —, es el guía y esencia del ser humano. Y a ello se contesta: «Discernir el mejor camino, será obra del farol *cuando ya nuestra actividad tendencial* (que es lo vivo en nosotros y no la razón que es de ayer) *actuando antes del discernir de la razón*, haya llevado al farol de un lado para otro». ¿Queda claro el papel de la razón actual?

¿También en recientes estudios de Neurofisiología se nos da la razón, al confirmar no ser la corteza cerebral el asiento del razonar y sí de los materiales de la razón. Lo primario, para el razonar, desde el punto de vista de la Neurofisiología, es ya otra porción de nuestro cerebro que ha recibido el nombre de «cerebro interno» (Kleist), «cerebro visceral» (Mac Lean). Este cerebro interno, soporte del elemento activo espiritual, viene a ser (Baldwin y Piaget) la porción nerviosa a la cual le está encomendada la función de unificar el mundo interno con el mundo externo; y la razón no es otra que esto. También este cerebro interno ha sido llamado «mundo pre-lógico»; Freud le dió el nombre de «el ello» y nosotros, sin discrepar de lo dicho, lo consideraremos como el asiento de la no-razón de hoy formado con la razón de ayer. Este cerebro interno, matizado por la razón de ayer y asiento de la no-razón de

hoy, es también nuestro centro tendencial; y es igualmente el resultado de la labor de diferenciación e integración que, a partir del protoplasma más elemental, se opera en la substancia nerviosa (Rof Carballo), gracias a la primaria actividad animica, motor de nuestro vivir. Es en esta porción cerebral, y aún posiblemente en el «centroencefálico», situado fuera del cerebro (porción reticular), donde se halla asentada la primaria actividad del alumno, y es también esta porción encefálica aquélla que *en la infancia y también en la juventud, están primariamente formadas, gobiernan el hacer de esta juventud y matizan el vivir del adulto* (3), en tanto que la corteza cerebral (neo-córtex) guardadora de imágenes y recuerdos (engramas mnémicos, según Pendfield) es el elemento pasivo, incitado al trabajo (razón actual) (4) por aquella porción reticular prelógica, que *impondrá su tónica y dirección a los resultados del razonar*, que a su vez, ayudarán a la renovación y evolución del centroencefálico, asiento del yo o expresión material de nuestra primaria actividad anímica.

Queda, pues, completamente en claro, desde el punto de vista de la Neurofisiología, que la formación somática del alumno, ante la cual el hombre se halla inerme en el presente (5), es el soporte nervioso del irreflexivo mundo del alumno — mundo pre-lógico — que vive y gobierna en él mucho antes de que se desarrolle la corteza cerebral, asiento de imágenes, recuerdos, razones, etc.

También todo aquél que fuera un poco observador habrá podido darse cuenta de que este mundo prelógico, no sólo gobierna el hacer de la juventud, sino que también nos atreveríamos a añadir, el hacer de todo tiempo; sobre todo en la vida colectiva. No se olvide el refrán «la mona aunque se vista de seda, mona se queda» y «de porc i de senyor se n'ha de venir de mena». Y esta sabiduría popular, hemos

(3) «El desarrollo de la corteza cerebral (neo-córtex) está supeditado al sistema centroencefálico» (Rof Carballo). Y éste «ha de tardar veinte años para alcanzar la madurez» (ídem).

(4) Los neurofisiólogos llaman a este proceso «telenfalización».

(5) No podemos extendernos sobre este punto; únicamente podemos afirmar que el cambio o transformación es posible, pero no utilizable en su comenzar.

podido comprobarlo, es la misma en todo el mundo.

Ahora bien. ¿Qué es lo que la sociedad espera de una labor educativa-formativa?... ¿Que los niños de ayer sean animales racionales hoy, en la creencia de que la razón no dará otra cosa que productos racionales, y como racionales, humanos?... Si todo lo racional, razonado y racionalizado fuese humano, bien estaría así; pero en nuestra no terminada humanidad individual la razón representa sólo una parte, y parece secundaria que, muchas veces, orgullosa y petulante, pretende justificar posiciones totalmente antihumanas, no vitales, como el comunismo hoy y la revolución francesa ayer. Por tanto, lo que verdaderamente debe de interesarnos en la formación del hombre, es la formación de aquel centroencéfalo o mundo pre-lógico antes citado, gobernador de nuestro hacer y constructor de los productos racionales, para que estos productos, a más de racionales, no sean antihumanos, cuales son, entre otros muchos, los anteriormente citados. Es decir, no se trata de formar hombres cuyo fin en la vida sea lo *racionalmente bueno*; sino que hay que formarlos de modo que su fin sea una *bondad racional*. Olvidar la bondad — mundo tendencial, mundo pre-lógico, razón de ayer, centroencéfalo, etc. — o preferirla y quedarse con la razón, es desconocer lo que es en sí el ser humano y desconocer lo que es ser humano.

Y da la casualidad de que para este centroencéfalo — rector y gobernador de nuestro hacer — los productos más racionalizados — Latín y Matemáticas — representan un lenguaje extraño para él; no lo comprende, porque él es también el mundo pre-lógico, para el cual el razonamiento de presente nada dice. Puede, en cambio, servir de intérprete para llegar a este centroencéfalo, la propia reacción afectiva del mismo — tendencia, aversión sobre los nuevos materiales — hechos, imágenes, percepciones, razones, etc. — y cuya reacción, en contacto con lo almacenado (6) en la corteza cerebral, dará lugar a las nuevas ideas que, quieras que no, estarán matizadas por aquel repetido mundo pre-lógico situado en el centroencéfalo, cuya formación y cambio no podrá verificarse jamás

(6) Está probado experimentalmente que de este centro parten vías eferentes que reviven las imágenes de la corteza cerebral.

a fuerza de razones — que no entiende — y si sólo en virtud de las reacciones afectivas que puedan producir cualquier clase de razonamiento (7).

Y si el mundo pre-lógico se forma por sus propias reacciones *matizadas* — no dirigidas — por hechos, razones, imágenes, etcétera, todo plan de enseñanza que se precie de formativo deberá buscar primariamente sus materiales básicos en aquellas asignaturas que sean adecuado lenguaje para este centroencéfalo; y tales asignaturas serán, por esta exigencia de la real manera de ser del educando, las menos racionalizadas, o sea, las más humanas, ante las cuales el alumno reaccionará agradablemente cual si fuesen su propio ser. Y reaccionar agradablemente quiere decir ACEPTACIÓN, ASIMILACIÓN, FORMACIÓN. Cuanto más racionalizado es el producto racional con el cual se quiere formar al alumno, tanto más le repugna a éste su aceptación. Como prueba de ella, repárese el esfuerzo hecho por infinidad de educadores para vitalizar — hacer intuitiva — la enseñanza de las Matemáticas. Y también, la tradicional antipatía del estudiante — digo del estudiante, no del hombre formado — para el Latín. Y Latín y Matemáticas son, en sí, lo más yerto y menos humano de un plan de enseñanza, porque de ellos la vida está ausente: de las Matemáticas — razón pura creyeron en el Renacimiento —, porque con toda intención se apartan de ella; y de Latín, porque no hallamos en él más que un espejo de una vida que fué, y su estudio, para el alumno joven, es una ininterrumpida autopsia en la que un hombre ya formado — y hasta el alumno de los últimos años! — podrá sentir el hálito vital de aquel ayer, formador y educativo, pero el alumno de los primeros años no se hallará en el mismo otra cosa que un sudario que nada dice a su actividad tendencial, a la actividad que en el hoy gobierna en él, y que es sólo fácilmente doblegable cuando ya no se es alumno de Bachillerato. De ahí, que en un plan de enseñanza, el Latín será solamente asignatura dignamente asequible cuando el mundo tendencial o pre-lógico del alumno empiece a doblegarse por la influencia del

(7) La «telencegalización» (formación del neo-córtex o corteza cerebral) tiene que hacerse bajo una tutela afectiva (Experimentos del Rdo. Singh sobre los niños-lobo de Midnapore) (Rof Carballo).

material — imágenes, razones, etc. —, acumulado en el neo-córtex. Y tal doblegamiento sólo puede ocurrir — y aun muy elementalmente — en los últimos años del Bachillerato, en los cuales el estudio del Latín podría hacerse de modo algo intensivo, y no por su valor vital sino por su valor instrumental (8).

En cuanto a las Matemáticas, a pesar de ser un producto abstracto y desvitalizado, dado que es imprescindible instrumento para dominar el mundo no espiritual, forzadamente deberá ser asignatura en todos y cada uno de los cursos de un Bachillerato, procurando vitalizarla — darle tono afectivo — en los primeros años, para en los últimos, presentarla ya en forma estrictamente racional.

Y lo que decimos de las Matemáticas puede decirse de la Gramática — matemática de la lengua — que intenta dominar al mundo espiritual.

Y no será válido argumento el aducido por el articulista en favor del Latín y de las Matemáticas, cuando dice que un «estudiante, recién acabado el Bachillerato, no suele recordar la clasificación de las Ciencias Naturales, o los afluentes de un río, o quienes fueron los monarcas beligerantes en la Guerra de los Cien Años»; pero que, en cambio, «raro es el alumno que, habiendo sido mediano estudiante, no sepa resolver una ecuación o hallar el sujeto, verbo y complemento de una oración latina...». Quién, habiendo vivido de cerca la vida del estudiante que prepara el Bachillerato de todo, no sabe que su única preocupación y PREPARACION era para el Latín y las Matemáticas, asignaturas clave del examen escrito?...

Hasta aquí hemos venido hablando únicamente del Latín y de las Matemáticas como asignaturas básicas de un plan en su aspecto negativo, por su inadecuación al fin que se persigue. ¿Cuáles, pues, serán las asignaturas básicas desde nuestro punto de vista? Desde luego, y forzadamente, las que no sean las disciplinas que venimos impugnando. Y su mayor o menor valor forma-

tivo estará en razón inversa de su racionalización. Podemos pues, en atención a lo dicho, establecer un orden que irá de menor a mayor racionalización, tal cual debe de ser en esquema, cualquier plan de enseñanza que QUIERA ADAPTARSE A LA REALIDAD — espiritual, anatómica, fisiológica — DE AQUELLO — el alumno — QUE PRETENDA FORMAR.

Este orden de menor a mayor racionalización podría ser: Religión, Arte, Historia y Geografía, Filosofía, Literatura, Ciencias Naturales, Idioma moderno, Latín, Matemáticas, Física y Química.

En esta ideal ordenación que acabamos de exponer, la Religión, por su lenguaje de amor a Dios que habla directamente al mundo tendencial del ser humano, debe de ser la asignatura que ocupará lugar preferencial para la formación del alumno. Debe por tanto ser incluida en cada uno de los cursos del Bachillerato. En cuanto a las restantes disciplinas, no podemos ya disponerlas por el mismo orden que han sido expuestas, porque Arte y Filosofía, por ser formativas superiores o superformativas, necesitan de una preformación: la que resultará de utilizar en los primeros cursos aquel material cuyo lenguaje sea, por su coloración afectiva, asequible para aquel centro productor y matizador de todo razonamiento de que antes se habló y cuyo lenguaje despertará en el alumno la más desinteresada — pre-lógica — tendencia hacia los valores culturales de Verdad y Belleza, objeto de la Filosofía y del Arte. Es precisamente en este despertar cuando deben hacer su aparición estas asignaturas, sin que tal tardanza en aparecer quiera indicar se deba a su grado de racionalización, porque precisamente Filosofía o Arte racionalizados no son ni Filosofía ni Arte. Como trampolin para ayudar a este despertar, la Psicología, sin ser totalmente Filosofía, es utilísima para el caso.

Como concreción de todo lo expuesto, un plan de Bachillerato que responda a lo que el alumno nos exige, podría ser:

#### 1.er curso

Religión	2 horas
Lengua española	6 »
Geografía	3 »
Matemáticas	4 »
Educación física	6 »
Dibujo	3 »
	24

(8) El Latín, para un alumno de Bachillerato, es un instrumento; lo estudia siempre como medio. No de otro modo lo valorizan sus profesores, pues es de todo punto imposible sea comprendido su valor humanístico. Algo parecido ocurre con la Gramática y con las Matemáticas.

*2.º CURSO*

Religión	2 horas
Lengua española	3 »
Historia de España	6 »
Matemáticas	5 »
Educación física	6 »
Dibujo	3 »
	25

*3.º CURSO*

Religión	2 horas
Lengua española	3 »
Historia	6 »
Matemáticas	4 »
Idioma moderno	3 »
Educación física	6 »
Dibujo	3 »
	27

*4.º CURSO*

Religión	2 horas
Ciencias Naturales	3 »
Historia	3 »
Matemáticas	3 »
Idioma moderno	6 »
Educación física	6 »
Psicología	4 »
	27

*5.º CURSO*

Religión	2 horas
Filosofía	5 »
Hist. Literatura española	3 »
Matemáticas	3 »
Latín	6 »
Idioma moderno	3 »
Educación física	3 »
	25

*6.º CURSO*

Religión	2 horas
Filosofía	4 »

Hist. Literatura Universal	3	"
Matemáticas	3	"
Latín	6	"
Idioma moderno	3	"
Educación física	3	"
	27	

*Opción Ciencias*

5.º Física	4 horas
6.º Química	4 »

*Opción Letras*

5.º Hist. vital del Arte	3 horas
6.º Idem ídem	3 »

Adrede, dejamos de mentar y probar detalladamente el carácter no racionalizado de todas las asignaturas que consideramos formativas, ya que su aptitud para una labor formativa estará en razón directa de su vitalidad espiritual y material, pues alma y cuerpo es el alumno. Y en esta duplicidad de vida, la espiritual, que a la vista está sin necesidad de presentación, será aquella hacia la cual y en orden a la cual se subsumirán y jerarquizarán todas las materias que tengan como fin hacer del alumno un hombre HUMANO.

Si el pensar de las eminentes personalidades que en este escrito se citan, parece avalar nuestro decir; si el folklore mundial con sus refranes nos prueba que estamos en el buen camino; si la Neurofisiología nos confirma la correlación somática de cuanto aquí se expone; si el sentido común nos asevera que ningún motor funciona por sí solo, ¿cómo será posible montar un plan de enseñanza sobre otros datos que no sean los aquí expuestos? Sí, será posible; pero el mañana nos hablará de nuestro rotundo fracaso.

J. SERRA VILA

Figueras, agosto de 1953.

# LOS CATÓLICOS Y EL GOBIERNO MUNDIAL

El tiempo presente plantea exigencias que no es posible desdenar. Por de pronto, resulta evidente que la esfera de las relaciones internacionales se ve acuciada por doquier. Se tiene el convencimiento de que son precisas una renovación profunda y una nueva fecundidad, para paliar muchos males del hoy. ¿Dónde fijar la atención? En el panorama interestatal se tiene como una realidad indubitable e indubitada la limitación del Estado Nación.

Y dícese que la faz futura de la convivencia internacional ha de verse a través del federalismo. Este método es capaz de rendir un máximo esfuerzo. Scelle, por ejemplo, ha orientado sus preocupaciones en este sentido (1). Streit defiende la federación de los pueblos libres (2). Un entramado federal ha sido pedido para el Hemisferio Occidental (3). Otros propugnan una urdimbre sudamericana o, mejor, iberoamericana (4). Incluso se plantea el estudio de una federación del Oriente medio (5). Sin olvidar las propuestas de organización unionista para determinados sectores de

(1) Vid. *Fédéralisme et son évolution*, «Larousse Mensuel», núm. 420, agosto de 1949, págs. 309-310.

(2) V. *Union Now. A Proposal for an Atlantic Federal Union of the Free*, Post-war edition, New York, 1949.

(3) Cabe estudiar la acción del Movimiento pro Federación americana, con sede en Colombia.

(4) Tenga en cuenta el lector algunas de las indicaciones del «columnista» *Descartes*, en la Argentina.

(5) Vid., por ejemplo, distintas propuestas en las páginas 58-60 de nuestro artículo *Interrogantes sobre el Oriente Medio*, en «Cuadernos de Política Internacional», núm. 11.

Asia (6). Es claro que no podemos abrigar aquí la pretensión de ofrecer un bosquejo acabado y completo, aun en su sencillez, de todas las cuestiones que estos temas sugieren. No lo consienten los límites de una breve nota; ni estamos colocados en lugar apropiado. Nuestra intención va encaminada a señalar otros aspectos — quizás, los aspectos extremos — del federalismo. Nos referimos al pretendido Gobierno mundial (7). Puede decirse que esta idea nace en el seno de la conciencia moderna como un intento de solventar graves crisis bélicas,pletóricas de sufrimientos. Y, si no cabe decir que el concepto del Gobierno mundial se halla en el primer plano del panorama espiritual contemporáneo, hay posibilidad de indicar que escritores, políticos, economistas, historiadores y juristas lo manejan frecuentemente. Tal vez estas nociones nuncan trasciendan del círculo de la teoría, para penetrar en el comercio social humano a través de la práctica. Mas es un extremo que anima las esperanzas de algunos y estimula los deseos de otros. En la postura de los defensores del Gobierno mundial se condensan múltiples variantes del modo de ser y de ver de la Humanidad actual.

Tal vez nada tan significativo como el repertorio de ideas, de esperanzas, de preferencias y de afanes que ha originado el análisis de la noción del federalismo universal. Ahora bien; quizás sea urgente des-

(6) Cons. P. Das, *Vers une entente asiatique*, «Pacific», abril-mayo de 1952, (esp.), páginas 24-25.

(7) Para detalles sobre este punto, véase nuestro esbozo — bajo el seudónimo L. Lerrugue — *¿Gobierno para el mundo?*, en «Cuadernos de Política Internacional», número 12.

componer la idea del Gobierno mundial en sus elementos y ver cómo éstos se aglutan. Pero, ante todo, mayor interés apriosa el conocimiento del sentido a imprimir a esa trabañón en perspectiva. En este instante, procede traer a cuenta un ilustre testimonio: el del Sumo Pontífice. Debe ser sabido que el Papa tomaba posición en el asunto del Gobierno mundial, al dirigirse, el 6 de abril de 1951, a los miembros del Congreso del «World Movement for World Federal Government», celebrado en Roma. Y he aquí que las reflexiones pontificias formulaban un escrupuloso examen de las cuestiones previas para un eficaz Gobierno mundial.

Si analizamos brevemente el pensamiento de Pío XII hallamos que la idea de la organización internacional contiene una serie de momentos o posiciones lógicas, por las que la Humanidad ha de trabajar con fe. En 1941 el Romano Pontífice insistía en algunas premisas esenciales de un orden internacional: «En el campo de una ordenación nueva, fundada sobre principios morales, no pueden lesionarse la libertad, la integridad o la seguridad de ninguna nación, por pequeña y débil que sea.» En su discurso al Congreso federalista, en junio de 1948, se contiene la posición afirmativa del federalismo (9). «La Europa unida no puede edificarse sobre una simple base ideal abstracta.» (Razonemos: hombres *vivants* con su necesario sostén.) Y Su Santidad no dudaba en admitir que los que lleven a cabo esta tarea no serán ni los antiguos dirigentes de las viejas potencias europeas, ni los elementos de la masa; serán los hombres que aman sinceramente la paz, hombres de orden y de calma, hombres que no están desarraigados y que encuentran en la vida de familia, honesta y feliz, el primer objeto de su pensamiento y de su alegría. Pues bien; el Papa admite hoy el concepto del Gobierno mundial (10). El Romano

(8) V. «L'Osservatore Romano» (ed semanal en lengua francesa), 13 de abril de 1951, p. 1.

(9) V. «La Revue Nouvelle», julio-agosto 1949, pág. 64.

(10) En general, véanse: Rev. Edward A. Conway, *Pius XII and World Federation*, «América», 28 abril de 1951. Joseph A. Breig, *Banner of the Nations*, «Catholic Univ. Bulletin», 4 mayo 1951. *Pope Pius XII on World Federation* (Remarks

Pontífice está por el federalismo mundial y nos exige trabajar en la mejor forma, ha indicado el reverendo R. A. McGowan. El Sumo Pontífice aconseja que el universo debe desenvolver un Gobierno mundial, en uno de los más importantes discursos de su Pontificado. Este es el pensamiento director de J. A. Breig. Ahora bien; se nos permitirá una aclaración ante esta acogida entusiasta. Bástenos señalar que para las directrices soviéticas los intentos de instaurar un Gobierno mundial tienen como finalidad el dominio del capitalismo sobre el universo, sobre los mercados de materias primas. Los más han alegado el carácter utópico de tales propuestas. Sin faltar los que advierten el peligro que encierra la propaganda de esa idea. Pero en verdad, más importancia revisten las reacciones de ciertos medios católicos, principalmente norteamericanos, al enfrentarse con la mencionada trayectoria federalista mundial.

Los federalistas mundiales estaban moviéndose muy seguramente en los pasos de Lenin y de Stalin. En este sentido se expresaba la *Catholic Review* (23 de febrero de 1951). El hecho infortunado y embarazoso es que muchos católicos americanos se han vuelto contra tales orientaciones con el absurdo cargo de que el movimiento federalista entero es una conspiración comunista. Así lo ha resaltado el padre jesuíta Edward A. Conway. Pensemos que la revista *The Tablet* se ha mostrado entre los más violentos opositores al Gobierno mundial. Está bien claro que el antifederalismo católico alcanza su apogeo con la aparición en la *Catholic Review*, en la edición de Baltimore, del 16 de febrero de 1951, de un llamativo artículo: «Catholics backing anti-Federalist move». Y, en un sentido escueto, ha podido decirse que, en América, el mayor apoyo de la idea federalista viene de los protestantes. No obstante, en los medios católicos no han faltado profundas simpatías, testimo-

of Hon. C. J. Zablocki, Hon. M. A. Feighan, Hon. P. W. Rodino, Hon. T. J. Lane, Hon. F. Reams in the House of Representatives, *Congressional Record* of May 17, April 24, June 7 and May 4, 1951). *Il Federalismo e le Religioni*, «Notizie federaliste mondiali», abril 1950, págs. 1-9. «Notizie federaliste mondiali», junio 1951, págs. 14-15.

niadas claramente, hacia el Gobierno mundial. El reverendo Philip Moore, decano de la Universidad católica de Notre Dame, ha reconocido las tremendas dificultades para alcanzar el establecimiento de un Gobierno federal mundial. El obispo de Chicago y el de Springfield han hablado en favor de un Gobierno mundial. Todavía más. He aquí la tesis de Hutchins: Santo Tomás partiendo del principio aristotélico de que el Estado es la comunidad perfecta, transforma este principio en una teoría políticamente válida en toda época, que, según las enseñanzas contenidas en su Tratado de las Leyes, afirma hoy la necesidad de un Gobierno universal (11).

Pues bien; Su Santidad plantea con rigor la cuestión de la consistencia real del Gobierno mundial: «la futura organización política mundial... no gozará de una autoridad efectiva más que en la medida en que salvaguarde y favorezca en todas partes la vida propia de una sana comunidad humana, de una sociedad en la cual todos los miembros concurren juntos al bien de la Humanidad toda entera». Hagamos otra cita: «En tanto que la organización política universal no se haya afirmado sobre esta base indispensable, se arriesga a inocular a ella misma los gérmenes mortales del unitarismo mecánico.» De otro modo, *se haría el juego a las fuerzas disolventes*, no se llegaría sino a agadir y de reducir al hombre a no ser más que un instrumento inerte. Es decir, que si el Gobierno mundial ha de significar algo efectivo para el género humano debe huir de las entelequias y de lo arbitrario.

Pero desechemos la confusión o la mala inteligencia. Bien claramente lo explica Jo-

seph A. Breig. El Papa no propone que las naciones dejan de ser naciones o que los Gobiernos nacionales acaben de ser Gobiernos nacionales. El no ha sugerido que el patriotismo es malo. Las notas que verdaderamente definen al Gobierno mundial han de ser tales que todo el desarrollo universal aparezca armonizado. Ceteramente lo explicaba el vicario de Cristo: «De hecho, ninguna organización del mundo sabría ser viable si no se armoniza con el conjunto de las relaciones naturales, con el orden normal y orgánico que rige las relaciones particulares de los hombres y de los diversos pueblos.» En suma, Su Santidad se muestra convencido de que el primer cuidado debe ser establecer sólidamente o restaurar estos principios fundamentales en todos los terrenos: nacional y constitucional, económico y social, cultural y moral. Puede objetarse que Pío XII no avala ninguna forma de Gobierno universal. Pero, diremos con el padre McGowan; ciertamente la idea de un Gobierno mundial sobre bases federalistas está fuertemente apoyada (12).

Es innegable que la inteligencia previamente del Papa marca la pauta a los seguidores del Gobierno mundial, cuando exclama: «¡Qué dosis de firmeza moral, de inteligente previsión deberá poseer esta autoridad mundial, necesaria más que nunca en los momentos críticos donde, frente a la malevolencia, las buenas voluntades tienen necesidad de apoyarse sobre la autoridad!» Realmente, hay que saber hacer cautos distingos. Debemos comprender, con Pío XII, que «es imposible resolver el problema de la organización política mundial sin consentir apartarse a veces de los caminos trillados, sin hacer llamamiento a la experiencia de la Historia, a una sana filosofía social y aun a una cierta adivinación de la imaginación creadora.

Algunos han pensado ya que la aprobación del Papa recaía solamente sobre el

(11) También el abogado Thomas H. Mahony, ex presidente de la «Catholic Association for International Peace», ha compilado un *Parallel Thinking Catholic and Federalist upon the Organization of the World for Peace*. Y bajo cinco epígrafes —desarme, seguridad, soberanía nacional, enmiendas a la Carta de las N. U., un mundo federado—, ha comparado las declaraciones católicas, desde San Agustín a Pío XII, con las correspondientes propuestas de los «United World Federalists». «The similarities were sensational», escribe el padre Conway. No obstante v. R. Hutchins, *Saint Thomas and the World State*, Milwaukee, Marquette University Press.

(12) Para otras cuestiones, conexionadas con la escena interestatal, y puntos de vista católicos, v.: Monseñor Ottaviani, *Institutiones Juris Publici Ecclesiastici*, Roma, 1947. *Sangue dell'uomo e sangue di Cristo*, «Humanitas», marzo 1947, ps. 246-251. Vid. tam. v. l. p. 151, núm. 86. Giulio Bevilacqua, bien la conferencia sobre la Iglesia y el problema de la paz, de Mgr. Feltin, en «Le Monde», 23-24 diciembre 1951, p. 3.

ideal general de un Estado mundial para un futuro lejano, sin referirse a un concreto programa de inmediata realización. Mas adviértase el significado de las siguientes frases del sucesor de San Pedro: «Después de todas las pruebas pasadas y presentes, ¿se osará juzgar suficientes los recursos y los métodos actuales de Gobierno y de política?» Esto es evidente. Vemos que no tratamos filosofías abstractas, confusas, inextricables. La perspicacia del lector llegará a aprehender su esencia. Ya en el Mensaje papal de la Navidad de 1948 puede leerse que la doctrina católica sobre el Estado y sobre la sociedad civil siempre ha estado basada sobre el principio de que las naciones forman juntamente una comunidad con un espíritu común y deberes comunes.

Ante la falta de vocación definida de nuestra época, se notan la fragilidad y la flaqueza del orden mundial. Piénsese, por un instante, en los afanes insatisfechos de

justicia social, en los desequilibrios financieros, en la desorientación política... Y, con esos pensamientos en la mente, no se requieren excesivas meditaciones para convenir, con el Papa, en la precisión de una renovación de la estructura universal. Se llame o no se llame Gobierno mundial, fácil es suponer que el nuevo entramado ha de encerrar mayor vigor moral, más recia contextura y mayor efectividad (social, económica y política). Hay circunstancias insoslayables. El llamado mundo libre se enfrenta, en su descarnada sencillez, con dos caminos, bien delimitados. Uno nos lo señala el Romano Pontífice. De este modo, dentro de una misma concepción, pueden suscitarse variadas combinaciones armónicas, sedantes, flexibles, alejadas de un unitarismo absurdo y fatal. En caso contrario, un segundo camino —siniestro, hosco, sórdido— se abre, también, ante nuestros pasos...

LEANDRO RUBIO GARCÍA

## EL LATÍN, ELEMENTO TRASCENDENTAL EN LA ENSEÑANZA

Hay en la juventud estudiante de nuestros días una visión de la vida, dentro de reflexión que cabe atribuir a dicha edad, que la impulsa a decidirse por los caminos prácticos para marchar hacia el día de mañana. Y al decir «prácticos», nos referimos, naturalmente, a los medios que estos muchachos consideran más directos para orientar su ulterior formación profesional. Las materias que les parece que no han de serles de utilidad la orillan de antemano y las cursan porque no les queda más remedio, con desgana y esperando perderlas pronto de vista. Tal ocurre muy perceptiblemente con el latín. Con frecuencia suele oírse decir a futuros aspirantes a arquitectos, ingenieros, médicos o químicos: «¿Para qué me va a servir el latín?». Y es que, con la sugerión que en ellos ejerce esta época que vivimos de nuevos y continuos descubrimientos científicos, de constante simplificación técnica y perfecciona-

miento material de la vida moderna, nuestros jóvenes estudiantes de Bachillerato, a medida que van progresando en sus estudios, sienten, cada vez con más intensidad, el espolonazo del imperativo del siglo y son atraídos por el campo científico que les brinda posibilidades y satisfacciones.

A pesar de ello, es un hecho reconocido por nuestra civilización, que en el fondo de cualquier rama del saber debe hallar espacio para su resonancia aquel laido humano que suaviza la aspereza de las cosas materiales. La sensibilidad del alma humana debidamente cultivada por ser lo único capaz de inmortalizar acciones de ciencia, ha de prestar su calor a las lucubraciones meramente mentales con el fin de hacer factible la llegada a un resultado que, a pesar de ser material, lleve incrustado en su génesis y en su evolución un valor humano.

Aunque la Roma antigua depuso largos

siglos ha su prepotencia política, puede decirse que sigue ministrando todavía su magisterio civilizador cuando sobre aquellos fundamentos de la antigüedad sigue manteniéndose el edificio de la vida moderna. *Todas las modificaciones que hayan podido introducirse lo han sido sobre la pauta aquella, sin que haya surgido aún genialidad susceptible de alterarla en lo esencial y mucho menos de superarla, como no sea el Cristianismo, que le dió el toque sobrenatural que le faltaba.*

Los romanos, que fueron maestros en los menesteres del espíritu, dejaron señalado con profunda huella histórica el carácter básico de la expresión del alma humana, otorgándolo a la posteridad con el testamento de su lengua: el latín. Por ella ha llegado hasta nosotros la exacta vibración de ciertos factores internos, inéditos para la Humanidad, que han perdurado hasta hoy y han ido imprimiendo, en el curso de los siglos y viajando en latín a través del tiempo, el sello de lo que de divino tienen las obras humanas.

Es de todo punto indispensable que el cultivo de cualquier rama del saber no quede simplemente reducido al puro hecho material sin calar en las raíces y repercusiones humanas que encierra; no basta que la tarea intelectual sea realizada únicamente a base de cerebro: entonces da como resultado una obra técnicamente acabada y perfecta, si se quiere, pero terriblemente fría porque le falta el aliento espiritual que debe caracterizarla como obra genuinamente humana. Es la eterna cuestión del dominio del espíritu sobre la inteligencia. Esta, sola y aislada, puede conducir a tremendas aberraciones o a verdaderas catástrofes de todo género. Afinada, en cambio, por el espíritu, se templá deslizándose por

cauces humanos y apoya las tendencias divinas del hombre.

Conviene, por tanto, que el futuro hombre de ciencia, sea cual fuere la especialidad científica que hubiere elegido, lleve la *formación científica y la humanística* aparejadas en el fondo de su ser; que si, en un porvenir más o menos próximo, su madurez cerebral le lleva a descubrir algo más beneficioso que la estreptomicina, su sensibilidad espiritual le disuada de inventar algo más peligroso y nefasto que la bomba de cobalto, que parece ser hoy día la última palabra de la destrucción.

Y, aunque no lo parezca, la formación latinista tiene mucho que ver en todo esto. Como vehículo expresivo del espíritu fundamental de nuestra civilización, la lengua y la literatura latinas extienden su influencia espiritual por el mundo entero. Incluso los dirigentes soviéticos han debido ver algo de eso cuando no hace mucho han sido reinstauradas las enseñanzas de latín en algunos centros docentes de Rusia. La cultura latina, heredera y acrecentadora de la griega, ha actuado como principal generadora de todos los grandes movimientos intelectuales de la Humanidad. Ha formado, a copia de paciente evolución, el espíritu moderno y sigue manteniéndose como baluarte imperecedero en su calidad de lengua oficial de la Iglesia romana.

Hay que lanzarse, pues, decidida y apasionadamente a imbuir esta juventud, que acude a nuestros Institutos de Enseñanza Media, de la llama interior que ha de dotarla para el porvenir, cualquiera que sea su rumbo, del equilibrio humano que ha de completar sus tareas venideras.

JUAN GUILLAMET TUEBOLS

# LOS COEFICIENTES PEDAGÓGICOS Y EL COEFICIENTE INTELECTUAL EN LA SELECCIÓN Y CLASIFICACIÓN DE ESCOLARES

## INTRODUCCIÓN

El planteamiento del presente trabajo queda justificado con la inserción de las recomendaciones acordadas en los apartados 2, 3, 4, 5, 7, 11 y 13 de la XI Conferencia Internacional de Instrucción Pública convocada en Ginebra por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura y el Bureau International d'Education, reunida el 28 de junio de 1948 y en la que fueron tomados los enumerados anteriormente y que transcribimos a continuación, precedidos de las conclusiones con que se da entrada a los apartados ya enumerados y que dicen así:

Considerando que la prolongación de la escolaridad y el movimiento en favor de la escuela secundaria para todos (1), y de manera general, la complejidad más grande de la vida moderna y el crecimiento continuo de la población escolar dan a la escuela una parte de responsabilidad siempre más grande en la educación del niño,

Que esta educación no podría ser eficaz sin ser adaptada a las características mentales del niño,

Que el maestro, en razón de la multiplicidad de sus obligaciones, no puede siempre conocer suficientemente y aplicar al mismo tiempo las ciencias psicológicas.

Después de estos considerados pasa a enumerar y comentar trece apartados de los que nosotros sólo insertaremos los siete que atañen el más ligero comentario por nuestra parte, pues no tiene más fin que corroborar la importancia decisiva de lo que aquí se expone y hacer resaltar

una labor que debiera estar realizándose ya hace cinco años y que en vez de perder actualidad e importancia la tiene mayor cada día.

Estos siete apartados que se refieren a los considerados anteriores son los siguientes:

2. Que hagan esfuerzos por orientar los estudios de cada alumno recurriendo a los exámenes psicológicos interpretados según los consejos de un especialista;

3. Que, en la medida de lo posible, los servicios de psicología escolar estén organizados para responder en particular a las necesidades siguientes: descubrimiento de los retrasados y de los bien dotados, readaptación de los niños difíciles (2), orientación y selección escolares (3), orientación pre-profesional, adaptación de los programas escolares y control del rendimiento de los métodos pedagógicos en colaboración con los profesores y las autoridades escolares;

4. Que las autoridades escolares sometan al examen del psicólogo especialista los niños que, por sus rendimientos escolares insuficientes, por un comportamiento

(2) Se refiere este apartado a las clases de recuperación para los niños con retraso escolar, y todos aquéllos con coeficientes entre 0 y 70 de C.I. que necesitan de clases especiales.

(3) La selección global la realizamos nosotros con una prueba de característica mental global y un examen completo de conocimientos escolares en toda su extensión, esto nos proporciona no solamente el nivel mental del niño, sino la situación escolar del mismo con arreglo a su C.I.

(1) Creación de Institutos Laborales, escuelas de aprendices, escuelas de preparación e introducción al bachillerato, etc.

defectuoso o por cualquier actitud juzgada anormal, revelen una inadaptación social, y los niños que, según los resultados de un examen de orientación, parezcan presentar un problema particular;

5. No limitarse a clasificar los alumnos según los resultados suministrados por los tests, sino que se intente determinar las características psicológicas de cada niño, teniendo en cuenta su medio económico, social y cultural, y adaptar a ellos sus estudios;

7. Que el psicólogo escolar no se limite al examen de casos individuales, sino que puede colaborar con el maestro en el análisis del rendimiento de los métodos pedagógicos utilizados, y en la adaptación de estos métodos al desenvolvimiento mental de los alumnos;

11. Que la preparación del psicólogo no sea exclusivamente psicológica, sino que abarque igualmente todos los conocimientos pedagógicos indispensables y la práctica en los servicios de enseñanza, de modo que permita una colaboración fructífera con los maestros, los médicos y las familias;

13. Que se den cursos de perfeccionamiento para los maestros que quieran ayudar a los psicólogos escolares en sus tareas.

No podemos en el presente trabajo, detenernos a comentar cada una de las recomendaciones insertadas anteriormente y ante esta imposibilidad, debido a la extensión que requeriría el presente trabajo hacemos la síntesis de ellos en los cuatro puntos siguientes, pero exponiendo con anterioridad el problema en toda su extensión.

Queda claramente expuesta en las recomendaciones de la mencionada Conferencia Internacional, la inquietud que el problema de la selección científica de los escolares (su posterior distribución en grupos de semejante nivel mental y la disposición de medios instruccionales adecuados a su C.I., así como el sistemático control de la enseñanza en la que el laboratorio ayuda por partida doble al maestro y al niño para lograr el máximo rendimiento) causa entre la totalidad de los Estados y naciones civilizadas, y los cuantiosos medios que éstos ponen a disposición de sus educadores con el fin de sistematizar y articular los distintos métodos

educacionales en uno solo, que sea el más efectivo y real.

El problema que nos ocupa queda, pues reducido a los cuatro puntos, que exponemos a continuación:

- a) Selección científica de escolares.
- b) Segregación de niños anormales (tanto por exceso como por defecto).
- c) Preparación de maestros especialistas para estos dos grupos de infantes.
- d) Control sistemático de los resultados de los diferentes sistemas de enseñanza y aprovechamiento científico de las posibilidades de los alumnos.

## EL PROBLEMA

Vamos a estudiar la cuestión a la luz de los datos recogidos por nosotros y que insertamos a continuación:

Nosotros vemos el problema planteado de la siguiente forma. Es realmente inconcebible que sigan asistiendo a nuestras escuelas niños comprendidos entre la esquizofrenia y el auténtico genio, sometidos a los mismos sistemas de enseñanza, con idénticos programas, el mismo maestro e incluso lo mismo horarios y distribución de materias.

Este es el problema y esto es algo que de por si clama solución y no una solución cualquiera, sino solución rápida y eficiente.

La solución del problema planteado en las líneas anteriores queda circunscrita a la sucesiva resolución de los cuatro puntos mencionados al final del apartado anterior y que reproducimos algo más ampliados aquí.

- a) Selección científica de escolares.

Esta debe realizarse en todas las escuelas de las grandes poblaciones y debe constar de las siguientes partes:

1. Una prueba de carácter mental global realizada con un test colectivo del tipo de Binet-Simón.

2. Un examen de conocimientos escolares lo suficiente conciso para poder ser realizado en dos jornadas escolares, y lo suficiente extenso para que ninguna gama de lo que forma el capítulo instruccional de la enseñanza pueda quedar al margen del mismo.

Los exámenes aplicados por nosotros, están subdivididos en las cuatro especies de

materias que componen la enseñanza primaria agrupadas de la siguiente forma:

I. MATERIAS DE CARACTER DISCONTINUO VERBAL. — Catecismo. — Historia Sagrada. — Gramática. — Geografía. — Historia de España.

II. MATERIAS DE CARACTER DISCONTINUO ABSTRACTO. — Aritmética. — Geometría y Ciencias Físico-Naturales.

III. MATERIAS DE CARACTER CONTINUO VERBAL. — Lectura. — Vocabulario. — Ortografía natural. — Ortografía arbitraria. — Rapidez de escritura. — Alineación y exactitud de escritura. — Composición y comprensión.

#### IV. MATERIAS DE CARACTER CONTINUO ABSTRACTO. — Cálculo. — Operaciones y problemas.

Hecha la síntesis de los coeficientes obtenidos llegamos a las conclusiones que exponemos más adelante y a los porcentajes obtenidos en la tabla I.

Desistimos en este trabajo de hacer exposición de las pruebas aplicadas y de dar a conocer la elaboración de datos que por otra parte juzgamos conocidos de sobras por los lectores, limitándonos a la deducción de algunas de las consecuencias deducidas de los datos y gráficas a que éstos dieron lugar.

No obstante, pondremos a disposición de los interesados que lo soliciten la técnica de la confección de pruebas y la de los cálculos estadísticos, así como los datos que dieron lugar a estos trabajos y conclusiones.

TABLA I

COEFICIENTES															
		41-50	51-60	61-70	71-80	81-90	91-100	101-110	111-120	121-130	131-140	141-150	151-160	161-170	
NIÑOS		C. I.	0·27	2·01	6·67	11·80	17·70	23·91	16·54	10·35	6·36	2·98	1·15	0·56	0·18
NIÑAS		C. P. V.	0·15	0·15	3·09	12·28	25·84	36·37	17·89	3·88	0·61	0	0	0	0
NIÑAS		C. P. A.	0	0·15	3·58	15·60	32·29	28·23	16·07	3·12	0·56	0·15	0	0	0
NIÑAS		C. P. V.	0·54	1·08	4·22	16·87	34·12	23·83	15·15	3·78	0·27	0·27	0	0	0
NIÑAS		C. P. A.	0·59	2·98	12·92	33·92	25·76	14·22	9·02	0·59	0	0	0	0	0

La simple contemplación de la tabla I ya nos descubre sin más el problema de la enseñanza primaria en España, pero la contemplación de la tabla 2, en la que incluimos los mismos datos, pero ordenados en columnas verticales, nos aclara aún más la situación de nuestros centros docentes y nos ayuda a encontrar las primeras soluciones aun antes de estar realmente planteado el problema.

En las columnas hemos establecido de mayor a menor los coeficientes, con el fin de seguir una marcha metódica en el des-

arrollo del presente trabajo y de facilitar la interpretación de los datos incluidos en ellas.

La primera conclusión que sacamos de la observación de los datos es (y esto lo vemos reproducido fielmente en las gráficas posteriores) la mayor amplitud de la serie del C. I. y la mayor agrupación de los datos de los C. P. alrededor de la tendencia central y ello confirma el primer fallo de nuestro anticuado sistema de enseñanza.

Es natural que lo que las series de C.C. P.P. pierden en amplitud lo ganan en or-

denada máxima y, en consecuencia, que la frecuencia con que se repiten los fenóme-

nos centrales sea mayor que en los coeficientes intelectuales (1).

COEFICIENTES	C. P. V. ♂	C. P. A. ♂	C. P. V. ♀	C. P. A. ♀	C. I.
161 - 170	0 %	0 %	0 %	0 %	0·18 %
151 - 160	0 %	0 %	0 %	0 %	0·56 %
141 - 150	0 %	0 %	0 %	0 %	1·15 %
131 - 140	0 %	0·15 %	0·27 %	0 %	2·98 %
121 - 130	0·61 %	0·56 %	0·27 %	0 %	6·36 %
111 - 120	3·88 %	3·12 %	3·78 %	0·59 %	10·35 %
101 - 110	17·89 %	16·07 %	15·15 %	9·02 %	16·54 %
91 - 100	36·37 %	28·23 %	23·83 %	14·22 %	23·91 %
81 - 90	25·84 %	32·29 %	34·12 %	25·76 %	17·70 %
71 - 80	12·28 %	15·60 %	16·87 %	33·92 %	11·80 %
61 - 70	3·09 %	3·58 %	4·22 %	12·92 %	6·67 %
51 - 60	0·15 %	0·15 %	1·08 %	2·98 %	2·01 %
41 - 50	0·15 %	0 %	0·54 %	0·59 %	0·27 %

Ello nos demuestra que el maestro (nos parece muy lógico), en vez de atender a los anormales o extremos de las series, para lo cual no dispone de medios, dedica su atención al grupo mayor, es decir, a aquéllos cuya normalidad hace que formen los datos de mayor frecuencia, y esta íntegra dedicación a ellos, hace que los niños de mayores posibilidades tengan que adaptarse a otros menos dotados intelectualmente, mientras los débiles mentales se hunden totalmente.

Los cuadros y gráficas insertados en el presente trabajo nos dicen que sufren un tremendo retraso todos los niños con el actual sistema de enseñanza (1), y esto es debido exclusivamente a la nula selección del alumnado y al empleo del mismo sistema de enseñanza para todas las inteligencias infantiles.

(1) En las clases de anormales de nuestro Distrito Universitario hemos visto cómo estos niños deficientes, que en las clases normales se mantienen cursos enteros sin ningún progreso, recuperarse velozmente y adelantar en un solo curso hasta dos años de escolaridad. La Escuela de Orientación, dirigida por don Vicente García Llácer, alcanzó en este aspecto sorprendentes resultados.

Podía parecer a primera vista que los niños normales han resultado beneficiados con el actual sistema, pero desgraciadamente esto tampoco es así, ya que, si bien con arreglo al coeficiente intelectual debían de haber un 40 por 100 de niños normales y vemos que en C.P. existen también un 40 por 100 de niños normales, hemos de tener en cuenta que en este grupo de C.C.P.P. existen un 16 por 100 de niños intelectualmente superdotados que descendieron a un C.P. normal, por defecto de los sistemas de enseñanza y, como es lógico suponer, habrá también un 16 por 100 de niños intelectualmente normales que descienden ya a los retrasados escolares.

Este descenso queda patente (tabla II) en todos los coeficientes inferiores hasta que llegamos a los de C.I. comprendido entre 0 y 70, es decir, hasta los comprendidos en las clasificaciones de imbecilidad atenuada e imbecilidad profunda o idiocia, que teóricamente no sufren aumento.

Y antes de continuar con el comentario de las gráficas y de los cuadros de distribución de datos, permítasenos hacer una pequeña divagación sobre los extremos de las series que son los que más perjudicados salen con los antiguos métodos de enseñanza, amén de contribuir unos a la de-

presión de los más débiles y otros a la creación de los inadaptados o desambientados que forman el mayor obstáculo de nuestras escuelas.

C.I. mayor de 140	Genios.
C.I. de 120 a 140	Inteligencia muy superior.
C.I. de 110 a 120	Inteligencia superior.
C.I. de 90 a 110	Inteligencia normal.
C.I. de 80 a 90	Débil intelectual leve.
C.I. de 70 a 80	Débil intelectual pronunciado.
C.I. de 50 a 70	Imbecilidad atenuada.
C.I. de 0 a 50	Imbecilidad profunda o idiocia.

Insertamos a continuación nuestros datos después de establecida la síntesis de las materias abstractas y concretas de niños y niñas a un solo dato, con lo cual aparece

Estudiemos las escalas de C.C. I.I. que nos da Burt y la correspondiente clasificación que con arreglo a ellos establece entre los niños:

completamente claro el defecto que aqueja a nuestros sistemas de enseñanza actuales.

TABLA II

C. C. I. I. Burt	C. I. nuestro	C. P. V.	C. P. A.	C. P. V. - A
Más de 140	1'89 %	0 %	0 %	0 %
de 110 a 140	19'69 %	4'40 %	2'21 %	3'3 %
de 90 a 110	40'45 %	46'62 %	33'77 %	40'19 %
de 80 a 90	17'70 %	29'98 %	29'02 %	29'5 %
de 70 a 80	11'80 %	14'57 %	22'76 %	19'69 %
de 50 a 70	8'68 %	4'27 %	9'81 %	7'04 %
de 0 a 50	0'27 %	0'34 %	0'29 %	0'32 %

Permitámonos establecer ya aquí que los niños superdotados *ven restadas sus posibilidades* ante el freno que para ellos representa no solamente el menor rendimiento de los niños normales, sino el de los infardotados. Las consecuencias de esta anomalía en la clase serán tratadas a posteriori y propuestos los remedios.

Los débiles intelectuales, tanto los leves como los pronunciados, se hunden por una serie de razones que también expondremos más adelante pese al esfuerzo realmente titánico de los maestros; en cambio, los imbeciles atenuados y profundos se ven beneficiados y reducen sus porcentajes con arreglo al C.I.

En cambio, los niños normales permane-

cen sensiblemente al nivel de conocimientos escolares que realmente deben tener con arreglo a su coeficiente intelectual, pero también esto ocurre solamente en apariencia como aclaramos en otro lugar de este escrito.

#### LOS DATOS HABLAN

La elocuencia de los datos ha sido y seguirá siendo en todas las ciencias de una elocuencia incontrovertible y ellos nos dicen que hay algún motivo que ha impedido que ningún niño superdotado intelectualmente haya adquirido la misma calificación en cuanto a conocimientos esco-

lares adquiridos y que de todos los superdotados y bien dotados, que suman sólo un 21,58 por 100, sólo el 3,3 por 100 han logrado adquirir unos coeficientes pedagógicos semejantes.

La causa de ello, para los que hemos pasado nuestra vida profesional al servicio de la investigación, es diáfana; también lo hemos visto diariamente en la labor escolar; éstos niños superdotados se ven obligados a permanecer días y días detenidos en temas que, por haber sido ya asimilados por ellos, hacen que para ellos pierda interés la clase, cuando repetimos las explicaciones se adelantan ellos a las palabras del profesor con un marcado gesto de indiferencia en sus rostros y alteran el orden de la clase con sus distracciones, muchas veces son castigados por nosotros para que permitan escuchar en paz nuestras explicaciones al resto de la clase. Si no tenemos el necesario tacto y la bastante comprensión puede formarse un rebelde o inadaptado y podemos malograr una de las mayores oportunidades de lucirnos en nuestra labor. De la medida en que este fenómeno se produce tenemos una indicación real en los datos anteriormente expuestos

La solución se encuentra en seleccionar y separar estos niños bien dotados colocándolos en grupos lo más uniformes posible, para, de esta forma, lograr forzar el rendimiento al máximo y prepararlos para estudios superiores o profesiones adecuadas a los talentos que Dios les ha concedido.

En las anteriores tablas y cuadros de distribución de datos queda reflejado este abandono de lo mejor de nuestros niños y lo peor de todo es que el maestro no puede hacer nada en contra de ello, pues redundaría en perjuicio del resto de la clase.

Los niños normalmente dotados de C.I., es decir, los comprendidos entre coeficientes de 90 a 110 y que ascienden, según nuestras investigaciones, a un 40,45 por 100, permanecen sensiblemente igual en cuanto a conocimiento escolar en un 40,19 por ciento; esto es lógico, ya que es el grupo que marca la pauta de la marcha de la clase.

En cuanto a los débiles mentales el hundimiento es total, ya que además de no poder seguir el curso normal de clase se ven envueltos en complejos de inferioridad y no pudiendo descolgar en la enseñanza, buscan la compensación procurando

hacer el gracioso y sobre ellos cae la desesperación del maestro. En este aspecto vemos que mientras con arreglo al C.I. sólo son débiles mentales el 29,50 por 100, con arreglo al C.P. resultan retrasados al 49,19 por 100.

Los niños comprendidos en la calificación de imbecilidad atenuada con arreglo a la clasificación de Burt y que constituyen el 8,68 por 100 con arreglo al C.I., ven aumentado de forma ligeramente superior el porcentaje en cuanto a materias abstractas (1), mientras disminuye notablemente en cuanto a materias verbales en un 4,27 por 100.

La causa fundamental de la elevación del nivel de materias verbales creemos apreciarlo en la facilidad con que el niño deficiente asimila las explicaciones que tienen carácter narrativo (Historia Sagrada, Historia de España, Geografía), mientras no es capaz de concentrar su atención en la aridez de una explicación de materias abstractas.

Esto hace que unidos los C.C.P.P. de materias verbales y abstractas, el porcentaje de niños que con arreglo al C.I. es considerado como incluido en la imbecilidad atenuada se mantenga sensiblemente igual en cuanto a sus C.C.P.P.

Obsérvese cómo el fenómeno anterior entre materias abstractas y concretas se reproduce en los niños superdotados y normales y, en consecuencia, los niños bien dotados se mantienen más firmes en materias verbales y así vemos frente a un 4,40 por 100 de niños que obtienen un C.P.V. de 110 a 140 sólo se ven en este mismo coeficiente, pero en C.P.A., un 2,21 por 100 e incluso en los niños normalmente dotados intelectualmente la relación entre materias verbales y abstractas es de un 46,62 por 100 a un 33,77 por 100.

(1) La razón de este aumento de deficientes en materias abstractas se debe no a las materias abstractas continuas, sino a las discontinuas, ya que es difícil encontrar un niño que sepa definir lo que es el metro o lo que es unidad... Esto aclara el abandono en que el anticuado sistema de enseñanza que hemos disfrutado hasta ahora ha tenido la clase que debía ocupar el lugar preferente entre todos y que es la de Comprensión de Escritura, llamada por otros lectura silenciosa.

Pensemos ahora que todos estos sectores de niños están sometidos a un mismo sistema de instrucción y deduciremos las catastróficas conclusiones a que nos llevan los datos comentados y el que esta situación no sea francamente caótica no se debe a nadie, sino al maestro que faltó de todos los medios, suple lo que le falta con un esfuerzo agotador que no encuentra parecido en ninguna otra actividad de la sociedad.

Obsérvese que, en general, los C.P.V. son más elevados que los C.P.A., lo cual es natural dados los actuales sistemas de enseñanza que abusan de las explicaciones verbales en clase, sobre todo en las materias de carácter discontinuo.

Y dejamos las pertinentes deducciones que la contemplación de los cuadros precedentes puedan sugerir al lector para insertar los gráficos a que los datos anteriores dieron lugar.

## LAS GRÁFICAS

La síntesis de los C.C.I.I. de niños y niñas, la de C.P.V. y C.P.A. producen la gráfica I, en la que vemos que tanto los niños infradotados (anormales) como los superdotados (anormales) no encuentran en la escuela actual acoplamiento debido. En ambos casos la curva de C.I. está sobre las otras dos.

En los conocimientos abstractos, la curva permanece a partir de los niños normales (con un C.P. superior a 90) por debajo de la curva de C.I., lo cual quiere decir que en las escuelas españolas se da más importancia a las materias verbales que a las abstractas.

En efecto, al aplicar las pruebas correspondientes, vemos que son normales su Catolicismo, Historia Sagrada, etc., de cada veinticinco preguntas nueve, diez y hasta veinte contestaciones buenas, mientras en Aritmética, Geometría, etc., es raro que contesten más de cuatro o cinco preguntas.

En las materias de carácter continuo es donde la correlación entre conocimientos verbales y abstractos es más acentuada.

La gráfica nos informa de cómo los infantes normales se lucran de nuestra enseñanza en perjuicio de los extremos de las series.

La conclusión llega inmediata, hay que separar estos extremos y someterlos a una preparación adecuada.

Otra conclusión de la gráfica I; debemos desarrollar y preparar mejor las materias abstractas en las que nuestros infantes se hunden.

Como última conclusión importante vemos que las materias verbales están bien atendidas en nuestras clases, con la sola excepción de los extremos de series ya mencionados con anterioridad.

La gráfica II, y salvando el fallo apuntado en la enseñanza primaria en los extremos de las curvas, confirma nuestra anterior teoría de la mejor preparación en conocimientos verbales de niños y niñas.

La máxima frecuencia del C.I. (de 91 a 100) coincide con la máxima de C.P.V. de niños y sólo se traslada a 81-90 para las niñas, las cuales, a pesar de esto, se mantienen en el 23 por 100 en los C.C. 91 a 100, es decir, con el mismo porcentaje que se presenta el C.I. en ese punto.

La mencionada gráfica confirma la necesidad de la segregación de anormales, y hecha esta separación y fijándonos en el rendimiento de los niños normales podemos asegurar que con el mismo esfuerzo de los maestros todos los niños tendrían la instrucción que les corresponde.

Se podía argüir que el que las frecuencias centrales abarquen los mayores porcentajes indica que los extremos ceden o asimilan posibilidades y se amoldan a la marcha del grupo, pero aun así, una visión somera nos hará comprobar que son los superdotados los que pierden, mientras los infradotados no ganan lo que en compensación debían ganar.

Y digamos la confirmación de estos criterios al lector en el estudio de su expresión gráfica representada en la figura II.

El gráfico III, referente a los CC. PP. AA. nos muestra un gran fallo de las niñas en lo que concierne a su instrucción abstracta, siendo, en cambio, casi normal el proceso que siguen los niños.

Estas gráficas nos muestran de qué forma pueden seguirse al día el proceso de la enseñanza y cómo en cualquier momento estamos en condiciones de aplicar el remedio oportuno para que el esfuerzo de los educadores no sea estéril en aquellos niños que son precisamente los que más atención requieren.

Se hace, pues, imprescindible, a la vista de los datos y como resumen del presente trabajo el llevar a la práctica las recomendaciones de la XI Conferencia Internacional en los cuatro puntos resumidos siguientes:

- a) Realizar una auténtica selección de todos los niños.
- b) Separación de los que den C.C.I.I. comprendidos entre 120 y 170 y entre 0 y 70 y posterior subdivisión de ambos grupos.
- c) Preparación adecuada de los maestros que han de atender estos dos grupos.

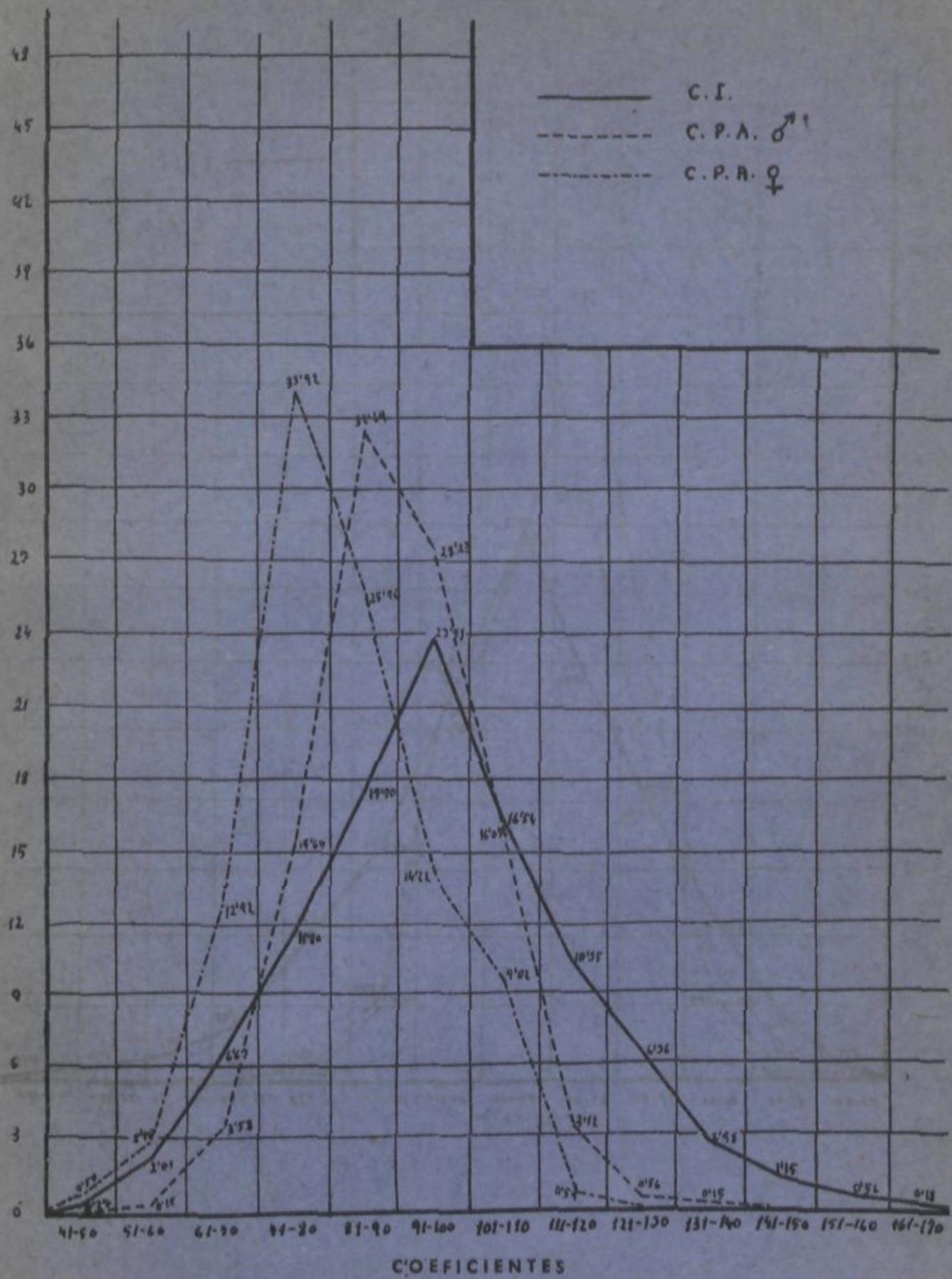
d) Control continuo de los progresos del infante mediante la aplicación trimestral de pruebas objetivas para su mejor dirección y efectivo aprovechamiento de sus posibilidades.

Finalmente, la conclusión que deducimos de las gráficas es, que los niños normales, que forman la fracción más importante, succiona sobre ambos extremos y eleva ligeramente a los más anormales, mientras hunde a los superdotados y deficientes leves.

JESÚS AYUDA MORALES

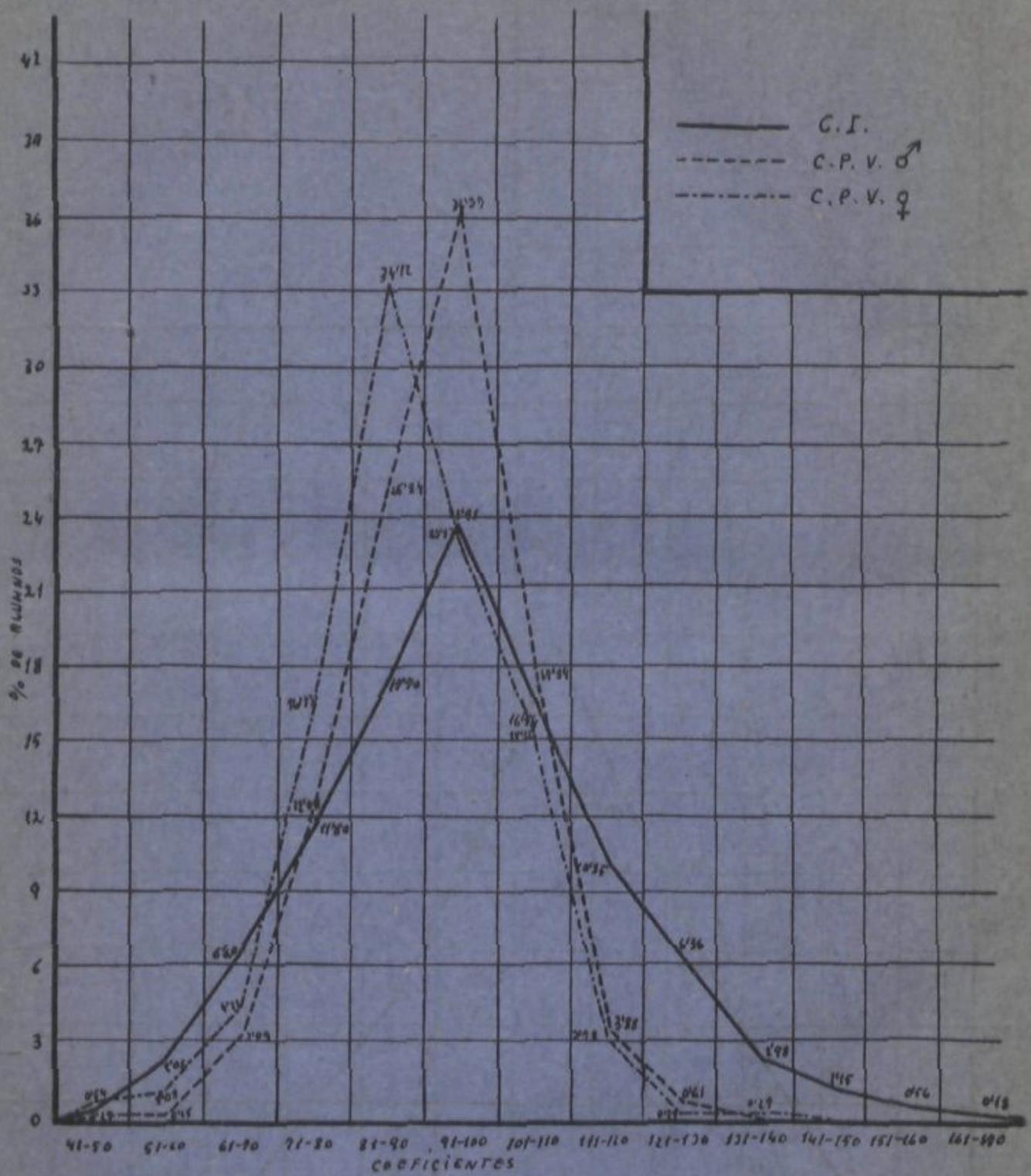


# GRAFICA I

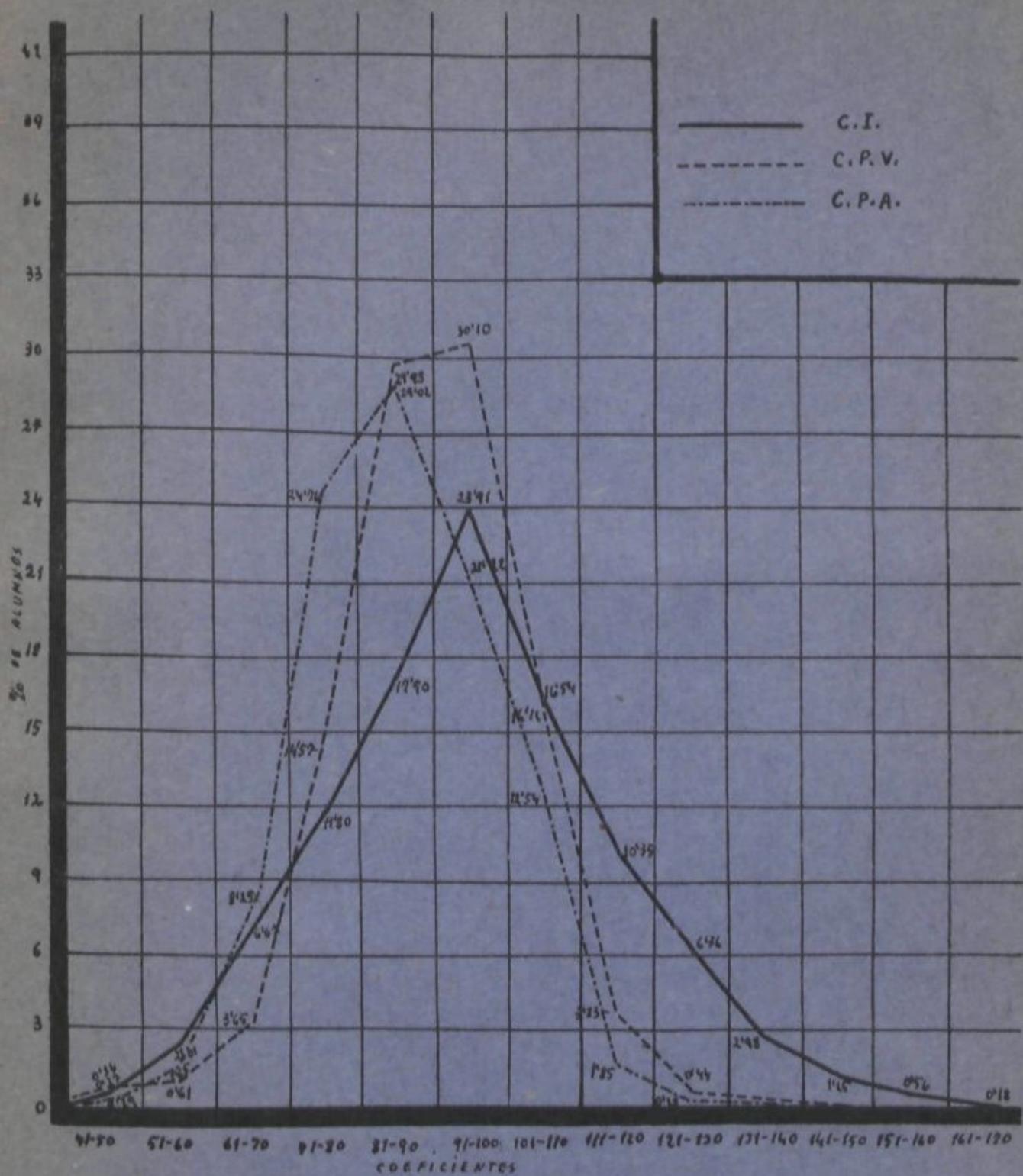


CÓEFICIENTES

GRAFICA II



### GRAFICA III



0/108

# S U M A R I O

## 1

José Agustín Goytisolo: "Sobre el rastro poético de Vicente Huidobro" . . . . .	3
Gert Schiff: "Acotaciones a la pintura alemana contemporánea" . . . . .	11
Manuel S. Luzón: "Una lectura del «Alfanhuí», de Rafael Sánchez Ferlosio" . . . . .	17
«Arévaco»: "Notas apasionadas sobre España", VII . . . . .	33
Jaime Ferrán: "Antología para «Laye»" . . . . .	51
Luis Delgado Benavente: "Presagio" . . . . .	59

## 2

Doireann MacDermott: "The living room", de Graham Greene . . . . .	77
Juan Goytisolo: "La piedad y el universo de Guido Piovene" . . . . .	80
Carlos Barral: "Un libro de Vicente Aleixandre" . . . . .	84
"Teatro clásico en Barcelona" M. L. . . . .	88
Manuel S. Luzón: "En la muerte de Eugenio O'Neill" . . . . .	91
García Seguí: "Tres notas para una crítica" . . . . .	95
José M.ª Castellet: "Luna llena" . . . . .	102
<b>BIBLIOGRAFIA</b> . . . . .	104

Dibujos de José María de Martín