

Кавыо



23



LAYE N.º 23

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

Director: Eugenio Fuentes Martín

Una tradición venerable distingue entre el sabio y el que sabe muchas cosas. El sabio añade al conocimiento de las cosas un saber de sí mismo y de los demás hombres, y de lo que interesa al hombre. El sabedor de cosas cumple con comunicar sus conocimientos. El sabio, en cambio, está obligado a más: si cumple su obligación, señala fines.

Dos modos hay de señalarlos: poniéndolos fuera de la vida de cada hombre, sin tomar muy en cuenta los trabajos de éste por alcanzarlos y dando por bueno su logro casual, o preocupándose, más que por su consecución, por que los hombres se la propongan. Esta última fué la preocupación de Sócrates, que su nieto Aristóteles expresó de este modo: «Seamos como arqueros que tienden a un blanco».

Tal es la divisa de Ortega.

Cuando el sabio enseña así los fines del hombre, más que enseñar cosas lo que enseña es a ser hombre. Enseña a bien protagonizar el drama que es la vida, a vertebrar el cuerpo que es la sociedad, a construir el organismo que es nuestro mundo, a vitalizar todo lo que es vida común, desde el contacto al lenguaje. Todo eso ha enseñado Ortega en su socrática lección explicada a lo largo de cincuenta y tres años. Su obra, además de enseñar cosas, enseña a vivir y todo lo que el vivir conlleva: convivir —ahí están sus escritos políticos—, hablar —él ha re-creado la lengua castellana—, amar —en Alemania los estudios «Über die Liebe» son regalo de primavera.

En suma, Ortega ha cumplido respecto a los españoles una función tan decisiva como la que cumplió Sócrates respecto a los griegos. Razon que justifica largamente el homenaje que hoy le rinde

LAYE

El porvenir de España depende enteramente de vosotros los niños españoles. ¿dentro de vosotros, niños españoles, depende enteramente de que aprendáis o no aprendáis una cosa. ¿Sabéis cual? Esto que habéis de aprender y cultivar en vosotros exquisitamente, niños españoles, es lo que en mayor grado faltaba a nuestros padres y nuestros abuelos. ¿Sabéis qué es? Ah! una cosa que parece muy sencilla. Esta: distinguir entre personas.

No ignoráis que con el ejercicio y el adiestramiento consigue el hombre perfeccionar incalculablemente su capacidad de distinguir. El pintor llega a notar la diferencia entre colores que a los demás parecen iguales. El músico distingue las más leves divergencias entre los sonidos. Para el que es catador de vinos,

como lo fue el padre de Sancho Panza, no hay dos vinos iguales. La palabra "sabio" significó en un principio, el que distingue de sabores.

Pues bien, la vida de una sociedad y mas aun, la de un pueblo depende de que sus individuos sepan bien distinguir entre los hombres y no confundan jamás al tonto con el inteligente, al bueno con el malo.

Invid : a la hora en que escribo esto para vosotros hay en España, desgraciadamente, muy pocos hombres inteligentes y de corazón delicado. Solo esos hombres puros, espirituales, profundos y nobles podrían mejorar a la patria. Pero no logran que se les atienda.

Porque los españoles que ahora forman nuestra sociedad no saben distinguir entre hombres y, acaso de buena fé, creen que

son inteligentes las que son malas
 necios, que son buenas las que son
 más farsantes. Ya sabéis que hay
 enfermas de la visión las cuales
 ven grises los objetos azules. Una
 cosa parecida nos acontece hoy
 a los españoles: padecemos
 una perversion del juicio sobre
 personas. Se juzga inteligentes
 a esos vanos charladores que
 llaman "políticos." Se cree que
 es buen poeta, buen novelista,
 buen profesor el que más lugares
 comunes dice, el que mejor habla.
 ga al público repitiéndole las ton-
 terías que este pensaba veinte a-
 ños hace.

Y en tanto, los mejores, los que
 verdaderamente valen son poco
 conocidos, nadie les hace caso o.
 tal vez, se les combate en todas
 formas.

¿Veis eno importante sería que
 vosotros llegaseis a la madurez
 con una exquisita sensibilidad

para distinguir entre el valor verdadero y el falso?

A este fin, yo os recomendaría, entre otras, cuatro reglas o criterios:

1º No hagais nunca caso de lo que la gente opina. La gente es toda esa multitud que os rodea - en vuestra casa, en la escuela, en la universidad, en la tertulia de amigos, en el parlamento, en el círculo, en los periódicos. Fijaos y advertiros que esa gente no sabe nunca porque dice lo que dice, no prueba sus opiniones, juzga por pasión, no por razón.

2º Consecuencia de la anterior. No os dejéis jamás contagiar por la opinión ajena. Procurad convenceros, huid de contagiarnos. El alma que piensa, siente y quiere por contagio es un alma vil, sin vigor propio.

3º Decir de un hombre que tie-

ne verdadero valor moral o intelectual es una misma cosa con decir que en su modo de sentir y de pensar se ha elevado sobre el sentir y el pensar vulgares. Por esto es más difícil de comprender y, además, lo que dice y hace choca con lo habitual. De otra manera, pues, sabemos que lo más valioso tendría que parecer nos. al primer pronto, extraño, difícil, insólito y hasta enojoso.

4.ª En toda lucha de ideas o de sentimientos, cuando veáis que de una parte combaten muchos y de otra pocos, sospechad que la razón está en estas últimas.

Indolentemente prestad vuestro auxilio a las que son menos contra las que son más.

José Ortega y Gasset

1.

FORMALISMO Y AUTONOMÍA DE LO ÉTICO EN LA MORAL ANTIGUA

ENTIENDO por moral autónoma la que no recibe su determinación de campo extramoral alguno. En ella, el “qué” de lo ético es a la vez siempre su “porqué”. Lo bueno se impone no por otra razón que por la de ser bueno. Toda determinación de la conducta desde un orden, sea cual fuere, ajeno a la Ética (heteronomía), queda excluído.

Formalista es toda doctrina ética que determina la acción moral exclusivamente por una ley formal, sin señalar a la acción la finalidad de conseguir un objetivo dotado de contenido material. Entienden los formalistas que el determinar la acción moral en vistas a un “para” es tanto como considerarla una mera técnica. Para que una acción humana tenga sentido “moral”, se requerirá que tenga su fin en sí misma, que ella misma, y no un hipotético logro, sea su propio “para qué”. No enderezarla, pues, a la consecución de algo, sino al cumplimiento que ella misma da, al realizarse, a la ley que la da forma de “bien”. Una acción es “buena” por su estructura, por su forma, no por su virtualidad para conseguir un objetivo que la trascienda.

Desde Kant estamos acostumbrados a considerar ambas concepciones (autonomía de lo ético y formalismo) como dos caras de una misma moneda. No obstante, cualesquiera que sean las conveniencias doctrinales de su composición, exíjanse o no mutuamente en nombre de la lógica consecuencia de una posible ética sistemática, consideradas, de momento, en sí mismas, se presentan como dos respuestas independientes a dos distintas cuestiones; no se da la una resuelta desde luego en la otra, y pueden de hecho no coincidir. Así parece mostrarlo, en efecto, la historia del pensamiento ético. Pues es concebible la presentación a la conciencia moral de un objetivo “material” que sea en sí mismo moral, y no impuesto a la Ética desde un orden de conocimiento ajeno a ella misma (la Teología, la Metafísica o la Sociología). Y puede también renunciarse a la presentación de objetivos con contenido material no en evitación sistemática de una posible heteronomía, sino por

simple renuncia de hecho a su posible determinación, en cuyo caso habrá que sustituirlo por leyes formales de cuya formulación no cabe decir a priori que no venga impuesta desde principios no éticos. Un buen ejemplo de lo primero lo constituye la Ética de los Valores, que pretende ser una ética autónoma no formal. El valor moral es sustantivo, no recibe su "bondad" de ningún orden distinto, y cuidadosamente se deslinda del valor utilitario; pero se nos presenta con un contenido, o, más bien, es el contenido mismo lo que se nos presenta con sustantivo valor moral. Por el contrario, la cartesiana "morale provisoire", que resulta de una inicial renuncia a su propia fundamentación, se enuncia como formal. La acción no se orienta hacia determinados objetivos buenos en sí, que sean por razón de su contenido discernibles de los que no lo son, sino que se guía por leyes formales (1): aceptar lo consuetudinario, ser consecuente en la acción, evitar las posiciones extremas.

A partir de esta doble conceptualización de autonomía y formalismo, nos planteamos, pues, la pregunta de si éste o aquélla, o ambos a la vez, se encuentran o no en la moral antigua. Los "antecedentes estoicos" de Kant, tan aireados por la crítica desde los tiempos del propio Kant (2) parecen sugerir una respuesta afirmativa. Por otra parte, la ya tópica imputación de eudemonismo a la moral antigua, como un bloque sin excepciones, parece recomendar la contraria.

La concepción eudemonista, en toda pureza de ideas, convierte a la Ética en heterónoma y material a la vez. Presenta a la acción moral una finalidad que no es lo "bueno moral", y obliga a considerar buena la conducta que es "buena para" la consecución de ese "bueno" no moral. Lo "bueno" no lo es por *debido*, sino por *deseable*. La moral trata no de *cumplir*, sino de *conseguir*. La Ética es una técnica del bien vivir, y como toda técnica necesita ser derivada de principios teóricos que, naturalmente, no podrán ser, ellos mismos, éticos.

Si esto es así, bastará para excluir la posibilidad del formalismo o la autonomía de la ética antigua la constatación de que, en bloque y sin excepciones, fuera ella siempre eudemonista.

No constituye, desde luego, una excepción el cinismo, pese a que su más epidérmica envoltura pueda parecer más violentamente antieudemonista que la de ningún sistema moral. Los cínicos admiten que el objetivo de la conducta es la felicidad o "eudaimonía", ni más ni menos que sus inmediatos rivales los hedonistas. Por ello mismo, por no considerar discutible el supuesto general eudemonista, parten en su ética de la afirmación de que la virtud *basta* para la felicidad. La virtud "se basta a sí misma" no porque pueda *pasarse sin* la felicidad, sino porque a través de la primera se consigue la segunda, sin ninguna necesidad de que en ayuda de aquélla acuda

(1) Relativamente formales, al menos. Sabemos, en todo caso, desde Max Scheler, que «formal» y «material» son conceptos relativos.

(2) De 1797 — a los nueve años de la publicación de la segunda Crítica de Kant — es la obra de J. A. L. Wegscheider «Stoicorum fundamenta... cum Critica Rationis Practicae secundum Kantium comparata».

lo placentero; es más, el estado de "eudaimonía" es más fácilmente conseguido mediante la virtud *sola*, con exclusión de toda concupiscencia, si no es que *sólo* puede conseguirla la virtud *cuando no* se mezclan las concupiscencias, cuando son éstas radicalmente excluidas. No se trata más que de un sesgo polémico dado a la doctrina *técnica* antihedonista de la consecución de la felicidad. El único bien para el hombre es lo apropiado (*oikeion*) para él, y esto es el conjunto de sus disponibilidades internas, mentales y espirituales, no la posesión de "bienes eternos". Queda, sin embargo, siempre suficientemente recalcado que la "autarkeia" y la liberación de necesidades y pasiones es la "verdadera felicidad", y no por otra razón que ésta, suficiente y exclusiva, se presentan como norma de la conducta moral.

El eudemonismo es igualmente el manifiesto supuesto de la moral cirenaica, por más que ésta, groseramente elemental, equivocara el camino confundiendo "eudaimonía" con hedonismo. Tras los cirenaicos, Epicuro corrige la técnica y obtiene en toda su perfección la doctrina vital eudemonista. Para corregir la técnica revisó los fundamentos doctrinales, por supuesto, no éticos, en sus 37 libros "Peri physeos". El sentido de su moral queda claramente sugerido en el título mismo de su obra más importante en este orden: "Peri telous", "Acerca del Fin". "Obrar bien" vale tanto como "encaminar bien" la conducta "a" un fin claramente distinto de la acción misma: este fin es la felicidad. Contra la felicidad conspiran preocupaciones y disgustos: el gran problema de la conducta humana será, pues, para los epicúreos el conservar la propia vida individual libre de unas y de otros. El canon para la estimación del "bien" y el "mal" son los sentimientos de agrado y desagrado. El "sentirse bien" es el único bien incondicionado para todo ser vivo, como es el único mal incondicionado el sentirse mal. Condicionadamente (técnicamente) se llama "bueno" o "malo" a lo que nos lleva a uno u otro estado, respectivamente. Con esto queda dicho que si se evita el hedonismo y se huye de los "placeres engañosos", no es por lo que éstos tienen de placeres, sino por lo que tienen de engañosos. No interesa el goce del instante si ha de ser en detrimento de la felicidad de la vida entera. La Ética es una "aritmética moral". Debe enseñarnos a acumular el mayor número posible de sumandos con el menor número posible de sustraendos de placer.

El sistema ético de Aristóteles constituye quizá el exponente de la más pura moral pagana. Aristóteles mismo acertó a formular con el máximo de corrección teórica el ideal moral de las "eudaimonía": el objetivo de toda actividad humana en general es la felicidad, por ser lo único que se desea por sí mismo y no en vistas de otra cosa o estado cualquiera. Consecuentemente la Ética "sirve para" conseguir ese estado deseable en sí y es por lo tanto técnica y heterónoma. La superioridad de Aristóteles sobre Epicuro en este punto estriba en que el estagirita trata de determinar las condiciones de la felicidad no a partir del sentimiento —subjetivo—, sino del carácter objetivo de las actividades vitales. La "eudaimonía" no es sólo ni principalmente un "encontrarse bien". El estado afectivo la sigue accidentalmente, no la constituye. "Eudaimonía" es perfección de vida, "kalokagathia". Pero esta determinación objetiva, metafísica, no varía el sentido de la Ética. El bien, para todo ser viviente, es la perfección de su actividad; por ende, la

perfección armónica de todas las actividades vitales en orden jerárquico, con preferencia de las más altas (intelectuales); pero esta aspiración natural no es en sí misma ética, ya por el hecho de ser propia de todo ser viviente, no del hombre en cuanto persona moral. La ordenación ética de la vida se guía por esa aspiración natural, no se impone por imperativos que, ellos, incondicionadamente, sean éticos.

Platón, filósofo idealista, hombre de riquísima sensibilidad ético-estética y ético-religiosa, dualista, impresionado por el orfismo, ofrece una riqueza de matices que no siempre encajan sin violencia en el eudemonismo. Con todo, en sus propias formulaciones teoréticas mantiene el acuerdo con la concepción general. El dualismo implica que lo bueno para el alma sea en sí distinto de lo bueno para el cuerpo, pero es "bueno" en el mismo sentido. En donde el alma encuentra su centro natural de reposo y complacencia, allí radica para ella la "eudaimonía", y a disfrutarla se endereza la conducta ética, sin otra razón, sin deber que constriña imperativamente. La conducta apropiada al hombre (al alma) habrá de fundarse en el conocimiento de los valores morales, pero éstos no obligan *moralmente*, sino *psicológicamente*, atraen al alma, ni más ni menos ni de otra manera que al apetito sus objetos propios. El objetivo final es siempre la "eudaimonía", que, para el platonismo, quiere decir armonía del alma, su belleza y salud, su "kalokagathia".

* * *

¿Constituirá al menos el estoicismo una excepción de esta concepción común a la antigüedad helénica? La actitud de la Stoa a este respecto es algo complicada, pero bastante fácil de seguir, y, en definitiva, clara. La felicidad no cuenta para la realización de cada una de nuestras acciones concretas, que deben regirse exclusivamente por la virtud, no por el halago del logro que en ellas se nos ofreciera. Pero la virtud, a su vez, es una cierta disposición del alma que *tiene por fin* la consecución de la auténtica felicidad, duradera y segura. El estoicismo no es menos eudemonista que cualquier otro sistema moral antiguo. Su ética queda enmarcada por un intelectualismo previo, fundamental, y por la finalidad extraética de la "eudaimonía"; principios y finalidad se presentan fuertemente conexionados y se requieren mutuamente. "Quien no tenga único y el mismo fin —dictaminaba Marco Aurelio— para toda la vida, no puede permanecer toda la vida uno y el mismo" (3).

Según la doctrina estoica, lo único que puede ser valioso ("axia") para cada ser es lo que contribuye a su preservación ("oikeiosis") y felicidad ("eudaimonía", "euroia biou"); de donde, lo único valioso para un ser racional será lo razonable, lo que es conforme a su naturaleza. Fué Crisipo, al parecer, quien aclaró la exigencia de sus predecesores (es a Cleantes a quien se atribuye) de "vivir conforme a la naturaleza", en el sentido de que ese

(3) M. Aurelio, «Pensamientos», IV, 18; V, 3; X, 2; XI, 21.

“conforme a” debe guiarse por el conocimiento del *acaecer* natural. La finalidad ética queda así determinada: consistirá en la armonía del hombre con la naturaleza universal, es decir, con el orden del mundo (4). De ahí la guerra a los afectos y la intolerante rectitud de la virtud, que no está, pues, reñida con un eudemonismo refinado e intelectualista. Según el mismo Crisipo, la eudemonía llega “cuando se ha hecho todo de acuerdo con el demonio que cada cual lleva dentro de sí, de acuerdo con la voluntad del gobernador del Todo” (5). “Partiendo de la representación del fin ético —escribe P. Barth—, la virtud sólo podría ser definida negativamente como *libertad frente a las pasiones y cosas externas, y positivamente sólo en cuanto a su aspecto sentimental, como eudaimonía*” (6).

Siempre permanecieron fieles los estoicos a la concepción eudemonista. Stobeo se la atribuye en toda su crudeza: “Dicen que el fin es el ser feliz, y por causa de él lo hacen todo” (7). Y ciertamente se encuentran en el estoicismo abundantes expresiones definitorias de lo mismo. Incluso en Marco Aurelio, probablemente el más austero y eticista de los estoicos, se nos ofrece ésta: “¿Lo mejor es lo útil? — Si se trata de tu utilidad en cuanto ser racional, obsérvala; no la que se te ofrezca como tal en cuanto animal, *porque es interés engañoso*” (8).

La indiferencia ante las cosas que de por sí no son ni buenas ni malas, se presenta como un “secreto para vivir bien” (9). Epicteto heteronimiza aún más la moral: “Debes comportarte en la vida—leemos en el *Enchiridion* (10)— como en un banquete. Si se pone algún plato ante ti puedes meter en él la mano y tomar tu parte. Si sólo te pasa por delante, no lo detengas ni pongas tu mano en él temerariamente: antes bien, espera, apacible, a que vuelva a pasar ante ti. Haz lo mismo con relación a tus hijos, a la mujer, a los cargos públicos, al dinero, y serás digno de ser convidado un día al banquete de los dioses”.

Es esta necesidad de consecución del fin lo que tantas veces convierte la moral estoica en una mera técnica egoísta. Los afectos son combatidos, sin excepción y sin distinciones, *con el fin* de evitar que nos hagan desgraciados al ser contrariados. “No te aficiones a las cosas —aconsejaba M. Aurelio— *porque si lo haces, cuando te falten serás turbado*” (11). Y Epicteto: “Si sólo sientes aversión por lo que es contrario a la naturaleza, no caerás (en aquello que de ti dependa) en nada por lo que sientas aversión. Pero *si tienes aversión por la enfermedad, la muerte o la pobreza, serás desgraciado*” (12). “Puedes ser invencible si no te arrojas en ningún combate en el que

(4) Diog. Laer. VII, 1, 88. Vid. Dyroff, «Die Ethik der alten Stoa», pág. 39 y ss.

(5) Vid. Rodiet, «La coherence de la morale stoicienne», L'Année philosophique, París, 1905.

(6) Vid. Barth, «Los estoicos», III 4.^a, cap. 3.^o

(7) Stobeo, Ecl., II, 138.

(8) M. Aurelio, III, VI, 7.

(9) M. Aurelio, libro XI, XVI.

(10) Ench., XV, 1.

(11) M. Aurelio, VII, XXVII, 2.

(12) Ench., II, 1.

la victoria no dependa de ti" (13). "Si miras como tuyo y libre lo que por naturaleza es esclavo y sujeto a poder ajeno, *te verás en duelo, turbado*" (14). Todo llega a subordinarse en el Enchiridion al supremo interés de la propia felicidad. "Es preferible que otro sea vicioso a que tú seas desgraciado" (15). En los duelos de los demás, "fingirás estar triste y compadecerte de su aflicción; pero cuida de no gemir también desde el fondo del alma" (16). El aprendizaje necesario para mantenerse en calma es el ideal que persiguen las enseñanzas estoicas. A él deben encaminarse, en efecto, porque "las fuerzas de los no ilustrados (*"apaideutoi"*) no son firmes" (17). Intelectualismo, imperturbabilidad y eudemonismo se corresponden y sueldan perfectamente en la Stoa. El principio de "la virtud por la virtud" resulta, pues, engañoso en ella.

Solamente en Séneca adquiere una mayor significación, a tono con la fuerte tendencia autonómica de su ética. Pero el estoicismo de Séneca —pensador muy independiente y muy peculiar— es cuestionable, y, en todo caso, su fidelidad al sistema como tal sistema es decididamente nula. De ahí resulta que con frecuencia los alegatos en favor de la existencia en la Stoa de autonomía o formalismo hayan tomado su base de partida en expresiones de Séneca, que en manera alguna es lícito generalizar, máxime cuando tanto arguye en contra la orientación eudemonista de la Stoa. Un patente ejemplo lo ofrece la obra de W. T. Jackson titulada "Seneca and Kant, or an Exposition of Stoic and Rationalistic Ethics", en cuyo mismo título la disyuntiva "or" es algo aventurada: no hay por qué imputar al estoicismo lo que se busca exclusivamente en Séneca. No faltan tampoco quienes advierten, aunque incompletamente —como una mera diferencia de grado— la peculiaridad senequista en este sentido. El padre S. Cuesta (18) llega incluso a afirmar demasiado: "Al hablar —escribe— de que la virtud tiene la finalidad en sí, se coloca Séneca en situación idéntica a la doctrina del imperativo categórico". Parece demasiado afirmar, pues es claro que en Séneca falta toda conciencia metódica y sistemática. Con todo, creo indudable que la situación de nuestro pensador resulta de hecho y en cuanto actitud moral pura, enteramente correspondiente con la del imperativo kantiano, incondicionado y autónomo; Séneca vence el eudemonismo clásico en mucha mayor medida que cualquier moralista grecorromano, por lo absoluta que es en él la autonomía de la moral. Mientras en la Stoa se da conexión entre principios fundamentales y finalidad, la ética senequista se pasa a la vez sin ésta y sin aquéllos.

En acusado contraste con la exigencia marcoaureliana de obrar siempre en vistas a un fin claramente determinado de una vez para siempre, acuñó Séneca esta fórmula de rigurosa autonomía: "*Huic (sapienti) enim propositum est in vita agenda non utique quo temptat efficere, sed omnia recta facere*": no importa el buen o mal éxito de nuestras acciones, no importa lo

(13) *Ib.*, XIX, 1.

(15) *Ib.*, XII, 1.

(16) *Ib.*, XVI.

(17) *Diat.*, VIII.

(18) S. Cuesta, «El equilibrio pasional en la doctrina estoica y en la de S. Agustín», II, 1.^a parte, III, 1.

que consigamos o dejemos de conseguir; importa sólo “el hacerlo todo rectamente”. (19). Formulaciones no menos terminantes del imperativo ético de la virtud por la virtud son abundantísimas en todas las obras de Séneca. Más allá de todo interés, sea el que sea, se impone el deber moral, que no sabe nada de utilitarismo. “Lo bueno no es vivir, sino vivir bien” (20). “La vida no puede ser comprada a cualquier precio” (21). “No se busca lo honesto por otra causa que por sí mismo” (22).

“Se encuentran algunos —leemos en *De Beneficiis* (23)— que cultivan la virtud en vistas a la recompensa, a quienes no place la virtud gratuita. Y ésta no tiene en sí nada magnífico si tiene algo de venal. Pues, ¿qué hay más vergonzoso que el hacer alguien cuenta de a qué precio debe ser hombre bueno? La virtud no ha de ser solicitada por la ganancia ni ahuyentada por el daño, y hasta tal punto no debe seducir a nadie con esperanzas o promesas que, por el contrario, debe ser casi siempre a nuestras expensas. Es preciso ir en busca de la virtud hollando las utilidades”. Expresiones de entusiasmo no menor por la virtud pueden encontrarse, es cierto, en cualquier obra estoica. Pero en el estoicismo son compatibles, según hemos visto, con un eudemonismo más o menos depurado, con el cual coexisten. Solamente Séneca escinde de modo definitivo el campo de la pura moralidad. A propósito de la virtud del agradecimiento, escribió: “Me dirás que también hay alguna utilidad en esta virtud, pues ¿en qué virtud deja de haberla?; pero se dice que se busca por sí mismo aquello que aunque tenga algunas utilidades fuera de sí satisfaga aún una vez abandonadas y apartadas aquéllas” (24). “¿Qué conseguiré si hiciera esto con intrepidez y con buena voluntad? *El haberlo hecho; nada se te promete fuera del hecho mismo*” (25). Esta sí es la fórmula de la virtud por la virtud, en la que Séneca insiste: el beneficio tiene su finalidad en sí mismo, y sólo en sí mismo la tiene: “lo di, para darlo” (26). Nada más. Ninguna otra motivación, ni siquiera el estímulo de la justa gloria. “Te satisfarás con ser tú testigo: de otra forma no deleita el hacer bien, sino el que se sepa” (27). “¿Es ingrato? — *No me injuria a mí, sino a sí mismo: yo hice uso de mi beneficio al tributarlo*” (28).

Se explica que el tono de afirmaciones semejantes haga pensar en el formalismo kantiano. Es, sin embargo, una precipitación infundada identificarlas con él. De momento no puede concluirse otra cosa que la existencia en Séneca de un fuerte sentimiento de autonomía de lo ético. Y, en efecto, la interpretación antiheterónoma del principio de la virtud por la virtud, que no era lícita en el estoicismo clásico, lo es en Séneca, porque la plena autonomía del valor

(19) Ep. LXXXV, 32.

(20) Ep. LXX, 4.

(21) Ibid.

(22) De Ben., lib. IV, IX, 3.

(23) Ibid., I, 2.

(24) Ibid., XX, 1.

(25) Ibid., I, 3.

(26) Id., lib. II, 3.

(27) Id., lib. II, X, 2.

(28) Id., lib. VII, XXXII.

moral resulta en él de la autonomía de la Ética como un todo, de su falta de fundamentación, en tanto que la Ética de la Stoa se presenta como *derivada* de la parte fundamentante del sistema (Lógica y Metafísica).

La moral de Antístenes, el cínico, no satisfizo al fundador de la Stoa, Zenón, precisamente por su carencia de soporte. Zenón buscó entonces en la Metafísica lo que había echado en falta en las enseñanzas de su maestro. Halló en la metafísica de Heráclito los sólidos cimientos que durante centurias habían de soportar la Stoa. Los Pensamientos de Marco Aurelio revelan claramente una firme y completa infraestructura que no es otra que la concepción heraclitea transmitida por Zenón. “La moral estoica —ha escrito un crítico (29)— no podría aislarse de las otras partes del sistema. La Lógica la fundamenta, y la corona también, al procurar al sabio la infalibilidad de donde se deriva la ataraxia; (...) no está menos estrechamente unida a la Física, e incluso es ésta la que le suministra su verdadero principio, ancho y profundo”. Del más exclusivamente moralista de los grandes estoicos, Epicteto, tenemos, para ilustrar lo antedicho, una frase rigurosamente equivalente a la del crítico francés. La moral estoica, escribe aquél, no podría aislarse de las otras dos partes del sistema, a saber: la “Física” (o Metafísica) y la Lógica. Y Epicteto decía: “Sin duda la tercera *es necesaria* por causa de la segunda, y la segunda por causa de la primera” (30). Ningún estoico dejó de tener conciencia de la íntima conexión del sistema. En el estoicismo cada doctrina debe ocupar su lugar bien ensamblado; todas ellas se presentan, con facilidad mayor o menor, como necesaria y metódicamente derivadas de bases establecidas de una vez para siempre. El monismo jonio, vigorizado por la superior concepción metafísica del Logos de Heráclito, el nominalismo de Antístenes y la Lógica aristotélica, ulteriormente desarrollada por los propios estoicos, fijaron la dogmática de la escuela, de donde la moral se desprende como de su fundamento natural. Unos cuantos dogmas preliminares aseguran su engarce con las bases teóricas del sistema. Compendiosamente lo expresa A. I. Trannoy en un párrafo que no necesita ser alterado: “La moral estoica reposa sobre un pequeño número de dogmas: el hombre es pariente de Dios; la razón humana es una parcela de la Razón Universal, creadora, ordenadora y directriz del mundo. El hombre forma parte del mundo. Debe, en consecuencia, acomodarse a la ley o razón del mundo. Lo que es útil al todo es también útil a la parte, y la parte no debe alzarse contra el bien del Todo, sino quererlo y complacerse en él” (31). A la metafísica panteísta del Logos corresponde la Ética panteísta de la Comunidad de lo Viviente y del consentimiento con la Ley Universal. “Un solo mundo —escribe Marco Aurelio— compuesto por todas las cosas, y una sola substancia y una sola ley y una sola razón, común a todos los animales racionales, y una sola verdad”. De esa sola verdad debe salir la única y eterna inspiración rectora de nuestra compuesto por todas las cosas, y un solo Dios difundido por todas las cosas, y una sola substancia y una sola ley y una sola razón, común a todos los

(29) Aimé Puech, Pref. a la ed. Univ. de France de Marco Aurelio, 1925.

(30) Ench., LII, 2.

(31) Introducción a la citada ed. Univ. de France, de M. Aurelio.

animales racionales, y una sola verdad". De esa sola verdad debe salir la única y eterna inspiración rectora de nuestra conducta". En ello está el verdadero interés del hombre, como el sabio descubre. Por eso el método aleccionador de Marco Aurelio, que busca librar al hombre de desviaciones sugeridas por la fantasía: "Deben recordarse siempre estas cosas: cuál es la naturaleza del Todo y cuál la mía, y qué relación guardan entre sí; cómo soy parte del Todo; cómo es el Todo. Y que nadie te impida obrar siempre lo acomodado a la naturaleza de la que eres parte" (32). "Pues nada tan forjador de magnanimidad como examinar siempre con método y verdad cada objeto de los que la vida nos presenta y poder conocer a qué orden de cosas pertenece, cuál es su utilidad y su importancia para el Universo y relativamente al hombre" (33). Como en una sinfonía bien acordada se suceden los principales motivos estoicos: al Todo fluyente, en perenne transformación, en el que todo cambia, excepto el Logos que es su propia ley, el sabio que alcanza a conocerlo responde con su consentimiento en la Razón inmanente de que participa, solución que es a la vez la más conveniente para él, como parte de un Todo orgánico, y la única viable, de no someterse de grado al orden universal, habrá de someterse a la fuera.

En Séneca, en cambio, la *Ética* se presenta, como he dicho ya, falta de fundamento, y se considera autosuficiente. Muchas veces se han citado y comentado las definiciones senequistas de Filosofía, de espíritu rigurosamente eticista, sin otros aditamentos. "Facere docet Philosophia, non dicere" es la escogida con mayor frecuencia en los manuales como ejemplo y resumen de ellas. Pero nuestro moralista las prodiga abundantemente, con meras leves diferencias de forma: "Non in verbis, sed in rebus est philosophia" (34); "non scholae, sed vitae discimus" (35). Con la mayor energía, proclama "vergonzosísima" la conversión de la Filosofía en escolástica y verbalismo: "Haec enim turpissimum est, verba nos philosophiae, non opera tractare" (36).

En otro lugar precisa positivamente el contenido de su filosofía: "¿Quieres saber qué cosa prometa la filosofía al género humano? — Consejo" (37). Más adelante repite, escueto y lapidario: "Philosophia bonum consilium est" (38). Es preciso entender plenamente el sentido de estas definiciones senequistas y darles todo el extraordinario alcance que tienen, porque la asignación a la Filosofía de un objetivo ético es general en el estoicismo, y si las fórmulas senequistas no arguyeran algo más no comportarían peculiaridad alguna. Y esta peculiaridad existe. La *Ética* interesa a Séneca exclusivamente por sí y para sí misma. La considera, cuando menos de hecho, como substantiva, como no necesitada de verdadera fundamentación en rama alguna de la Filosofía Teórica, por más que ésta pueda servirla de supletoria ayuda. Y sirve, en cambio, ella, la *Ética*, de soporte y guía de

(32) M. Aurelio, II, 9.

(33) Id., III, 11, 2.

(34) Ep. XVI.

(35) Ep. CVI.

(36) Ep. XXIV.

(37) Ep. XLV.

(38) Ep. LXXXVIII.

nuestra elección en aquellos problemas teóricos que se conexionan con ella. Punto de vista diametralmente opuesto al mantenido, por ejemplo, por Marco Aurelio. Otra bien conocida definición de Séneca nos brinda el puente por donde trascender a este vasto campo de significación del eticismo senequista: “Philosophia est studium virtutis, sed per ipsam virtutem” (39). “Studium virtutis” como para todo estoico; pero a él se llega “per ipsam virtutem”, a través y por medio de la virtud misma, no “dia logon”. Parece, pues, que a la Ética no se llega desde formulaciones teóricas. “La vida feliz es proporcionada por la magnanimidad” (40). “Nada más forjador de magnanimidad (“megaloprhosynes poietikón”) —dictaminaba M. Aurelio, según hemos visto— que el examinar con método y verdad cada objeto, poder conocer a qué orden de cosas pertenece, su importancia con respecto al universo...” Presenta, pues, el estoico la magnanimidad como resultado de la filosofía; la proporciona el conocimiento de la realidad natural. En Séneca, en cambio, es *condición* de la vida moral, es decir, si vale la ecuación senequista, condición de la Filosofía misma. Sólo el filósofo puede ser bueno, vino a decir el estoicismo. Solamente el bueno es filósofo, entiende Séneca. La virtud *no resulta* de la sabiduría, sino que *la proporciona*. Podría creerse en un posible círculo por el cual la “magnitudo animi” fuese a la vez resultado de una contemplación teórica y productora de la vida razonable del sabio. Parece que da pie a ello el mismo Séneca al añadir “magnitudo animi, constantia bene iudicati tenax”, el apego tenaz a lo bien juzgado. Así entendida, la sentencia de Séneca permanecería fiel al espíritu del estoicismo. Pero Séneca va más lejos al proclamar la autonomía de la virtud. En su ardiente elogio de Q. Sextio (41) nos define el adecuado maestro de “sabiduría”: no ofrece los sólidos fundamentos de un sistema moral-metafísico, pero *enseña con el ánimo*, que puede pasarse sin sutilezas, mientras éstas sin él de nada sirven. De un lado, estudios y cavilaciones que son por sí solas “exanguia”; de otro, hombres, que, aun desprovistos de andamiajes teóricos, “viven, tienen vigor, son libres”. La sabiduría consiste en “opera”, y su enseñanza es “vitae” y no “scholae”. Es vitando el vicio de los maestros que no enseñan a vivir, sino a disputar, como lo es igualmente el de los discípulos que acuden a ellos no pensando en cultivar el ánimo, sino el ingenio (42). Consecuentemente con ello, el método que de hecho utiliza Séneca, en acusado contraste con el de Marco Aurelio, consiste en cada caso en recordar no cuál sea el puesto del hombre en el Cosmos y la significación metafísica de su relación a éste, sino *cuál es la acción virtuosa, fuerte y magnánima que le corresponde* (43), cual el ejemplo dado por los virtuosos fuertes y magnánimos varones que *con su vida* nos adoctrinaron.

La carencia de base dogmática metafísica que pueda servir a Séneca de seguro apoyo no es sólo un descubrimiento de la crítica, sino algo que

(39) Ep. LXXXIX, 8.

(40) Ep. XCII, 3.

(41) Ep. LXIV, 3.

(42) Ep. CVIII, 23.

(43) Ibid., 35.

el propio filósofo supo bien. Existen en varias de sus obras pasajes que tengo por declaraciones suficientes. En un párrafo del *De Otio* en que reivindica su libertad de pensamiento frente a sus maestros estoicos, añade: “¡Ojalá poseyéramos el conocimiento de todas las cosas y la verdad estuviera manifiesta! Entonces serían inmutables los principios” (44). Pero no es de esperar una comprensión plenamente segura de las cosas, “porque es ardua la exploración de lo verdadero, y conviene conformarse con la verosimilitud” (45). En un comentario a la lentitud con que se revelan los misterios de la naturaleza, “que tocamos superficialmente y con mano insignificante”, añade que “aunque nos dedicáramos por entero a su indagación, difícilmente se llegaría al hondón en que la verdad está puesta” (46). Y a cuento de la diversidad de doctrinas sobre las causas, escribe a Lucilio: “decide tú mismo quién *te parece* haber dicho mayor verdad, no quién la dijo, pues esto está *tan por encima de nosotros* como la verdad misma” (47). Y más adelante: “decide tú, o, lo que es más fácil en materias de esta naturaleza, niega que la solución sea evidente” (48).

No puede ser otra la razón de las continuas dudas y contradicciones, inadmisibles para el espíritu dogmático de la escuela, con que constantemente se tropieza en las dispersas referencias de Séneca a problemas teóricos, ni del hecho sorprendente de la coexistencia en una misma página de determinaciones irreductibles: Dios a la vez como inmanente y trascendente, el alma considerada inmortal, cuya mortalidad preocupa vivamente, y tantas otras. Es el carácter problemático de las tesis mismas lo que no las permite irrogarse el derecho de dictar preceptos a la moral. En un pasaje de las *Epístolas a Lucilio*, Séneca finge un interlocutor que preguntara por la utilidad de la Filosofía según fuera verdadera una u otra de las tesis del Hado, el gobierno de Dios, o el indeterminismo absoluto. Y Séneca contesta: “Sea verdad cualquiera de estas cosas, Lucilio, o lo sean todas ellas, debemos filosofar: ya nos aten los hados con su ley inexorable, ya esté dispuesto todo en el universo por la voluntad de Dios, ya sea la casualidad quien zarandee los asuntos humanos, la filosofía debe auxiliarnos. Ella nos exhortará a obedecer a Dios de buen grado o a la fortuna con firmeza; ella te enseñará a seguir a Dios o a soportar el acaso. Pero *no hay necesidad* de entrar ahora en esta disputa: ahora vuelvo a aconsejarte y a exhortarte a que no disminuya el vigor de tu alma” (49). Es decir, que la constitución o ley del universo *no es determinante de la existencia ni del valor de lo ético*. De esto último estamos bien seguros, aunque nos falta seguridad acerca de aquélla. Por lo demás, *cualquiera que sea* la estructura metafísica, es posible acomodarla al deber ético. Ni es necesario resolver el enigma. La obligación y su valor subsisten en sí mismos.

(44) *De Oti.*, II, 3.

(45) *De Ben.*, lib. IV, 33, 2.

(46) *N. Quaest.*, lib. VII, XXX, 4.

(47) *Ep.* LXV, 10.

(48) *Ibid.*, 15.

(49) *Ep.* XIV, 4-6.

Hay aquí claramente un “primado de la moral”, íntimamente unido o entremezclado con la desconfianza en la solución teórica de los problemas metafísicos capitales. Lo cual da sentido al hecho, ampliamente prodigado por nuestro filósofo, de que decida cordialmente, con todo y reconocer la falta de razones suficientes, en favor de una de varias tesis en litigio.

Tan rigurosa y total autonomía de lo ético, que llega a invertir el orden tradicional y a practicar, ya que no a teorizar, la doctrina del primado de la moral, tiene que atribuir forzosamente la bondad de la acción moral a ella misma, nunca a su virtualidad de acomodación a un fin. De ahí que aparezcan con frecuencia en Séneca expresiones sugeridoras de formalismo, sin que propiamente se dé en Séneca esta doctrina ética. La documentada crítica que Paul Barth hizo del pretendido formalismo estoico llevó al historiador alemán a la afirmación de que “el pensamiento helénico no podía llegar al formalismo porque se había desarrollado en enlace con la intuición” (50). Tampoco existe en Séneca un formalismo metódicamente coherente. El sentimiento de la autonomía de lo ético alcanza resonancias casi kantianas en trozos como éste: “No importa qué cosa se haga o dé, sino con qué disposición mental, porque el beneficio no consiste en lo que se hace o da, sino *en el mismo ánimo del que da o hace*. Las mismas cosas apetecidas no tienen naturaleza de bien ni de mal. Lo que importa es adónde las encamine el ánimo rector, por el cual se da forma a las cosas” (51). Pero basta a distanciar a Séneca de Kant, a la antigüedad clásica del racionalismo moderno, la consideración de que para nuestro filósofo (cuyo pensamiento clásico se desarrolla en enlace con la intuición) se trata siempre de la persona humana viva y concreta, no de la abstracta razón práctica. Séneca se complace, tal vez más que ningún otro moralista de la antigüedad (lo que manifiesta, por cierto, la no implicación de autonomía de lo ético y formalismo) en ofrecer concretos ejemplos de moral tomados de la vida real de individuos de carne y hueso, y en ofrecérnoslos como *buenos* por razón de su contenido, de su “materia”, en modo alguno de su sistemática apelación a una ley formal.

Carece, pues, de fundamento el atribuir a Séneca —ni, por tanto, a la moral clásica— un formalismo sistemático. Tampoco puede hablarse de autonomía de lo ético en el estoicismo, si denominamos así a la vieja tradición doctrinal que Marco Aurelio expone. Puede atribuirse, sí, a Séneca, seguramente como motivada no por propósitos sistemáticos, sino por una radical inseguridad metafísica, coincidente con una plena, inmediata seguridad en la existencia y valor de lo Ético.

JUAN CARLOS GARCÍA-BORRÓN

(50) «Los estoicos», III, IV, cap. 1.º

(51) De Ben., lib. I, VI, 1-2.

POESIA NO ES COMUNICACIÓN

*La poesía és alquimia; és a dir: experimentació
inmediata i desordenada de la vida sobre el paper...*

JOSEP PALAU-FABRE

LA lírica española de postguerra ha venido destilando un cuerpo de características y de convicciones generales que constituyen ya un territorio de inteligencia entre la mayor parte de los poetas de dos generaciones, el lector y la crítica contemporánea. Y resulta extraordinaria la *unanimidad de reacción* que en ese territorio se manifiesta entre poetas distantes en propósito y en procedimiento ante las cuestiones que la congruencia entre nuestro tiempo y su poesía plantea. Ocurre como si, desde sus niveles distintos, los poetas conviniesen en una calificación común de la empresa lírica, circunscribiendo el ámbito dentro del cual debe producirse la poesía española de hoy.

Eran demasiado aéreas sin duda las raíces del renacimiento de la poesía en la vida literaria española, cuando la generación de poetas que la nutria fué arrancada de ella por el accidente histórico de la guerra civil. Las voces secundarias o no maduras que la sustituían precipitaron en su forzosa convergencia la polarización y el crítico empobrecimiento de aquel breve apogeo que tan sólo hoy mantienen sus miembros diseminados, y que se abre como posibilidad a la generación más joven.

Las poéticas singulares de cada una de las grandes figuras de la ante guerra se desarrollaban independientemente a lo largo de la obra de cada cual y se tendían en el sentido del tiempo como una escala de caminos emprendidos que abrazaba desde el rigorismo intelectual y emotivo de Jorge Guillén al *eminente formal, artístico*, de Rafael Alberti, comprendiendo el surrealismo trascendente de Vicente Aleixandre, ese otro matizado rigor de Salinas, el neorromanticismo de Cernuda, el esteticismo de Lorca, el creacionismo de Gerardo Diego y posturas más eventuales entonces como la de Dámaso Alonso. Los movimientos literarios constituían como zonas atravesadas por todas ellas, que se incorporaban de manera distinta a cada una y definitivamente a la flexión poética de la lengua —el superrealismo de los años 1929 a 1933, por ejemplo. Mas al reorganizarse el mundo de las letras después de la convulsión de 1936, el lector de poesía se asomaría a un panorama substancialmente distinto. Un período de afectado formalismo —garcilasista— prologaría un modo de poesía artificialmente dissociada en forma y fondo que no tardaría en imponerse como poesía de puro contenido: poesía exclusiva-

mente temática. Poco a poco se iría acusando una insorteable monotonía que de libro a libro se contagia, vendrían los amaneramientos, y, humillada la función poética, se multiplicaría indefinidamente el número público de los poetas grises y menores.

Porque, sea este u otro el esquema del proceso que nos ha traído hasta aquí, resulta evidente en nuestros días no sólo que el renacimiento de la lírica ha perdido vigor en los nombres más estrictamente vigentes, sino que las circunstancias nuevas lo han detenido en una zona sin relieve que el lector habita con cierto aburrimiento. Mejores o peores, los poetas de la generación hoy dominante (nacidos entre 1906 y 1921, según nuestra cuenta) han dado lugar a una concepción viciosa y regresiva de lo lírico que baña la mayor parte de su obra y un sector importante de lo que debiera ser vanguardia más joven.

La ambición social —preocupación por el destinatario poético—, con el consiguiente confinamiento de la poesía oscura, el abandono de toda preocupación estructural —substitución de la unidad crítica poema por la unidad crítica libro—, la poesía anecdótica y el coloquialismo, son a mi parecer, los datos más relevantes de esta situación. La poesía religiosa, puramente confesional o con tardías resonancias rilkianas, la de presunto tema social, o la puramente narrativa y doméstica se nos aparecen como muy próximas y desembocando en un nuevo momento campoamoriano. Y todo ello implica la existencia de una serie de fantasmas teóricos: el mensaje, la comunicación, la asequibilidad a la mayoría, temas de nuestro tiempo que coartan la vocación creativa.

Comunicación es un término probablemente arrancado al léxico familiar de uno de los más altos poetas españoles contemporáneos, que ha ganado ya un equívoco sentido en el discusión literaria, y ha adquirido recientemente contorno científico en el brillante estudio de Carlos Bousoño sobre "Teoría de la Expresión Poética", de donde precisamente lo recojo en estas líneas.

Pero Bousoño define la poesía como comunicación en el curso de una investigación del fenómeno lírico a través del procedimiento, y yo sólo me referiré a la más estricta formulación que de este concepto hace sobre la marcha de su libro, generalizando a mis expensas. Quede, pues, el cuerpo de su teoría, como lo está su poesía misma, al margen de cuanto digo.

Bousoño, para quien poesía es un grado superior de la expresividad lingüística, designa con el nombre de acto lírico *a la transmisión puramente verbal de una compleja realidad anímica previamente conocida por el espíritu como formando un todo, una síntesis* (a la que se añade secundariamente una cierta dosis de placer) (1). El modo de comunicación poética se distingue del genéricamente lingüístico y deviene capaz de transmitir la unicidad psíquica por la aplicación de un *procedimiento* mediante el cual, el poema obtenido resultará un vehículo de transmisión, en *forma de fluencia*, dice Bousoño, de un contenido psíquico al lector.

(1) Carlos Bousoño: «Teoría de la Expresión Poética». Cap. I, p. 22.

Queda claro, pues, que la comunicación supone la preexistencia al poema *de un contenido psíquico* (Bousoño distingue dos etapas en el acto lírico, una de conocimiento y sintetización de ese contenido y otra de expresión en forma poética), que pudiera ser explicado idiomáticamente y que es transmitido, por medio de una manipulación estética de la lengua, al lector en el acto de la lectura. De tal modo, que se establece una corriente entre poeta y lector, por la que viaja, sin haber sido abstraído por el idioma, un contenido de la vida psíquica de aquél. Por donde, a la manera romántica, sería ese contenido preexistente al poema el elemento substancial de la emoción poética, y los demás que se distinguieren, y el procedimiento mismo, medios con que se operaba.

Pero todo esto es el núcleo de un credo poético anterior al simbolismo. En una estética consecuente debieran defenderse la pintura anecdótica y la música descriptiva. Porque aun cuando se admitan contenidos puramente sensoriales, con los que calificar a la poesía menos temática (la que no dejaría de ser una especie aberrativa dentro de esta concepción), tengamos en cuenta que *vendrían condicionados por su cualidad de tales contenidos* conocidos antes del poema, y que no podrían ser fruto simultáneo del mismo mecanismo poemático.

La teoría de poesía como comunicación, constituye, cuando se formula científicamente, una simplificación peligrosa del proceso y del hecho poético, simplificación que desconoce la autonomía del momento creativo, en el que nace un estado psíquico determinante del poema (de tal modo que nada impide que el poeta lo descubra en el poema mismo) y que prescinde de un tipo de poesía que exige del lector un proceso de acercamiento al poema, al que ha de cargar de sentido, a costa de su propio mundo interior.

Pero además tal idea de la poesía distrae el problema del conocimiento poético, que *apareciendo aquí como una instancia previa al hecho expresivo*, al hecho estético, queda envuelto en la sombra —exterior en este caso a la poesía— de la vida anímica del poeta. Con lo que se olvida una dimensión unitaria del pensamiento de nuestra época que tiende a sintetizar el *conocimiento y la expresión estéticas en un acto sólo del espíritu, tan único* en el laborioso proceso de la poesía sometida a un torturado control intelectual, como en la mecánica espontaneidad del surrealismo.

La poesía lírica no consiste en la versión según un procedimiento lingüístico superior de la intuición previa de un estado psíquico que será identificado y revivido por el lector, por la sola virtud de ese uso idiomático que constituye el poema, sino más bien en el resultado de la confluencia de la vida interior del poeta con la posibilidad infinita del idioma, obrada por la voluntad de crear. El resultado concreto, el poema, es el fruto, autónomo con respecto a todo momento anterior de la conciencia de su autor, de un esfuerzo estético, más o menos intelectual y difícil. Las vivencias que lo *alimentaron se organizan con elementos sobrevenidos del campo del medio expresivo según una ley que no pudieron prever y formando una estructura totalmente inédita*. El poeta ignora el contenido lírico del poema hasta que el poema existe. Del mismo modo en la lectura el poema adquiere del lector su total contenido lírico a partir de un esfuerzo de colaboración

que vierte sobre él sus vivencias propias y el matiz de su propio mundo lingüístico. La lectura poética consiste en un verdadero acto poético, como el del creador, si bien de otro signo con relación al poema. Existe una esterilidad de lectura del mismo modo que una esterilidad creadora.

A mi juicio no se puede hablar de comunicación distinta de la estética. La poesía no comunica en forma única contenidos psíquicos. Ni existe un conocimiento poético anterior al acto de escribir el poema al que atribuir la forma de esos presuntos contenidos, ni, si éstos existiesen, bastaría el procedimiento lírico a transmitirlos con todas las características individualizadoras. Si se pudiese hablar de significados del poema, éste, en cada lectura, resultaría de manera más o menos total, según fuese, pero necesariamente, *transignificado*.

Y todo esto atañe a la doctrina, a la idea misma de la poesía como comunicación y a cuanto ella supone: mensaje como vocación y destinatario poético del mensaje, mas en esa situación real de nuestra actual poesía a la que nos referíamos al principio de este artículo, todavía un tipo de mensaje viene a especificar esta limitada y discutible idea de lo lírico. Se pretende que la poesía sea una comunicación de estados afectivos, íntimos, religiosos o de convivencia social que, por darse en poetas con mensaje, adquieren proporciones trascendentales. De este modo tiende la poesía tristemente a convertirse en temática, afectiva y directa, se cierra el horizonte al desarrollo y a la vigencia de poéticas más complicadas y se fomentan vocaciones de poetas que en otras ocasiones no asomarían a la luz por el mero hecho de que se sancionen como tales la viveza emotiva de su *mensaje* y le específica *comunicabilidad* de su verbo.

Pero tal vez es éste un período que termina en la nueva generación literaria española.

CARLOS BARRAL



SOBRE LA POSIBILIDAD DE UNA CRÍTICA DE ARTE

AUNQUE dejemos a los antiguos en paz, y empecemos con Cennini el recuento de los críticos de arte que pertenecen a nuestra tradición europea, habremos de reconocer que la crítica lleva ya muchos siglos *pasándose por el mundo*; y que, a estas alturas, *poner en duda su posibilidad* parece algo demasiado ingenuo o demasiado perverso. Lo curioso, sin embargo, es que, según sospecho, nadie, como no sea algún crítico de oficio, *se sentirá ultrajado por la sugestión de que la crítica de arte no existe, en ningún sentido serio de la palabra existir*. La mayoría de los lectores estarán dispuestos a convenir en que la crítica posee, por ahora, un carácter de magro fantasma o de zumbante quimera; y probablemente pensarán que su inanidad se debe a la baja calidad de sus realizaciones, y suscribirán el severo dictamen de T. S. Eliot: "Pocas formas de actividad intelectual se habrán mostrado, a lo largo de su historia, más pobres que la crítica en lo que respecta a la producción de libros dignos de ser leídos". Al escribir estas líneas, Eliot pensaba primariamente en la crítica literaria; por nuestra parte, nos ocuparemos más bien de la crítica de la pintura; pero es evidente que ambas disciplinas se hallan en situaciones similares, y constituyen, en rigor, dos presentaciones de un mismo problema.

De todos modos, al decir que la crítica de arte no existe, pienso en algo más profundo y bastante más grave que la escasa calidad de las obras críticas que hasta ahora se han escrito. Si la crítica no adoleciera de otro defecto que la falta de talento de sus cultivadores, no habría más que esperar a que algún genio le dedicara algún rato de ocio; y una campaña de propaganda, encargada a personas competentes, podría resolver nuestro problema en un plazo razonable. Pero la verdad es que una actividad en la que se han ocupado Diderot y Winckelmann, Baudelaire y Ruskin, Burckhardt y Stendhal, ha consumido una porción más que suficiente de genio, y no es de suponer que una nueva administración de tan noble sustancia haya de bastar para devolverle la salud. Por otra parte, es falso que una disci-

plina intelectual próspera no pueda constituirse sin la intervención de grandes talentos. La meteorología no anda mal, a pesar de que los dos únicos meteorólogos de cierta fama son Descartes, que no es famoso como meteorólogo, y Franklin, que era un buen hombre muy poco inteligente. La enfermedad de que sufre la crítica consiste más bien en un exceso de genio; los grandes hombres que hemos citado han hecho bien su oficio: hay en sus libros intuiciones decisivas, punzantes sugerencias, sentencias finales; pero en semejante concierto de sublimes arias, no hay modo de que uno tome la palabra. La crítica carece de tolerancia a la mediocridad; no existe un lenguaje crítico que pueda ser aprendido, no existen conceptos acerca de los cuales pueda dialogarse, ni existe una tradición crítica provista de finalidad y orientación. No existe un *saber* crítico; la crítica no es una ciencia. Tanto mejor, replicará tal vez el romántico que en todos nosotros habita, o sencillamente el escarmentado: escarmentado, quiero decir, por el formidable aparato de términos oscuros y artes ignoradas tras el cual se esconden hoy las grandes ciencias, convirtiéndose para el no-especialista en motivo de siniestra estupefacción, más bien que de enriquecimiento espiritual. Pero el sentido en que ahora hablo de ciencia es muy general, y pretendo que el término convenga tanto a la alquimia como a la química, y a la costura tanto como a la teología. Entiendo por ciencia, sencillamente, un dominio de convivencia humana en el que sean posibles la *comunicación* y la *instrucción*. No me lanzaré ahora, sin embargo, a definir estos dos términos; basta a los fines del presente estudio que el lector los acepte en su *Gemeinverständlichkeit*. Lo que sí importa es subrayar que esta atribución de sentido a la palabra ciencia no es arbitraria; es decir, que las ciencias más evolucionadas y complejas han llegado a serlo precisamente a fuerza de desarrollar las posibilidades de comunicación y de instrucción que ciertos dominios del "sentido común" ofrecían. Tal afirmación puede parecer una gratuita paradoja, puesto que, no ya la mecánica cuántica, sino sencillamente la geometría griega, es para casi todo el mundo tierra de ignorancia, en la que resulta coartada toda veleidad comunicativa; y puesto que es corriente hablar del "talento matemático" como si fuera un extraño órgano que algunos poseen y no otros, lo cual excluye a quien carece de él de toda instrucción que sobre él recaiga. El hermetismo de la ciencia, sin embargo, no es otra cosa que el reverso de su superior inteligibilidad; y conste que no estoy intentando ninguno de los juegos de manos "dialécticos", mediante los cuales ciertos filósofos consiguen corromper el lenguaje y convertir a toda cosa en su opuesta; quiero decir, sencillamente, que los científicos han debido resignarse a entenderse sólo entre ellos, para entre ellos entenderse mejor; y que el valor de conocimiento de la ciencia, más bien que en una captación más directa de la realidad o de una realidad más valiosa que la asequible al sentido común, consiste en su mayor inteligibilidad, en su más rica coherencia, en el mayor espesor de la trama de relaciones que unen a sus símbolos unos con otros, y en la mayor disciplina y sensibilidad que se requieren para el manejo de dichos símbolos. En cuanto a la especie de que el cultivo de la ciencia requiera dotes especiales, supongo que es invención de algún científico pagado

de sus éxitos, o de algún pedagogo avergonzado de sus fracasos. Una teoría de la ciencia responsable debería, sin duda, explicar con precisión en qué consiste el aumento de inteligibilidad que se produce al pasar del sentido común a la ciencia, y enumerar las virtudes del sentido común que la ciencia debe resignarse a perder. Pero está claro que semejante teoría de la ciencia cae muy lejos de las posibilidades de las presentes notas. Sólo he querido despertar en el lector el recuerdo de su experiencia (mayor o menor, pero no ausente de ningún hombre moderno) de la ciencia: de un saber disciplinado, formalizado, y metódicamente encaminado hacia su propio acrecentamiento; si se quiere, de una actividad intelectual de tipo más bien *estratégico* que *místico*. El sentido común pretende siempre conseguir demasiado, y demasiado rápidamente; quiere alcanzar el conocimiento, como los adolescentes quieren hacer el amor: sin digresiones ni dilaciones. Los adolescentes acostumbran a obtener muy poco del amor, y muy poco ha obtenido hasta ahora el sentido común de la crítica de arte, a pesar de la ayuda que el genio le ha proporcionado. Hora es ya de cambiar de orientación.

Tal vez no estén de más un par de advertencias previas. La primera sería innecesaria en una época más comedida que la nuestra, y consiste sencillamente en que la idea que me formo de la posible conversión de la crítica de arte en ciencia, cualesquiera que sean sus defectos, no es una idea *energuménica*. No pretendo, por una parte, afirmar que una crítica de arte científicamente concebida haya de obtener resultados de una excesiva brillantez, ni cantar:

*Il pleut des vérités premières
Tendons nos rouges tabliers*

(y no lo pretendo, entre otras razones, porque la ciencia auténtica excluye semejantes afirmaciones: la primera virtud de la ascesis científica hay que buscarla en la estrechez de miras). Por otra parte, no quiero sugerir que la crítica de arte haya de contar entre las ciencias de más *estricto* tipo. Convertir a la crítica en una *fantasmagoría de símbolos matemáticos*, no parece muy deseable. Pero, al fin y al cabo, la lingüística es una ciencia, a pesar de que concierne a una realidad por lo menos tan *lábil e inaprensible como el arte*; y sigue siéndolo, a pesar de que ha debido resignarse a rebajar una dosis de matematismo tan módica como la que en ella se introdujo con las "leyes fonéticas", tal como las formulaban e interpretaban los *Junggrammatiker*.

Mi segunda observación previa es la siguiente: muchos hombres, algunos de ellos eminentes eruditos, han propugnado, y han creído que realizaban, la conversión de la crítica en ciencia; pero, a mi modo de ver, ninguno de ellos sabía de qué estaba hablando. El nombre que acude en seguida a la memoria es el de Taine; pero sobre Taine no es necesario insistir; mil veces ha sido denunciada su formidable insensibilidad ideológica, que le permitió residir durante toda su vida en el prostíbulo para ideas que es la psicología, y que le permitió presentar como una teoría de las *diferencias* entre las formas históricas del arte, y como un instrumento para su *discriminación*,

a una serie de afirmaciones que (aparte de que ninguna evidencia las apoya) se resumen en la siguiente: que todo arte tiene una motivación *única*: expresar el talante sentimental del artista, según lo han determinado el régimen alimenticio y el clima de su país. Lo contradictorio de semejante teoría salta a la vista; y es perfectamente pensable que, de un hombre capaz de tantas contradicciones, ninguna opinión merece siquiera ser discutida. Pero, para nuestros fines, interesa destacar que la teoría de Taine, aun en el caso de que elimináramos su contradicción básica (presentándola, por ejemplo, como una teoría del sustrato común a todo arte), seguiría siendo esencialmente anticientífica. El requisito básico de todo pensar científico es la eliminación de la intuición; el místico nos comunica su visión con los medios que Dios le da a entender; para el científico, en cambio, sus medios de expresión determinan su objeto. La *realidad* de que la ciencia habla, y el *criterio* de verdad científica, son indiscernibles. Ahora bien: una teoría del arte del tipo de la propugnada por Taine, no satisface evidentemente a este requisito metodológico: Taine quiere comparar las obras de arte y las cualidades sentimentales de los hombres, y determinar sus analogías y sus divergencias sentimentales (en realidad, Taine es más brutal: niega que puedan existir divergencias). No necesitamos aducir que un cuadro y un sentimiento no se parecen en nada; basta observar que la percepción de un cuadro y la percepción de un sentimiento, no se realizan aplicando los mismos instrumentos conceptuales; y que, por lo tanto, no es posible definir un criterio de verdad que valga tanto para los enunciados sobre cuadros como para los enunciados sobre sentimientos. Una teoría del arte que quiera operar sobre la zona de transición entre un cuadro y un sentimiento, debe apelar, para justificar sus proposiciones, a una evidencia intuitiva, más o menos vaga. No puede ser, por lo tanto, científica. El mismo error, sólo que presentado más groseramente todavía, cometen otras versiones modernas del científicismo crítico: me refiero a los intentos de reducir la crítica a un análisis de las "pinceladas", de las "preparaciones", y de los demás requisitos de la *cuisine* pictórica, análisis que habría que llevar a cabo con gran lujo de mecanismos de manejo más o menos divertido. La divergencia entre el objeto y los métodos de la ciencia es en este caso flagrante. Entre tales elucubraciones y una auténtica ciencia, existe la misma diferencia que entre una casa medieval y el *Cau Ferrat*, que está lleno de aldabas medievales; una auténtica casa medieval tenía sólo una aldaba, que en muchos casos ni siquiera sería medieval; una casa en la que sobren aldabas, es decir, en la que las aldabas no cumplan su función, no es, en rigor, una casa: puede ser un museo, o quedarse en mascarada carnavalesca. Una ciencia es un estilo de pensamiento, y no puede poseer ningún concepto del que no pueda dar razón y que no le sirva para dar razón de los restantes conceptos; no puede admitir quistes conceptuales. Una teoría del arte basada en radiografías es un carnaval de ciencia, no una ciencia.

Mi obligación sería ahora demostrar andando la posibilidad del movimiento que propugno. Debería enunciar un *modicum* de conceptos susceptibles de convertirse en objeto de la crítica científica, e iniciar la confección del tejido discursivo que habría de enlazar unos conceptos con otros.

No voy a cumplir mi obligación. El objeto de estas notas es tan sólo señalar algunas de las exigencias que plantea, y de las dificultades con que choca, la mera *imaginación* de una hipotética crítica entendida como ciencia. Más adelante insistiré en que no estoy, ni mucho menos, seguro de que tal crítica sea posible. Pero estoy seguro de que *no otra* crítica es posible. De todos modos, aun en el caso de que nos convenciéramos todos de que una ciencia crítica es viable y tiene prometidos apreciables éxitos, dudo mucho de que pudiéramos lanzarnos a construirla sin antes haber superado, en morosa discusión, un apreciable número de reservas e inhibiciones. La gozosa intrepidez venatoria con que los hombres del seiscientos organizaron su *raid* sobre el mundo físico, o los del ochocientos el suyo sobre el mundo histórico, nos está vedada (y perdone el lector que me atreva a sugerir una comparación entre la crítica artística y acontecimientos intelectuales tan gigantescos como la constitución de la Física o de la Historia). La idea de la unidad de la ciencia no ocupa un lugar muy prominente entre las ideas que nuestros contemporáneos tienen afición a discutir. Sin embargo, es indudable que tal unidad, por muy difícil que sea definirla, existe. La *Grundlagenkrisis*, el estado de sitio epistemológico, en que hoy se encuentran las grandes ciencias, es un fenómeno total, no una suma de fenómenos internos a cada una de las ciencias; y no afecta sólo a cada una de las ciencias hoy existentes y al conjunto de todas ellas, sino también a toda ciencia imaginada. De modo que hoy nos hallamos frente a la aparente contradicción de que, antes de iniciar una ciencia, debemos analizarla epistemológicamente. La situación es acaso insoluble (y ésta es una de las razones que me llevan a dudar de la posibilidad de la crítica de arte), pero es ineludible.

Eludiendo, en todo caso, por mi parte y de momento, cuestiones de tan considerable envergadura, me limitaré a ir señalando las razones por las cuales la mayoría de los resultados que hoy acostumbran a pedirse a la crítica de arte, no podría darlos una crítica científica. Si este análisis resulta convincente, su consecuencia será que debemos desear que muchas de las personas que hoy se interesan por la crítica de arte, pierdan su interés. Hay que insistir en lo ya dicho, por muy lamentable que ello sea: para entenderse bien entre sí, los científicos deben renunciar en gran parte a ser entendidos por los demás. Quien pretende purificar el sentido de las palabras de la tribu, debe apartarse de la tribu. La cuestión relativa a las vías por las cuales deben volver a la tribu las palabras purificadas es sin duda muy importante, pero cae fuera de nuestro tema.

Y en primer lugar, una crítica científica no podrá dictaminar acerca del valor de las obras de arte. No es mi intención flautear una vez más sobre el motivo "de gustos no hay nada escrito". Esto es falso. De gustos hay mucho escrito, y muy bueno; o, si se prefiere: sobre gustos han edificado muy sólidas fortunas Duret, Vollard o el señor Rosenberg. El juicio de valor no es un mero proferimiento sentimental; es acertado o erróneo, y su acierto o su error son objetivamente comprobables. Pero el hombre que decide de valores, el *connaisseur*, no es el crítico. Si se me replica que, en este caso, la crítica *útil*, la crítica de diario o de revista, debe ser encomen-

dada al *connaisseur* y no al crítico, estaré de acuerdo; pero, si se acepta esta idea, la crítica periódica deberá cambiar completamente de estilo: deberá ser más corta, y sobre todo, mucho más precisa; por mi parte, no vería inconveniente en que el crítico periódico expresara sus juicios en forma de tasación, indicando sencillamente, para cada cuadro, el precio a que debe ser pagado. Y ya veríamos cuántos de los "críticos" actuales (gentes, por lo general, de mente tan brumosa que uno llega a dudar que sean capaces de hallar todas las mañanas la parada de su tranvía) serían capaces de llevar a cabo una tarea tan bien delimitada.

¿Por qué debemos distinguir de modo tajante los papeles del crítico y del *connaisseur*? —lo cual no excluye, naturalmente, que la tarea del crítico y la del *connaisseur* puedan a veces ser realizadas por una misma persona. Una primera razón es que la objetividad del juicio de valor se da exclusivamente en relación al presente. El *connaisseur* puede y debe juzgar las obras del pasado, y en cierto modo, los juicios que pronuncie sobre las obras que la tradición le presenta constituyen su piedra de toque, la única comprobación innegable de su aptitud. Pero sus juicios serán válidos sólo para el presente; y esto no significa una recaída en la subjetividad del juicio, a no ser que pretendamos negar la realidad objetiva del presente histórico. El profesor Venturi, vagamente angustiado por las dificultades del juicio de valor, pero no queriendo rehusarse el permiso a pronunciar, *qua* crítico, tales juicios, ha pretendido soslayar la cuestión afirmando que el juicio de valor lícito es el que contesta, no a la pregunta: "¿Es buena esta obra de arte?", sino a la pregunta: "¿Es este objeto una auténtica obra de arte?" Naturalmente, el crítico científico debe ser capaz de discernir un cuadro de una encina, pero no es esto, supongo, lo que el profesor Venturi quiere decir. Sospecho que su idea podría ser formulada aproximadamente en los siguientes términos: "La obra de arte no posee una cualidad única. Es un complejo de cualidades muy distintas, a veces contradictorias en apariencia, a las que el artista consigue dar una estructura significativa. Ahora bien: existen obras que poseen muchas de las cualidades del arte, pero no desligadas unas de otras. Son obras no significativas, y por lo tanto no son propiamente obras de arte. El crítico debe denunciarlas, y distinguir las de las obras en sentido propio". Esta teoría de las obras auténticas e inauténticas es tal vez cierta (a mí me lo parece), pero no es más que una *explicación* de la vieja distinción entre obras buenas y obras malas; no representa una nueva distinción; y el juicio basado en esta teoría sigue siendo el tradicional juicio de valor. Supongo que Venturi (y si no él, por lo menos muchos de sus colegas) estaría dispuesto a sostener, por ejemplo, que las obras de Guido Reni no son auténticas obras de arte; sin embargo, para Stendhal *le Guide* era (perdón por el retruécano) el guía y capitán de toda gran pintura. No se necesita un exceso de modestia para pensar que la opinión de Stendhal es por lo menos tan respetable como la que uno tenga; y si nos sentimos tentados a desdeñar a Stendhal como un literato dedicado a hablar de lo que ignora, podremos recordar la gran admiración que expresaba Cézanne por la *Histoire de la Peinture en Italie*. Entiéndase bien: no pretendo de-

primir la buena conciencia de quien formula juicios de valor, al presentar crudamente la transitoriedad de tales juicios. Todo lo contrario; la valía del juicio consiste en su adecuación al presente: en su sinceridad. Pero nuestra época, tan aficionada a hincharse la boca al hablar de la sinceridad, manifiesta una curiosa desconfianza ante un sentimiento o una opinión que se proponga como *únicamente* sincera. Para conceder a la sinceridad el respeto que merece, nuestros contemporáneos necesitan, según parece, suponer que la sinceridad contiene, en potencia, otras virtudes; lo cual es falso. No es tan sólo falso en el sentido general de que la sinceridad es distinta de cuanto no es sinceridad; es falso en un sentido específico: la sinceridad es un valor singularmente recluso en sí mismo. La verdad de una afirmación puede ser, en determinadas circunstancias, una garantía de su eficacia; o inversamente, la eficacia de una proposición puede constituir una presunción de su verdad. En estas conexiones entre los distintos valores se apoya esencialmente la posibilidad de una vida intelectual efectiva, o, dicho de otro modo, la posibilidad de pensar sin someter en todo instante nuestro pensamiento a un análisis lógico formal. Pero la sinceridad es un valor singularmente inconexo, inmanente; por la sinceridad no se va a ninguna parte; y ya es mucho que podamos quedarnos donde estamos, y obtener, sin más, una buena comprensión de los elementos constitutivos de nuestro presente. El juicio sobre la valía de las obras de arte no debe ser más que sincero, y su sinceridad funda y constituye su innegable objetividad.

Podemos ahora apreciar las razones por las que el juicio de calidad es inadmisibile en una ciencia. Toda ciencia debe cuidar esencialmente de la historia; no de la historia de sus objetos, sino de *su propia* historia: de sus garantías de continuidad y de permanencia. Esta es una de las más inmediatas consecuencias de la ambición comunicativa que funda la ciencia. Ahora bien: el juicio de calidad, orientado exclusivamente hacia el presente, es a-histórico. En cierto modo, nos encontramos ante una paradoja: cuanto más condicionado históricamente es un acto humano, tanto menos posee significación histórica propia. Cualquiera aprendiz de historiador se entregará alegremente a la tarea de explicarnos cómo se ha realizado el paso desde el gesto displicente con que Velázquez declaraba que Rafael *non gli piaceva niente*, al fervor con que Ingres aseguraba ser Rafael de naturaleza divina. Ahora bien: ninguno de ambos juicios nos remite al otro, y no hay modo de componer con ambos una unidad significativa. Las dos proposiciones se contradicen llanamente, y no es posible insertarlas ambas en un proceso discursivo. Las teorías de la luz de Huygens, de Fresnel y del duque de Broglie son muy distintas, pero cualquiera de ellas apoya su significación en las otras; el paso de una a otra teoría se ha realizado aplicando un método de raciocinio fundamentalmente uniforme, y este método se hallaba implicado en cualquiera de las tres teorías. En este sentido, una teoría científica nos remite, intrínsecamente, a la teoría que habrá de desplazarla. Pero no existe ningún método concebible que haya de llevarnos de la proposición: "Rafael es un buen pintor", a: "Rafael es un mal pintor". El juicio de calidad se repliega en sí mismo, y no implica más que a sí mismo. Es a-comunicativo y

anticientífico. La historia podrá amalgamar en una sucesión temporal, y en una sucesión *justificada*, a los distintos juicios de valor; pero conviene que el historiador no pierda nunca la conciencia de que su unificación no respeta la autonomía de cada juicio, y que la unidad les es impuesta desde fuera.

Y queda, en fin, otro motivo, más grave que el indicado, pero que podremos formular mucho más brevemente, para que el juicio de valor sea repudiado por toda crítica que se pretenda científica. El juicio de valor es por esencia intuitivo. Nadie ha sido ni será nunca capaz de presentar deductivamente un juicio de calidad. Podremos señalar en un cuadro mil calidades, que nos inducen a considerarlo bueno; y en otro cuadro mil defectos, que nos fuerzan a juzgarlo malo. Pero no podremos de ningún modo demostrar que las calidades son calidades, ni que los defectos son defectos, ni que las calidades de un buen cuadro son más decisivas que los defectos que aquel cuadro pueda también contener, o inversamente. En último término, el juicio deberá ser justificado mediante una remisión a la evidencia intuitiva. Repito que esto no significa que el juicio de valor sea subjetivo. Es una verdad absolutamente objetiva que el sol sale todos los días, y sin embargo es una verdad que sólo puede ser comprobada recurriendo a la evidencia intuitiva. Por esta razón no existe (aunque Voltaire y el inventor de la anécdota de Newton y la manzana creyeran lo contrario) ninguna ciencia de las salidas del sol. Cuando hablamos de la verdad *de la* física (refiriéndose a su coincidencia con nuestras experiencias intuitivas), estamos tratando de algo muy distinto de la verdad *física*; es decir, de la verdad definida según criterios sistemáticos, de que la física puede dar razón. La verdad o falsedad de una proposición científica es algo interno a la ciencia, y no puede ser científica ninguna proposición que deba ser comparada, *por sí sola*, con una intuición. Una hipotética crítica científica deberá ser contrastada, en bloque, con nuestra total experiencia de la apreciación de las obras de arte; pero no podrá contener proposiciones que aludan, aisladamente, a ninguna particular vivencia de nuestra apreciación estética.

Una pantagruélica sed de relaciones *personales* aqueja a los hombres de nuestro tiempo. Es difícil acertar los motivos esenciales de esta inmoderada alteración. Pero tal vez consigamos dibujar el contorno del fenómeno, recordando algún pasado hecho del que conservamos testimonio suficiente, y que no podemos imaginar repetido hoy día. Por ejemplo, la amistad entre d'Alembert y Lagrange. Al leer la admirable correspondencia de los dos grandes matemáticos, nos impresiona la constante implícita expresión de algo muy alejado de los hábitos y las inclinaciones de nuestra época. Por una parte, Lagrange y d'Alembert no utilizan su correspondencia como un procedimiento para intercambiar ecuaciones como si fueran naipes; se escriben, ante todo, para expresar la amistad y el respeto que sienten uno por el otro, y en sus cartas se observa una ininterrumpida fluencia de gentileza y cordialidad. Pero aquella amistad y aquel respeto no son nunca sentimentales, no operan nunca en el vacío; en cada una de sus manifestaciones, se per-

cibe un duro núcleo de objetividad, y esta objetividad es casi siempre abstracta; los dos grandes hombres se ocupan de apoyar los derechos del amigo (en aquella época, en que estaba muy mal definida la situación jurídica y social de los científicos, éstos andaban siempre metidos en pleitos y reivindicaciones) y de facilitar su trabajo; se interesan, en cambio, escasamente por sus deseos, e ignoran en absoluto sus sentimientos, en el estrecho sentido que hoy damos al término. Esta actitud no implica una deshumanización, como hoy dicen, o una represión de la intimidad, sino todo lo contrario: revela un formidable poder *humanizador*, una capacidad de incorporarse íntimamente las abstracciones, de convertirlas en savia y orientación vital. De esta fuerza humanizadora carece nuestro tiempo, y manifiesta su carencia en todo momento; no sólo en ciertos fenómenos francamente viciosos, como por ejemplo en la manía de obligar a los políticos a que sostengan "conferencias de prensa" (es decir, que manifiesten sus opiniones y propósitos sin organizar sus discursos, del modo más balbuceante e informe posible), o en el tan apreciado realismo a palo seco de la novela norteamericana o del cine italiano.

¿Qué tiene que ver esto con la crítica de arte? Apunto a lo siguiente: que una crítica científica no podrá en ningún caso proporcionar a las gentes lo que más les divertiría: un contacto directo con la personalidad de los artistas, una aprehensión exhaustiva y pormenorizada de sus idiosincrasias. Si una crítica científica llega a constituirse, los conceptos "Velázquez" o "Chardin" serán para ella particulares combinaciones de conceptos generales e ideados sin referencia a ninguna persona, en el sentido directo del término. Dicho de otro modo: una crítica científica abordará el estudio de los artistas individuales *desde arriba*, considerándolos como puntos de aplicación, no mayormente definidos, de fuerzas que existen con independencia de ellos; no podrá verlos como manantiales o centros de creación o de expresión individual. La cuestión que ahora agitamos no tiene nada que ver con el debate acerca de si el artista es un resultado de su ambiente o si crea a partir de su "fondo insobornable". La obra de un artista, si la abordamos con honestidad y sin previas manías, se nos aparece como un complejo de significaciones; vale decir, de remisiones a algo que no es la obra misma. La obra representa, por una parte, una peculiar interpretación de las obras que la han precedido; de otra parte, una impulsión hacia las obras que la prolongan; en otro sentido, una alusión a nuestra experiencia del trato visual con las cosas del mundo; produce también una modificación de aquella experiencia; despierta en nosotros recuerdos y asociaciones, y pasa, mientras la contemplamos, a incorporarse a nuestra memoria. Podríamos prolongar *ad nauseam* análisis semejantes; nos conducirían siempre a la conclusión de que la atribución de existencia individual a una obra es ya el resultado de una fuerte idealización; y lo es *a fortiori* la atribución de individualidad a un artista, como autor de un conjunto de obras. Ahora bien: sería una grotesca farsa una crítica que pretendiera *no* llevar a cabo este acto de idealización, puesto que en él se apoya la percepción de las obras, y en último término, la existencia del arte. Pero

conviene cuidar de que no nos excedamos a la hora de individualizar; que no nos alejemos de los datos efectivos de nuestra experiencia. Si en lugar de considerar la individualidad de la obra en sí, o la individualidad de una aglomeración de obras cada una de las cuales presenta con las demás un complejo de analogías suficiente para que debamos atribuir las a un mismo autor, si en lugar de hacer esto, partimos de la idea de que la obra de arte es "obra de un hombre", y que las obras de un mismo artista son "expresiones de su autor", resultará que habremos volcado sobre la apreciación del arte el tremendo peso de nuestra total e indiscriminada experiencia de la vida, y nuestra apreciación del arte quedará ahogada en generalidades. No sé si el "Amico di Sandro" representa una realidad, o es una pura fantasía del señor Berenson; pero me parece evidente que, desde el punto de vista de la crítica, los "Amici di Sandro" son personajes provistos de muchísima más realidad que los pintores más documentados biográficamente; dicho de otro modo: una crítica científica deberá siempre tender a convertir a Rembrandt, a Zurbarán y a Cézanne en "Amici di Sandro". Nada parece menos peligroso que hablar de "un cuadro de Rembrandt"; y sin embargo, al hacerlo, hemos interpretado y torcido *de antemano* los posibles resultados de nuestra contemplación del cuadro: éste se presentará a nuestra vista ya cargado de significados, que posiblemente nos impedirán percibir aquellos que en el cuadro realmente se encuentran. El angustioso berenjenal epistemológico en que se metieron los primeros definidores de las "Ciencias del Espíritu" al intentar concebir cómo podrían existir ciencias "de individuos", debía su existencia a que cargaban el término "individuo" de sentidos que precisamente no podría tener en cuanto pasara a ser utilizado por una ciencia. El individuo Rembrandt es para la crítica de arte un individuo en un sentido no demasiado distinto de aquel en que el individuo "función zeta" lo es para la matemática. El individuo "función zeta" se constituye por acumulación de axiomas; el individuo Rembrandt, si nos atenemos a la realidad de nuestro trato con las obras (y una crítica científica sólo tiene interés en cuanto pueda darnos una descripción de la realidad más precisa de la que podríamos obtener sin ciencia), se constituye por acumulación de relaciones formales.

Yo no sé muy bien qué es la historia, y no sé si lo sabe nadie todavía. Me gustaría, por lo tanto, rehuir todo trato con un concepto tan capaz de inducirle a uno a paralogismos. Pero es evidente que las consideraciones que anteceden son sólo variaciones en torno a temas de filosofía de la historia. Sin necesidad de encarar tales temas en su frontalidad, es posible, por así decir, apuntar el escorzo con que se aparecen desde el problema de la crítica de arte. El profesor Ortega ha realizado con elegante eficacia la debelación de la historia de las ideas (y el término incluye a las obras de arte) realizada con visión "emanatista", presentando a las ideas como si surgieran unas de otras, sin intervención de carne mortal, en un cielo de abstracciones. Lo que antes dije sobre el sentido peculiar que el concepto de "individuo" debe adquirir al ser objeto de manipulación científica, parece quizá propugnar una vuelta al "emanatismo". En cierto modo, así es.

Podríamos argumentar que el "emanatismo" constituye uno de los vicios, puesto que vicio hay, cuya adquisición más beneficiosa sería para nuestros contemporáneos, maniáticos de la personalidad. Pero esto tendría muy poco interés; conviene pensar, y no reformar el mundo. Me limitaré a indicar, sin entrar en pormenores, mi opinión sobre el asunto. El profesor Ortega y sus *popúchiki* nos han revelado algo que ignorábamos: en qué consiste el emanatismo. Si ahora nos declaramos emanatistas, ya no podremos serlo en el sentido en que lo eran los historiadores del siglo pasado; nuestra conciencia de lo que somos modificará naturalmente nuestro ser; y si somos emanatistas en un nuevo sentido, no seremos ya emanatistas, sino una nueva cosa. Dejando los juegos verbales, podemos decir que el intento de edificar una crítica de arte a partir de abstracciones (y, ante todo, de la abstracción que es el arte), si se realiza con honestidad epistemológica, tendrá por tarea primera la consitución de un sistema de conceptos bastante bien definidos, bastante simples y bastante ricos para constituir una base de inteligibilidad en nuestro trato con las obras de arte. Ahora bien: la mera consecución de tal sistema de conceptos, encajados en tal contexto de intención, excluye la posibilidad de que al elaborar la ciencia que de aquellos conceptos se funde, recaigamos en el viejo emanatismo. Este, en efecto, no es más que el punto de llegada de una de las vías que se abren ante el "personalismo" ingenuo, pre-crítico. Partiendo de la vaga imaginación cotidiana de lo que es el hombre y de lo que hace el hombre cuando inventa filosofías y crea obras de arte, se puede llegar a la convicción de que las obras caen sobre su autor como tejas desprendidas de un celeste tejado. Pero será mera torpeza, si llegamos a algo semejante a partir de una sistemática empresa de análisis de abstracciones. Y con la torpeza, claro, hay que contar; pero es inútil querer exorcizarla de antemano.

(Continuará)

GABRIEL FERRATER

EL TIEMPO DEL LECTOR

I

Paralelo al hecho de la gradual desaparición del autor, como tal, de las páginas de sus libros (1), aparecen en la novelística moderna los fenómenos que llamaremos de *progresivo oscurecimiento de la expresión* y de *complejidad narrativa*.

Nada más fácil de comprobar. Basta con hojear las obras de los autores más representativos de nuestro tiempo —Kafka, Joyce, Faulkner— para darse cuenta de ello. Por otra parte, la dificultad de comprensión consecutiva a esa oscuridad expresiva, que afecta a un público poco preparado o reacio a ella por consideraciones extraartísticas, es característica común a todo el arte moderno.

Han sido varios los críticos literarios que se han interesado por estos fenómenos, pero nunca, que sepamos, han sido estudiados como tema introductorio a una explicación de la progresiva importancia que adquiere el lector en la literatura contemporánea.

Para nosotros la cuestión se plantea con toda claridad. Si comparamos una novela típicamente representativa del siglo XIX con otra que lo sea del siglo XX, inmediatamente se nos presentarán los tres hechos diferenciales siguientes: 1. *Distinto enfoque narrativo*. En las obras del siglo XIX sigue siendo el autor el creador absoluto de sus personajes, con los que juega a su libre antojo, dejando siempre constancia de su superioridad, a la vez que se permite comentarios, descripciones, amaneramientos, etc., ajenos al mundo estricto en que se desenvuelven aquellos y, por lo tanto, a la novela. En las novelas de nuestros días, al autor no le están permitidas ingerencias en la acción; las que puedan encontrarse son inadvertencias suyas. Por consiguiente, quedan eliminados esos comentarios, descripciones, amaneramientos, etcétera, para dejar reducida la obra al estricto ámbito vital de los personajes. 2. *Distinta construcción*. En general, la narración decimonónica sigue el principio de la linealidad. Consecutivamente, se suceden en orden cronológico los acontecimientos que constituyen el argumento de la obra, aunque dentro de este principio quepa la "vuelta atrás" —la memoria o recuerdo de los personajes— de vieja tradición literaria. Por el contrario, la novela

(1) Véase, en el número 12 de LAYE, «Las técnicas de la literatura sin autor».

contemporánea tiende, en general, al abandono del principio de la linearidad. Feliz inventora de diversas técnicas narrativas —monólogo interior, objetivismo, redescubrimiento y nueva utilización de la narración en primera persona—, adquiere por su empleo simultáneo y aparentemente arbitrario una complejidad que no respeta, por otra parte, la normal sucesión del tiempo. Se dice de Faulkner, por ejemplo, que es incapaz de construir una sola obra si no es remontándose hacia el pasado para hacer, generalmente, bruscas caídas en el presente, a la vez que simultanea dos o más historias que nada tienen que ver anecdóticamente unas con otras. 3. *Distinta expresión*. Por último, a la expresión analítica y de nivel social elevado que caracteriza a la literatura del siglo pasado, sucede un lenguaje oscuro, que puede ir desde la extraordinaria representación gráfica del monólogo interior en Joyce, hasta la prosa grávida de todos los matices verbales de Faulkner, pasando por las incoherencias de Céline o la incontenente verborrea de Miller.

En su día vimos (2) las causas y consecuencias del distinto enfoque narrativo de las novelas actuales en relación con las que las precedieron. Preguntémosnos ahora, ¿esa complejidad y oscuridad de la novela de nuestro tiempo, a qué obedecen?

II

1. Leemos en “Ideas sobre la novela” de Ortega —en el apartado “No definir”— que “si en una novela leo: *Pedro era un atrabiliario*, es como si el autor me invitase a que yo realice en mi fantasía la atrabilis de Pedro, partiendo de su definición. Es decir, que me obliga a mí a ser el novelista. Pienso que lo eficaz es, precisamente, lo contrario; que él me dé los hechos visibles para que yo me esfuerce, complacido, en descubrir y definir a Pedro como a ser atrabiliario”.

De este breve texto orteguiano —escrito en 1925, con su habitual anticipación en el desvelamiento de temas— se puede deducir que ya por entonces estaba en formación la idea de un doble tipo de intervención del lector en la obra. Primero, cuando el lector se halla desligado por completo de la labor creadora del autor, lo que en nuestro análisis correspondería a la concepción decimonónica de la novela: el autor “guarda las distancias” desde su pedestal absolutista mientras el lector actúa “por su cuenta”, reconstruyendo, recreando la novela sobre conceptos (*la atrabilis de Pedro*), y no sobre hechos. Segundo, el lector participa con el escritor en la creación de la obra literaria. A este lector, el autor de nuestro tiempo le ofrece unos hechos y se los propone para que aquél los interprete, asimile o los viva a una con los personajes de la obra. Un ejemplo extremo de este tipo de novela nos lo daría la literatura de técnica objetiva que nunca relata los sentimientos o el pensamiento de los personajes, sino que da la descripción objetiva de sus actos y la transcripción estenográfica de sus diálogos.

(2) Ibidem.

En el mismo apartado había dicho Ortega: "Es, pues, menester que veamos la vida de las figuras novelescas y que se evite referírnosla. Toda referencia, relación, narración, no hace sino subrayar la ausencia de lo que se refiere, relata y narra. Donde las cosas están, huelga contarlas. De aquí que el mayor error estribe en definir el novelista sus personajes."

Así, correspondería al lector la labor de definir —y definir cada cual por sí—, con lo cual el lector cerraría el doble ciclo creador que exige la novela: autor-obra (acto de escribir) y lector-obra (acto de leer).

Polarizados escritor y lector alrededor de la novela, debemos ahora preguntarnos por ésta.

2. En los últimos años han sido varios los ensayos publicados acerca de esa doble vertiente de la creación de la obra de arte en general (3). Ciñéndonos a las obras de crítica literaria —aparte del esbozado estudio del tema en Ortega—, encontramos en J. P. Sartre, Roman Ingarden y Claude-Edmonde Magny, importantes sugerencias acerca de esta materia referida a la creación en la novela.

Dice Sartre —en "Qu'est-ce que la littérature?", "Situations II"— que el acto creador no es más que un momento incompleto y abstracto de la producción de una obra; si el autor fuera el único hombre existente, por mucho que escribiera, jamás su obra vería la luz como *objeto*; no habría más remedio que dejar la pluma o desesperarse. Pero la operación de escribir supone la de leer como su correlativo dialéctico y estos dos actos conexos necesitan dos agentes distintos. Lo que hará surgir ese objeto concreto e imaginario que es la obra del espíritu, será el esfuerzo conjugado del autor y el lector. Sólo hay arte por y para los demás".

Por ello resulta interesante, en este mismo sentido, la distinción de Roman Ingarden —"Das literarische Kuntswerk"— entre la obra de arte literaria misma y el "*objeto* literario-estético", esto es, "cada concreción particular de la obra literaria, que en la vivencia estética llega a constitución". "La obra no sólo remite más allá de sí misma al acto creador del artista, sino que es, en tanto que *formación esquemática*, necesariamente incumplida y necesitada de cumplimiento en la concreción a través del lector" (4).

Por último, Claude-Edmonde Magny, en un estudio sobre Faulkner —dentro de su libro "L'âge du roman américain"— escribe, partiendo de una cita de Jean Prévost ("cuando leemos nos sentimos vivir con el héroe y crear con el autor"), que se podría generalizar el contenido de esta cita y decir "que toda obra novelesca plenamente lograda obtiene su eficacia de esta identificación que logra realizar entre el escritor y su lector *por medio* de los personajes de la narración". Esa identificación sería para C.-E. Magny un "sacrificio de sustitución" que el lector cumpliría en relación con el autor y que vendría a constituir la esencia misma de la literatura.

(3) El lector interesado en el tema encontrará en el artículo de Juan Ferrater «Aspectos de la obra de arte» (LAYE, núm. 19) una personal visión de esta materia.

(4) Cít. por Max Wehrli: *Allgemeine Sprachwissenschaft*. 1951.

3. Una nueva concepción de la creación en la obra literaria se desprende de los textos citados. Y hemos procurado que dichos textos fuesen de autores de distintos ámbitos culturales en el espacio y el tiempo —español, Ortega (1925), alemán, Ingarden (1931) y franceses Sartre (1947) y Magny (1948)— para que no quepa la menor duda acerca de la difusión y vigencia de los conceptos expuestos.

Se trata, pues, de considerar que no hay obra de arte literaria acabada sin que haya existido antes la recepción de la obra por el lector. El arte literario será entonces una operación realizada por dos sujetos polarizados alrededor de un objeto, en nuestro caso la novela. Así pues, el arte literario ya no será sólo un simple acto creador del escritor, sino ante todo una doble operación que se realizará según el siguiente esquema: el escritor crea para el lector una obra que éste acepta como una propia tarea a realizar. Concretamente, en el caso de la novela, el autor revelará un mundo que el lector se comprometerá a poblar activamente.

Y ahí, por las características esenciales de la novela, surge una nueva dimensión en ese quehacer de autor y lector alrededor de la obra. Se trata del carácter específicamente catártico del doble ejercicio de creación literario, por cuanto el mundo revelado por el autor y animado por el lector será el mundo real en que ambos conviven y el objeto de esa recreación del mismo en la novela es un mismo afán de purificación y mejora. Precisemos: al escribir, el novelista parte de una insatisfacción por la propia vida y por la vida del entorno. Y al lector le empuja a leer esa misma insatisfacción. El propósito de mejorarse y mejorar nuestra vida está, pues, en ambos y la obra literaria les ofrece una oportunidad única en cada caso. Hay, quizás, una diferencia en el modo como se manifiesta el propósito: en el autor existe un principio activo que no existe en el lector. Ahora bien, ahí reside su vocación, a la que no puede traicionar, pues traicionarla sería negarse a revelar su mundo para que nadie pueda ignorarlo. Negarse a esa revelación es la mayor irresponsabilidad en que puede incurrir. El autor debe pensar siempre en el posible lector que le necesita, que precisa de su revelación porque dentro de sus posibilidades no está la de revelar, sino la de asumir la revelación como tarea o ejercicio del cual, a su vez, no podrá inhibirse sin incurrir también en irresponsabilidad. Hay algo que se ha hecho para él y que el lector debe aceptar con pleno conocimiento de lo que le exige esa aceptación. Negarse a ello será esterilizar lo que generosamente se le ha ofrecido. Este será el gran quehacer del lector: llenar con su dinámica presencia el espacio que le espera en la construcción literaria. Inhibirse es una grave falta. Ahora bien, cumplir con ese deber es difícil tarea.

Autor, lector: dos hombres juegan a ser mejores en el imaginario mundo de una novela. Pero he aquí que todo juego tiene sus reglas y las de éste se llaman *oscuridad expresiva y complejidad narrativa*.

Henos, pues, otra vez al principio de este estudio. Pero ahora poseemos ya los datos que nos permitirán descifrar el sentido de esa literatura *difícil* que es la de nuestro tiempo.

III

1. ¿Qué es lo que primariamente nos sugieren la oscuridad y la complejidad de la novela de hoy?

Ante todo, una mayor aplicación a los ejercicios respectivos de escribir y leer. Para el autor, escribir hoy representa un esfuerzo inconmensurablemente superior al del escritor del siglo pasado. Al escritor actual no le basta poseer una suficiente gramática y otra tanta imaginación creadora. A ellos ha de añadir un conocimiento histórico y técnico de la novela que los escritores de anteriores generaciones no precisaban. Escribir una novela consiste, hoy, en resolver un intrincado problema estético; en construir un edificio, fragmentarlo como un *puzzle*, y volverlo a montar en un orden distinto, el que exige la estructura interna de la novela; en saber prescindir de algunas piezas que parecían indispensables y que ahora, sin embargo, sobran, aunque su elaboración haya costado horas de trabajo; en corregir una y otra vez un lenguaje fácil o brillante, para dejarlo reducido a sus precisas proporciones, casi siempre de una exigida confusa mediocridad; y, en fin, en trabajar humilde y pacientemente, como un obrero cualquiera, con su misma forzada resignación y con la única esperanza de encontrar un lector de buena voluntad que quiera completar su labor. Lector que, a su vez, abrirá las páginas del libro y se enfrentará con un texto que sin esfuerzo no podrá entender. Y habrá de aplicar entonces su atención a descifrar pasajes oscuros, a reconstruir el *puzzle* anecdótico, a llenar los frecuentes vacíos, etc., lo que le llevará a tener que releer páginas enteras, capítulos quizás, perderse, en la narración y continuar avanzando por ella hasta que una frase, una palabra, le permitan atisbar el sentido de lo que había leído treinta páginas atrás, o quién sabe si —como ocurre en el mundo de los libros de Faulkner— encontrar el significado de otra obra del mismo autor. Y casi siempre sin haber podido alcanzar en una primera lectura la cifra del libro, sin lograr asumir en toda su complejidad la novela. Al igual que el autor, el lector pulirá, retocará y ordenará la obra y deberá repetir su lectura hasta que merecidamente aquélla se le entregue para un fecundo agotamiento de sus infinitas posibilidades.

Llegado a este punto, el lector más o menos ingenuo puede objetar que todo lo dicho no pasa de ser una complicación innecesaria, un pedante bizantinismo o un esnobismo tonto y *sin gracia*. Veamos si tiene o no razón.

2. Dos motivos importantes impelen al autor de nuestros días a escribir con las características mencionadas de *oscuridad expresiva* y *complejidad narrativa*.

El primero es consecuencia directa de la pérdida de su punto de vista absoluto, divino. El autor no puede ya dar en sus novelas mundos cuyo secreto sólo él posee. Uno más entre los hombres, el novelista hace partícipe a los demás de su pequeña verdad, de sus limitadas experiencias. Por otra parte, nada justifica ya que gratuitamente cree mundos imaginados, sino todo lo contrario, necesariamente tendrá que intentar representar su propio mundo tal como él lo conoce. ¿Y cuál es su conocimiento de este mundo?

El de los demás hombres: un conocimiento impreciso, parcial, complejo, hecho de sospechas más que de certezas, cortical muchas veces, deformado por la pasión, la ignorancia o el engaño casi siempre. Y, entonces, si el escritor es sincero, ¿cómo habrán de ser sus novelas?

Por si ello fuera poco, surge la exigencia estética y técnica, la segunda razón de su modo de escribir. Porque su trabajo de escritor se orienta a un objetivo que él conoce y quiere. Este objetivo es revelar unos hechos y proponérselos al destinatario de su obra —lector— para que éste los conozca, primero, y se los apropie para trabajar con ellos, después. El autor-dios le daba también unos materiales a su lector; pero eran materiales completamente conformados, acabados, que el lector aceptaba o no, como se acepta o rechaza un regalo que sirve para ponerlo encima del piano. El autor-hombre no regala: no tendría con qué hacerlo. Simplemente, ofrece a otro hombre los frutos de su imperfecto trabajo y se los ofrece para que el otro los mejore, los perfeccione si puede, para que aporte a ese trabajo común toda su experiencia humana. A la literatura de consumo, diríamos, sucede la literatura de producción.

Y aquí nos encontramos con una paradoja capaz de desconcertar al ingenuo lector que citábamos antes, siempre temeroso de que esa oscuridad y complejidad de la novela contemporánea no sea más que una alegre perversidad por parte del autor; esa paradoja que puede resumirse en la frase de Jean Génét: “La oscuridad es la cortesía del autor hacia el lector”.

3. Cortesía, deferencia, respeto: todo lo contrario de la claridad expositiva del autor-dios, que suponía de por sí cierta dosis de desprecio y humillación para el lector. El escritor no dejaba en su obra el menor margen de actividad para el lector: él solo llenaba el mundo imaginado y su presencia era demasiado absoluta y visible para permitir interferencias de un desconocido.

Contrariamente, los últimos años señalan el hallazgo por el autor de un lector que es algo más que un simple consumidor de sus obras: encuentra en él el complemento necesario para que sus novelas lleguen a serlo, eso es, a ser —como hemos visto antes— *objetos*. Porque no se trata de instruir o “épater” al lector, sino de colaborar ambos en el hallazgo de una misma verdad.

Descubre también el escritor la necesidad de dar su obra con la máxima generosidad, eso es, con la máxima libertad. Libertad de acción a la que el lector deberá corresponder con una total entrega de sí mismo en la obra. Y he aquí que se produce el fenómeno que podríamos llamar de la milagrosa multiplicación de la novela: cada entrega total es una personalidad distinta que se apropia y recrea la obra y la recrea distinta al aportar personales experiencia y cultura, tradición y herencia. Cada lector construye con su esfuerzo personal un mundo nuevo y distinto que nunca quedará cerrado, concluído, mientras su propio yo esté en evolución. Así pues, esa construcción no acabará con la última página de la novela, sino que, como dice Henry Miller, “al cerrar el libro se continúa el proceso de creación”.

IV

En síntesis, hemos visto que con la desaparición gradual del autor, como tal, de las páginas de sus libros, acontece la simultánea aparición del lector en el ámbito creador de la obra. Y, a la vez, que esa oscuridad expresiva y esa complejidad narrativa que en principio se justificaban por la pérdida del punto de vista absoluto del autor, más tarde se convierten en exigencia creadora del lector.

El lector se ha convertido, pues, en protagonista activo de la creación literaria. Y nuestro tiempo, en el tiempo del lector.

Pero a éste, su hora, a la vez que en satisfacción, se le convierte en exigencia: se le exige un doble esfuerzo de atención y humildad. Atención, trabajo, el que le pide el libro abierto. Humildad, la de todo buscador de verdades. Porque aunque su ascensión haya coincidido con el declive del autor —*aceptemos por gráficos los términos de la comparación*— no se ha hecho a expensas de éste. Simplemente, ambos han encontrado su nivel: el hombre. La dificultad de la obra en cuya creación ambos participan, les exige a los dos la misma condición de laboral humildad.

El tiempo del lector —al que ya sólo llamaremos así para facilitar un rápido entendimiento— es, en realidad, la hora del equilibrio entre dos hombres que se descubren iguales en una común tarea.

Autor, lector: dos hombres —hemos dicho— que juegan a ser mejores en el imaginario mundo de una novela. Lector, autor —añadimos— dos hombres frente a un libro que significa para ambos una misma posible libertad.

JOSÉ MARÍA CASTELLET

INTRODUCCIÓN A LAS «ELEGIES DE BIERVILLE», DE CARLES RIBA

I

Lo que más nos choca al leer las “Elegies de Bierville” no sería justo decir que son sus dificultades, que se vencen pronto, o el ímpetu apasionado que se hace cada vez más visible en ellas a una lectura sostenida, —ya que la pasión, sin freno incluso, es más que nada lo que la poesía de nuestro tiempo parece querer alcanzar, muy a menudo hasta arriesgarse a ceder a aquel “ansia por lo disoluto” de que hablaba Hölderlin. No, lo más sorprendente en esta gran obra de Carles Riba no es la desnudez humana que en ella se nos propone bajo una apariencia que algunos querrían menos críptica, pero que en cuanto tal no es nueva en la poesía de hoy día, sino su *formalismo*.

Formalismo, incluso, en lo más externo: en sus versos de ritmo insistente, plenamente afirmado en las seis implacables percusiones de su medida, en cuya obstinación parecerían no ceder nada al sentido que encierran, si nuestra voz, acostumbrada en la lectura al silencio, no suavizase discretamente lo que la furia de los hexámetros tiene en catalán de excesivamente mecánico. Nuestra voz y nuestro oído: de hecho la medida dactílica de esos versos es demasiado nueva para que en su flujo interior no quede sumergida de vez en cuando, y más a menudo de lo que la forma tal vez requiere, en algo como una incertidumbre impremeditadamente salvadora.

Formalismo en la sintaxis poética también. ¡Cuánto de estricta retórica, de procedimientos que el poeta sabe y quiere deliberados, contribuye a formar el sucederse apasionado de verdades precisas y concisas que son las “Elegies”! No es preciso insistir en eso; y si a veces el poeta parece complacerse en extremar sus procedimientos, podemos estar seguros de que no será para hacerse con ello un juego meramente, sino para dar más vida a una trivialidad difícil, como en estos dos dísticos que inician la “Endreça”:

*Sota la noble expandida tendresa dels arbres de França,
consirós vora el curs just i fidel dels seus rius,*

*he volgut donà' a l'abundància del cor una antiga
regla que l'acordés amb el pudor de la veu.*

todos ellos hipálages.

Formalismo también en la ornamentación, en la presentación de los motivos, en todo el mundo de imágenes, si bien aquí pura ornamentación exterior y visión desde dentro tienden a juntarse y coincidir absolutamente. Pero ese mundo, demasiado helénico o bastante helénico según sean nuestras aversiones o nuestros entusiasmos, nuestras ignorancias o saberes, es ante todo una arbitrariedad, de la que sólo un esfuerzo y saber posteriores, una sinceridad que en esfuerzo y saber se alcanza a sí misma, llegan por fin a hacer un sentido.

A ese formalismo, empero, esa insistencia en los elementos de estructuración externa de la obra, ¿podemos decir que cede "el poeta impremeditamente, que no tiene ante él más altas reservas que las que puede ensayar un lector bastante lúcido para ver más allá, o más acá, de una simple perfección externa las exigencias que la mera perfección en ese sentido haría pobre traicionaría? De ningún modo. La cuestión, ya lo insinuaba, la plantea la impetuosa pasión que traduce el poema, cuando para el poeta todo está en cederle sin perder nada de su pudor, en hacer de ella clara y desnuda la aventura de sus versos, sin por eso confiarse demasiado, como tantos poetas hoy, a la disolución de nuestras ansias.

Una forma, en arte, puede ser muchas cosas: en sus instantes supremos, la forma de la obra de arte es eso tan sencillo y tan raro que es el puro movimiento de la obra, transparente desde el principio y desde el principio acorde con nuestro movimiento interior, con nuestro *tiempo*. En ellos pasión y razón de la obra, materia y forma, parecen brotar a la vez de la misma fuente: la capacidad del creador para *re-presentarse*, para hacerse presente, sin más, la realidad. Pero más a menudo, y sin duda también en el gran arte, forma es aquello por lo cual la obra se nos hace patente como tal obra y no como un mero impulso indiscriminado de expresión, aquello sin lo cual la purificación de los elementos demasiado humanos que impele la creación no se realizaría; forma es en este caso la dirección que la voluntad expresiva se impone a sí misma, siguiendo las inflexiones de la cual llega a traducirse en sentido. Forma es ahora estructura.

Es como decir que la forma vive en este caso de la tensión que por su medio a la desnuda pasión se impone, compensando, diríamos, el afán infinito que mueve a ésta con el rigor de su coerción. Forma puede ser en ese caso formalismo, pero no mero formalismo: es esencialmente *compensación*.

Véase, pues, cómo podemos hablar de formalismo a propósito de las "Elegies de Bierville" sin por ello hacer traición a su intención más íntima, hecha de las verdades más personales. De hecho, todo el movimiento de la obra se despliega en esa tensión entre lo que ella nos dice y el modo cómo nos lo dice, siempre el modo de la expresión tirando hacia sí de la humanidad expresada, pero en realidad siempre conducido por ella hacia donde a ella más le conviene.

Fijémonos sólo en lo que pasa con la forma métrica. Es de sobra sabido que la medida acentual del verso los poetas románicos la han rehuído normalmente, en beneficio de la medida silábica. No sería justo pensar que ello responde meramente a una tradición, puesto que los ensayos de adaptación han sido frecuentes, y los éxitos únicos, es decir, irrepetibles. Debemos creer, por el contrario, que la repugnancia que el acento manifiesta, en la normalidad poética románica, por dejarse emplear como instrumento métrico, tiene su razón profunda en la esencia misma del acento. De hecho, tanto en el verso griego como en el verso románico acento y ritmo están disociados. Es posible que el acento musical o de altura no pueda constituirse en fundamento de ningún ritmo; por eso en el verso griego son decisivas las oposiciones de larga y breve, y no las acentuales. Pero un ritmo basado en el acento de intensidad, es bien sabido, funciona como elemento esencial de vista formal— ha parecido siempre al poeta románico un empobrecimiento más que una ganancia, un estorbo y no un reposo. La razón es sencilla: el acento de intensidad, es bien sabido, funciona como elemento esencial de individualización de las palabras, es su *alma*, diríamos, apropiándonos una antigua metáfora. Por su parte, el verso es el elemento de unificación de la materia verbal con que trabaja el poeta, el que le da la regularidad que, por encima y más allá de sus inflexiones de sentido, la mantiene dentro de una estructura invariable y al primer golpe de vista ya visible. Las palabras, en el verso, viven en la medida que se sienten arrastradas por una corriente que las domina, que a su individualidad impone, sin por ello oscurecerla, la fluida unidad de una medida común. Pero basar esa unidad, hallar esa medida común en la recurrencia de un elemento, el acento de intensidad, que es primariamente indicio de lo contrario, de la individualidad de las palabras, sólo es posible si las percusiones de la medida pueden imponerse perentoriamente a cualquier otra función que el acento pueda ejercer, cuando la individualidad de la palabra queda sumergida y ahogada en la corriente que la arrastra. Eso es posible en la poesía épica, donde las inflexiones del sentido son lentas en venir; donde, diríamos, los momentos álgidos lo son sólo en relación a un fondo de pausada monotonía. Y es posible también en el otro extremo, allí donde la pasión lírica del poeta no se ha resuelto del todo en contemplación, donde su voz es todavía lo más próximo posible a la acción borboteante, donde el poeta vive y no más bien ve, se cuenta y no más bien canta. En ambos casos una unidad superior circunda y abraza las inflexiones menores del sentido, unidad hecha ya no de detalles, sino afirmada en sí misma como un todo independiente incluso de la forma que la ciñe. Unidad de sentido, pues, que no cuida de las mallas de la forma, y ya serpentea fuera de ellas, ya se dilata más allá de su regularidad estricta.

En el caso de las “Elegies de Bierville” no nos será muy difícil ver ya desde el principio que nos hallamos ante la segunda de las posibilidades citadas. Ya en sus dísticos —el poeta nos lo dice y se hace de ello un reproche que fácilmente rechaza— difícilmente hallaríamos la unidad de sentido que era en principio la regla en el dístico elegíaco. Más aún, en las elegías de Carles Riba las palabras parecen apresurarse de verso a verso

unas a otras, arrastradas por la atracción de su fin, como de quien se siente bastante pagada con ser dicha y así colaborar a un juego que es el de todas hasta el término del poema. No sólo porque la frase a menudo desarrolla sus meandros en tres, cuatro, nueve dísticos —así en dos impulsos de diez y ocho versos, al principio de la elegía III—, sino también al verse el verso astillado en grupos brevísimos que no conceden nada al reposo. Pero en eso no debemos ver simplemente un recurso del poeta para conjurar los riesgos que le proponía su deliberado formalismo, sino, al revés, la manera más exterior de allegársenos el sentido. ¿Cuál es, pues, el sentido de las “Elegies de Bierville”?

II

Bajo una apariencia compleja, las “Elegies” desarrollan un solo tema, nos cuentan una única historia: la del apuramiento metafísico del hombre, la de su trascendencia. “La vida es concreta” ha dicho Ortega; y de acuerdo con eso la narración del poeta se contrae a su historia personal. Pero la coincidencia de lo más concreto y personal y lo más universal de la esencia del hombre (de lo óntico y lo ontológico, diría Heidegger), es lo que, en virtud de su propia espontaneidad original, indefectiblemente se realiza en la poesía. La poesía, ciertamente, no es filosofía; su lenguaje no es conceptual, sino intuitivo. Pero la intuición del poeta traduce en forma poética, y más vivamente —no diría con más verdad, puesto que este término pertenece propiamente a otra esfera— que cualquier filosofía lo que ésta se limita a saber. Por eso sería posible un comentario filosófico de las “Elegies”, donde motivos decisivos de la filosofía de nuestro tiempo encontrarían desarrollo oportuno; pero no es ahora el momento de emprenderlo: bástenos hoy su sugerencia. Mi comentario en la ocasión presente tratará de ceñirse a las propias palabras del poema.

Un poema, en efecto. La unidad a que aludía más arriba, que se desarrolla con independencia de la forma de la elegía, no se cierra con el término de cada una de ellas, sino que se prolonga incesantemente y se enriquece progresivamente hasta el término de todas, sólo en el cual podemos decir que llega a cerrarse. Esa unidad, ya lo he insinuado, es la de una narración, la relación que nos hace el poeta de su experiencia, ya con un pasado de distancia entre ella y él —unas horas o unos años, no importa. Si el número de las elegías que empiezan con un imperfecto o perfecto narrativos es relativamente grande, y por lo tanto ya exteriormente son indicio de la intención narrativa del poeta, podemos decir que incluso aquéllas que parecen más descriptivas, más ajustadas a un presente de siempre, menos dependientes de una ocasión particular y temporalmente definida, o llevan su presente sólo como un recurso narrativo perfectamente sustituible, o surgen en su sentido profundo y su necesidad de la experiencia que nos cuenta el poeta y sin la cual no habrían podido llegar a nacimiento.

Poesía de exilio y alejamiento, las “Elegies de Bierville” son paradójicamente la narración de un regreso. Regreso metafísico y trascendente, repito.

Regreso al yo profundo y a sus "purs pouvoirs", diríamos formalmente con Valéry, regreso a los orígenes del proyecto vital diríamos existencialmente con Ortega, o intelectualmente con Descartes regreso al punto de fijeza del orden del mundo, a Dios. Todos estos motivos y otros muchos (Platón y Pascal y Nietzsche, por ejemplo, y ante todo el viejo saber griego que el propio Riba aduce en el prólogo) podrían ser interminablemente desarrollados aquí. No que el poeta los haya tenido presentes, y nuestra reserva tampoco los excluye. Sino porque la cualidad radical o arraigada

(... em veig
arbre arrelat en el crit de la meravella passada,

dice el poeta) de la realidad hacia donde él se dirige en su puro regreso ha tenido que reaparecer de vez en cuando en los ensayos que en todos los tiempos ha hecho el espíritu humano para reconocerse a sí mismo.

No siempre con el mismo resultado.

... Tornat a l'exili on callen les coses,
on es mesura el temps pel que s'espera tan sols,

el espíritu ha hecho irrenunciablemente de su dolor una victoria, en el mejor de los casos, pero no siempre para en ella quedar solo consigo mismo. Más preciso: la trascendencia en la que se ha recobrado, a veces se ha resuelto, y le ha bastado, en algo muy próximo a lo que maravillosamente desarrolla el poeta en:

... la crida eternal de pura tendresa —
la que l'exiliat sent de vegades, molt lluny,
quan li sembla, i el puny, que la infància el plora, i el vespre
l'acompanya amb el plany d'una campana innocent.

Le ha bastado, pues, el "dolç fast d'ésse' i gustar-se un mateix", en su integridad personal, hecha de un pasado concreto y avocada a un futuro al cual se abre permanentemente renacida.

A veces, empero, el espíritu ha visto más allá, hemos de creerlo, y la ternura que de nuestra figura pueril nos regresa, o que virilmente nos completa, se ha superado en el Ser que de más lejos que de nosotros mismos nos abre y nos liga:

... perquè Algú, dintre de mi, on la nit
brusca de vagues pors em combatia, s'havia
tot de sobte estimat; amb el meu cor estremit
violentament i virginal va estimar-se,
com si em necessités per a conèixer-se en mi,
per a plaure's en mi i en la meva joia expandir-se
i vessar-se en el vent...

Esta es, en suma, la experiencia que nos cuentan las "Elegies de Bierville". Ahora debemos desarrollar algunos de sus motivos.

Y en primer lugar ese motivo implícito del exilio, y las renunciaciones que a la habitud impone y el dolor que de todas sus privaciones nace. Puesto que de ese dolor moral o tristeza, de ese reflujo pasivo, hecho de las cesiones máximas, surge la suprema conciencia de las raíces de alegría, de los impulsos de pureza, de las calladas presencias amorosas que constituyen, como el rumor al silencio, la desnudez irreparable de la añoranza fundamental. Ortega ha dicho alguna vez que el hombre se sitúa en el mundo como desterrado de todo el universo. Es como decir que en la conciencia de su exilio yace la posibilidad última a cada cual secretamente concedida de orientarse al Todo. Es eso lo que se oye en el puro movimiento de las elegías I y III, en el canto de agradecimiento y alegría de la elegía II.

*Era secret el camí, fabulós de tristeses divines,
fins a les aigües vivents que em recordaren un nom,
oh inefable! i una callada manera senzilla
d'amorosí' el pensament per una gràcia tenaç.*

Así empiezan las "Elegies". Y diríamos al leer las últimas palabras que este camino sin usada compañía sólo puede llevarnos a una especie de redención estética. Pero no; si en la elegía VIII la poesía vuelve a ser un don de los dioses, es que ya desde el principio el poeta ha recobrado en su arte la total unidad de vida, belleza y creencia en la que se quiere redimido.

Otro motivo, en efecto, que se insinúa poderoso al final de la elegía III

*(I m'és dolç de comprendre que, dels feliços, agraden
únicament als déus els que han volgut, com els déus,
sota el llit amorós l'onada inestable i, bevent-los
les rialles, els vents que han mesurat el gran freu.)*

y se desarrolla decisivamente en la VII es el de la Gracia, y el abandono sin arrogancia a su acción salvadora; en la seguridad, diríamos, de la propia suprema cesión de que hablábamos hace un instante:

*Oh! com era nua, com era
abandonada, la fe que a favor meu va lligar
els dos mons, que em volien, de banda i banda de l'ombra!
No atreta pel fi: ans virginal a un impuls
que em travessava d'enllà de la meva innombrable aventura
i de mes pròpies arrels; com dins el ventre vivent
l'èsser que s'hi perjà és tot ell creixença amb les pures
forces originals, i no és seu el destí
que l'amara i l'empeny...*

Proceso de abandono, donde se repite en una zona superior de motivos vitales ineludibles el apuramiento que el exilio en un plano en apariencia más corporal ya suscitaba.

Todo está en ese impulso que nace de la pasividad misma; impulso que aquí empuja desde una esperanza de Gracia, pero que en un plano primero y más nudamente humano se desenvuelve igualmente. En el logro de su personalidad profunda puede el poeta identificar el sueño, el olvido del amor y el recuerdo, puesto que en los tres se comprueba igualmente a sí mismo en lo que le es irrenunciable. Así en la elegía VI:

*Ah nocturna amor, quan prop teu sóc ànima sola,
he davallat en mi, somni per somni avall,
ombra per ombra del son descobrint les mortes figures
del passat pueril, fins on naixia el destí
amb invisible figura; i és una entre moltes vegades
que retornava a tu, dona, pel súbit esglai
de tocar com un fruit la divina dolçor reservada
d'un absolut oblit que és nodriment i valor,
no ceguesa i caiguda.*

Y si inmediatamente nos dice:

*És íntima tota innocència
i anterior,*

y antes, en la elegía V, que:

*Dins la meva ànima en pau sóc el naufrag que en l'illa profunda
on reneix de la mar, súbitament reconeix
una pàtria d'antany,*

es que en ese logro llega por el recuerdo a alcanzar un mundo primero y más puro. Por el recuerdo y lo que de él vive en el secreto del alma y llega de él a la

*orella
que la desperta i per on tota reuiu en l'obscur,*

brotó ese mundo.

El motivo del recuerdo es así entre todos decisivo. Por él, nos dice el poeta (elegía X),

*naufrag del meu vertical instant de caiguda
— pedra i ocell sense vent — per l'absolut no-esperar,
era girat a mi que escoltava créixer l'anunci
de no sé quina mar interior, madurant
lluny dins meu en illes d'encara impotent melodia;
canvi o naixença — era igual: era una mar i el seu vent.
Coses fosforescents, d'indistint murmuri, es badaven,
càndides flors de la nit, entre l'onada i el buit,
lentament s'omplien del que elles eren, prenién,
brusques, nombre i espai i original horitzó.*

*Tota una pueril Natura en elles semblava
retrobà' el seu respir, l'ordre flotant del seu joc,
matinejà' en els colors més nus de la seva esperança,
coronar-se amb l'orgull innumerable del temps.*

Que ese mundo de maravilla sea el de la poesía no basta para que el poeta se detenga en él complaciéndose en su ondear fosforescente. Es el recuerdo un regreso que todo lo anuda —pasado, presente y futuro—, como el poema, pero más de tú a tú con el Todo que ningún poema, más en la raíz de todo el hombre, allí donde surgen los dioses:

*Déus fraterns! Així abeurat i inundat del meu propi
pur retorn, he passat, ànima endins, cap on sou,
més enllà de la infància, vosaltres amb mi, en el somriure
de la certesa, un sol fi: jo el gloriós instrument
i vosaltres l'amor; i he entrat a conèixer-me, oh vida
recomençada! en tu, com en l'impuls i el treball
i l'aparent desacord, oh Presents! vosaltres em vèieu,
no en el meu fer, sinó ja en el meu signe perfet.*

Pero no basta con eso. Con la elegía X, en efecto, dejamos atrás también las figuraciones arbitrarias de una voluntad de forma que en la forma arbitrariamente se compensa; y si en la elegía VII el dios que el poeta ha descubierto es todavía el “dios parcial”, el *ἰδίος θεῶν* que con cada griego al parecer nacía y con él moría, en la elegía XI el dios es ya, cuanto es posible, cristianamente el Salvador.

Dios del descubrimiento, empero. Paso a paso al principio, y no por revelación súbita, sino en gradual acrecimiento, y desde dentro, diríamos. Hasta que se produce, imperativo, el gran cambio:

*Oh gran cor satisfet, oh més plena
possessió de mi des de la idea d'un déu!*

Él se ve, como poeta y como hombre, instrumento del dios, en toda la riqueza y concreción de lo que él es, pero hasta la renuncia de cuanto de rico y concreto creería tal vez poseer. Su amor no revierte ahora sobre él mismo en cuanto *es* en “el oscuro destino de las cosas”, y en “el precario pulso de la memoria en la sangre” que hace un instante (elegía X) todavía amaba, sino en cuanto hay Quien le *hace ser*, y por él necesariamente vive. No como los dioses antiguos, los celestes indiferentes que nada saben ni esperan de los hombres, sino el Dios que en los hombres y por los hombres se acrece. Cedamos al poeta la palabra definitivamente:

*Res no pot ser com abans. Comprenc, més enllà del silenci
i ah! més enllà del meu cor, que l'invisible Vivent.
que es coronà de mi i del meu crit gloriós, no em va prendre
com un alberg de pas per al seu goig foraster;*

*ans havia en mi renascut del seu cel, amb el germen
més preservat del meu cast fantasieig pueril,
i en els meus anys de fruit, profund, completava el meu compte
de sofriment terrenal amb el seu propi diví;
fins que tot fos amor. I de sobte em mostrà què seria.*

*El que, però, ja és, basta al meu cant i al meu do.
És la certesa. Aquesta: saber, sense pes, en la vetlla
dura del pensament i en la llangor de l'oblit,
què ha de ser pels orígens. Saber-nos, jo i Qui no em deixa,
fills tots dos de la pau, en la discòrdia engendrats
contra la Indiferència, absent atzur, oh Immutables!
home entre els homes jo, déu contra els déus el meu Déu!*

JUAN FERRATER

NOTAS APASIONADAS SOBRE ESPAÑA

VI*

1. **S**UBIENDO por Tierra de Campos, valle del Pisuerga arriba y camino de Santander, se llega a la vieja villa de Aguilar de Campóo. El polvo de la carretera de Alar del Rey a Reinosa debió posarse sin duda sobre las oscuras botas de nuestro eterno disconforme, don Miguel de Unamuno, cuando estuvo allí cumpliendo uno de los chapuzamientos en pueblo que eran sus apasionadas peregrinaciones por la tierra, los montes y las ruinas españolas. En los soportales de la Plaza Mayor puede leerse hoy todavía —treinta años después de la visita del gran rebelde— el rótulo “Café Siglo XX”, sobre el cual ironizó don Miguel. “Todo un mundo, aquellos soportales... Allí se duerme la vida y alguna vez se la sueña”.

El brevísimo escrito de Unamuno sobre Aguilar de Campóo (recogido en *Andanzas y visiones españolas*) contiene una particularidad curiosa: es parco en descripciones, pero lleva consigo una carga emotiva muy intensa. Es un escrito que rezuma la sombría desesperación del hombre de pasión al que la realidad está continuamente defraudando. En la obra de Unamuno son pocas las veces en que la esperanza desnudamente humana, se quiebra en seco como el cristal de una ventana roto bajo un golpe de viento del invierno. Aun en aquellos instantes en que desespera de su inmortalidad personal y carnal, Unamuno espera, es decir, permanece temblando de esperanza. Otro tanto sucede en el plano de lo nacional; este acerbo crítico de muchas costumbres de nuestro pueblo, en el fondo estaba lleno de una fe de carbonero sobre nuestras posibilidades espirituales.

Pero oigámosle, en cambio, en el escrito sobre Aguilar de Campóo: “... y entre aquellas ronchas veíamos a la patria rezumando pus y sangraza”. Y un poco más tarde: “El troglodítico tradicionalismo español huele a Museo donde no entra ni el sol ni el aire. La guerra de África que

* Vid. LAYE, números 17, 18, 19, 20 y 21.

hizo don Pedro Antonio de Alarcón no es ya ni leyenda; es cosa de erudición literaria, pronto cosa de archivo". Y antes de todo esto que acabamos de transcribir: "Casi toda la tradición tradicionalista de España, la de los *falsos cronicones*, es *superchería*... Porque se nos quiere hacer vivir de mentiras, señor, de mentiras. Y a lo mejor —que es lo peor— cree en ellas alguien, señor, las cree... ¡el muy frívolo! Y esto no tiene remedio".

No vamos a discutir ahora hasta qué punto son los párrafos anteriores un puro exabrupto de aquéllos en que tan pródigo era el genio de don Miguel. Señalemos, sin embargo, que contiene una gran parte del temario de problemas no personales (rehuyo decir, en gracia a las fobias del propio Unamuno, problemas sociales) que nuestro gran rebelde gustó de tratar. Veamos este temario:

1) Que la comunidad castellana por él contemplada era en sí misma un mundo;

2) Que en ese mundo la vida no tiene apariencia de vida real: se duerme o alguna vez se la sueña;

3) (omitamos lo de la patria sangrando y pasemos a otra cosa): que el cultivo de la tradición española no es acto vivo, cumplido por el pueblo, sino acto de erudición y archivo;

4) Que se nos quiere hacer vivir de mentiras, mentiras que hay quien se las cree (este tema tiene íntima relación con el de la vida que no es vida real, sino vida soñada). No tomemos en cuenta la última frase, porque si nosotros también creyéramos que "esto no tiene remedio", no estaríamos escribiendo.

Advirtamos que el temario anterior plantea un pequeño desafío para un criterio que, como el nuestro, aspire a verlo bajo ojos cartesianos. Quiero significar que la claridad —o mejor, la representación implícita— en cada uno de esos temas, no es algo que emerja ante nosotros con una realidad metálica, bien definida y concreta. De los cuatro puntos que hemos citado, sólo el tercero —la tradición española no es acto vivo, cumplido por el pueblo, sino acto de erudición y archivo— es meridianamente claro. Al punto *nuestra imaginación es capaz de representarse a todos los millares de españoles que no han oído hablar de éste o aquél de nuestros autores clásicos; tantos miles de coterráneos que no sabrían qué decirnos si les pidiéramos que nos recitaran espontáneamente un fragmento de poema (¡y cuidado que la poesía es cosa importante para un pueblo!), un fragmento de esas obras poéticas que se conservan con fruición en la memoria popular y están incorporadas a la sensibilidad de incluso los miembros menos afortunados de una nación (es decir, lo que para cualquier alemán son los versos de Schiller o para la más infeliz mujer rusa son algunas estrofas del *Eugenio Onegin* pushkiniano)*. Cuando decimos que no mantenemos una tradición cultural viva, evocamos perfectamente esa orfandad de tantos españoles que no conservan, porque nadie se lo enseñó o porque tal vez lo olvidaron, el perfil humano de algún personaje creado por nuestros clásicos: Rosaura, o Federico Viera, lo mismo da. Si hay una forma de otorgar realidad a los seres

imaginarios a través de la mente, las hijas del rey Lear tienen una realidad para los anglosajones; Segismundo, o Fortunata y Jacinta, para los españoles, no.

Bien, pero aparte de este punto que nos recuerda que en España la tradición es sólo cosa de eruditos y de archivos, repito que para un criterio cartesiano el resto del temario que antes señalamos plantea un pequeño desafío. ¿Qué quiere decir que la comunidad castellana que Unamuno contempla, es por sí misma un mundo? ¿Qué es esto de que la vida no es vida real, y que a veces se la duerme o se la sueña? ¿Y qué es eso de que vivimos de mentiras que nos quieren hacer creer o que nos creemos?

Son frases que poseen un fuerte contenido simbólico y emocional. Un lector se representa a través de ellas determinada cosa, o evoca alguna experiencia subjetiva; otro lector se representa algo enteramente distinto; y a un tercero pueden no decirle nada. Y sin embargo, la mayoría de nosotros sabemos que se refieren a una tremenda, dramática, realidad.

Gran parte de la ineficacia de nuestra agónica literatura sobre España, proviene sin duda de este carácter poco concreto y poco cartesiano de las interpretaciones. Se han sumado dos graves defectos. Por un lado, se carece — y no sólo en España —, de una teoría de la realidad social capaz de darnos una explicación absolutamente valedera para saber qué es y cómo es nuestra sociedad. Por otro lado, un acercamiento intuitivo y angustioso a los problemas, se ha traducido en términos literarios bajo la forma de una experiencia subjetiva, ciertamente apasionante, pero que necesita una posterior reelaboración para que fríamente juzguemos cómo son las cosas y por qué son así. Sin tanto no se dé ese paso, permanecemos como hombres encerrados en una habitación a oscuras, hombres que pegan puñetazos, contra las paredes y contra sí mismos, en busca de la llave que dé la luz.

Desde hace ya muchos años, unos cuantos españoles, más lúcidos o más locos que el resto de los compatriotas, estamos pegando golpes en la oscuridad. Estos golpes tienen, por lo menos en el campo intelectual, la forma de preguntas e interpretaciones agónicas: ¿por qué en nuestro pueblo no se actualiza ninguna tradición cultural; por qué somos tan obstinadamente insolidarios; por qué nuestra vida pública no va más allá de otro horizonte que la eficaz zancadilla contra el vecino; por qué no sentimos el concepto del Estado como representación suprema y valiosa de la comunidad; por qué tantos incompetentes incultos hacen oír su voz en... digamos metafóricamente *el ágora*, y no oímos las palabras de los mejores y más responsables, hasta el punto de que, como decía Costa, no sabemos ni siquiera si existen; por qué no hemos producido desde hace tres siglos aportaciones originales e importantes al pensamiento occidental; por qué no nos indigna, o no nos indignamos en el grado que debiéramos, ante la situación de nuestro proletariado; por qué entre nosotros todo se disuelve en retórica; por qué otros países con menos recursos, con menos historia y con menos posibilidades materiales, están mejor organizados socialmente, practican una selección y crean sus élites, resuelven sus problemas, estimulan a sus hombres mejores, tienen inventores, novelistas, físicos y arquitectos de fama mundial, y nosotros no; por qué nuestra sociedad está dividida en compartimentos estan-

cos de modo que somos no uno, sino muchos mundos aislados y distintos; por qué los gustos estéticos de nuestra gente están cristalizados en unos cuantos cromos, y la moderna arquitectura, tan luminosa y reconfortante, no tiene vigencia aquí, de suerte que seguimos haciendo siempre las mismas casas, con las mismas molduras absurdas y los mismos balcones de tripudas columnitas; por qué hay en nosotros esta tendencia al anquilosamiento de la mente; por qué el estado espiritual de los hombres y las mujeres de nuestro pueblo suele empobrecerse en torno a tres únicos polos, a saber: 1) una beatería ñoña y sin jerarquía humana alguna (su expresión literaria, la novelita tonta, y algunos libros pedagógico-moralizadores), 2) un desencanto absoluto de la vida y de los hombres, que se traduce en una actitud y un lenguaje groseros y desgarrados, en una concepción del mundo soez y meramente utilitaria (su expresión objetiva, la literatura picaresca, desde la del siglo XVII hasta *La Colmena*), 3) un idealismo místico sin ningún contacto con la realidad humana de las cosas (su expresión literaria, el gusto por la actitud mesiánica), de modo que nos falta esa conciencia colectiva, sólida y moderada, pero al mismo tiempo estimulante y creadora, que constituye la base moral de otras naciones; por qué... en suma, somos problema ante los mejores de entre nosotros mismos; por qué padecemos por lo que somos?...

En todas estas cuestiones hay muy poca fantasmagoría. Desgraciadamente, sabemos que responden a hechos reales. Pero la mayoría de esos *por qué* nos huyen y quedan sin respuesta. No hallamos un lugar seguro de anclaje para la mente, desde el cuál sea posible un conocimiento firme y liberador. Escudriñar en nuestra sociedad exige escudriñar en nosotros mismos. Nos sentimos, pues, tan perplejos como un hombre que debiera interpretar una inmensa novela de la cual fuese a la vez lector y protagonista; una novela, además, en la que numerosos pasajes se conservan bajo una escritura simbólica y hermética. A veces hay capítulos que se esclarecen haciendo nuestra propia autobiografía; pero otros muchos —en suma toda la dimensión social— sólo son accesibles a través del conocimiento de las biografías íntimas de los demás. Y esas no las tenemos. Elaboramos, por tanto, a partir de nosotros mismos, o a partir del pasado, una pura suposición de lo que somos. Y en definitiva adviene un instante en que la mente, hastiada de este juego, decreta su irrealidad. Cualquier español, ante cualquier Aguilar de Campoó, durará si está soñando lo que no es, o está soñando la realidad.

Y no estoy muy engañado,
 Porque si ha sido soñado
 Lo que vi palpable y cierto,
 Lo que veo será incierto;

 Pues veo estando dormido,
 Que sueño estando despierto (1).

(1) *La vida es sueño*, jorn. 2.ª, esc. XVIII.

2. **H**AY cosas que la mente del hombre sólo puede comprender cuando se traducen en su interior en música. Cuando un hombre ha dado un paso irremediable, ha perdido su fortuna o su vida se ha roto, de pronto surge un momento en que todo eso se hace lúcido en su mente. Sale de su casa, camina al azar, se sienta en un banco donde nunca antes lo hizo, todo él convertido en un mundo. Los objetos parecen haberse desplazado lejos, y el sol se reduce a un pobre sol de invierno. De súbito la luz del sol, y los pasos apresurados de los demás, y el bullicio de los niños, y una ráfaga de viento, y el revoloteo de los pájaros, se funden en un único plano sonoro dentro de la conciencia: todo se hace como música. Como agua profunda de marea que sube. El hombre se siente sólo, arrojado en el mundo. Luego todo pasa, y las cosas adquieren de nuevo su carácter concreto. Ha habido, pues, un instante, en que ese hombre ha alcanzado una noción angustiosamente lúcida de su situación en un punto perdido del universo.

¡Ardua faena esta de hallar el secreto de la desvertebrada vida de una nación! El polvo de mil caminos manchó los zapatos, y la piel de en torno a los ojos sabe del palmetazo helado del viento que baja de montañas siempre grises y desnudas. Libros que ya nadie lee han ido dejando su polvillo amarillo en las pálidas yemas de los dedos. Uno ha oído aquí música de Brahms, y se dijo que aquéllo lo mismo podía suceder en Barcelona o en Manchester. Pero poco después uno ha visto cincuenta o cien mujeres de edad desconocida, negras desde la punta del velo hasta el círculo rastrero de la falda, con rostros iguales de ausencia, huérfanas de cualquier testimonio del trasmundo. Uno ha visto casos de entrega de la vida a una agotadora y estéril labor científica, en lucha con la ignorancia propia y la de los demás; y un poco más allá, la brutalidad consciente y querida del que...

envuelto en andrajos desprecia cuanto ignora.

Y siempre el mismo cielo indiferente y lejano.

Quien se sumerge en su propio pueblo para realizar entre el agua opaca la pesca maravillosa de una llave de oro que revele sus secretos, desearía que hubiera también un instante en el que todo se resuelve en música. Aceptemos ese método de conocimiento; pero cuidando enseguida de cazar las notas sobre el papel, ¡única prueba de que la vida no la estábamos soñando!

3. **H**ACE treinta años un intelectual y político (bastante famoso en su época, pero cuyo nombre se lo ha tragado ya la riada anónima de la vida) juzgaba la figura de Costa diciendo: "Costa es nuestro Fichte..." Pero unas líneas antes había hecho esta confesión desoladora: "Está por realizar la crítica de Costa. En otro país sería ya cuantiosa la literatura de difusión y examen de la obra de este gran escritor político; en España no hay aún una edición completa... Hoy Costa está tan solo como en el momento de su muerte..."

He tomado este ejemplo como particularmente impresionante, pues si hay un hombre en nuestra historia moderna cuya pasión enervada mereciera una perduración viva (hasta el punto de que el mismo Costa dejó de producir una obra de solidez científica precisamente para atender la llamada insobornable de esa pasión) ese hombre es el solitario de Graus. No nos detengamos, empero, en él como ejemplo particular, sino como hecho simbólico.

Se ha dicho, y es una afirmación aceptada generalmente como obvia, que sólo lo humano, lo directamente humano, es lo importante para el español. Se aduce como prueba, que en caso de conflicto entre un individuo y un ente colectivo o abstracto, el español se inclina siempre de parte del individuo. Las revistas especializadas anglosajonas de psicología y sociología contienen abundantes cuestionarios sobre lo que allí se llama *role conflict*. Muchos de los casos que forman esos cuestionarios, se nos aparecen como irrelevantes para un español: "A usted le ha sido confiada por el profesor X la misión de examinar los cuadernos de ejercicios de un curso. Tiene usted un amigo íntimo que necesita urgentemente el aprobado, pero su ejercicio no alcanza los puntos necesarios. ¿Optará usted por sus obligaciones hacia la Universidad o hacia su amigo?" O bien: "usted es médico de una compañía de seguros. Examina usted a un amigo suyo que acaba de contratar una ampliación de su póliza de vida. En su diagnóstico hay uno o dos puntos difíciles. ¿Resolverá usted sus dudas a favor de su amigo o en defensa de los intereses de la compañía?"; etc., etc. Muchas veces, entre nosotros, ni siquiera habría lugar a plantearse la perplejidad de otra conducta posible; no habría "conflicto". Se ha deducido de éstas y de cien mil situaciones similares, que el español tiene una gran devoción por lo humano.

Bien: si aceptamos tal cosa como una de las cualidades fundamentales de nuestro modo de actuar en la vida, deberemos exigir asimismo que semejante cualidad tenga su manifestación objetivada en el mundo de la cultura. Todo rasgo que sea auténtico y fundamental en un pueblo, alcanza expresión duradera en la obra de sus hombres. Deberíamos, pues, ser inmensamente ricos en el cultivo de las biografías de nuestros antepasados, sentir una gran curiosidad humana y un gran amor por cada personalidad de nuestra historia, sobre todo en su aspecto humano, y no en cuanto arquetipos de determinadas tendencias e ideas. Deberíamos superar a los franceses, verdaderos artistas en el mimo de sus figuras históricas, incluso las de tercera fila. Y no sucede así. Las dejamos morir en el olvido. No quiero repetir el ejemplo de la poderosa personalidad de Costa. Voy a acordarme en cambio de uno de nuestros reyes más importantes: Carlos III. Preguntémosnos cuántos españoles tienen una ligera idea de la clave humana de Carlos III: ¿era soñador o realista?, ¿era amante de la música?, ¿tenía arrebatos de genio?, ¿despachaba los asuntos de Estado por la mañana temprano o velaba hasta la noche?, ¿le gustaban las mujeres?... En cambio, ¡ay! lo único que todos saben es que echó a los jesuitas. Un solo acto, elevado a símbolo e inscrito en una dilatada abstracción ideológica de actos similares. Y lo humano, ¿dónde está?

Creo que se ha hecho un tópico, y un tópico falso, de la pretendida devoción a lo humano que sienten el común de los españoles. Ciertamente, en caso de conflicto entre los intereses de una colectividad y los de un individuo, optamos por los del individuo. *En rigor, ésto sólo es un dato demostrativo de una actitud negativa ante los valores de la comunidad.*

Debe llamarse asimismo la atención sobre la pobre fuerza de creación de caracteres en nuestra novelística. La novela es uno de los medios más incisivos de conocimiento del hombre. Un pueblo con una gran devoción por lo humano, debería producir continuas generaciones de buenos novelistas. En otras palabras, deberíamos tener creadores de entes de ficción que poseyeran una entrañable y singular humanidad. Pero en varios siglos sólo entran en tal categoría Cervantes, Galdós y Baroja. Ellos son, sin duda, creadores auténticos de *personajes*, es decir, *seres de ficción de especie única*. Nuestros demás novelistas han escrito obras, a veces óptimas, sobre material autobiográfico, o han producido *casos*, es decir, entes de ficción en los cuales lo fundamental no es su singular condición humana, sino su *situación circunstancial o profesional en determinados sucesos* (2). Incluso en nuestros días, cuando se ha difundido ya por doquier la técnica de la novela, nuestro número de novelistas es tremendamente exiguo en relación al de otros países; y los que tenemos suelen ser pobres en la capacidad de creación humana de sus entes de ficción. Es como si viésemos unos cuadros en los cuales los detalles del vestido, el fondo, o la colocación de las figuras, estuvieran bien resueltos, pero los rostros humanos apareciesen sin concluir porque en aquel punto el pintor no hubiera podido pasar de un puro esquematismo psicológico. A menudo advertimos grandes posibilidades, pero siempre quedan frustradas.

En realidad, esta característica de nuestra novelística no es un dato aislado. Carecemos también de una tradición de escritores morales, una tradición de analistas de los sentimientos humanos, similar a la que tienen los franceses desde Montaigne a Gide.

La devoción española por lo humano, pues, en caso de ser una cualidad fundamental de nuestro estilo de vida, tiene la paradójica y extraña deficiencia de no llegar a objetivarse en el mundo de la cultura.

(2) El esclarecimiento de la diferente naturaleza del «caso» y del «personaje», lo hallará el lector en el *Miguel de Unamuno*, de Julián Marías, Madrid, 1943, página 42 y ss. Dice J. Marías: un «caso» con valor genérico... es *el pícaro mozo de muchos amos*, definido por una situación de hambre y bellaquería; o *el marido celoso*, que se la s tiene que haber con la situación planteada por la presencia de la infidelidad; *el soñador* que vive en un mundo irreal y choca con el mundo concreto; o *la mujer seducida*, o *el padre despótico*, o *el noble arruinado*. En todo este repertorio se trata siempre de un personaje en el que el *hombre* es lo de menos... En cambio... ¿dudaríamos en identificar a Don Quijote, aunque no llevase lanza ni rocín, aunque no luchase con molinos ni tratase con duques? ¿No lo reconoceríamos al punto bajo una americana o un hábito de monje, en cuanto lo viéramos, simplemente, *vivir*? Hamlet sería siempre Hamlet, aunque no fuera príncipe ni viviese en Dinamarca, como Raskolnikov sin miseria y sin vieja usurera. (ob. cit., pág. 43). (No vaya a pensarse, por los ejemplos anteriores, que en la literatura universal son muy pocos los *personajes*; son muchas las novelas y piezas de teatro con verdaderos personajes no definidos por un «caso»).

4. **E**L reconocimiento de lo humano exige como condición previa el reconocimiento del *tú* y del *él*; es decir, del valor del prójimo. Este principio no sólo es la fuente necesaria de la caridad; es también el único modo de que nuestra propia condición humana, contrastándose con la del prójimo, se supere a sí misma. ¿Acaso es posible imaginar un hombre cuyo espíritu no deba nada a ninguna aportación ajena? ¿Acaso concederíamos valor a quien constantemente viva despreciando los hombres y las cosas de su entorno?

El reconocimiento del *tú* es la condición necesaria para el cultivo de lo humano; de lo contrario, seríamos monstruos de orgullo o yoguis en perpetua contemplación de su propio ombligo. No hay sabiduría humana posible sin una experiencia previa, y esta experiencia no puede conseguirse sin inclinarse de vez en cuando la mente ante un ejemplo superior al nuestro. El mundo del *yo* debe quedar iluminado por el mundo del *tú*. Cuando esta experiencia humana no se cumple, la mente sólo se inclina ante abstracciones —el Dogma, la ciencia, la moral, el progreso— o ante idealizaciones absurdas que suplantán a aquéllas: la patria chica, el equipo local de fútbol, etc. El fruto es, entonces, o una rigidez orgullosa e inhumana, o una poquedad de espíritu perfectamente futil.

En el amor el reconocimiento del *tú* alcanza su máxima expresión formal. Los ojos atentos y exhortativos de la muchacha enamorada cuando siguen, una vez y otra, el perfil amado, los pliegues de sus labios al hablar o el tirón enérgico de la barbilla al sonreír, esos ojos limpios y puramente abiertos sobre un solo objeto, constituyen el símbolo de la rendición de la mente ante el mundo del *tú*.

Pero el hombre no es sólo mente; tiene también alma; es decir, afectividad. El reconocimiento del mundo del *tú* puede realizarse a través del pensamiento (vía intelectual) o a través de la afectividad (vía pasional, como en el amor). Cuando esta experiencia no se cumple, el mundo del *yo* gira en torno a nuestras propias pasiones (dominación, pasión sexual, etc.) o permanece vacío en un estado, muy típico entre nosotros, que consiste en la ausencia de pasión y al mismo tiempo en la ausencia de reconocimiento del *tú* (simple contemplación ociosa) (3). Ahora bien, el hombre que, por las causas

(3) Su manifestación extrema es la ociosidad vacía y contemplativa que podemos ver en las mujeres de la clase acomodada en los pueblos, que son capaces de pasar horas atisbando detrás de los visillos el tránsito de un carro bajo los olmos; la ociosidad contemplativa de los hombres de nuestras clases pasivas provincianas, y de gran parte de nuestro proletariado en los días de fiesta: la silla al sol, las manos caídas, sin un libro o un periódico, los ojos con la expresión de mirar sin ver... Pero éstos son en el fondo datos extremados que un día desaparecerán. Más importantes son otras manifestaciones duraderas de ese estado en que se funden la ausencia de pasión y la ausencia de reconocimiento del mundo del *tú*: se produce entonces un desligamiento del valor de lo circundante. Nada posee interés. El hombre está desarraigado, sin sollicitaciones. Hechos dramáticos no convocan a la acción. La vida política, por ejemplo, es considerada como algo que no va con uno, desde un puro papel de espectador. Naturalmente, cuando el mundo se revela sin valor, el mendigo es un rey: su propio rey. Hay una poesía de Vicente Medina que pinta muy

que sean, no ha iluminado su propio mundo con el mundo del tú, y cuya afectividad descansa en su pasión solitaria e integral o en su ausencia de pasión, y cuya mente se rinde sólo ante abstracciones transpersonales o ante idealizaciones exageradas, ese hombre es un ser radicalmente incapaz del cultivo de lo humano. Pedirle que se interese por ésta o aquélla personalidad de la historia de su pueblo, en cuanto hombre, o que traduzca en frutos objetivos (novela, teatro, etc.) su conocimiento de lo humano, es pedir algo que rebasa su experiencia. De este hombre sólo obtendremos lo siguiente, mientras permanezca en ese estado: actitudes profundamente pasionales y solitarias (la pasión sin relación de medida con la circunstancia exterior; es decir, la pasión desproporcionada); actitudes profundamente no pasionales (la contemplación ociosa de los acontecimientos más dramáticos, como el espectador en un cine); devociones mentales ingenuas y fútiles, o, por último (caso de la rendición de la mente ante una abstracción) aparente humildad que es en realidad despiadado y orgulloso fanatismo.

(Deseo hacer un paréntesis y aclarar que esta tentativa que aquí, y a lo largo de los artículos anteriores, trata de abordar el problema de España desde un nuevo punto de vista, parte de una convicción básica: que muchos rasgos que de un modo más o menos pesimista se atribuyen al hombre español, *no* son rasgos esenciales y constitutivos. Si así fuera, el problema de España sería insoluble. Ahora bien, en la esencia de los españoles debe verse fundamentalmente la esencia *hombres*. El hombre-católico, el hombre-individualista, el hombre-de-pasión, son consecuencias de un determinado desarrollo, y no causas previas. La esencia del español, como la de todos los hombres, es la libertad; y por tanto la posibilidad de la adopción —o no— de desarrollos enteramente imprevistos. Así cuando en los ejemplos anteriores, hablamos de la pasión integral y solitaria en un tipo de hombre cuya afectividad descansa sobre su propia pasión (es decir, lo que Madariaga llamaría (4) “la pasión en el hombre de pasión”), para nosotros se trata de un contenido secundario dentro del hombre que no cumplió la experiencia del reconocimiento del mundo del tú. Por tanto, es un contenido que puede asumir no sólo un español, sino también un ruso o un japonés. Y si en el español se diera con mayor frecuencia la pasión integral en un tipo de hombre cuya afectividad descansa sobre su propia pasión, esto se debería esclarecer buscando las causas que han influido en el desarrollo de ese tipo humano, y no encogiéndose de hombros ante una esencia ya dada).

Claro está que el reconocimiento del mundo del tú, no es algo que se adquiere a la vuelta de la esquina. En realidad alcanzar un reconocimiento

bien ese estado; lleva por título «Cansera»: el campesino se niega a ir a ver su campo de trigo: *¿Pa qué quiés que vaya? Pa ver cuatro espigas arrollás y pegás a la tierra... No he d'ir, por mi gusto, si en crus me lo ruegas... No te canses, que no me remuevo... Anda tú, si quíeres, y 'éjame que duerma...* Cuando se llega a adquirir cierta autoconsciencia de este estado, la interpretación lógica e inmediata es: *la vida es sueño*; es decir, la vida no tiene otra realidad que en cuanto vida soñada. Da pena ver que autores como Werner Beinhauer encuentran en ese estado de desligamiento un testimonio del «humanismo español».

(4) *Ingleses, franceses, españoles*, Madrid, 1929, pág. 163.

pleno del mundo del *tú*, implica una verdadera transformación del mundo del *yo*, de modo que llegue a ser imposible trazar entre ambos una línea concreta. El reconocimiento pleno del mundo del *tú*, supone dar una nueva dimensión al mundo del *yo*, haciendo de ambos un mundo indisoluble: el cristiano no puede ser auténtico cristiano sin Cristo, el amante no puede ser amante sin la amada.

Nada especialmente difícil es exigido para ese fin: un mínimo de riqueza afectiva, y una cierta intimidad con las obras del mundo de la cultura.

El problema de la ausencia de tradición viva en España, se nos revela, desde el punto de vista de su explicación individual (5), como un problema de insuficiente reconocimiento del mundo del *tú*. El pasado carece de matices humanos, pues es, o bien una abstracción cuyo sentido se esquematiza groseramente, o bien un tapiz incoloro e indiferenciado. Que esto sea un problema de educación, no cabe la menor duda. Ahora bien, también es en parte un problema de riqueza afectiva.

Antes de internarnos en el campo de la sociedad, toquemos un poco más este último punto; no será ocioso. Advirtamos que al no cumplir la *experiencia del reconocimiento del tú*, faltan los puntos de contraste y referencia para que cobre sentido pleno nuestra propia vida. Es como la ruta indiferenciada y en círculo vicioso de una mula dando vueltas en torno a la noria; o como la marcha en un paisaje desértico, sin árboles ni colinas: no se sabe dónde están el norte y el sur. De modo similar, en la relación humana faltan las categorías, intelectuales y afectivas, que permitan roturar y matizar la compleja realidad del hombre. No hay jerarquización de sentimientos, ímpulsos o pasiones, porque tal jerarquización exige previamente contraste y, sobre todo, *comunicación*. Observemos que entre los matrimonios españoles no suele haber explicaciones íntimas. Los cónyuges se quieren, o se aborrecen, integralmente. La distensión o la crisis producto de una conversación íntima o de una especie de mutuo examen de conciencia, nos son prácticamente desconocidos. Viene el aborrecimiento, a menudo por razones aparentes y estéticas, y los cónyuges se distancian; llega un instante en que la *abstención, o un día en que la mujer está más bonita, o sencillamente el retorno a ella como a un nuevo descubrimiento*, facilitan el camino para que en brevísimos instantes los cónyuges tornen a quererse; se cumple la consagración del caso, y a otra cosa. Si ha habido un descubrimiento afectivo —el acto maravilloso de revelarse que la mujer, o el marido, no es como se había creído, el descubrimiento de cualidades que no se habían supuesto, la revelación, en suma, de otro *tú*— esto es algo que raras veces se comunica. Una cohibición irracional, mezcla de rubor y orgullo, impide explicar el propio proceso psíquico de descubrimiento. No se darán satisfacciones. El solitario no comunicará su experiencia, y la experiencia no compartida no es verdadera experiencia. De ahí la facilidad con que también la olvidará. El europeo en estos casos, procede de una forma radicalmente distinta. A poco que posea una técnica de explicación —unos cuantos conceptos sus-

(5) La explicación social es otra; ya intentamos darla en LAYE, núms. 17 y 18.

tancialmente humanos, y una simple técnica de redacción gramatical— pondrá su experiencia por escrito. Surge así esa rica tradición epistolar testimonio de una jugosa vida que se comunica y se comparte.

Pues bien, esta actitud que en el mundo del matrimonio puede tener sus compensaciones (se trata, en suma, de una renuncia al análisis y de una aceptación voluntaria del amor o el aborrecimiento como pasiones integrales), trasladada al campo social tiene consecuencias funestas. El solitario pasional traba contacto con los seres humanos viéndolos bajo una luz elementaloides: no de acuerdo en lo que el prójimo es o vale, sino de acuerdo con el eventual estado de ánimo del que juzga. Lo humano del prójimo es sustituido por un valor arbitrario, que se considera, sin embargo, que es para todos valor entendido. Fulano es “un caballero” o “un hijo de perra”. La mujed es, o madre (actual o posible) o prostituta. Un detalle futil pero que alteró la subjetividad del juzgador, o un detalle objetivo como la diferencia de clase social o de ideario político, trazan la línea divisoria entre los “caballeros” y los “hijos de perra”, entre las “señoras” y las “prostitutas”. El hombre, en definitiva, permanece ajeno y hermético. (El tema romántico tardío del descubrimiento humano de la prostituta, que alcanza su cima artística en el carácter de Sonia creado por Dostoyevsky en *Crimen y Castigo*, se introduce en la novelística española precisamente bajo la influencia de la literatura rusa, y es uno de los temas que gustaron de tratar los novelistas españoles vigentes entre 1914 y 1931, la generación presidida por Hernández Catá, Pedro de Répide, Cansinos Assens, etc. Creo que es un dato confirmatorio de lo que antes se ha dicho, que las piezas literarias de esos señores, algunas muy estimables desde el punto de vista estilístico, hayan caído en un absoluto olvido).

Si recapitulamos esta serie de consecuencias de lo que hemos llamado falta de reconocimiento del mundo del *tú*, tendremos el cuadro siguiente:

I. El problema de la ausencia de tradición viva, plantea la cuestión de si poseemos el grado necesario de riqueza afectiva capaz de comunicarse hacia el prójimo. Cuestión irresoluble e irrelevante desde nuestro punto de vista, es decir, desde el lado teórico. Cuestión, empero, que puede despejarse tal vez empíricamente por vía práctica. Pues las obras del mundo de la cultura, frutos objetivados de sensibilidades superiores, son siempre buenos medios de estímulo de la riqueza afectiva latente. Quizá estemos en presencia de un círculo vicioso: la tradición no enseñada, es causa de que la tradición no se cultive. Si ello es cierto, el remedio consiste en estimular enérgicamente la riqueza afectiva del español a través de la intimidad con las obras del mundo de la cultura. Trátase, pues, de un problema de enseñanza y de educación que reclama medios materiales (escuelas y educadores) y medios psicológicos (una técnica pedagógica adecuada). No olvidemos, empero, que la tradición objeto de la enseñanza será estéril, si está suplantada por abstracciones; debe ser una tradición *humanizada*: no importa tanto el Carlos-III-exilante-de-jesuitas como el Carlos-III-rey y el Carlos-III-hombre; no importa tanto que el muchacho sepa si el Conde de Toreno era liberal o

reaccionario, como que sepa que en el teatro de Calderón hay un personaje que se llama, por ejemplo, Clarín, y distinga su perfil humano y conserve de él una imagen que sirva, con otras muchas, de punto de referencia para acotar y matizar su propio conocimiento de lo humano.

II. La falta de reconocimiento del *tú*, crea lo que llamaríamos una *individualidad hipertrofiada* (término sin duda de escaso rigor, pero uno está cumpliendo ahora la burda faena de desbrozar el camino con el hacha de la intuición, y cabe esperar que vendrán después los roturadores con sus instrumentos y su lógica). Adviértase que esta individualidad no implica una variada vida afectiva íntima (la vida afectiva puede ser muy intensa, pero elemental); por otra parte, es una individualidad poco trabajada por el mundo de la cultura (cultura en sentido estricto), y por lo tanto con una peligrosa tendencia a lo espontáneo y primitivo. Creo que rasgos típicos de esta individualidad son la autocomplacencia y la ceguera para el valor de las cosas situadas más allá de la circunstancia inmediata. Exclama Unamuno: “¡Esto es imposible! He querido darles el conocimiento de sí mismos. ¡Todo inútil! ...Cuantos esfuerzos hacemos por entrarles en razón se estrellan en su *authadia*... *authadia* es una palabra preciosa. Significa etimológicamente la complacencia en sí mismo, el estar uno satisfecho de sí. Y luego vino a significar insolencia, arrogancia” (6). Junto a esto, la ceguera para el valor, o para el entendimiento real, del trasmundo, de lo que está un poco más allá del puro ámbito local: *non si curano di entender più innanzi di quel che vedono ed hanno imparato dalle lor balie, dicono le più nuove ed impertinenti cose che si possano immaginare*, así dice un viajero italiano, Paolo Tiepolo, refiriéndose a los españoles que nunca habían salido de sus lares (7). Por último, describamos un rasgo de esta individualidad hipertrofiada que a primera vista parece paradójico. La autocomplacencia huera, descansa sobre sí misma, sin pruebas de contraste. Rehuirá, por tanto, la ocasión del autoanálisis y *se negará a la soledad intelectual*. Esta individualidad hipertrofiada puede producir, pues, hombres pasionalmente solitarios, pero en todo caso produce hombres socialmente gregarios. La soledad intelectual causa una especie de horror físico; el hombre se divertirá en masa, buscará la coexistencia y la multitud, en suma, la vida gregaria. Al hombre poseedor de una individualidad de este tipo, difícilmente le veremos dando su adhesión espontánea a un cuerpo social que exige una *conciencia del nosotros*; pero seguramente le encontraremos a sus anchas y con una estúpida sonrisa de satisfacción como miembro indiferenciado de una multitud (8).

(6) Unamuno y Maragall: *Epistolario*; carta de Unamuno, 15 mayo 1907; Barcelona, 1951.

(7) Citado por Altamira, *Psicología del pueblo español*, segunda edic., Barcelona, 1918, pág. 101. Altamira toma a su vez la cita de los *Apuntes sobre viajes y viajeros por España y Portugal*, de A. Farinelli, Oviedo, 1898.

(8) Uno de los hechos que mayor asombro causan a los turistas extranjeros en España es el ver que, al contrario de lo que permitía esperarse del sedicente individualismo español, los españoles van a los espectáculos y a las fiestas en grandes grupos; las muchachas y los jóvenes en el paseo de siete a nueve en las capitales

Quizá convenga decir de nuevo que no se está elaborando aquí una tipificación válida *sólo* para el común de los españoles. Lo que se busca es rasgos de carácter, universalmente posibles, pero que parecen darse con una frecuencia casi ubicua entre nosotros. Una individualidad hipertrofiada, con un alto grado de autocomplacencia, ciega para los valores que residan más allá de su mera *circunstancia local*, y productora de hombres socialmente gregarios, se da asimismo en cualquier país. Véase cuán cercana está esa tipificación a la del hombre-masa descrito por Ortega. Ocurre, empero, que individualidades de ese tipo se hallan a menudo corregidas o completadas en otras sociedades, por las funciones que realizan en ellas o por los valores muy firmes y auténticos de la comunidad. Trataremos de demostrar más adelante que no es este último el caso de la sociedad española, y cómo por causas originadas no en los individuos sino en la propia comunidad, tal tipo de individualidad se manifiesta entre nosotros bajo conductas y aspectos negativos.

Ahora, antes de concluir este cuadro, hagamos una confesión. Con fines de simplificación, hemos venido hablando hasta aquí del mundo del *yo* y del mundo del *tú* como condiciones necesarias para el cultivo de lo humano. Hemos omitido hablar, pues, de las otras dos dimensiones fundamentales en la forjación de la personalidad: el reconocimiento del *él* o de *los otros*, o sea el mundo de la sociedad, y el mundo de las cosas. Una individualidad hipertrofiada, llena de autocomplacencia y manifestada en hombres socialmente gregarios, puede, sin embargo, trabajar extravertida sobre el mundo de las cosas. El hombre-masa descrito por Ortega se halla también entre técnicos y científicos. La ausencia de reconocimiento del *tú* no impide en absoluto que un hombre sea un óptimo investigador de las ciencias de la naturaleza. Por el contrario, para una individualidad que no ha cumplido el reconocimiento del *tú*, y que tampoco está extravertida sobre el mundo de las cosas, la ciencia carecerá de valor. Tendremos sólo esa *authadia* de que nos hablaba Unamuno. La tesis según la cual el español sufre un "complejo de inferioridad" a causa de la falta de posesión de un adecuado nivel científico (adecuado, respecto al resto de las naciones occidentales), es una tesis que no se sostiene fácilmente ante los hechos. La individualidad autocomplacida no se inclina ante la ciencia, y no puede sentir remordimientos por no poseer una cosa que no venera. Mejor dicho, que no venera en su aspecto concreto (exigencia de conocimiento, y conocimiento sistemático), aunque pueda venerarla bajo una imagen abstracta.

* * *

Coda I.^a El caminante, en este momento, antes de entrar en el fecundo albergue del silencio, vuelve los ojos y mira hacia atrás, quedándose perplejo del extraño y sombrío camino hoy recorrido. Hay en su boca un gusto

de provincia y en general en los pueblos, incluso parejas que son formalmente novios, van asimismo reunidos en grandes grupos, y en conjunto el español parece tenerle una gran repugnancia a la soledad.

amargo. El sol se oculta y las cosas no ofrecen ya vívidamente sus perfiles. "Arévaco" teme que quizá en la jornada de hoy haya visto sólo las espinas y las zarzas en torno al camino, y no los setos verdes y jugosos que yacían un poco más allá. En todo caso, el sol se ha ido y la claridad no es suficiente para juzgar si hubo error. No obstante, la próxima jornada será menos triste.

* * *

Coda 2.^a Ninguno de los vicios señalados puede ser admitido como constitutivo del ser de los españoles. Son resultado de determinados procesos sociales. Recordemos el excelente principio del maestro Durkheim: un hecho social no debe ser explicado desde causas predominantemente individuales (9). Cuando decimos que el español es de éste o aquél modo, queremos significar que su sociedad lo ha hecho así. Una reforma de la sociedad permitirá que se actualicen otras cualidades más valiosas, o que no se frustren las que afloraban. Pues los hombres no *son*, se hacen.

"ARÉVACO"

(9) La cause déterminante d'un fait social doit être cherchée parmi les faits sociaux antécédents, et non parmi les états de la conscience individuelle (Durkheim, *Les Règles de la Méthode Sociologique*, 11.^a edic., Paris, 1950, pág. 109). — 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 (*ibid.*, prefacio, XVII).

VERDAD : DESVELACIÓN Y LEY

HACE treinta y un años, Ortega escribía: “Desde hace tiempo sostengo en mis escritos que existe ya un organismo de ideas peculiares a este siglo xx que ahora pasa por nosotros... Claro que tratándose de una ideología en plena mocedad no podrá pedirse que existan ya tratados clásicos donde aparezca con una perfección sistemática. Es más, algunos de estos libros contienen, junto a las ideas de nuevo perfil, residuos de la antigua manera, y como las naves al ganar la ribera, mientras hincan la proa en la arena aún se hunde su timón en la marina” (1). No todos ni siempre podemos dictaminar con tanta prudencia acerca de las nuevas ideas que aparecieron en ciencia y en filosofía poco después de 1900. Su carácter revolucionario, muchas veces subrayado por las intemperancias en la expresión o por la innovación terminológica, nos lleva fácilmente a juicios precipitados que exageran divergencias hasta convertirlas en contraposiciones, ahondando soluciones de continuidad procedentes de las cosas mismas para hacer de ellas abismos espirituales. A menudo, los innovadores geniales son los primeros en desorbitar la proyección histórica de su tarea: hay páginas de Driesch que parecen escritas en vigorosa refutación de los presocráticos.

Las épocas críticas —es decir: de cambio acusado y rápido— son muy fértiles en exageraciones de ese tipo. ¡Hay tanta pasión pendiente de la suerte de las ideas científicas! Vamos a dedicar alguna atención a una de esas ideas, hoy en trance de replanteamiento. *Idea-madre y consolidadora de los sistemas filosóficos*, a la especialísima sensibilidad que el europeo tiene para ella ha venido a sumarse la divulgada influencia de Heidegger, cuyos trabajos son a menudo interpretados como una resurrección de la idea antigua y medieval de verdad —porque de esa idea se trata— o, cuando menos, como un restablecimiento de la misma sobre bases conceptuales contradictorias del ideal característico de la cultura europea moderna: la verdad como establecimiento de relaciones objetivas expresables en leyes.

(1) Prólogo a la «Biblioteca de ideas del siglo xx». O. C., 1947, pág. 304.

1. *Verdad como desvelación.*—Heidegger se ha enfrentado con el tema de la verdad ya en “El ser y el tiempo”. Y desde entonces, no en la actitud del epistemólogo, sino en la del metafísico: “con la intención de afinar el problema del ser” (*S. u. Z.*, pág. 213). Heidegger ha establecido repetidamente en esa obra que el ser del hombre (*Dasein*, ser-ahí) se caracteriza frente a los demás entes por serle constitutiva la comprensión primaria y oscura del ser y el preguntarse formalmente por él. “El ente es independiente de la experiencia, el conocimiento y la conceptualización en que se abre, descubre y determina. Pero el ser sólo “es” en su comprensión por aquel ente a cuyo ser pertenece tal comprensión del ser” (*S. u. Z.*, pág. 183). Precisamente la obra toda es una investigación acerca de ese ente que pregunta por el ser; tal investigación es, en la mente de Heidegger, el único camino de acceso a la comprensión plena del ser, puesto que éste sólo es, sólo se da, en aquella comprensión: en ningún otro lugar hay ser, sino en la comprensión del ser; al margen de ella sólo hay entes.

Ahora bien: la comprensión del ser es el fenómeno de la verdad, el hecho de la verdad. De aquí que Heidegger deba aclarar ontológicamente el fenómeno de la verdad para completar la analítica ontológico-existencial (2) del ser del hombre (*Dasein*), la cual, a su vez, preparará la investigación de “la cuestión del ser en general” (*S. u. Z.*, pág. 39). Tal es la inserción del tema de la verdad en “El ser y el tiempo” (párrafo 44). El hecho de que la filosofía haya unido desde antiguo los temas del ser y de la verdad confirma al filósofo en el acierto de su colocación sistemática del problema: “... si la *verdad* está con razón en una conexión originaria con el *ser*, entonces el problema de la verdad se encuentra dentro del ámbito de la problemática ontológica fundamental. Y entonces, ¿no tiene que encontrarse ya ese fenómeno dentro del análisis preparatorio fundamental, dentro de la analítica del ser-ahí?” (*S. u. Z.*, pág. 213).

Para empezar, pues, el tema de la verdad se plantea ante el análisis ontológico-existencial en los siguientes términos: “¿En qué conexión óntico-ontológica está la “verdad” con el ser-ahí y la determinación óntica del mismo que llamamos comprensión del ser?” (3). Estrictamente hablando, ése es el

(2) La respetable traducción de «El ser y el tiempo», por el Dr. Gaos, es tan coherente que no permite apartarse de ella un punto sin abandonarla por completo. Esto último nos ha resultado conveniente. (Donde hemos escrito «existencial», el doctor Gaos propone «existenciario», con una gran fidelidad lingüística —pues innova en castellano en el mismo término en que Heidegger innova en alemán—, pero con pérdida de la alusión histórica que creemos ver en la desinencia latina del término heideggeriano «existencial»).

(3) Como casi todo el mundo, damos «ser-ahí» por *Dasein*, pues aunque el término (que en alemán es conversacional con la significación de existencia o vida *concreta*) es muchas veces sinónimo de «hombre», designa propiamente el ser primariamente descrito de éste. Heidegger usa el término *Dasein* porque él no se refiere al hombre a causa de prejuicios antropologistas o eticistas, sino por ser el del hombre el ser único cuyo análisis es plena y directamente asequible. El término «hom-

único problema que está obligado a resolver un libro como "El ser y el tiempo", que se presenta como analítico y preparatorio de la ontología. Sólo desde esa ontología podrá, en rigor, contestarse con plenitud y de modo exhaustivo la pregunta ¿qué es la verdad? (Cf. *S.u.Z.*, pág. 230).

Pero, de hecho, "El ser y el tiempo" contiene una teoría de la verdad. Acaso porque en filosofía "todo esté en todo", hemos podido adelantar líneas atrás algo del concepto heideggeriano del ser. Mas, ante todo, "El ser y el tiempo" puede contener una teoría de la verdad porque el problema aparece en un lugar adelantado de la investigación, cuando ya ha culminado el momento central de la misma, que es el estudio de la *Sorge* ("cura", según la traducción del Dr. Gaos).

Heidegger empieza por una crítica del concepto tradicional de la verdad como adecuación del entendimiento y la cosa. Esa crítica tiende a aclarar el fundamento ontológico que debe yacer oculto en la definición tradicional, pues "alguna razón tendrá ésta cuando, a pesar de las más diversas interpretaciones del conocimiento, se mantiene a través de todas ellas" (*S. u. Z.*, página 215). Incluso la doctrina del conocimiento aparentemente más antiaristotélica, la filosofía crítica kantiana, se mantiene respecto del concepto de verdad *dentro de la línea tradicional cuya crítica hace Heidegger*. Y aun de modo prototípico: pues los dos rasgos característicos de la tesis en cuestión —el afirmar que el lugar de la verdad es el juicio y el sostener que la verdad consiste en la adecuación del juicio con su objeto— se encuentran enérgicamente resumidos en esta expresión de Kant: "Pues verdad y apariencia no están en el objeto en tanto intuído, sino en el juicio sobre él, en tanto que el objeto es pensado" (4).

Precisamente esa tesis de que la verdad se encuentre originariamente en el juicio es la primera sometida al análisis heideggeriano. Incluso históricamente resulta poco seguro para el filósofo que Aristóteles, el presunto iniciador de esa doctrina, la haya sentado con exclusivismo. Pero, en todo caso, el análisis ontológico-existencial demuestra que la verdad del juicio es derivativa: deriva de la verdad originaria y lo parece ella ordinariamente sólo porque el hombre *conoce* normalmente en la vida cotidiana *cuando ya* dispone de juicios de conocimiento que le han sido comunicados.

Ante todo, se trata de aclarar la noción misma de adecuación, *inquiriendo* lo que haya dado por supuesto en el conjunto "adaequatio intellectus et rei", es decir, investigando el fundamento de la relación de adecuación o concordancia y el carácter ontológico del mismo. Entendida estricta y puramente, la concordancia es una relación entre la cosa y el conocimiento de ella. Esa relación tiene su peculiar carácter de ser; no es como la señal, que "concuer-

bre» introduce en las frases un «calor» poco limpio que no conlleva Dasein, al significar meramente una clase o forma del ser en general.

En su traducción de «¿Qué es metafísica?», Zubiri pudo usar con plena corrección el término «existencia» para verter Dasein. Pero es que se trataba de una ocasión excepcional en la cual no se presentaba a nuestro filósofo la dificultad de traducir el término heideggeriano «Existenz».

(4) *Kritik der reinen Vernunft*, pág. 350 de la 2.^a ed. original. Según la paginación de la Philosophische Bibliothek.

da" con lo señalado según una relación cuyo modo de ser es meramente indicario; la concordancia es una relación que iguala sus términos: se da en el modo del "tal-como". Mas entonces surge el verdadero problema de la doctrina de la adecuación: ¿cómo explicar la igualación de dos cosas de naturaleza tan diversa como la cosa y el conocimiento de ella? Aquí pasa revista Heidegger, con su habitual laconismo, a las diversas soluciones dadas a esa cuestión, siempre irresolublemente planteada. La solución idealista consiste en obviar el problema por el cómodo procedimiento de encerrarse en la esfera del sujeto gnoseológico. Se ha señalado alguna vez (5) la "polémica velada" que Heidegger mantiene con Husserl a lo largo de "El ser y el tiempo"; pues bien, no otro que Husserl puede ser el filósofo aludido en un breve párrafo en que se discute la validez de la distinción entre lo psíquico y lo ideal en el seno del acto de juzgar: la verdad sólo sería predicable del segundo elemento y de sus objetos ideales. Con tal distinción no se resuelve nada, piensa Heidegger, porque sigue pendiente el problema de la relación entre ambos elementos psíquico (real) e ideal del acto concreto de juzgar, único dado. El problema se hace ahora incluso más "íntimo".

Esa insuperable dificultad convence pronto al analítico de que urge poner en claro la forma de ser del conocer mismo, prescindiendo de toda hipótesis *constructiva* del conocimiento, según la línea que iniciada por Aristóteles, pasa por Kant y tiene un logro sistemático perfecto en Husserl. (Heidegger, con su habitual y noble repugnancia por la polémica, no hace ninguna de esas alusiones de modo expreso; se limita a apuntarlas, salvo en el caso de Kant).

En el conocer mismo, concreto y fáctico, la verdad se hace fenómeno (hay verdad) cuando un conocimiento se *comprueba* verdadero. Ahora bien, esa comprobación no enfrenta al que emite la proposición de conocimiento con alguna representación o idea de la cosa conocida, sino con la cosa misma. En general, pues, y según un análisis estricto que no intercala ningún elemento extraño a la situación dada, el sujeto que está enunciando un conocimiento de una cosa está *siendo* con referencia a esa cosa. "El enunciar una proposición es un ser relativamente a la cosa, al ente mismo" (*S. u. Z.*, página 218). Mas ¿qué es lo que se comprueba cuando se comprueba una emisión de conocimiento confrontándola con la percepción directa de la cosa conocida? Si, según el ejemplo de "El ser y el tiempo", alguien, de espaldas a la pared, afirma de un cuadro colgado en ella que está torcido, ¿qué es lo que comprueba al volverse de cara a la pared? "No otra cosa sino *que* el ente es el mismo ente que estaba mentado en la proposición". Lo que se comprueba en la comprobación es el ser-descubridor (*Entdeckendsein*) de la proposición tética emitida. El ser verdadera una proposición tética significa que esa proposición descubre el ente *tal como éste es*. Heidegger opone así a la definición de verdad como concordancia la que presenta a la verdad como des-velo o des-cubrimiento, entendiendo estos términos sin atender al sufijo de acción, sino como expresivos de un estado: del estado del ente descubierto.

La primera conclusión de la crítica heideggeriana de la doctrina tradicional

(5) Vid. Alberto del Campo: «El trabajo material en la filosofía de Martin Heidegger», LAYE, número 21 y separata.

de la verdad puede, pues, resumirse así: la teoría de la adecuación adolece de una falsa descripción del fenómeno de la verdad; esa descripción engloba dos supuestos innecesarios: 1.º, que entre las cosas y el conocimiento funcionan intermediarios que son vehículo de la concordancia. Pero el análisis de la situación no los descubre: especie impresa de los escolásticos, imagen de los psicologistas, idea de los idealistas, son entia praeter necessitatem multiplicata, son las imágenes dobles del beodo, a que aludiera Descartes. 2.º, que la conformidad debe estudiarse como originariamente dada en el juicio, no en la intuición y menos que en ninguna en la sensible.

Al primero de esos dos errores opone Heidegger su ceñido análisis del fenómeno de la verdad. Al segundo, su tesis recién vista de la patencia del ente mismo en cualquier modo de conocimiento —incluso el predicativo, claro está—, pero originariamente en la percepción inmediata. El establecimiento de esa tesis se ve apoyado por una de las deslumbrantes interpretaciones heideggerianas de textos clásicos. Se trata esta vez de la exégesis del término griego *alétheia*, como expresivo a la letra del concepto de des-velo. (6). La interpretación de un fragmento de Heráclito (el B 1 de Diels) completa el desarrollo. A ella nos referiremos cuando nos hayamos adentrado un poco más en el pensamiento de Heidegger. Antes será conveniente considerar el parentesco de la concepción heideggeriana de la verdad, en esa su esquemática y sucinta exposición, con alguna posición propia de la filosofía tradicional.

A primera vista es notorio que al concebir la verdad como el estado de descubierto, como la patencia del ente, Heidegger sostiene una tesis de sólido "optimismo" gnoseológico, contraria al relativismo que ha dominado en la moderna teoría del conocimiento. El conocimiento verdadero descubre, desvela el ente en sí mismo. ¿No está esa tesis mucho más cerca de las ideas tradicionales que de los criterios científicos modernos, que piensan la verdad bien como regulación coherente, bien como congruencia ideal? Por si eso fuera poco, Heidegger ha aceptado el planteamiento tradicional que *conexiona* íntimamente verdad y ser. ¿No estamos, pues, cerca de una noción transcendental de la verdad, cerca del *verum transcendentale* explicado por Santo Tomás en la primera cuestión de *Veritate*?

Poca urgencia real tiene la pregunta si se recuerda el siguiente párrafo del filósofo, colocado casi al final de su crítica de la doctrina tradicional de la verdad: "La comprensión primariamente dominante que el ser-ahí tiene del ser, hoy todavía no superada de modo fundamental y expreso, encubre por sí misma el fenómeno original de la verdad" (*S. u. Z.*, pág. 225). ¿Cuál es esa concepción? La que considera al ser desde el único punto de vista de la objetividad, confundiendo *ser* con *ser-objeto*. Esa concepción —que ha reinado en toda la historia de la filosofía europea— concibe a todo ser, incluso el del hombre, como sólo conocible en el modo del ser objetivo, como algo puesto ante los ojos (*vorhandenes*. La traducción es la del Dr. Gaos), agotable por la consideración externa y totalmente desinteresada; según la terminología de Heidegger, se trata de la concepción del ser *vorhandenes*, propia de la tra-

(6) Vid. la discusión etimológica y semántica del término en Zubiri «Naturaleza, historia, Dios», pág. 29 de la ed. 1944.

dición filosófica y originada en el estudio del ser físico. Pero no sólo hay conocimiento según ese modo de la objetividad científico-natural; lo hay también por modo de apropiación, de utilización, de conexión funcional, etc. Unos y otros modos son “comportamientos” del ser-ahí. La preeminencia de uno de ellos sobre los otros es fruto de muchas causas, entre ellas las histórico-culturales. Por lo menos, sólo el análisis ontológico-existencial de esos modos de ser o comportamientos puede establecer las relaciones en que aquéllos se encuentran, porque sólo aquel análisis puede aclarar sus fundamentos. Ante todo, debe ser puesta en cuarentena una concepción de la verdad —la tradicional en amplísimo sentido: desde Aristóteles a Kant— que se funda en una concepción del ser incompleta e insuficientemente justificada: aquella concepción que “ve” a todos los entes como objetos relacionables según un solo tipo de relación, la absolutamente externa que la “mirada” establece entre cosas que son consideradas, con abstracción de sus propios ser y estructura, en la univocidad de la mera objetividad.

La analítica existencial es precisamente el primer paso en el camino que lleva a la contestación a la pregunta: ¿qué es el ser? Antes de su meta (hoy no alcanzada *expresamente*), ese camino se guarda, por lo menos, de descansar en conceptos del ser parciales y no justificados: la analítica existencial-ontológica describe todo lo que es dado, en el modo que sea, sin prescindir de nada en virtud de un previo concepto del ser. En ella, pues, debe emprenderse el trabajo que ha de lograr aclararnos qué es la verdad, cuestión no sólo dependiente de la del sentido del ser, sino además hecha inviable por el predominio de una concepción parcial del ser mismo. Henos aquí de nuevo en el mismo lugar en que dejamos a Heidegger para resolver una incidencia de oportuno desarrollo.

Tras una primera criba analítica, el fenómeno de la verdad se aclara —decíamos— en el siguiente resultado: verdad es des-cubrimiento o des-velo; ser verdadero es ser des-cubridor. “*El ser verdadera* (la verdad) de la proposición debe entenderse como *ser des-cubridora*” (*S. u. Z.*, pág. 218). Ahora bien: el enunciar una proposición es, no lo olvidemos, un comportamiento. Para que un comportamiento sea descubridor es necesario que se desarrolle en una circunstancia que lo posibilite. Esa circunstancia es el ser-en-el-mundo, en el mundo de los entes que son descubiertos. Así el fenómeno de la verdad se basa en el ser-en-el-mundo el ser-ahí. De este modo, el análisis del fenómeno de la verdad entronca con resultados obtenidos por Heidegger en precedentes parágrafos de “El ser y el tiempo”, pues el ser-en-el-mundo ha sido en ellos descrito como una estructura fundamental (*Grundverfassung*) del ser-ahí. El ser-en-el-mundo es el fundamento de la verdad. Conviene detallar este extremo.

El ser-en-el-mundo es el fundamento lejano de la verdad; sin él es imposible explicar cómo el ser-ahí pueda comportarse —*ser*— descubriendo. Con todo, no es fundamento suficiente. Pues en el mundo *están* también entes no descubridores. *Están*, empero, de modo radicalmente diverso de aquel en que el ser-ahí se encuentra *a sí mismo* en el mundo. Esa diferencia, que señaló Ortega por primera vez, estriba en dos notas, la segunda de las cuales es la propiamente y expresamente introducida por Heidegger: 1.º, el hombre no

sólo se encuentra en el mundo en un sentido espacial, como la piedra, sino que se encuentra a sí mismo en su mundo, del cual necesita para comprenderse y explicarse su propio ser. Ese es el sentido de la expresión orteguiana "yo soy yo y mi circunstancia". 2.º, el ser-ahí es en el mundo en estado de abierto (*Erschlossenheit*), no cerrado en sí mismo como célula independiente a la que el mundo sólo llegará por reflejo o interconexión causal. Por el contrario, no hay más mundo que aquél que se abre en la apertura ("estado de abierto", trad. Dr. Gaos) del ser-ahí hacia él. La apertura es una forma de ser del ser-ahí. Precisamente la forma con arreglo a la cual éste es en el mundo. Dicho con la terminología muy expresiva de Heidegger: la apertura es la forma como el ser-ahí es su ahí. Esta medida fórmula heideggeriana significa: cuando, en la primera descripción analítico-existencial del ser del ser-ahí tenemos que definirlo como un ser "localizado" (*ser-ahí*), ese ser "localizado" no es ni más ni menos que ser abierto a un "lugar", el mundo. Ser abierto no es *estar* en, sino *ser* en: se tropieza científicamente con el mundo en el análisis del ente que lo conlleva en la estructura de su ser. (Ese ente es el ser-ahí).

La apertura es ya el fundamento inmediato del fenómeno de la verdad. Sólo por la apertura pueden los entes ser descubiertos. Mas, como vemos, la apertura es una estructura fundamental del ser-ahí, es un rasgo esencial de su ser (esencial, no sólo en sentido eidético), y ese rasgo esencial fundamenta, ahora sí que inmediatamente, el descubrimiento de los entes. El ser-ahí, abierto su mundo, está constantemente descubriendo. Sin duda en muy diversos modos: ya fijando la consideración con método y rigor sobre tal o cual ente, ya paseando simplemente la vista, al modo cotidiano, sobre los entes del mundo abierto.

Mas en el hecho del descubrimiento hay un descubridor y un descubierto. Y la verdad, dijimos, es precisamente descubrimiento, des-velo. Por eso concluye Heidegger que, siendo el descubrir una forma del ser-en-el-mundo, el ente intramundano descubierto es verdadero en segundo sentido: *en sentido originario es verdadero el propio descubrir*. Ser verdadero es, en el sentido originario, ser descubridor, porque lo originario es lo fundamentante y el ser descubridor fundamenta el ser descubierto. A mostrar que esa tesis se encuentra ya en la más antigua tradición filosófica tiende la interpretación heideggeriana del fragmento de Heráclito antes citado: "A pesar de que esta razón existe desde siempre, los hombres llegan a no poder entenderla, ni antes de oírla, ni después de oírla por vez primera. Y aun siendo todo según esta razón, se muestran inexpertos, tanteando con sus obras y palabras cuáles (son las cosas, que yo) expongo con detalle, dividiendo cada una según su naturaleza y explicando cómo es. Pero a los demás hombres permanece oculto cuanto hacen, tal como olvidan lo que hacen dormidos." Lo subrayado por nosotros es precisamente aquello a que Heidegger alude, si bien él no da una traducción del fragmento, sino sólo una paráfrasis. Traduciéndolo, como hemos hecho, al margen de las ideas heideggerianas acerca del habla y del lenguaje, el fragmento conserva todavía un sentido claramente evocado por la doctrina heideggeriana de la verdad: para Heráclito, los hombres que no

comprenden el *lógos olvidan* (epilantháontai). Pero epi-lantháno tiene la misma raíz que a-létheia.

Todo eso quiere decir que el ser-ahí es *esencialmente* en la verdad (es esencialmente abierto). El subrayado del adverbio “esencialmente” advierte que la tesis debe ser entendida ontológicamente. No significa que el ser-ahí esté siempre, de hecho, en la verdad material de cada ente; significa que a la constitución esencial del ser-ahí pertenece el ser des-cubridor. Ahora bien, este ser descubridor esencial del ser-ahí no impide que éste, por su también esencial constitución en la caída (Verfallen), se absorba en el “se” público (*se dice, se piensa...*), perdiendo así la autenticidad de su ser descubridor, desfigurado por las habladurías, la curiosidad y la ambigüedad o, más generalmente dicho, por el sometimiento a la pública interpretación (veröffentliche Ausgelegtheit). Se trata, en definitiva, de que, como insinúa el fragmento de Heráclito, los hombres son constitutivamente “olvidadizos” de la “razón” que esencialmente los constituye. Con la caída, los entes no son precisamente ocultos, pero sí desfigurados. El ser-ahí no es ya relativamente a ellos en el modo del des-cubrimiento originario, sino en el de la interpretación pública, de naturaleza mostrenca, res nullius.

Ahora bien, la caída es un constitutivo esencial del ser del ser-ahí (7) y con ella la no-verdad que funda —de modo análogo a como la apertura funda la verdad—. De aquí que el ser-ahí sea esencialmente en la verdad y en la no-verdad, a la vez y de modo igualmente originario. Esta es, según Heidegger, la verdad expresada por Parménides con la metáfora de los dos caminos de su poema. Es necesario precisar este punto.

En la página 222 de *S. u. Z.* se lee: “El pleno sentido ontológico-existencial de la frase “el ser-ahí es en la verdad” dice de modo igualmente originario: “el ser-ahí es en la no-verdad”. Pero sólo en tanto que el ser-ahí es abierto, es también cerrado, y sólo en tanto que con el ser-ahí es el ente intramundano des-cubierto, es el tal ente, como encontrable dentro del mundo, recubierto (oculto) o desfigurado”. Para leer adecuadamente ese párrafo es necesario tener presente lo que es un “existencial”. Un existencial es un carácter de ser del ser-ahí que se deriva de su existencialidad; es decir, (y dado que la existencialidad es el tipo de ser del ser que es el ser-ahí) un existencial es un elemento estructural del ser del ser-ahí (Cf. *S. u. Z.*, página 44). Un existencial es una forma esencial del ser del ser-ahí (*S. u. Z.*, página 227). Pues bien, verdad y no-verdad no son, en rigor, dos existenciales independientes, sino dos *modi* de un existencial: la apertura. El existencial apertura se concreta ónticamente en el *modus* verdad cuando el ser-ahí es por sí mismo en él (en el existencial apertura). Y el existencial apertura se concreta en el *modus* no-verdad cuando el ser-ahí es en el existencial apertura a través de la pública interpretación. Verdad y no-verdad son los dos modos (auténtico e inauténtico) del existencial apertura. Aunque no interese primordialmente a nuestro tema, añadamos (para completar la exégesis del párrafo citado) que la estructura de la caída como caída “desde” deter-

(7) El término caída es analítico-decriptivo, no moral. Vid. en nota 3 lo referente al término ser-ahí.

mina una prioridad constitutiva del modo verdad sobre el modo no-verdad dentro del existencial apertura, de suerte que el término verdad es tomado frecuentemente por Heidegger como significativo del existencial mismo.

Llegados a este punto, es en verdad difícil hallar entronque inmediato con lo que la verdad ha sido para nuestros sabios, desde Galileo en adelante. Y eso que el tema no ha sido todavía, ni con mucho, explorado en sus confines. Será necesario acercarse a ellos para estudiar con seriedad aquella discrepancia. Constituirán el objeto concreto de nuestro ulterior estudio algunas páginas de "El ser y el tiempo" relativas al tema de la verdad y todavía no apuradas, escritos posteriores de Heidegger — "¿Qué es metafísica?", "Vom Wesen der Wahrheit" y "Platons Lehre von der Wahrheit" (8)— y la enseñanza de Ortega.

2. *Verdad como autenticidad y libertad.* — Con la salvedad o limitación terminológica hecha líneas atrás, puede afirmarse que la verdad es un existencial; este es el modo originario de ser la verdad. Hay en ella (esto no debe olvidarse) una vertiente que mira hacia el ente: lo que es el existencial mismo en su relación a los entes intramundanos; es decir, lo que en el existencial del ser-ahí es su ahí; se trata, en definitiva, de la verdad del ente, su ser des-cubierto por el ser des-cubridor de la verdad. Luego hay los modos derivativos de la verdad. La verdad, por ejemplo, del juicio, verdad de verificación, sobre cuyo modelo, tomado exclusivamente, se formó la teoría tradicional de la verdad-tradicional de Aristóteles a Kant y Husserl, con la salvedad, respecto de este último, de la doctrina de la verdad como identificación expuesta en la sexta investigación.

Pero la verdad originaria es el existencial verdad. Mas lo originario es lo fundamental. Y un existencial es sólo dable allí donde hay existencia, ser del ente cuya esencia no está en un arquetipo fijo, sino en su propio ser-ahí, concreto y siendo. Mas el único ser existencial es el ser hombre (ser-ahí). Luego en tanto hay verdad en cuanto hay hombre. Aquí empieza a evidenciarse el abismo (irrellenable, si no es por comprensión histórica) que separa a Heidegger de la tradición. Pues si bien es cierto que en ésta *verum* se dice siempre por relación a un *intellectus*, ese *intellectus* es, en el caso del *verum transcendentale* (que es el único interesante para una metafísica de la verdad) el intelecto divino (9). Heidegger descarta esa hipótesis, porque no se encuentra en el análisis del fenómeno de la verdad. Precisamente se ha producido el filósofo de un modo muy claro sobre este extremo: "La afirmación de "verdades eternas", así como la confusión de la "idealidad" del ser-ahí fundada fenomenológicamente con un sujeto absoluto idealizado, pertenecen a los restos de teología cristiana, tan lejos todavía de estar extirpados de la problemática filosófica" (*S.u.Z.*, págs. 229-230).

(8) Citamos las siguientes ediciones de esas obras:

«Was ist Metaphysik?», sechste... Auflage. Frankfurt A. M., 1951.—*sigla*: *WiM?*

«Vom Wesen der Wahrheit», (2. Auflage) Frankfurt A. M., 1949.—*sigla*: *WW*.

«Platons Lehre von der Wahrheit», Bern, 1947.—*sigla*: *PLW*.

(9) Santo Tomás de Aquino, «Quaestiones disputatae de Veritate», q. 1, a. 2, en el cuerpo.

Pero la afirmación de que “toda verdad, según su forma de ser que es esencialmente del modo de ser del ser-ahí, es relativa al ser del ser-ahí” (*S.u.Z.*, pág. 227), ¿no es una afirmación relativista típica? Según lo que se entienda por relativismo; si se entiende la actitud del relativista moderno o del escepticismo mitigado antiguo, es decir, si se entiende por relativismo un subjetivismo aunque sea específico, la contestación es resueltamente: no. Precisamente porque la verdad es un existencial le es imposible al hombre construirla como subjetiva: la verdad es una necesidad ontológicamente constitutiva del hombre, no algo sometido al arbitrio del sujeto. Cabalmente veíamos líneas atrás que al comprobarse un conocimiento (emitido: juicio) como verdadero, no ocurre sino ponerse en evidencia que el ente mentado es mentado tal como es y ya era. No hay que confundir la entidad del ente con el ser del ente. Precisamente aquí está el punto arquimédico de la revolución operada en metafísica por los grandes filósofos contemporáneos. Los entes, antes de ser conocidos, “tienen” toda su onticidad: precisamente el conocimiento verdadero los des-cubre como habiendo ya sido antes de ser conocidos. Pero es la apertura, el existencial verdad, el que les da su ontologitud, el que aclara su entidad llevándola a ser, abriendo “*caminos (de ser) en el bosque*” (de la onticidad). De la verdad y de la no-verdad (se dice en “El ser y el tiempo”) sólo puede hablarse en tanto hay hombre. Podemos añadir: del ser sólo puede decirse que es en tanto hay hombre. El análisis del fenómeno de la verdad no arroja como resultado que antes de ser des-cubierto el ente no sea; sólo averigua que el ser del ente empieza a ser, y su verdad, con la apertura del mundo en y con el ser-ahí del hombre.

Descubierto, empero, el ente, lograda su verdad, llegado el ente a su ser, aquella verdad es en absoluto independiente del arbitrio del sujeto; ella se impone al sujeto desde el ser mismo; desde ese ser, precisamente, que es el suyo, el del sujeto.

Esto merece mayor aclaración. Para llegar a ella es necesario cubrir todavía una etapa intermedia: averiguar, dentro del seno de la verdad originaria, cuál es su modo “más originario”. Para ello debemos recordar otro concepto existencial: proyección (*Entwurf*).

La proyección es el existencial según el cual el ser del ser-ahí, lejos de estar definido por una idea significativa de un estado siempre presente, se define por abrirse hacia sus posibilidades de ser. El ser-ahí no es una cosa fijada en un ser de una vez para siempre, sino que el *poder ser* entra en su ser como un constitutivo (*Konstitutivum*). Que ello es así resulta de fácil argumentación: el poder ser entra en la comprensión que el ser-ahí tiene de su ser. Pero el ser sólo es en la comprensión del mismo. Luego la proyección del ser-ahí hacia su poder ser es de su ser. Y aun es lo más peculiar de ese su ser, lo más específicamente suyo en comparación con la fija substancialidad de los entes intramundanos.

Acabamos de decir que el poder ser es en la comprensión que el ser-ahí tiene de su ser. Eso quiere decir que el ser-ahí se abre sobre sí mismo en su más peculiar poder ser y como su más peculiar poder ser (*en y como*, porque él es también lo abierto) (*S.u.Z.*, pág. 221). Ahora bien, en el abrir y el comprender es donde se da el fenómeno de la verdad en su modo ori-

ginario, como existencial. Pero, además, el fenómeno de la verdad, el descubrimiento, se está entonces produciendo respecto de aquellas estructuras del ser-ahí según las cuales se produce toda relación a los demás entes: la misma apertura es aquí abierta a su vez por el ser-ahí comprensor de su mismo ser. Esto quiere decir que cuando el ser-ahí comprende su ser no a través de la pública interpretación ni a través de los entes públicamente interpretados, entonces se produce el fenómeno "más originario" de la verdad. Este es la verdad de la existencia, es decir, la verdad de aquel ser que es proyección hacia su poder ser.

Esa formulación coincide substancialmente con algunos lugares orteguianos, si bien, como es natural, dentro de diversos contextos sistemáticos. Ya en 1914 ("El ser y el tiempo" apareció en 1927), Ortega había descrito muy precisamente el fenómeno originario de la verdad: "Quien quiera enseñarnos una verdad que no nos la diga (10): simplemente que aluda a ella con un breve gesto, que inicie en el aire una ideal trayectoria, deslizándonos por la cual lleguemos nosotros mismos hasta los pies de la nueva verdad. Las verdades, una vez sabidas, adquieren una costra utilitaria (11); no nos interesan ya como verdades, sino como recetas útiles. Esa pura iluminación subitánea que caracteriza a la verdad, tiénela ésta sólo en el instante de su descubrimiento. Por eso su nombre griego —*alétheia*— significó originariamente lo mismo que después la palabra apocalipsis, es decir, descubrimiento, revelación, propiamente desvelación, quitar de un velo o cubridor. Quien quiera enseñarnos una verdad, que nos sitúe de modo que la descubramos nosotros". (*Meditaciones del Quijote*. *Meditación preliminar*, párrafo 4. "Obras Completas", vol. I, págs. 335-336).

Pero no sólo el fenómeno de la verdad originaria se encuentra tan bella y completamente descrito en ese monumento miliar que es el opus orteguiano en la historia de la cultura española y en la de la lengua castellana; lo que Heidegger llama el fenómeno "más originario" de la verdad ha sido expuesto por Ortega en la lección VII de "En torno a Galileo" (*O. C.*, vol. VI, págs. 81 y sig.) El hombre es, según expresiones de Heidegger, aquel ente cuyo poder ser es de o en su ser. El hombre es, según la insistente enseñanza de Ortega, "futurición". (Cf., por ejemplo, *La rebelión de las masas*, 2.^a parte, par. 8, *O. C.*, IV, 266, en el texto y en nota). De acuerdo con esto, el sentido más originario del saber (cuya verdad, por lo tanto, será la verdad "más originaria") estriba en su referencia futurizante, en su referencia al poder ser del hombre: "Este es el sentido originario del saber: saber a qué atenerse... El presente no me preocupa, porque ya existo en él. Lo grave es el futuro". (*O. C.*, IV, 85). La verdad del saber futurizante, verdad originaria, juega aquí el papel que en Heidegger desempeña la "verdad de la existencia", *ne-*

(10) El que vivamos ordinariamente de verdades que nos han «dicho» (juicios) es lo que origina y determina la limitación de perspectiva de la doctrina tradicional de la verdad, construída sobre la verdad derivativa resultante de la comprobación de la adecuación de aquellas verdades.

(11) La proposición de conocimiento se hace a la mano, dirá Heidegger trece años después. Cf. *S. u. Z.* págs. 224-225 .

cesariamente ínsita en el ser del hombre: “El hombre se adapta a todo, a lo mejor y a lo peor; sólo a una cosa no se adapta: a no estar de acuerdo consigo mismo respecto a lo que cree de las cosas” (loc. cit., subr. nuestro). Bajo la belleza de su elegante estilo conversacional, la frase transcrita encierra, con la riqueza de las fórmulas heideggerianas ya vistas acerca de la verdad de la existencia —la verdad más originaria—, una alusión a una faceta constitutiva de la verdad que todavía no hemos recogido en Heidegger. Antes de hacer honor al maestro de Friburgo recorriendo con él la última etapa del camino que lleva a la “fuente” de la verdad, bueno será hacer justicia al maestro de Madrid, transcribiendo el párrafo central de la lección citada, en el que se resume la tesis de la verdad como coincidencia del hombre consigo mismo: “Al vivir he sido lanzado a la circunstancia, al enjambre caótico y punzante de las cosas: en ellas me pierdo, pero me pierdo no porque sean muchas y difíciles e ingratas, sino porque ellas me sacan de mí, me hacen *otro* (*alter*), me alteran, y me confunden y me pierdo de vista a mí mismo. Ya no sé qué es lo que de verdad quiero o no quiero, siento o no siento, creo o no creo. Me pierdo *en* las cosas porque *me* pierdo a mí. La solución, la salvación, es encontrarse, volver a coincidir consigo, estar bien en claro sobre cuál es mi sincera actitud ante cada cosa” (pág. 82). La coincidencia de resultados respecto al tema de la verdad, coincidencia sin perjuicio de las distintas direcciones en que se mueven el pensamiento de Ortega y el de Heidegger, y sin perjuicio tampoco de la heterogeneidad de las organizaciones sistemáticas de los mismos, sólo es posible por la fundamentación previa y tácita de ambos pensamientos en nociones del ser muy próximas. Páginas atrás se indicó sumariamente la concepción del ser que Heidegger, a pesar de las limitaciones compositivas de “El ser y el tiempo”, no puede menos de apuntar en esa obra. La siguiente expresión de Ortega —una entre muchas— explica la posibilidad de coincidencias de ambos sistemas: “Pues puede acaecer que la verdad sea todo lo contrario de lo que hasta ahora se ha supuesto: que las cosas no tienen ellas por sí un ser y precisamente porque no lo tienen el hombre se siente perdido en ellas, naufrago en ellas y no tiene más remedio que hacerles él un ser, que inventárselo” (O. C., IV, 84-85).

Con la llegada al fenómeno más originario de la verdad, la investigación alcanza su último núcleo problemático. Si la verdad más originaria es la coincidencia del hombre consigo mismo (Ortega), la verdad de la existencia (Heidegger), la verdad es, entonces, originariamente, un saberse a sí misma. Ese saberse —en seguida veremos en qué sentido se dice— es la condición necesaria para saber acerca de lo otro (el ente). ¿Cómo es ese saberse? Es un saber lanzado al poder ser del ente que se sabe, es un saber futurizante, un saber a qué atenerse. Sin ese saber, el hombre es. Pero sin ese saber, el ser del hombre no es, pues el ser sólo es en la comprensión del mismo. En términos concisos, sin ese saber, sin poseer la verdad de la existencia, el hombre no existe, sino que, *ónticamente* irrealizada su esencia, la misma existencia (esencia humana) le es sólo *posibilidad ontológica*.

Esa situación es la que Heidegger ha descrito respecto de todo existen-

cial como modo de la inautenticidad. En este caso se trata del existencial verdad o apertura. Sin duda todo ser-ahí, incluso el sumergido en las hablaturías, la curiosidad y la ambigüedad de la caída, tiene un ser ontológicamente constituido por los existenciales. Pero estos se concretan entonces ónticamente en el modo de la inautenticidad, término que no es expresivo de una valoración ética, sino significativo del hecho muy preciso de que el ser-ahí se comprende a través de la pública interpretación. En nuestro caso, el existencial apertura se concreta ónticamente en el modo no-verdad. Llamaremos verdad, pues, en estricto sentido, al existencial apertura en el modo de la autenticidad; vale decir: el modo en que el existencial apertura se da cuando el ser-ahí, en vez de comprenderse por la pública interpretación, se comprende en "su más peculiar modo de ser" (su más peculiar "poder ser").

Todo el problema se centra ahora en la dilucidación del qué y el cómo del modo auténtico de la apertura que es la verdad. Este tema, por ser paralelo al del ser, es profundamente estudiado en "¿Qué es metafísica?", publicado en 1928. Es posible resumir brevemente lo que de ese claro y logradísimo escrito interesa a la teoría de la verdad.

El ser-ahí se encuentra cotidianamente sumergido, respecto de sí mismo y de los entes, en la pública interpretación. Está, pues, corrientemente abierto en el modo de la inautenticidad. Está, como dice Ortega, perdido en las cosas, que son los entes —incluso el propio hombre— públicamente interpretados. Para ser en el modo de la autenticidad, para ser de hecho en la verdad propia y de los entes, el ser-ahí tiene que apartar la no-verdad en que se hallan aquellos entes y él mismo aprisionados. Esa no-verdad es, precisamente, la familiar presencia cotidiana de las cosas. Dicho en otros términos: le es necesario al ser-ahí anonadarse, él y las "cosas" (los entes familiares a la pública interpretación). La nada, que acosa a la existencia en la angustia, rechaza todas las "cosas" que eran familiares en el vivir cotidiano. El anonadamiento (Nichtung) es la esencia de la nada (*WiM?*, 31). Pero el anonadamiento no es sólo un alejarse los entes en cuanto familiarmente comprendidos y conocidos por la apertura en el modo de la inautenticidad (no-verdad). Por el mismo anonadamiento de lo seguro cotidianamente, la existencia anonadada deja por primera vez al ente *ser lo que es*, libre de toda interpretación pública eidética (vorhandenes) o vital (zuhandenes). "La esencia de la originaria nada anonadante está en esto: que lleva al ser-ahí por primera vez ante el ente como tal" (*WiM?*, 31).

Ahora estamos, por cierto, en disposición de comprender mejor por qué la verdad de la existencia es la verdad más originaria. Lo es porque en ella el ser-ahí se anonada ante sí mismo, al volvérselo nada la interpretación pública de su propio ser. Y sólo entonces, al abrirse auténticamente sobre y a sí mismo, se abre a su "ahí", es decir, al mundo. (Esta exégesis se obtiene confrontando la doctrina de *WiM?* con la expuesta en *S.u.Z.*, 221, número 3).

Resumamos lo obtenido para dar un nuevo paso —que esta vez será el último— hacia la esencia y fuente de la verdad. En el anonadamiento, al par que comprende por primera vez su ser —es decir, al par que adquiere por primera vez la verdad de la existencia—, el ser-ahí consigue, también por

vez primera, la posibilidad de conocer el ente en cuanto tal ente. Ambos logros ónticos son indisolubles: son *el mismo*, en sus dos vertientes, pues, como ya había expuesto Ortega en 1923, “en la función intelectual... no logro acomodarme a mí... si no me acomodo a lo que no soy yo, a las cosas en torno mío, al mundo transorgánico, a lo que trasciende de mí”. (“El tema de nuestro tiempo”, cap. IV. *O. C.*, III, 160). O, más brevemente dicho, y también por Ortega: la verdad de la existencia es también la possibilitación de la verdad del ente porque “yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo. Benefac loco illi quo natus es, leemos en la Biblia” (“Meditaciones del Quijote”, prólogo de julio de 1914, Madrid. *O. C.*, I, 322).

Se plantea ahora la última cuestión: aclarar el sentido del fenómeno descrito de la verdad originaria. Ese fenómeno es decrible, recordémoslo, concisamente así: la verdad es ontológicamente necesaria, no ónticamente. Cuando ella es, es en el mismo ser. Pero puede no ser.

Que la verdad sea ónticamente *solo posible*, y no ya real, quiere decir que es fruto de una acción, de un comportamiento (*Verhalten*). Un comportamiento no es un actuar subjetivamente caprichoso y englobado en el ámbito de la ética, sino el ser en presente del ser-ahí, por el cual es ónticamente un existencial. Si un existencial es un modo de ser, un comportamiento es un modo de ser que es, un modo de ser siendo.

El comportamiento verdadero (el comportamiento abierto en el modo de la autenticidad) se sorprende analíticamente en el hecho de que el juicio, es decir, la proposición de conocimiento, va regida por una consigna de abrición (*Offenständigkeit*) hacia el ente (*WW*, 11) (12). Para que el juicio, pues, sea verdadero, debe estar regido por la abrición del comportamiento, del cual tomará su adecuación a la cosa. Mas el juicio es, en todo caso, sobre un ente o varios entes determinados. Incluso cuando se enuncia sobre el mundo, el juicio mienta el mundo como un ente. (Sólo el juicio metafísico versa sobre el ens qua ens. Pero no sabremos qué es un juicio metafísico ni cuál es su verdad mientras no sepamos qué es el juicio en general y cuál su verdad). Eso quiere decir que la verdad del juicio viene determinada, en cada caso, por una abrición concreta que le da medida y dirección. Mas, puesto que esa abrición es concreta, se dirige a tal o cual rincón óntico. ¿no necesita a su vez recibir la “medida” de su dirección? Tal es la paradoja interna de la posibilidad de la concordancia o verdad. En este momento crucial, se trata ante todo de no caer en la tentación de introducir un *Deus ex machina* subjetivo cognoscitivo idealizado: hay que atenerse a lo dado;

(12) Un tema interesante de exégesis heideggeriana es el de precisar por qué en *WW* Heidegger sustituye los derivados del verbo *erschliessen* (que traducimos con derivados del latín *aperior*, ej. apertura), por los del verbo *offen* (que traducimos a partir del castellano *abrir*, ej. abrición). El lector debe disculpar que por evitar una lectura dilatada le propongamos simplemente una interpretación del hecho sin detenernos en fundamentarla. *Erschliessen* y sus derivados creemos designan el estar abierto como existencial fundamentante de la verdad y de la no-verdad (apertura). *Offen* y sus derivados designan el modo estrictamente verdadero del estar abierto (abrición)

y lo dado es que el comportamiento se abre siempre en una determinada dirección, sobre un determinado ente, posibilitando el juicio. El análisis del fenómeno lleva a concluir que el comportamiento recibe como un don previo (Vorgabe) su dirección, su medida. (*WW*, 11-12). Ese don previo es, pues, la posibilitación de toda conformidad o verdad. Pero, ¿cuál es el fundamento de esa posibilitación?

En la vida cotidiana, en la existencia inauténtica, el ente está aprisionado en la cuadrícula de la pública interpretación. Pero, como antes hemos visto, una y la misma cosa es estar los entes encubiertos en la no-verdad y estar el propio ser del ser-ahí preso en ella. En la pública interpretación el ser del ente y el ser del ser-ahí están aprisionados. Estas expresiones no son, en último término, metafóricas. Son, al contrario, expresivas de una deducción; el razonamiento en forma diría así: el ser sólo es en la comprensión del ser. En el estado de pública interpretación no hay verdadera comprensión del ser. Luego en el estado de pública interpretación no hay *verdaderamente* ser.

El ser del ente y el ser del ser-ahí están *impedidos* de ser mientras no hay abrición. La abrición, pues, *libera* al ser. Eso es lo que quiere decir la célebre fórmula de "La esencia de la verdad", según la cual "la esencia de la verdad es la libertad" (*WW*, 12). Será inútil indicar que el pleno sentido de esa proposición se descubre al ponerla en relación con el sentido del ser esbozado en "El ser y el tiempo" y con la tesis de la naturaleza humana de la verdad (*S.u.Z.*, 226-227). Indiquemos sólo que con la última fórmula transcrita la teoría heideggeriana de la verdad se constituye como definible por la expresión (que nos permitimos proponer) de *inmanentismo de la libertad*. La libertad que se da en la abrición sobre el ente es un liberarse del dominio de la pública interpretación y un someterse a aquello mismo para lo que se ha hecho libre el comportamiento: es un someterse a lo abierto en la abrición. Liberarse el ente es romperse la cuadrícula que le encadenaba en la vida cotidiana; liberarse el comportamiento del ser-ahí es someterse al ente tal cual es. Esto es —ya lo vimos— lo que se consigue en el anonadamiento de la nada: "la nada es la posibilitación de la apertura del ente como tal para el ser-ahí del hombre" (*WiM?*, 32). El anonadamiento, el dejar-ser el ente, es designado en "De la esencia de la verdad" como el ek-sistir: ser dejando que el ente se aleje liberándose, y liberándose también el ser del ser-ahí. Contra una concepción superficial (moral) de la libertad, Heidegger define que la esencia de la libertad es la ek-sistencia. La esencia de la libertad es la ex-posición al ente. El pensamiento de Heidegger es tan poco mítico, tan poco místico y tan poco moralista que resulta perfectamente posible llevar estas definiciones hasta su aplicación más concreta. Es lo que vamos a hacer, con el fin de aclarar esa fórmula y su alcance —y la esencia de la libertad.

Heidegger ha definido el ser-ahí por la proyección. Esto quiere decir: el ser-ahí es el ser de aquel ente en cuyo ser es su poder ser. Las posibilidades de ser se realizan en el comportamiento que es el modo de ser (ontológico) siendo (ónticamente). Pero las posibilidades de ser con respecto a las cuales es el comportamiento se dibujan en el mundo, entre los entes. Es, pues,

necesario que el ente sea descubierto tal como él es para que se den verdaderas posibilidades de ser el ser-ahí. Mas el ente sólo se descubre en el ek-sistir, contrapuesto al in-sistir cotidiano sobre las no-verdades de la pública interpretación. Con esto queda dicho que la ek-sistencia es la esencia de la libertad. Por eso, como ha dicho Ortega, "la verdad es histórica" ("¿Por qué se vuelve a la filosofía?", *O. C.*, IV, 99). La verdad es el fundamento de la historia; pues sólo el fenómeno de la verdad, es decir, la situación concreta de ek-sistencia real ante el ente, la abrición sobre él, el anonadamiento, el dejar-ser al ente, puede abrir por vez primera posibilidades de ser, arrancando al hombre *pre-histórico* (en sentido riguroso) de lo que Kant llamó la "cáscara" natural, cóscica, para lanzarlo a la historia, al comportamiento que realiza posibilidades de ser.

La esencia de la verdad es, pues, la libertad. Y la esencia de la libertad es el dejar-ser, también llamado ek-sistencia (ambas cosas en *WW*), también llamado anonadamiento de la nada (en *WiM?*). Ahora bien: la libertad, esencia de la verdad, sólo es con el presupuesto de su don previo, que es la abrición al ente. Ese don previo no se asume todos los días. Antes al contrario, es refusedo in-sistentemente en el perderse en las cosas familiares y utilizadas (Ortega), públicamente interpretadas, en la caída (Heidegger). La libertad, esencia de la verdad, necesita de un entrenamiento que hay que repetir y que posibilita *ónticamente* la abrición. Tal es el tema de un escrito bellísimo de Heidegger: "La doctrina platónica de la verdad" (*PLW*).

El tema de "La doctrina platónica de la verdad" es el estudio del camino y las "moradas (Aufenthalte) que hay que recorrer para llegar a la libertad y a la verdad. El precedente inmediato del libro es la doctrina del "De la esencia de la verdad"; preparar la conclusión del primero de esos escritos nos da ocasión para resumir un punto muy importante del segundo.

El dejar-ser, la abrición libre, es relativa al ente. Pero en tanto precisamente que se abre a uno o varios entes determinados por el don previo, recubre al ente en su totalidad. "en la libertad ek-sistente del ser-ahí se produce el recubrir al ente en su totalidad: en ella *es* el re-cubrimiento" (*WW*, 19). Recordemos que según se dijo en "El ser y el tiempo" la no-verdad es tan originaria como la verdad. Ahora se añade aquí, en "De la esencia de la verdad", que la no-verdad, el recubrimiento, es la esencia previa, la preesencia de la esencia de la verdad (*WW*, 20). La no-verdad, el re-cubrimiento, es anterior a la verdad, al des-cubrimiento (13). Este es el misterio (Geheimnis) del ser-ahí: que en su verdad está su no-verdad, en su libertad su necesidad. Esta situación es ineluctable. El misterio del ser-ahí es la necesidad de la cons-

(13) Esta doctrina, entendida de un modo literal, es contradictoria de la expuesta en «El ser y el tiempo», según la cual «sólo en tanto el ser-ahí es abierto es también cerrado; y en tanto que con el ser-ahí es ya descubierto el ente intramundano es tal ente, como encontrable en el mundo, encubierto (oculto) o desfigurado». (*S.u.Z.*, 222). De Waelhens se refiere a ello como a auténtica dificultad hermenéutica. Pero no hay tal dificultad: *S.u.Z.* es una analítica ontológico-existencial preparatoria: su tema es el ser-ahí. Y en la estructura ontológica de éste, la apertura que es la verdad en general, es sin duda fundamentante de la no-verdad: le es «anterior». Pero en *WW* el tema es la esencia de la verdad del ente o, como

tricción (die Not der Nötigung). El ser-ahí, en su vivir inauténtico, se olvida de la constrictiva necesidad de su ser —es decir, de la inevitable necesidad con que recubre al des-cubrir—, de su misterio. Y al olvidarse del misterio se lanza y se pierde en “lo corriente y sus fuerzas”. Está el ser-ahí, entonces, en el error, que es errar: errar de un ente a otro de los que le son accesibles en la vida corriente, con olvido no sólo del ente en su totalidad, sino también del misterio, de la constrictiva necesidad según la cual no puede estar en la verdad (de un ente) sin estar en la no-verdad (del ente y del ser). Errar es in-sistir sobre los entes en vez de ek-sistir al ente en su totalidad (*WW*, 21).

Ahora bien: es el mismo ser-ahí del hombre el que fundamenta tanto la apertura como la abrición, la libertad, la verdad, el re-cubrimiento, el misterio y el olvido del misterio en el re-cubrimiento del mismo, es decir, en el re-cubrir que se re-cubre a sí mismo: “existiendo, es el ser-ahí in-sistiendo” (*WW*, 21). Por eso es necesario para *ser* hombre (no para ser *mejor* hombre) conseguir que “a veces” (como se dice en *WiM*?) se concrete el existencial apertura en el modo auténtico de la verdad, que es libertad, que es ser en el misterio de la necesidad de la constrictión. El modo de la inauténticidad, el olvido del misterio, se cumple cotidianamente, recubriéndose así al ser por impedir su comprensión. Pero el ser sólo es en la comprensión. Por eso el ser no es verdaderamente en el modo inauténtico, incomprendedor del ser: por eso, y no por un eticismo subrepticio, vale la tesis de que el ser del hombre, para ser, necesita ser libre, ser verdadero, ser en el misterio, en la necesidad de la constrictión. Para ese fin se requiere la “periagogé hóles tes psychés”, “la guía hacia la con-versión del hombre todo en su esencia” (*PLW*, 23). Sólo entonces puede ser la verdad en sentido estricto: “... es necesario que irrumpa la necesidad en la cual no sólo —y siempre— el ente, sino también por fin el ser se hace cuestionable. A causa de que esa necesidad permanece latente, la esencia originaria de la verdad yace todavía en su origen oculto (*PLW*, 52). Aquí se funda la necesidad de la “paideia”, de la formación: ella es el arte de poner al hombre en la necesidad de la constrictión, que es el fundamento del ser-ahí del hombre y con ello el fundamento de la ek-sistente libertad y de la verdad —el fundamento de la irrupción del ser en el ente—.

Si reconocemos la profundidad última y la rigurosa construcción de esta teoría de la verdad, que designamos como *inmanentismo de la libertad*, ¿nos vemos obligados a abandonar el concepto de verdad de nuestros sabios, aquel concepto que subyace a la verdad del saber de que ha vivido Europa durante cuatro siglos, y del que vive todavía por más diversas que sean las formulaciones que hoy recibe?

hace notar el propio Heidegger en su observación final, el tema es la *verdad de la esencia* (aclaremos: de la esencia del ente). Y en este terreno, el ente es siempre dado ante todo recubierto por la caída. No sólo por lo que en esa caída hay de sometimiento a la pública interpretación, sino también por lo que procede de la Geworfenheit (estado de yecto, Gaos) que es constitutiva del ser-ahí; estado de yecto que se salva inauténticamente en su abandono en el olvido de sí mismo, conseguido en el sumergirse en las cosas que le son familiares.

II

1. El estudio de la cuestión propuesta no se justifica sólo en orden al tema de la verdad teorética. Hemos visto que la verdad es histórica, en el sentido de que ella decide de la historia empírica; ella abre mundo y, en consecuencia, sienta nuevas posibilidades de ser. De aquí que la aparición de una nueva teoría de la verdad, y sobre todo su presunta pugna con otras concepciones coetáneas, afecte al *ser* (del hombre) y no al mero estar. Sin duda una cosa es la verdad y otra cosa la teoría de la verdad. Pero la teoría de la verdad es conciencia de la verdad y debe explicar todos sus modos. De hecho, toda teoría de la verdad explica los modos de verdad asequibles desde ella. Estudiar la situación que plantea una teoría de la verdad, acaso pugnante con otras históricamente valiosas, es intentar "saber a qué atenerse" (según la frase de Ortega) acerca de las posibilidades abiertas o cerradas por aquellas teorías.

Ortega y Heidegger nos han contestado a la pregunta: ¿cuál es la teoría de la verdad que, con precedentes más o menos lejanos, se hace explícita en la metafísica europea durante los años próximos a la primera guerra mundial? Es la teoría que define la verdad por la esencial libertad. La cuestión con cuyo breve estudio terminaremos está provocada por la afirmación frecuente de que tal teoría es incompatible con las concepciones que dominan en la ciencia contemporánea y en la epistemología de ella, concepciones que proceden de las raíces galileanas de nuestra física; pues aunque a menudo esa procedencia sea por vía crítica o de inversiones de sentido, uno sólo es el impulso y el "comportamiento" y él obliga, en fidelidad a sí mismo, a tales rompimientos dogmáticos. Estos se deben a la necesidad de sustituir datos erróneos o insuficientes, y perspectivas incorrectas determinadas por aquellos errores o insuficiencias. Pero la continuidad del "comportamiento" se mantiene: un mismo gremio se honra con la inscripción de Galileo y Planck, obreros del mismo oficio. Aun más: "... la ciencia es capaz de progresar sin contradecirse. Los edificios construídos sólidamente por ella no son derribados por los progresos ulteriores, sino englobados en edificios más vastos" (De Broglie: "La física nueva y los cuantos", Bs. Aires, 1943, página 15). En otras palabras: sea lo que sea aquello que hoy entienda el sabio por "verdad física", ese concepto tiene tradición y está en ella. En cambio, ¿qué tradición tiene la teoría de la verdad que hemos denominado inmanentismo de la libertad? Por la pluma de Ortega y por la de Heidegger, esa teoría apela a una ascendencia venerable: el pensamiento persocrático. Pero precisamente contra los restos de presocratismo se levantó la física europea.

Los representantes de teorías de la verdad cuya tradición parece contraria a la del inmanentismo de la libertad son los investigadores de la ciencia de la naturaleza. Estudiosos de la ciencia de la naturaleza no son los investigadores de la naturaleza. Estos pueden trabajar sin necesidad de formularse expresamente una teoría de la verdad. Aquéllos, pues, y no éstos, son los desti-

natarios de nuestra pregunta; se trata de los llamados “físicos teóricos” y de los lógicos especializados en el estudio de la física.

2. Es oportuno aludir a un terreno de la investigación física misma en el que se ha planteado una situación *sugeridora* de un paralelo con determinadas tesis del inmanentismo de la libertad. Se trata de la “problemática del observador” introducida en la física atómica por la teoría de los quanta.

El primer hecho explicado por la teoría heideggeriana de la verdad y por Ortega es el de que no hay verdad del ente sin verdad de la existencia. No hay verdad del ente sin que éste sea dejado-ser por el anonadamiento que es sólo posible en la verdad de la existencia. Ese dejar-ser sólo es referible, propiamente, al ente en total; no puede darse *plenamente*, sin antinomicidad interna, en la interrogación formulada a un ente, pues con tal interrogar queda recubierto el ente en total, universal y distributivamente. Esta es precisamente la situación descrita como necesidad de la constricción, que constituye el misterio.

Tal descripción es *comparable* a la expresada por la relación de indeterminación de Heisenberg, situación que se produce al intentar evitar el recubrimiento de un ente (posición o impulso) en el estudio de otro (impulso o posición, respectivamente). La situación es la siguiente: la observación de un fenómeno intraatómico introduce en el mismo un quantum de energía que lo perturba —que no le deja-ser. Por eso el problema del dejar-ser está muy vivo en los físicos teóricos que escriben acerca de mecánica cuántica —Heisenberg, De Broglie, Schrödinger, Bohr—. De Broglie llega a explicar la necesidad del concepto de quantum como derivada del hecho de que, aunque el fenómeno físico sea explicable bien por una determinada localización entre coordenadas, bien por una consideración energética, el mismo hecho de que ambas explicaciones sean posibles impone admitir *metódicamente* que *hay* en el fenómeno base para *ambas* hipótesis (*ob. cit.*, 7-38). Aquí hay que entender el término fenómeno en sentido riguroso, no en el de cosa: de otro modo haríamos una afirmación metafísica, sentada de hecho por el *sabio que citamos, pero que nosotros deseamos evitar. Por esta razón hemos subrayado el adverbio “metódicamente”* (14).

El propio Heisenberg expone así la discrepancia entre los conceptos clásicos que permiten construir aparatos de investigación y las funciones ondulares de espacio polidimensional (no comprendido en aquellos conceptos clásicos) a que da lugar la mecánica cuántica: “De esta discrepancia resulta la necesidad de trazar, al describir los procesos atómicos, una línea de separación entre los aparatos de medición del observador, que se describen con nociones clásicas, y el objeto de la observación, cuya conducta es representada por una función ondular. Ahora bien, mientras que, tanto sobre un lado de la línea de separación... como por el otro... las relaciones están

(14) El sentido de nuestra alusión a la problemática epistemológica de la teoría de los quanta está inspirado en Karl Friedrich von Weizsäcker, «Beziehungen der theoretischen Physik zum Denken Heideggers», en «Martin Heideggers Einfluss auf die Wissenschaften», Bern, 1949, págs. 172-174.

bien determinadas..., se manifiesta, sin embargo, la línea de escisión en la aparición de relaciones estadísticas. En el lugar de la escisión, pues, *el efecto del medio de observación sobre el objeto que hay que observar debe ser concebido como una perturbación parcialmente incontrolable*" (Heisenberg: "La transformación de los principios de la ciencia natural exacta". *Revista de Occidente*, núm. 138, pág. 284. Hemos subrayado las expresiones sugeridoras de la temática del dejar-ser).

3. El lógico *Hans Reichenbach* ha estudiado la significación epistemológica de la situación descrita por la relación de indeterminación de Heisenberg. Con el apasionamiento tan corriente en estas cuestiones, algún comentarista dedujo precipitadamente conclusiones de alcance teológico. Pero la relación de indeterminación consiste sólo en que la modificación o perturbación introducida por la observación en el fenómeno impide lograr resultados unívocos. El margen de indeterminación fué calculado por el propio Heisenberg, y no hace al caso. Pero sí podemos entrar algo más en la situación dicha: la posición de un electrón en un momento dado debe ser determinada, si se desea precisión y univocidad suficientes, con una luz de corta longitud de onda (radiación gamma); pero esa luz tiene un elevado quantum de energía, y desplaza al electrón de su trayectoria, haciendo imposible (1.º) observar otra vez al mismo electrón en su trayectoria, perdida por el impacto de la radiación, y (2.º) determinar el impulso del electrón, modificado por el mismo choque. Se puede estudiar el electrón con otra iluminación de mayor longitud de onda, luz que tendrá, por consiguiente, un quantum de energía más bajo que el de la radiación gamma. Con esto, el impulso del electrón casi no es alterado y puede determinarse con bastante precisión; pero ocurre que la luz de longitud de onda mayor que la de la radiación gamma no es suficiente para determinar con precisión la posición del electrón. De modo que o se estudia el impulso o se estudia la posición. Pero como ambas cosas son necesarias para el conocimiento del fenómeno, no cabe más que establecer parejas de datos cuya univocidad será escasa; esa es la situación de indeterminación, que indica que, en rigor, la previsión de la posición del electrón (y de su impulso) en un momento dado es imposible. Tal indeterminabilidad no se debe sólo a insuficiencias de los medios de observación; pues si bien con la elección de condiciones óptimas y con la repetición de experimentos es posible ir disminuyendo la relación de indeterminación, no puede darse el límite en que ésta sea cero, a causa de la variación constante de los dos parámetros que definen el fenómeno (15).

Para que podamos decir algo referente al concepto de verdad *fundable* en aquella situación es necesario tener una interpretación gnoseológica de la misma. Como hemos dicho, vamos a tomar tal interpretación de Reichenbach.

Si la aporética descrita es susceptible de ulterior estudio, éste tiene que partir forzosamente del hecho (aludido) de que, dadas determinadas circunstancias, la relación de indeterminación viene expresada por un número cada

(15) Reichenbach, «Objetivos y método del conocimiento científico», México, 1945, trad. Imaz, págs. 209-221.

vez más pequeño. Con esto queda visible que el único camino metódico hacia la verdad que permanece abierto en la situación de indeterminación consiste en la justa atribución de un determinado *grado* de "adecuación" a la realidad, un determinado grado de *probabilidad*, a cada combinación posición-impulso. Tal atribución de probabilidad se referiría, en concreto, al enlace de cada par de parámetros. Con palabras de Reichenbach: "Sospechamos que la solución consistirá en establecer entre posición e impulso un acoplamiento de carácter probabilístico: que, por lo tanto, la "cosa" objetiva no está ya caracterizada por una combinación rigurosa de los dos parámetros, sino únicamente por medio de una función de probabilidad que atribuye a cada combinación una determinada probabilidad" (*ob. cit.*, 25). El caso de la probabilidad igual a uno sería, como hemos visto y según la exposición de Heisenberg, inalcanzable. En la inalcanzabilidad de la probabilidad igual a uno se plantea una situación *gnoseológicamente* semejante a aquella a que da lugar la teoría einsteiniana según la cual la velocidad de la luz es el límite para la propagación de cualquier causación. Tanto en un caso como en otro, la cuestión del límite tiene dos vertientes: una estrictamente física, dentro de la cual cabe el hecho de que un día un dato nuevo obligue a derribar (o ampliar) el sistema que engloba aquel límite como principio; y otra vertiente gnoseológica, la consideración de la verdad formal de aquel límite, su coherencia sistemática. *Mientras el dato nuevo aludido no se presente, la verdad de coherencia es la decisiva.* Esto quiere decir que, tenga o no "razón física" Heisenberg al sostener la inalcanzabilidad de la probabilidad igual a uno, tiene razón desde el punto de vista gnoseológico: *y éste es el que nos interesa.*

La interpretación gnoseológica de la relación de indeterminación por Reichenbach concluye en definir la verdad de la física atómica cuántica como *probabilidad*. Creemos que da pleno sentido a esta conclusión el confrontarla con las alusiones hechas antes a la problemática del dejar-ser en la física de los quanta. Se ve entonces que lo que hace llegar a la conclusión probabilista-probabiliorista es, precisamente, el respeto por la complejidad de los datos paramétricos, la admisión de todos los parámetros. Con sólo eliminar uno de ellos se podría llegar a conseguir una serie de observaciones que serían, desde el punto de vista sistemático de la coherencia del sistema que forman, verdaderas y unívocas. Pero esa verdad habría sido conseguida no dejando-ser al ente. El que, al dejarle ser, el ente se revele imposible de ser captado en toda su verdad por el conocimiento físico-científico, por el conocimiento estrictamente objetivo-eidético, es una expresa tesis heideggeriana. La ciencia está a punto de enunciar por sí misma esa tesis cuando, sin ayuda de la ontología, llega a poder practicar esa ironía admirable que es la profesión de probabilismo.

Lo que venimos diciendo, ¿significa que la interpretación gnoseológica de datos físicos importantes por Heisenberg y Reichenbach deba prescindir del concepto de verdad?

4. *Bertrand Russell* ha argumentado muy sólidamente contra la exclusión del concepto de verdad en la gnoseología probabilista común a la mayo-

ría de los lógicos y físicos teóricos. Esa solidez, como siempre en epistemología, es la sutilidad de lo preciso, no la robustez mastodóntica e inhábil de las gruesas refutaciones del relativismo y del escepticismo hechas al modo tradicional. Verdad es para Russell la correspondencia de una proposición (expresiva de una creencia) con un hecho. Conocimiento es la correspondencia de una proposición (expresiva de una creencia) con una experiencia (16). Todo conocimiento es verdadero, pero no toda verdad es conocimiento, pues el hecho a que corresponde puede no haber sido experimentado. Esta teoría (que constituye una versión "avant la lettre" y muy mitigada del positivismo lógico) está construída para salvar, frente a Brouwer, el principio de tercio excluso: con ella puede afirmarse que toda proposición *significativa* es verdadera o falsa, según corresponda o no a un hecho (cosa que puede resolver la futura experiencia del mismo).

Para el probabilista (Reichenbach, por ejemplo, y el mismo Russell), el conocimiento es el reino de la probabilidad. Pues bien: si el conocimiento tuviera límites muy precisos, en vez de las fluctuantes fronteras de lo probable, el concepto de verdad sería innecesario. No teniéndolos, es necesario ese concepto para definir y graduar los límites del conocimiento (*Investigación...*, 39). La verdad es, pues, para Russell, una propiedad de ciertas proposiciones expresivas de creencias, sean conocimiento o no, o no se sepa si lo son. La verdad de las creencias expresadas, como se dice insistentemente en toda la obra gnoseológica de Russell, es más originaria que la verdad de las proposiciones expresivas de aquéllas. En una gnoseología empirista, conductista y probabilista, como es la de Russell, construída para responder al máximo de cuestiones científico-naturales y lingüísticas, hay también, pues, una gradación de modos de verdad. Comparar lo que ambos pensadores —Heidegger y Russell— entienden por originariedad y derivatividad de la verdad puede ser interesante.

La tesis de Russell es, a la letra, que "la verdad es una propiedad de creencias, y derivativamente de proposiciones que expresan creencias" (*El conocimiento humano*, 187). Ahora bien, la creencia, para un lógico, no puede ser algo misterioso e inconocible. La creencia que no sea expresa no tiene relevancia para el lógico. Pero Russell añade prudentemente (contra el positivismo lógico) que nada autoriza a identificar los conceptos expresión y expresión verbal. Todo comportamiento, no sólo el que consiste en emitir una proposición, puede ser expresión de una creencia y, consiguientemente, verdadero o falso, correspondiente a un hecho o no. En escritos heideggerianos —especialmente en "El ser y el tiempo" y en "¿Qué es Metafísica?"— se nos ilustra acerca del siguiente punto: la consideración de que el juicio es *el* lugar de la verdad, es la exclusivista presentación de un fenómeno derivativo; parcialidad debida a la concepción exclusivamente objetivista del ser y a la hipertrofia funcional del lenguaje; la negación (proposicional) no es tampoco la única nada, ni siquiera la nada originaria; más inmediatamente

(16) Russell, «Investigación sobre el significado y la verdad», Buenos Aires, trad. Rovira, 1946, pág. 291, y otros muchos lugares.

que en la negación, la nada se da en la privación, el aburrimiento y, sobre todo, en la angustia.

Una cuestión fundamental separa ambos giros filosóficos. Para aclararla, consideremos uno de esos comportamientos cuya es la propiedad de la verdad (o de la falsedad), por ejemplo, el juicio. La gnoseología de Russell, y, en general, toda gnoseología desligada de la ontología, cifra aquella propiedad, la verdad del juicio, en su correspondencia (Russell) o, en general, en su adecuación a lo que no es el juicio, sino el ente sobre el que versa. En cambio, esa relación no es el tema estricto del estudio de Heidegger, sino la fundamentación de la misma. La verdad de la creencia es, para Russell, más originaria que la del juicio. Para Heidegger, la una, es tan poco originaria como la otra, si bien puede decirse que la del juicio lo es menos cuando éste es "a la mano" dentro de un círculo social. La cuestión que estudia la teoría heideggeriana de la verdad es la de la "fundamentación de la posibilidad de una conformidad en general", es decir, la fundamentación de la verdad de cualquier relación. *Donde comienza el tema de la epistemología como ciencia independiente, termina el tema de Heidegger.* Con esto queda dicho que la investigación heideggeriana queda sometida a la aporía típica de la doctrina de la verdad: ¿cómo justificar un estudio de la verdad sin una previa ciencia del conocimiento? La posición de Heidegger a este respecto es la expuesta en la teoría del "ver a través". El análisis ontológico no necesita de una previa fundamentación epistemológica (para la cual, por cierto, volvería a plantearse la aporía), sino que su rigor metódico debe fundarse en la permanente autoconciencia de la investigación, en el saberse a sí misma y sus limitaciones en todo instante: en el "ver a través" de sí el mismo comportamiento.

5. Acaso con menos precauciones podamos considerar desde la teoría heideggeriana de la verdad la posición del *positivismo lógico*, porque éste, sobre todo en sus versiones extremas (Neurath, Hempel), se presenta muy completo sistemáticamente. La actitud positivista parte también de una interpretación del conocimiento físico. Y a vuelta de numerosas críticas (en especial del concepto de referencia de la proposición a la "realidad") acaba por sentar como criterio de verdad la coherencia del sistema de proposiciones. Esta tesis fundamental reviste importancia y caracteres muy peculiares en los grandes pensadores de la escuela, especialmente en Carnap y en Wittgenstein. Por eso, sería imposible o poco preciso referirnos con brevedad a esos dos filósofos. Será necesario que nos limitemos a fijarnos en lo común de la escuela. Lo haremos principalmente de acuerdo con las exposiciones de Moritz Schlick.

No nos interesa aquí la crítica del positivismo lógico (17). Nos ocupa la cuestión histórico-existencial de su confrontación con el inmanentismo de la libertad. Desde este punto de vista creemos poder decir: el positivismo lógico tiene como motivo fundamental el principio empirista en su absoluta formu-

(17) Hecha desde muy diversos puntos de vista. Interesante por su honestidad y su gracia literaria es la presentada por Russell en «Investigación...», cap. 10.

lación. Obedeciendo a ese motivo, deja de ser correcto el referirse a otra cosa que a la proposición enunciada en cada caso y a su comprobante: "Cuando se presenta un problema verdaderamente sensato, las vías que conducen a la solución quedan expresadas al mismo tiempo, por lo menos en teoría; quedan implicadas en su sentido (sc., el del problema)... En todos los casos se llegará a un acto de verificación, que se presentará siempre bajo el aspecto de un comportamiento directamente observable y que dará lugar a una experiencia inmediata" (Schlick: "*Les énoncés scientifiques et la réalité du monde extérieur*", trad. Vouillemin, Paris, 1934, págs. 10-11). "... el criterio de verdad o de falsedad de la proposición consiste en que, dadas determinadas circunstancias por las definiciones, se manifiesten o no determinados comportamientos. Si yo soy *incapaz* en principio de verificar una afirmación... es que, sin duda, yo no sé en absoluto lo que ella afirma. En suma, la indicación de las condiciones en las cuales una proposición es verdadera se *confunde* con la indicación de su sentido. Es completamente inútil buscar más" (ob. cit., 24). Toda alusión a "otra" cosa es inferencia, según el principio empirista lógico. Eliminadas por método esas referencias inferidas, no queda otro criterio de verdad que el de posibilidad de verificante y la coherencia del sistema de proposiciones.

Pero ¿a qué se debe que toda referencia a "otra" cosa que la proposición y el comportamiento verificador sea considerada como inferencia? Se debe a la concepción objetivista exclusiva del ser. El positivismo lógico descansa en la creencia en la coseidad del ser. Sobre el supuesto de la exclusiva objetividad o coseidad del ser, todo ser, en rigor, es cerrado en sí: el que un ente se abra no implica apertura de los demás, por más privilegiado que sea el ente abierto (la proposición). De aquí que toda relación a cosas suponga inferencia.

Si nuestra interpretación es correcta, el positivismo lógico es la más rigurosa consecuencia del concepto del ser propio de nuestra tradición filosófica y científica. Otras epistemologías más prudentes —el probabilismo, la teoría de la correspondencia— serán acaso más verdaderas, por respetar de modo más completo los datos del conocimiento. Probabilismo, relativismo, teoría de la correspondencia, explican más y mejor la investigación física que el positivismo. Pero éste es más consecuente con los principios todavía no extirpados (a pesar de las situaciones aporéticas que plantean) que inspiran la actitud gnoseológica de nuestra ciencia.

El inmanentismo de la libertad puede suministrar una explicación ontológico-existencial del positivismo lógico. La siguiente: la actitud del positivismo lógico es cercana del "verse a sí mismo" el conocimiento objetivo, conocerse en su limitación, tan vigorosamente subrayada por los pensadores de la escuela: "Nosotros no decimos que tal afirmación sea verdadera o falsa: ponemos su *significación*" (Schlick, ob. cit., 37). Por sus propios medios, el conocimiento objetivo, hecho casi transparente a sí mismo, llega casi a situación de anonadamiento. Anonadamiento parcial, con él sólo se produce el retirarse los entes, sin que se retire también ante sí mismo lo óntico del comportamiento proposicional. Alargaría considerablemente nuestro estudio el resolver, siguiendo tesis heideggerianas, la cuestión adjetiva de hasta qué

punto idealismo y restos teológicos motivan que sólo sea parcial este máximo anonadamiento alcanzado por la epistemología en el positivismo lógico, sin más que sus propios medios críticos —es decir, sin la ayuda analítica de la ontología—.

6. La *conclusión* está preparada por el hecho de que haya sido posible dar una explicación ontológica-existencial de varias teorías de la verdad, precisamente aquellas respecto de las cuales la cuestión histórico-existencial que nos ocupa es de máxima agudeza. Resumamos con toda brevedad lo alcanzado: 1.º, una teoría de la verdad relativista y probabilista (Heisenberg, Reichenbach), cuya formulación se debe al respeto metódico por unos datos que desbordan la previsibilidad que es dable dentro del concepto de verdad que parte de la noción objetivista del ser, resulta *interpretable* como un reconocimiento metódico (aunque no ontológico) de la problemática del dejar-ser. 2.º, una teoría como la de la correspondencia (Russell) se nos muestra como una descripción del problema de la relación, que es sistemáticamente posterior al problema de la fundamentación de toda relación en general —problema, este último, característico del inmanentismo de la libertad. 3.º, el positivismo lógico aparece como consecuencia rigurosa de la unilateralidad de la concepción objetivista del ser; y su teoría de la verdad, tan limitadora de ese concepto, se revela como indiciaria del avance de la epistemología en su auto-crítica.

La interpretación de esas tres corrientes doctrinales (prototípicas) a partir del inmanentismo de la libertad las presenta como incidiendo, con mayor o menor coherencia, en ese camino de la autocrítica. ¿Quiere eso decir que tal interpretación no reconoce en ellas más que ese valor autocrítico? ¿Quiere eso decir que el inmanentismo de la libertad rechaza en el fondo todo concepto de verdad —y todo conocimiento— que parta de la noción objetiva del ser?

Contestar a esa pregunta es resolver nuestra cuestión.

Es necesario, ante todo, precaverse contra el error que consiste en considerar la investigación heideggeriana como una forma de ética. El que la introducción preparatoria a la cuestión del ser en general sea una analítica ontológico-existencial no se debe a una preocupación moral del filósofo, sino al intento de resolver el problema metódico partiendo de lo único que es seguro acerca de él: el hecho de la pregunta ontológica y la posibilidad de analizar ese preguntar. No hay, pues, en el punto de partida de Heidegger eticismo alguno. Hay, por el contrario, una versión rigurosa del ideal metódico que con dos nombres —empirismo y positivismo— viene siendo asumido por la filosofía europea desde que Kant lo aprendió de la tradición inglesa. En el atenerse a lo dado está el motivo de la analítica existencial: no en un eticismo solapado.

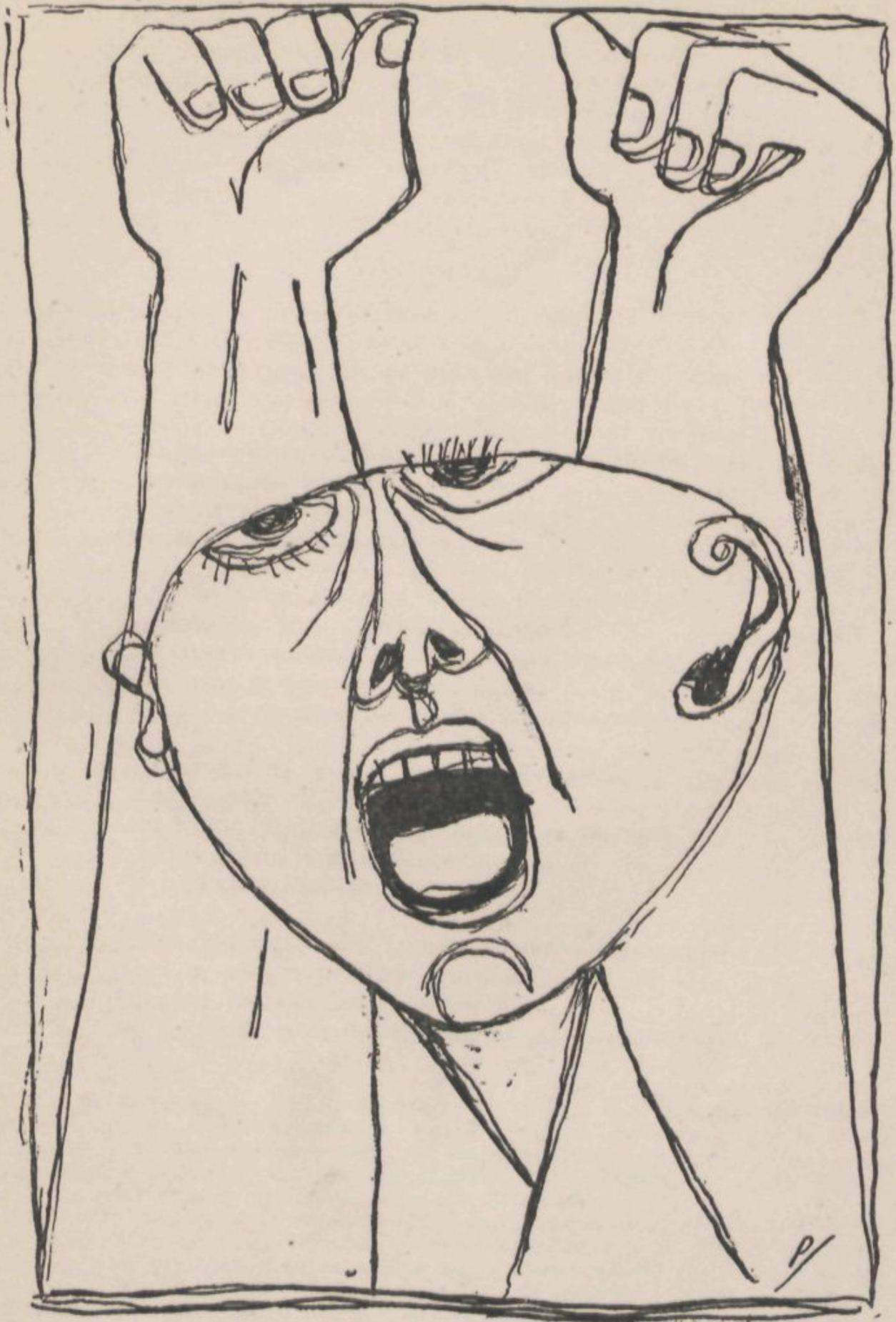
Cuando Heidegger, pues, presenta una fundamentación de la verdad en general, de la conformidad en general, no está postulando un "ideal más noble" que el de perseguir, por ejemplo, la verdad propia de la ciencia. La humilde lectura literal es aquí la decisiva; y ella nos asegura que el filósofo está trabajando en fundamentar *toda* verdad en general, cualquiera que sea su grado de

originariedad o derivatividad. Hablando de lo que nos interesa, lejos de estar rechazada, la verdad "vorhandenes", eidética, lógica en sentido clásico —la verdad científica no ontológicamente originaria— está siendo fundamentada por Heidegger como cualquier otra. Esta verdad de la que ahora nos ocupamos, es la que va acompañada de un dejar-ser a los entes como meramente "ante los ojos", objetivos. Es un dejar-ser, es una verdad, como se dice en las páginas de "El ser y el tiempo" dedicadas a exponer el paso del ser zuhandenes al ser vorhanden. La verdad de la ciencia (en sentido clásico y no limitado a la física-matemática) es la verdad de un ser de los entes que sólo viene a ser cuando es liberado por una determinada proyección: la objetivante.

Pero eso tampoco significa que la verdad científica tenga una especial y superior "nobleza" ontológica que la verdad de lo a la mano. Todas las verdades son verdad, sin más diferencia que la de su grado de derivación. La prevención que el inmanentismo de la libertad nos invita a adoptar no apunta, pues, mística o esotéricamente, contra una determinada verdad —por ejemplo, la científica—. Es la verdad como tal verdad, y en general, aquella de cuya limitación constreñida se nos previene. Es la verdad como tal la que es necesariamente constreñida, por esencia. "Tan finitos somos", como se dice en "¿Qué es metafísica?", que puede escapárenos el reconocimiento de esa constricción de la verdad, de su re-cubrimiento esencial, de su presencia la no-verdad.

La verdad más originaria sólo es en su comprensión por el ser-ahí, es decir: en la comprensión del re-cubrimiento de la verdad. El filósofo se limita a recordar al científico que en el momento crucial de elección o crisis de fundamentos, o inabarcabilidad de los datos, la reflexión en busca del nuevo fundamento debe partir del horizonte total del misterio, que es la verdad. Sólo desde ese horizonte puede que sea dable descubrir nuevas conexiones legales que la seguridad y confianza en los conceptos del anterior estadio científico acaso no permitan proyectar sobre el ente, liberándolo para este nuevo ser. Esto precisamente, y no algún raro mensaje mesiánico, es lo que indica al científico el párrafo de "¿Qué es metafísica?": "Puede la ciencia abandonar la nada con un gesto de superioridad. Pero al preguntar por la nada patentízase que el ser-ahí científico sólo es posible si de antemano se encuentra sumergido en la nada. Para comprenderse a sí mismo en lo que es, necesita no abandonar la nada. La presunta sobriedad y superioridad de la ciencia se convierte en ridiculez si no toma en serio la nada" (*WiM?*, pág. 37).

MANUEL S. LUZÓN



ANTOLOGIA PARA «LAYE»⁽¹⁾

POR

ALFONSO COSTAFREDA

CASI UN POEMA DE AMOR

Oh muchacha, tú, la más blanca, la que tenías
trenzados los trigos del cabello,
y verdes los ojos, que como pájaros
hacia el deseo parecían escapar.

Oh tú, la más pequeña, la que yo siempre quise,
escúchame, diré... ¿cómo te llamas?
Mi poema se adentra hacia el sur de tu nombre,
hacia los madrigales de sus letras: hacia
esa música suave que en el aire formaran.

Oh muchacha, mujer, cuerpo embriagado,
escribo para ti, hacia ti refiero
mi canto. ¡Cuántas veces soñé para tenerte!
Todos alguna vez te deseamos,
y a ninguno quisiste ser infiel.

Ahora, en esta noche, lejos de la ciudad, de las calles,
que tu paso o la lluvia acarician,
oigo la multitud hacia tu cuerpo,
y me duele en la carne cada espiga que entregas.

(1) Los redactores de LAYE, sugiriendo como tema «La libertad», me pidieron unos poemas para el presente número. En principio, no soy enemigo de la poesía de «encargo». El tema, por otra parte, era tentador. Pero no encontré ni estado de ánimo propicio ni tiempo suficiente para la tarea. En lugar de ello, y en las páginas que se me reservaban, se publica una selección de mi obra.

Quiero, no obstante, para cumplir de algún modo con el encargo y por si a alguien le interesa, dirigir la atención a poemas como «La catedral y el tiempo» o «Poema religioso», que, aun cuando no contengan una declaración total de lo que a mi entender es o debe ser la libertad, contienen al menos alusiones explícitas a lo que de la libertad —ya desde nuestro origen y por causas bastardas— se nos niega, deforma o falsifica.

TAN SOLO TU EXISTES

A Luciana Salvagni

En este instante existes tú solamente.

Generosa la luz se concentra en tus límites,
 el espacio en torno para ti se apaga.
 Tú luces, somos nosotros aire para tu luz.
 Tú, cuerpo; tú, vida; tú, alimento;
nosotros, sólo, sentidos para tu cuerpo,
 vidas adentradas en la tuya; alimentados
 por tu alimento.

Tú, árbol de blancura, blancos frutos
 que ni por la muerte se alcanzan totalmente.
 Para tu blanca piel, sobre el río de savia, palpitante,
 son nuestras manos, somos nosotros,
 márgenes hambrientas y oscuras.

En este instante tan sólo tú existes.
 Tú vives, presentas, inquietas, das gozo.
 Tú eres forma, agua, sangre y palabra.
 Todo lo demás, todos: *universo sediento, sed de ti*
 y silencio.

YO PREGUNTO

Ha muerto mi padre.
 Se repite su ausencia cada día
 en el hogar vacío.

Yo pregunto,
 y además de la ausencia, y además
 de perder los caminos de esta tierra,
 ¿qué es la muerte?

Yo te pregunto, padre, ¿qué es la muerte?
 ¿Has hallado la paz que merecías?
 ¿Encontraste cobijo en nueva casa,
 o vas errante, y sufres bajo el frío
 del invierno más grande, del total
 desamor?

Yo te pregunto, padre, sin son algo
 los muertos, o si la muerte es sólo
 una inmensa palabra que comprende
 todo lo que no existe.

LA CATEDRAL Y EL TIEMPO

Con columnas de esclavos o fieles, de sangre y de tormenta,
 sube la catedral y se ensancha: fuertes piedras de miedo
 que como los muertos todos
 con el hacha de la eternidad se cincelan.

Nada vale saber que la tierra armoniosa
 sus raíces profundas hacia el fruto despliega,
 ni que el amor nos puede, nos debe, necesita,
 alborozar los cuerpos de fecunda alegría;
 siempre desde lo invisible la catedral nos llama:
 tradición de los hombres de eternizar, de asesinar el tiempo al hacerlo eterno,
 por negarse a creer que los seres palpables
 cuando transcurren viven, cuando en la fe de sí mismos
 transcurren, aman; mueren si se eternizan.

Ayer, hoy y mañana, labra el temor trincheras
 para vivos enterrar los cuerpos, y con muertos levantar las catedrales;
 y la misma sangre que en el deseo fluye y se acrece,
 y poderosa crea nueva sangre,
 con la roja semilla de la vida
 ha de verter en las venas recientes
 la innecesaria angustia, la bastarda creencia
 de pensar que nuestra luz y nuestras aguas, de la vida,
 para el mar oscurísimo nacen,
 hacia un sombrío origen se revierten.

Todos sabéis, todos deberíais saber,
 que en la flor más sencilla empieza el curso y se cierra,
 que su rosa florece para el beso, que la mujer cuya blanca piel
 vuestros ojos enciende, el corazón agita,
 y para el matiz más inesperado vuestras manos prepara,
 para vosotros es;

 en el amor, para vuestro desmayo,
 ella es fuerte; en el trabajo, para su descanso
 trabajáis vosotros.

Esto es, esto ha de ser.

Pero la catedral de solitarios se nutre;
 los seres que desdobra y desnaturaliza, arrepiente y subyuga,
 en sus negras paredes ennegrece y aprieta;
 y siempre es la misma, única y grandiosa,
 la catedral de Nínive, de Roma, de Jerusalén, la nuestra.

Todas las realidades que a su existencia prefieren
 la esperanza en otra existencia, no viven ya en pleno día,
 son noche, se ensombrecen,
 como sombras se afilan, como vientos sin fuerza declinan;
 como cuerpos que han perdido la sangre
 si deseaban ya no desean, si amaban
 se desenamorán.

Necesita el poeta la belleza, y en sus versos la busca.
*"Oh venturosos aires, horizontes alegres, blancas nubes
 que al cielo azul de belleza apasionan;
 olas que de fresca espuma habitáis nuestras playas,
 pétalos de la rosa que fugaces sois y bellos."*

Sois fugaces los aires y los horizontes:
 mirad la lluvia, las nubes también huyen,
 pasan las olas: mueren para la belleza.
 Como la vida, la belleza es fugaz, y es nuestra,
 y así la queremos.

Así la quiere el poeta,
 no como dura piedra, con odios y engañosos cimientos
 hacia lo eterno esculpida, sino como la vida misma
 que ella no es eterna, no, pero en cada cuerpo que vive,
 existe y permanece.

Mas también a la belleza
 quieren aniquilar los que a nosotros, hombres o poetas, nos niegan,
 y, fervientes, adoran ídolos.
 Son los humildes, ay, temedlos, son los más,
 son las manos que siempre, desde siempre, para siempre, construyen
 catedrales de miedo, eternas catedrales
 que forman nuestra historia, sombras que nuestra luz
 poco a poco oscurecen.

(De *Nuestra Elegía*, 1949.)

TIERRA SIN ESPERANZA

I

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

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

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

II

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

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


Biblioteca d'Humanitat
Sala de Revistes

YA SUCUMBIERON LOS MEJORES

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

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

RIO SENA

Sous le pont Mirabeau coule la Seine.

G. A.

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

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

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

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

TIERRA SIN SENTIDO

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

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

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

(De Ocho Poemas, 1951).

POEMA RELIGIOSO

I

Te dieron vida y ahora vives
aun más allá de sus deseos.
Les fuiste una quimera necesaria
y te apoderas de tus dueños.

Y no diremos que no existes
aunque tenaces te neguemos:
si son en el desierto de su vida
sólo espejismos tus soñados reinos,
en nuestra mente estás, estás, acaso
más que nosotros eres cierto.

II

Sobre lo que más quiero, sobre las cosas mías,
tu ley y tu poder se imponen.
Años atrás, años ya en lejanía,
de mi propia morada alguien que yo no soy,
las llaves más secretas te ofrecía.
Tú las guardaste. Quedan
sin ser recuperadas todavía.

... Y surgen llamas de pavor
dentro del corazón en estas noches
frías:
cuando tú vienes sigilosamente,
cuando tú brutalmente a ti me obligas.

(Inédito, 1953)

STEPHEN, HÉROE ⁽¹⁾

POR

JAMES JOYCE

S ONRIÓ porque le pareció una sazón tan inesperada en él —aquella lástima— o más bien aquel impulso de lástima, puesto que sólo la había concebido. Pero era el haber efectivamente llevado a término su ensayo lo que le había concedido un placer tan maduro como era sentir lástima por otra persona. Stephen en más de un punto tenía un modo cabal de hacer las cosas: su ensayo no era en lo más mínimo una exhibición de amable talento. Por el contrario, estaba destinado seriamente a definirle a él mismo su propia posición. No podía persuadirse a sí mismo de que si escribía dando vueltas con ligereza alrededor de su tema o lo trataba desde el punto de vista de una impresión cualquiera pudiera salir de allí nada bueno. Por otra parte estaba persuadido de que nadie servía tan bien a la generación en la que había nacido como el que le ofrecía, ya fuera en su arte o en su vida, el don de la certidumbre. El programa de los patriotas le colmaba de dudas muy razonables; sus artículos no podían obtener su asentimiento intelectual. Sabía, además, que la conformidad con él significaría la sumisión a sus intereses de todo lo demás y que esto le llevaría a corromper todo principio de especulación en su propia fuente. Se negaba por lo tanto a emprender ninguna tarea cuyo resultado estuviera de antemano prevenido por obligados juramentos a la patria y esta negativa le llevó a una teoría del arte que era a la vez exigente y liberal. Su Estética era en lo principal Santo Tomás aplicado y lo exponía llanamente con el aire ingenuo de quien descubre novedades. Esto lo hizo en parte para satisfacer su propio gusto por los papeles enigmáticos y en parte por una auténtica predisposición en favor especialmente de las premisas del

(1) Reproducimos aquí, a excepción de unas páginas cuya ausencia está indicada por una línea de puntos, el capítulo XIX de la obra póstuma de James Joyce, *Stephen Hero*, que representan el primer estado de *A Portrait of the Artist as a young Man* y que fué publicada en primera edición en 1944 por la casa Jonathan Cape, de Londres.

escolasticismo. Declaraba desde el principio que el arte era la disposición humana de la materia inteligible o sensible para un fin estético, y más adelante afirmaba que todas esas disposiciones humanas debían ser clasificadas en tres distintas especies naturales, lírica, épica y dramática. El arte lírico, decía, es el arte por cuyo medio el artista expone su imagen en inmediata relación a sí mismo; arte épico es el arte por cuyo medio el artista expone su imagen en relación mediata a sí mismo y a los demás; y arte dramático es el arte por cuyo medio el artista expone su imagen en relaciones inmediatas a los demás. Las distintas formas de arte, como la música, la escultura y la literatura no presentaban esta división con la misma claridad y concluía de ahí que las formas de arte que presentaban más claramente la división debían ser llamadas las formas más excelentes: y no le inquietaba demasiado que no pudiera decidir por sí mismo si un retrato era una obra de arte épico o no, o si un arquitecto podía ser según su deseo un poeta lírico, épico o dramático. Una vez establecido, con esta simple operación, que la forma literaria de arte era la más excelente, pasaba a examinarla al amparo de su teoría, para establecer, según sus propias palabras, las relaciones que debían existir entre la imagen literaria, la propia obra de arte, y la energía que la había imaginado y formado, aquel centro de vida consciente, re-activa, particular: el artista.

Al artista lo imaginaba situado en la posición de mediador entre el mundo de su experiencia y el mundo de sus sueños, un mediador dotado en consecuencia de facultades gemelas, una facultad selectiva y una facultad reproductiva. Equilibrar estas facultades era el secreto del éxito artístico: el artista que supiera con más exactitud desembarazar el alma sutil de la imagen de la red de circunstancias que la definían y reincorporarla en las circunstancias artísticas escogidas como las más adecuadas para ella en su nueva función, era el artista supremo. Esa coincidencia perfecta de las dos facultades artísticas Stephen la llamaba poesía e imaginaba el dominio de un arte en la forma de un cono. El término "literatura" le parecía ahora un término despreciativo y lo usaba para designar la ancha región intermedia que queda entre la cúspide y la base, entre la poesía y el caos de los escritos olvidados. Su mérito reside en las exterioridades que describe; el reino de sus príncipes era el reino de las maneras y costumbres de las sociedades —un espacioso reino. Pero él concebía la sociedad en sí misma como el cuerpo complejo donde se hallaban implicadas y comprendidas determinadas leyes y en consecuencia declaraba reino del poeta el de esas leyes inalterables. Una teoría semejante podía muy bien haber llevado a su defensor a admitir la anarquía espiritual en literatura, si al mismo tiempo no hubiera insistido en el estilo clásico. Un estilo clásico, decía, es el silogismo del arte, el único modo legítimo de pasar de uno a otro mundo. Clasicismo no es la manera de una época o país determinados: es un estado constante del espíritu artístico. Es un talante hecho de seguridad, satisfacción y paciencia. El talante romántico, tan a menudo mal interpretado y de modo tan triste no menos por sus propios seguidores que por los otros, es un talante inseguro, insatisfecho, impaciente, que no halla residencia idónea en este suelo para sus ideales y trata en consecuencia de contemplarlos bajo el ropaje de figuras insensibles. Resulta de ese empeño que venga en menospreciar determinadas limitaciones. Sus figu-

ras son empujadas a extrañas aventuras, faltas de la gravedad de los cuerpos sólidos, y la mente que las ha concebido acaba por no reconocerlas. El talante clásico, en cambio, aunque tenga presentes las limitaciones, trata más bien de ceñirse a las cosas presentes y las elabora y conforma de modo que la inteligencia pueda penetrar más allá de ellas hasta su sentido todavía no expresado. Con este método el espíritu sano y alegre prorrumpe al exterior y consigue perfección imperecedera, con la ayuda de la naturaleza favorable y agradecida. Ya que cuando se nos concede esa situación en la naturaleza es justo que el arte no haga violencia a sus dones.

Entre esas dos escuelas en conflicto, la ciudad de las artes había llegado a estar singularmente trastornada. Para muchos espectadores la disputa era una mera cuestión de nombres, una batalla en la cual era imposible prever en ningún momento la posición de las enseñas. Añádase a eso la guerra intestina —la escuela clásica combatiendo el materialismo que es su secuela, la escuela romántica luchando por conservar la coherencia— y véase de qué confusión de maneras nada amables la crítica se ve obligada a entresacar la obra acabada. El crítico es el que es capaz, mediante los signos que el artista proporciona, de acceder al talante que ha hecho la obra y ver lo que haya de bueno en ella y qué significa. Para él una canción de Shakespeare, que parece tan libre y vivaz, tan lejana de cualquier propósito consciente como la lluvia que cae en un jardín o las luces de la tarde, se le descubre como la expresión rítmica de una emoción de otro modo incomunicable, o por lo menos no de un modo tan adecuado. Pero tener acceso al talante que ha hecho el arte, es un acto de reverencia antes de cuya ejecución hay que dar de lado muchas convenciones, ya que sin duda la región más íntima no revelará nunca su secreto a quien se halle enredado en profanidades.

Como la más importante de esas profanidades, Stephen colocaba el antiguo principio según el cual el fin del arte era instruir, edificar y deleitar. “Me es imposible hallar ningún rastro de esta concepción puritana de la estética en la definición que Santo Tomás ha dado de la belleza”, escribía, “o en nada de lo que él escribió con referencia a lo bello. Los requisitos que él cree indispensables para la belleza son de hecho de un carácter tan abstracto y común que es completamente imposible que incluso el secuaz más violento pueda usar la teoría del aquinata con el objeto de atacar cualquier obra de arte que poseamos, sea del artista que sea”. Este reconocimiento de lo bello en virtud de las más abstractas relaciones que se dan en un objeto al cual pueda serle aplicado el término, lejos de dar amparo alguno a un precepto de *Noli Tangere*, no era en sí mismo más que una natural consecuencia del levantamiento de toda prohibición al artista. Los límites de la decencia influyen por sí mismos de un modo demasiado fácil sobre el especulador, y su efecto es animar al profano a pronunciar juicios completamente fútiles. Ya que nunca se insistirá demasiado sobre la mentalidad pública en que la tradición del arte está con los artistas y que incluso si no toman por costumbre habitual el injuriar a estos límites de la decencia, no por ello la mentalidad pública tiene derecho a concluir de ahí que no se arrojan una entera libertad para hacerlo si lo consideran oportuno. Tan absurdo es, escribía el revolucionario de ardiente corazón, para una crítica

basada ella misma en homilias, prohibir las excursiones que el artista elija en su *revelación* de lo bello, como lo sería para un jefe de policía el prohibir que la suma de dos lados cualquiera de un triángulo sea mayor que el tercero.

En conclusión, la verdad no es que el artista necesite un permiso de sus mayores que le autorice a comportarse de tal o cual manera, sino que cada época debe someterse a la sanción de sus poetas y filósofos. El poeta es el centro intenso de la vida de su época, respecto a la cual se halla en una relación que no puede ser más vital. Sólo él es capaz de absorber en sí mismo la vida que le rodea y de arrojarla otra vez fuera en medio de la música planetaria. Cuando el fenómeno poético es señalado en los cielos, exclamaba ese ensayista que al cielo ascendía, es el momento de que los críticos verifiquen sus cálculos de acuerdo con él. Es el momento de que reconozcan que aquí la imaginación ha contemplado intensamente la verdad del ser del mundo visible y que la belleza, el esplendor de la verdad, ha nacido. La época, por más que se sepulte a sí misma bajo fórmulas y maquinaria, tiene necesidad de esas realidades, las únicas que dan vida y la sostienen, y debe esperar de esos centros escogidos de vivificación la fuerza de vivir, la seguridad para la vida que sólo de ellos puede llegarle. No de otro modo se afirma constantemente el espíritu del hombre.

Salvo en la elocuente y arrogante peroración, el ensayo de Stephen era una puntual exposición de una teoría de la estética cuidadosamente meditada. Cuando lo hubo acabado creyó necesario cambiar el título en "Arte y Vida" en vez de "Drama y Vida" ya que se había dado tanto trabajo asegurando los fundamentos que no le quedaba ya bastante espacio para levantar la estructura completa. Este manifiesto extrañamente impopular fué examinado por los dos hermanos, frase por frase y palabra por palabra y al fin dado por bueno en todos respectos. Se le puso entonces a buen recaudo hasta que llegara el momento de su aparición en público. Además de Maurice otras dos personas favorables tuvieron conocimiento anticipado de él; éstas fueron la madre de Stephen y su amigo Madden. Madden no lo había pedido directamente, pero al final de una conversación en la cual Stephen había contado sarcásticamente su visita a Clonliffe College, se había manifestado vagamente extrañado del estado mental que podía producir tales irreverencias y Stephen al punto le ofreció el manuscrito diciéndole: "Éste es el primero de mis explosivos". La tarde siguiente, Madden le devolvió el manuscrito con grandes elogios. Parte de él había resultado demasiado profundo para él, dijo, pero había podido ver que estaba hermosamente escrito.

—Sabes, Stevie, dijo (Madden tenía un hermano llamado Stephen y usaba a veces esta forma familiar), siempre me has dicho que era un chico del campo y no puedo comprender a tus místicos compañeros.

—¿Místicos? —dijo Stephen.

—Sí, sobre los planetas y las estrellas, ya sabes. Algunos de los compañeros de la Liga pertenecen a esa banda mística. Ellos lo habrían comprendido bastante bien.

—Pero no hay en él nada místico, te lo aseguro. Lo he escrito con cuidado...

—Bueno, eso ya puedo verlo. Está muy bien escrito. Pero estoy seguro de que estará por encima de la capacidad de tus oyentes.

—¡No querrás decir, Madden, que piensas que es una composición “florida”!

—Ya sé que lo has pensado. Pero tú eres un poeta, ¿verdad?

—He escrito... algunos versos... si es a eso a lo que te refieres.

—¿Sabes que Hughes es también poeta?

—¡Hughes!

—Sí. Escribe para nuestro diario, esa es la verdad. ¿Quieres ver algo de su poesía?

—¿Por qué? ¿Puedes enseñarme algo?

—Es el caso que tengo una cosa en mi bolsillo. También hay una en la *Espada* de esta semana. Aquí está: léelo.

Stephen cogió el periódico y leyó un poema titulado *Mo Náire Tù* (Tú eres mi afrenta). Había cuatro estrofas en el poema y cada estrofa terminaba con la frase en irlandés *Mo Náire Tù*, la última palabra rimando, naturalmente, con una palabra inglesa en el verso correspondiente. El poema empezaba así:

¿La borboteante lengua de los Gaélicos
cederá el paso al chapurreo sajón?

y en versos llenos de exaltado patriotismo iba arrojando denuestos sobre el irlandés que no quisiera aprender la lengua de su país natal. Stephen no vió nada notable en los versos, excepto la frecuencia con que ocurrían formas contractas como “e’en”, “ne’er” y “thro” en vez de “even” “never” y “through” y devolvió el periódico a Madden sin hacer ningún comentario.

—Supongo que eso no te gusta porque es demasiado irlandés, pero esto te gustará, supongo, porque es de ese género de escritos místicos e idealistas a que sois aficionados los poetas. Pero no debes decir que te lo he enseñado.

—Oh, no.

Madden sacó de su bolsillo interior un pliego de papel doblado en cuatro, sobre el cual estaba escrito un poema compuesto de cuatro estrofas de ocho versos, titulado “Mi Ideal”. Cada estrofa empezaba con las palabras: “¿Eres real?” El poema contaba las penas del poeta en un “valle de aflicción” y los “latidos de corazón” que estas penas le causaban. Hablaba de “tediosas noches” y “ansiosos días” y de un “deseo inextinguible” por algo superior a “lo que la tierra puede conceder”. Después de ese apesadumbrado idealismo la estrofa final ofrecía al poeta cierta hipotética alternativa para consolar sus penas: empezaba algo esperanzada:

¿Eres real, mi ideal?
Vendrás algún día hacia mí
En el crepúsculo suave
Con un niño en el regazo?

El efecto que tuvo esta aparición sobre Stephen fué durante largo rato un disgusto bochornoso. Los versos chabacanos, el inútil cambio de me-

dida, la ridícula manera como llegaba contoneándose el "Ideal" de Hughes, cargado con un infante inexplicable, se combinaron para causarle una aguda aflicción en la región sensible. De nuevo devolvió los versos sin una palabra de elogio o de censura, pero decidió que la asistencia a la clase de Mr. Hughes era en adelante imposible para él y fué lo bastante bobo como para sentir el haber cedido a un impulso de simpatía por un amigo.

... ..
Una semana antes de la fecha fijada para la lectura Stephen depositó en manos del Auditor un pequeño paquete cubierto de pulcros trazos. McCann hizo chasquear sus labios y puso el manuscrito en el bolsillo interior de su chaqueta:

—Lo leeré esta noche y te veré aquí mañana a la misma hora. Creo que ya sé de antemano todo lo que hay en él.

La tarde siguiente McCann le informó:

—Bueno, he leído tu conferencia.

—¿Y qué?

—Brillantemente escrita —un poco fuerte, me parece. De todos modos se la he dado esta mañana al Director para que la lea.

—¿Para qué?

—Todas las conferencias tienen que serle sometidas para su aprobación, ya lo sabes.

—¡Quieres decir, dijo Stephen desdeñosamente, que el Director debe aprobar mi conferencia antes de que yo pueda leerla en tu sociedad!

—Sí. Él es el Censor.

—¡Qué sociedad más estimable!

—¿Por qué no?

—Eso es una puerilidad, hombre. Parecéis unos críos en una guardería.

—No tiene remedio. Debemos contentarnos con lo que nos dan.

—¿Por qué no ponéis los cerrojos de una vez?

—Bueno, tiene su valor. Adiestra a los jóvenes a hablar en público, en el foro y en la plataforma política.

—Mr. Daniel podría decir lo mismo de sus charadas.

—No creo que se atreviera.

—¿Así que ese Censor vuestro está examinando mi ensayo?

—Verás, es de mentalidad liberal...

—¡Ay!

Mientras los dos jóvenes sostenían esa conversación en las escaleras de la Biblioteca, Whelan, el orador del colegio, subió a su encuentro. Este suave y redondo joven, que era Secretario de la Sociedad, enseñaba para el foro. Sus ojos miraban ahora a Stephen con tierno y envidioso horror y dijo olvidándose de todo su bagaje ático:

—Su ensayo es tabú, Daedalus.

—¿Quién ha dicho eso?

—El Muy Reverendo Dr. Dillon.

La comunicación de esta noticia fué seguida de un silencio durante el cual Whelan humedeció lentamente su labio superior con saliva de su lengua y McCann se dispuso a encogerse de hombros.

—¿Dónde está el maldito bobo? —dijo el ensayista de repente.

Whelan enrojeció y tendió su dedo por encima de su espalda. Stephen en un momento había atravesado la mitad del cuadrángulo. McCann le llamó:

—¿Dónde vas?

Stephen se detuvo, pero dándose cuenta de que estaba demasiado irritado para poder hablar, se limitó a señalar en la dirección del Colegio, y avanzó rápidamente.

¡Así que después de todas sus inquietudes, excogitando su ensayo y componiendo sus períodos, aquel viejo imbécil estaba por prohibirlo! Su indignación se sosegó en una disposición de desdén político cuando atravesaba la llanura verde. El reloj del vestíbulo del Colegio marcó las tres y media al tiempo que Stephen se dirigía al piojoso portero. Tuvo que repetirle sus palabras dos veces, la segunda con una enunciación distinta y separada de cada palabra, pues el portero era algo estúpido y sordo:

—Puedo - per - al - Director?

El Director no estaba en su habitación: estaba en el jardín diciendo sus rezos. Stephen salió al jardín y bajó por la avenida. Una pequeña figura envuelta en una amplia capa negra de aspecto español le daba la espalda cerca del otro extremo de la avenida lateral. La figura llegó lentamente al final de la avenida, se detuvo allí unos instantes, y luego dando la vuelta le presentó sobre el canto del breviario una pulida y redonda cabeza cubierta de rizados cabellos grises y un rostro lleno de arrugas, de un color indescriptible: la parte superior era de color cimentoso y la parte inferior estaba atravesada de coloraciones pizarrosas. El Director bajaba lentamente por la avenida lateral, envuelto en su espaciosa capa, moviendo sin hacer ruido sus labios grises mientras decía sus rezos. Al término de la avenida se detuvo otra vez y miró inquisitivamente a Stephen. Stephen quitóse el sombrero y dijo "Buenas tardes, señor". El Director contestóle con la sonrisa que una muchacha bonita ofrece cuando es objeto de una fineza que la sorprende, una sonrisa "encantadora":

—¿Qué puedo hacer por usted?, preguntó con una voz rica, profunda y calculada.

—Tengo entendido que desea usted verme con respecto a mi ensayo, un ensayo que he escrito para la Sociedad de Coloquios.

—Ah, usted es Mr. Daedalus, dijo el Director un poco más serio, pero todavía amablemente.

—Tal vez le estoy molestando...

—No, ya he acabado mis rezos, dijo el Director.

Empezó a caminar lentamente por el sendero de un modo que sugería la invitación de acompañarle. Stephen se puso por lo tanto a su lado.

—Admiro mucho el estilo de su conferencia, dijo con firmeza; pero no apruebo todas sus teorías. Me temo que no podré permitirle que lea su conferencia ante la Sociedad.

Anduvieron hasta el final del sendero, sin hablar. Entonces dijo Stephen:

—¿Por qué, señor?

—No puedo animarle a que difunda tales teorías entre los jóvenes de este colegio.

—Estoy de acuerdo con esto, dijo Stephen.

—Por el contrario, representan la suma total de la inquietud moderna y el libre pensamiento moderno. Los autores que usted cita como ejemplos, los que usted parece admirar...

—¿Santo Tomás?

—No Santo Tomás; ya hablaré de él dentro de un momento. Sino Ibsen, Maeterlinck... esos escritores ateos...

—No le gusta que...

—Me sorprende que un estudiante de este colegio pueda hallar nada que admirar en tales escritores, escritores que usurpan el nombre de poetas, que profesan abiertamente sus doctrinas ateas y llenan la mente de sus lectores con todos los desechos de la sociedad moderna. Eso no es arte.

—Aun admitiendo la corrupción de que usted habla no veo nada ilegal en el examen de la corrupción.

—Sí, puede ser legal para el científico, el reformador.

—¿Por qué no también para el poeta? Dante sin duda examina y reconviene a la sociedad.

—Ah, sí, dijo el Director interpretando, con una intención moral: Dante era un gran poeta.

—Ibsen también es un gran poeta.

—No puede usted comparar a Dante con Ibsen.

—No lo hago.

—Dante, el excelso protector de la belleza, el más grande de los poetas italianos, mientras Ibsen, el escritor que cree estar por encima y más allá de todos los demás. Ibsen y Zola, que tratan de degradar su arte, los alcahuetes de un gusto corrompido...

—¡Pero es usted quien los compara!

—No, no se les puede comparar. Uno tiene un alto fin moral: ennoblece a la raza humana; el otro la degrada.

—La ausencia de un código específico de convenciones morales no degrada al poeta, a mi juicio.

—Ah, si fuera a examinar incluso las cosas más viles, dijo el Director con una sugestión de tolerancia en reserva, sería diferente si fuera a examinarlas y luego mostrara a los hombres la manera de purificarse a sí mismos.

—Esto es propio de los Salvacionistas, dijo Stephen.

—¿Quiere usted decir...?

—Quiero decir que la interpretación que nos ofrece Ibsen de la sociedad moderna es tan auténticamente irónica como la interpretación de Newman de la moralidad y las creencias del Protestantismo inglés.

—Puede ser, dijo el Director, apaciguado por el paralelo.

—E igualmente libre de cualquier propósito misional.

El Presidente guardó silencio.

—Es una cuestión de temperamento. Newman pudo abstenerse durante veinte años de escribir su *Apología*.

—¡Pero cuando salió con ella!, dijo el Presidente con una carcajada y dejando la frase expresivamente incompleta. ¡Pobre Kingsley!

—Todo es cuestión de temperamento — la propia actitud frente a la sociedad, según que uno sea poeta o crítico.

—¡Oh, sí!

—Ibsen tiene el temperamento de un arcángel.

—Puede ser; pero yo había siempre creído que era un feroz realista como Zola y que tenía alguna especie de doctrina nueva por predicar.

—Estaba usted en un error, señor.

—Esa es la opinión general.

—Una opinión equivocada.

—Tenía entendido que sustentaba una doctrina, una doctrina social, la libertad de vivir, y una doctrina artística, la licencia sin freno, de modo que el público no toleraría la representación de sus obras y que no se le puede nombrar ni siquiera en una sociedad mezclada.

—¿Dónde ha visto usted eso?

—Oh, en todas partes... en los diarios.

—Es un argumento serio, dijo Stephen con tono de censura.

El Director, en vez de molestarse por esta osada afirmación, pareció doblegarse a su justeza; nadie podía tener una más triste opinión del semi-educado periodismo de hoy día que la que él tenía, y sin duda no permitiría que un diario le dictara sus juicios críticos. Al mismo tiempo había tal unanimidad de opiniones en todas partes acerca de Ibsen que se imaginaba...

—¿Puedo preguntarle si ha leído usted muchos de sus escritos? preguntó Stephen.

—Bueno, no... Debo decir que...

—¿Puedo preguntarle si ha leído usted una línea tan sólo?

—Bueno, no... Debo admitir que...

—Y sin duda no cree usted justo dictaminar acerca de un escritor del cual no ha leído usted jamás una sola línea.

—Sí, esto debo admitirlo.

Stephen dudó después de este primer éxito. El Director prosiguió:

—Me interesa mucho el entusiasmo que usted demuestra tener por ese escritor. No he tenido nunca ocasión de leer a Ibsen yo mismo, pero sé que goza de gran reputación. Debo confesar que lo que usted dice altera de un modo considerable mi opinión acerca de él. Tal vez algún día podré...

—Puedo prestarle alguna de sus obras, si usted quiere, señor, dijo Stephen con imprudente simplicidad.

—¿De veras?

Los dos dejaron de hablar por un instante; luego:

—Podrá usted ver que es un gran poeta y un gran artista, dijo Stephen.

—Me interesará mucho, dijo el Director con intención amable, leer por mí mismo algo de su obra, y lo haré sin duda.

Stephen sintió el impulso de decir "Perdóneme usted cinco minutos mientras mando un telegrama a Christianía" pero resistió a su impulso. Durante la conversación había tenido más de una ocasión de poner los hierros al importuno diablo que en su interior agudizaba su gusto por la farsa. El Director empezaba a mostrar el lado liberal de su carácter, pero con prudencia eclesiástica.

—Sí, tendré el mayor interés. Sus opiniones son algo extrañas. ¿Tiene usted la intención de publicar ese ensayo?

—¡Publicarlo!

—No puede dejar de preocuparme la idea de que alguien identifique las ideas de su ensayo con la enseñanza que se da en nuestro colegio. El colegio nos ha sido confiado.

—Pero no se le hace a usted responsable de todo lo que un alumno de su colegio piense o diga.

—No, claro que no... pero al leer su ensayo y saber que usted procede de nuestro colegio, la gente supondrá que aquí inculcamos esas ideas.

—Es indudable que un estudiante de este colegio puede dedicarse a los estudios especiales que crea convenientes.

—Eso es precisamente lo que siempre hemos tratado de fomentar en nuestros estudiantes, pero sus estudios, me parece, le llevan a adoptar unas teorías... muy revolucionarias, sí, muy revolucionarias.

—Si el día de mañana fuera a publicar un folleto muy revolucionario acerca de los medios de evitar el pulgón de la patata, ¿se consideraría usted responsable de mi teoría?

—No, no, claro que no... pero esa no es una escuela de agricultura.

—Tampoco es una escuela de dramaturgia, contestó Stephen.

—Su argumento no es tan concluyente como parece, dijo el Director después de una breve pausa. De todos modos me alegra ver que su actitud con relación a su asunto es tan auténticamente seria. A la vez debe usted admitir que la teoría que usted tiene —si fuera llevada a sus consecuencias lógicas— emanciparía al poeta de toda ley moral. Observo además que en su ensayo alude satíricamente a la que usted llama la teoría “antigua”— es decir, la teoría de que el drama debe tener objetivos éticos especiales, de que debe instruir, edificar y deleitar. Supongo que usted piensa en el Arte por el Arte.

—Sólo he llevado a su consecuencia lógica la definición que Santo Tomás ha dado de lo bello.

—¿Santo Tomás?

—*Pulcra sunt quae visa placent*. Al parecer considera lo bello como lo que satisface el apetito estético y nada más —aquello cuya mera aprehensión es causa de placer.

—Pero se refiere a lo sublime —lo que lleva al hombre hacia arriba.

—Su consideración debería aplicarse a la representación por un pintor holandés de una fuente de cebollas.

—No, no, se trata de lo que causa placer al alma en un estado de santificación, cuando el alma trata de alcanzar su bien espiritual.

—La definición del bien que da Santo Tomás es una base de operaciones insegura: es muy amplia. A mí me parece casi irónico en su tratamiento de los “apetitos”.

El Director rascóse la cabeza con aire dubitativo.

—Naturalmente el aquinata es una mente extraordinaria, murmuró, el más grande doctor de la Iglesia; pero requiere una interpretación inmensa.

Hay partes del aquinata que a ningún sacerdote se le ocurriría proclamar desde el púlpito.

—¿Pero y si yo me niego en cuanto artista a aceptar las cautelas que se consideran necesarias para aquéllos que están todavía en un estado de estupidez original?

—Creo que es usted sincero, pero voy a decirle en mi posición de hombre más viejo que usted y de alguna experiencia: el culto de la belleza es difícil. El esteticismo a menudo empieza bien sólo para acabar en las peores abominaciones de que...

—*Ad pulcritudinem tria requiruntur.*

—Es insidioso, se insinúa en la mente, poco a poco...

—*Integritas, consonantia, claritas.* Me parece a mí... que hay luminosidad en vez de peligro en esta teoría. La naturaleza inteligente la aprehende inmediatamente.

—Santo Tomás, naturalmente...

—El aquinata está sin duda del lado del artista capaz. No sé que mencione la instrucción o elevación.

—Defender el ibsenismo sobre la base del aquinata me parece algo paradójico. Los jóvenes a menudo sustituyen la convicción por la paradoja.

—Mi convicción no me ha llevado a ninguna parte: mi teoría se basta a sí misma.

—Ah, le gustan a usted las paradojas, dijo el Director sonriendo con benévola satisfacción. Me doy cuenta... Y hay otra cosa —cuestión de gusto tal vez más que otra cosa— que me hace pensar que su teoría es juvenil. No parece usted comprender la importancia del drama clásico... Claro que dentro de sus propios límites Ibsen también puede ser un escritor admirable...

—Pero, permítame usted, señor, dijo Stephen. Mis preferencias caen por completo del lado del talante clásico en arte. Sin duda recordará usted que decía...

—Por lo que yo puedo recordar, dijo el Director levantando hacia el cielo pálido un rostro débilmente sonriente en el cual la memoria trataba de introducir una vacía amabilidad por sus asientos, por lo que yo puedo recordar usted trataba del drama griego —del talante clásico— muy sumariamente a la verdad, con cierta juvenil... impudencia, si así puede llamársela.

—Pero el drama griego es heroico, monstruoso. ¡Esquilo no es un escritor clásico!

—Ya le dije que le gustaban las paradojas, Mr. Daedalus. Quiere usted trastocar siglos de crítica literaria con un giro brillante, una paradoja.

—Uso el término "clásico" en cierto sentido, con cierta significación definida, eso es todo.

—Pero no puede usar una terminología cortada a su medida.

—No he cambiado el sentido de los términos. Los he explicado. Por "clásico" entiendo la lenta paciencia con que se elabora el arte de la satisfacción. Lo heroico, lo fabuloso, lo llamo romántico. Menandro tal vez, no sé...

—Todo el mundo reconoce que Esquilo es el supremo dramaturgo clásico.

—Oh, el mundo de los profesores a quienes contribuye a dar de comer.

—Críticos competentes. dijo el Director severamente, hombres de cultura

elevadísima. E incluso el propio público puede apreciarlo. He leído, creo en algún... en un diario, creo que era... que Irving, el gran actor Henry Irving, representó uno de sus dramas en Londres y que el público de Londres fué en masa a verlo.

—Mera curiosidad. El público de Londres irá en masa a ver cualquier cosa nueva o extraña. Si Irving anunciara que iba a imitar un huevo duro *irían en masa a verlo*.

El Director acogió este absurdo con impasible gravedad y cuando llegó al final del sendero se detuvo unos instantes antes de mostrar el camino hacia la casa.

—No preveo mucho éxito en este país por lo que usted defiende, dijo alegremente. Nuestras gentes tienen su fe y son felices. Son fieles a la Iglesia y la Iglesia les basta. Incluso para el mundo profano esos modernos escritores pesimistas son demasiado... excesivos.

Con su espíritu desdeñoso huyendo de Clonliffe College a Mullingar, Stephen se esforzaba por hallarse en disposición de llegar a algún acuerdo definido. El Director había llevado cuidadosamente la entrevista a la región de la charla vana.

—Sí, somos felices. Incluso el pueblo inglés ha empezado a ver la locura que suponen esas tragedias mórbidas, esas malditas tragedias sin felicidad ni salud. Leí el otro día que un dramaturgo tuvo que cambiar el último acto de su obra porque terminaba en catástrofe; no sé qué mórbido asesinato o suicidio o muerte.

—¿Por qué no hacer de la muerte un crimen? dijo Stephen. La gente es muy tímida. Sería mucho más simple coger el toro por los cuernos y acabar con ello.

Cuando llegaron al vestíbulo del colegio el Director se detuvo al pie de la escalera antes de subir a su habitación. Stephen esperaba en silencio.

—Empiece a considerar el lado alegre de las cosas, Mr. Daedalus. El arte tiene que ser sano antes que nada.

El Director recogióse la sotana para subir, con un gesto suave.

—Debo reconocer que ha defendido usted muy bien su teoría... muy bien a la verdad. No estoy de acuerdo con ella, naturalmente, pero puedo apreciar que la ha pensado usted previamente con cuidado. La ha pensado usted con cuidado, ¿verdad?

—Sí, es verdad.

—Es muy interesante —algo paradójica a veces y algo juvenil— pero me ha interesado mucho. También estoy seguro de que cuando sus estudios le hayan llevado a usted algo más adelante será usted capaz de corregirla para acomodarla más a los hechos reconocidos; estoy seguro de que entonces será usted capaz de aplicarla mejor —cuando su mente haya sufrido un período de... enseñanza... regular y tenga usted un campo de... comparación... más vasto, más dilatado.

(VERSION DE J. F.)

2.

«CANT ESPIRITUAL», DE BLAI BONET

Si la originalidad de un poeta debe medirse por la novedad de la pasión que le anima, nada más original que esta obra admirable de Blai Bonet (1). Escribo sin saber nada de su primer libro, "Entre el coral i l'espiga", y un poco al azar de una primera lectura. Pero no creo equivocarme si afirmo que entre la interpretación que nos da Blai Bonet de la divinidad y más aún de la persona humana a través de su peculiar manera de vivir la propia vida, y nuestro entendimiento individual e histórico del hombre, la distancia es enorme. Nada sabe nuestro poeta del "yo" de la vida individual ni del crecimiento en saber y voluntad que es el desarrollo personal. Para él sólo existe el ansia ardiente de ser en la divinidad, sin reservas ni distinciones, en unidad indiscernible. No resulta su pasión de un camino recorrido hasta el fin desde la sensibilidad al intelecto, y de ahí a una visión de la totalidad enriquecida en todas las etapas del camino que en el fin trata de tras-

cenderse y como totalidad realizarse. Su ansia es anterior; nada de la herencia griega, hecha de sutiles análisis íntimos, subsiste. Ni tampoco tal vez del Dios cristiano, en un mundo sin historia, o que, por lo menos, nada quiere saber de la historia. Si a veces en los versos duramente patéticos, restallantes, de Blai Bonet, se refleja la conciencia del tiempo y de las obras de salvación que en el tiempo se realizan para el cristiano en un drama humano y cósmico, se observa que la experiencia fundamental del poeta no encaja en ella, escapa de ella, sensibilizada más acá de ella en lo que otros llamarían mera sensualidad animal:

*Tanta afició d'amor,
tant de fred me dus, Senyor,
des de l'altre cos on clames,
que crec en Tu per les flames
que les teves mans m'encenen,
quan terra i Déu me revenen
i me tremolen les cames.*

(1) Blai Bonet: *Cant Espiritual*. Premi de Poesia Ossa Menor 1952. Pròleg de Salvador Espriu. Barcelona, Els Llibres de l'Ossa Menor, 1953.

¡Extraña profesión de fe, ciertamente, la que se resume en un "temblor de piernas"! No nos entretengamos en mezquindades y reconozcamos la gran-

deza y valentía de la pasión que cristaliza vibrante e innominada en los versos de este gran poeta.

No será, pues, una historia personal lo que en ellos se nos cuente. Esto dificulta de modo extraordinario el más elemental comentario que pretendiéramos hacer de este libro. No es la narración de determinados estados de ánimo lo que en él debe interesarnos, ni las excursiones que en unidad de sensibilidad, memoria y esperanza realice el poeta por la realidad íntima o exterior, penetrado de la conciencia de sí mismo. No una vida, pues, en él nos interesa, sino un modo peculiar de verse durar, aquí sin duda en la presencia ingenua (ni soledad, ni compañía) de la naturaleza:

*...nosaltres no vivim,
només duram. No allò que vida dura,
sinó el temps que en besar-nos la mort
[tarda.*

Pero tampoco un reposo: ni sazón ni melancolía, sino una pasión que en todo, "frutos, flores, manos y palabras", se vierte y encendida se anega:

*Jo vaig bevent, no sé de quina vena,
un esdeveniment de flamarades.*

La poesía de este libro sabe mucho de la naturaleza, no diría que en su sentido primigenio, menos aún paradisiaco, puesto que el poeta puede decirle al Dios que le creara:

*Jo ja no visc tal com Tu me plantares.
Com me damnares visc, encès de tedi,
morint desficiós damunt cada acte;*

pero sí de la naturaleza revivida desde dentro, en un sentido mucho más

auténtico del que se ha solido dar a esta expresión cuando se la ha aplicado a los románticos de la naturaleza. Pues en Blai Bonet el sabor de una fruta, el valor de una palabra o el frescor del agua son realización inmediata del sentido de la realidad natural, no meras sugerencias o imágenes. En las cualidades propias de las cosas naturales se opera y llega a sazón inmediata la experiencia divina tras la cual el poeta se afana:

*ajeu-te en cada cosa contemplada
i xucla, boca a boca, tot quant tengui,
que altra cosa beuràs que no pensaves.*

Lleva, pues, nuestro poeta a una experiencia directa y "natural" del sentido de la creación. Su extraordinaria originalidad estriba tal vez, como decía, en el modo como se desase radicalmente de la tradición, y que le distingue por completo de los poetas que actualmente en toda España tratan de hacer poesía religiosa en una dirección semejante. Pues el mundo de Blai Bonet es coherente: no necesita inventarse una naturaleza poética ni un Dios "interesante", cual lo proponen algunos, para aunarlos precipitadamente. Blai Bonet, en suma, no crea desde la moda del momento, sino desde su experiencia única. Su naturaleza es rica y nada convencional: es la traducción inmediata de un afán irrenunciable.

De esta naturaleza vertida hacia Dios forman parte todas las realidades. Así puede Blai Bonet incluir en este libro de poesía religiosa una admirable "Elegía" de nostalgia claramente humana (por lo menos así me parece necesario interpretarla); nada tan hermoso se había escrito desde otra "Elegía" de Miguel Hernández que, seguramente, ha influido en la del poe-

ta mallorquín. Y también en las palabras se cumple esta experiencia divina: ésta es, cabalmente, la justificación de la poesía de Blai Bonet:

El Poema és tocar una flor, una fruita, una mà. I sentir l'acció sorda, el moviment, la poesia, l'ona de Déu. Els cercles de presència activa de la Paraula, que no acaba, en fruites, en flors, en mans. I dur la mà a la boca i besar-la, i parlar aquest gran contacte.

Dederíamos hablar tal vez de la lengua de nuestro poeta, de un sabor agrio indefinible, de sus extraordina-

rias imágenes llenas de violencia y de gracia, como ésta incomparable:

*La bellesa te cau, blancor avall;
els ulls, els pits, els braços abocats,
són rius amb pas i son, són rius pen-
[jats.*

Quede, así como el señalar influencias, etc., para mejor ocasión. Nos basta con afirmar hoy por hoy que en Blai Bonet tenemos a un gran poeta en lengua catalana, el primero que hoy en España ha sabido sin amañamientos hacer poesía religiosa.

JOAN FERRATER

CUATRO NOVELAS CON PROBLEMA

No sé hasta qué punto convendría que los autores noveles se preguntaran, antes de ponerse a escribir alegremente su primer libro, por lo que debe entenderse por novela. Porque si bien es posible que perdieran en interrogaciones y dudas parte de su generalmente apreciable espontaneidad, también es cierto que no desperdiciarían un material original y rico del que no siempre podrán disponer una vez utilizado: el de su propia experiencia vital.

Entendámonos: es un hecho fácilmente comprobable que muchos escritores después de una buena primera novela autobiográfica dejan de existir literariamente o se sumergen ya para el resto de su vida en una mediocridad tan lamentable para ellos, como para el ingenuo lector que no puede comprender cómo un autor que en un momento

dado le satisfizo, puede más tarde decepcionarle una y otra vez. Pues bien, quizá convendría colocar como primer mandamiento, en un hipotético decálogo del buen escritor, el siguiente precepto que intentara prevenir prematuros fracasos y decepciones económicamente gravosas: "No harás nunca autobiografía en tus novelas".

Parece una contradicción, en quienes creemos que la novela debe ser revelación de la propia vida y de la de nuestro entorno, el que afirmemos tan rotundamente que debe proscribirse la autobiografía de la novela, pero tén-gase en cuenta que hay un género literario específico para englobar a la primera, el del libro de memorias, fácilmente discernible de la segunda, sienzo quizá el elemento que actúa como hecho diferencial entre ambas, el

que comúnmente se conoce con el nombre de *imaginación creadora* —“conditio sine qua non” de la novela—, frente al cual una posible *imaginación reproductora* o simple memoria hábilmente manejada, es suficiente, si va acompañada de inteligencia y sensibilidad correcta, para informar el libro de memorias.

El escritor novel, pues, que vuelca en su primera obra todo el bagaje de su propia vida y experiencia, y de las cuales se presenta como protagonista, incurre en una inversión de su carrera literaria: lógicamente el libro de memorias debería ser la última obra del escritor. Así puede empezarse a comprender por qué, generalmente, se convierten estos escritores en autores de una sola obra o, si no es así, sucede que no pueden evadirse en muchos años —los necesarios para que transcurra para ellos un nuevo ciclo vital novelable— del tema central de su primera obra, o sea del tema central de su propia experiencia. Me parece que Carmen Laforet, buena escritora de un solo libro, puede servir de ejemplo del primer caso hasta la aparición de “La isla y los demonios”, y del segundo, después.

* * *

Esta introducción viene a cuento de la aparición, en la Fiesta del Libro de este año, de tres obras de autores noveles que inciden en la autobiografía.

La primera de ellas, “Nosotros, los Rivero”, de Dolores Medio (Editorial Destino. Premio Nadal 1952. Barcelona, 1953), es un libro que cuenta una historia en la que no es difícil adivinar la autobiografía. Otra es “El diablo fuera de juego”, de Rufo Gamazo, que revela lo autobiográfico en la excesiva simplicidad de la narración, en su falta de lo que podríamos llamar “mis-

terio artístico”. Y, por fin, “Nubes y barro”, de José María Cañas, (editada como la anterior por Luis de Caralt, Barcelona, 1953), la más descarnada de las tres, obra en la que ya ni tan sólo se intenta el *camouflage* en novela, con lo que su autor logra una brutal sinceridad capaz de emocionar al lector, por más que éste se dé cumplida cuenta que no es exactamente una novela lo que está leyendo.

Esos tres libros nos presentan, pues, un mismo interrogante: ¿lograrán superar sus autores ese carácter autobiográfico —por otra parte, interesantísimo— que amenaza con ser el final —en vez del principio— de su sólo empezada carrera literaria?

Para el bien de todos, deseamos que así sea.

* * *

Otra joven autora, Ana María Matute, nos plantea, desde otro punto de vista, el mismo interrogante de la continuidad. Para ella el caso es distinto porque no es precisamente la imaginación creadora la que le falla. Lo que nos hace temer por su suerte no es, pues, el que haga o no novelas —en el sentido técnico de la palabra—, porque las ha escrito y las sigue escribiendo, sino su estilo, su modo de escribirlas. La prosa de Ana María Matute es tan brillante como peligrosa. Y su peligro estriba precisamente en esa brillantez, en esa facilidad para las metáforas que la lleva a usar y abusar de ellas. ¿Hasta qué punto podrá aguantar la autora la gravidez de su prosa?, es la primera pregunta que se formula el lector avisado. Para formularse, en seguida, otra, que más o menos podría expresarse así: ¿A dónde la conducirá ese tipo de prosa, cuando la novela de nuestro tiempo la ha abandonado en

beneficio de una prosa directa y sobria que se ocupa sólo de narrar lo más objetivamente posible la acción?

Quizá Ana María Matute haya de renunciar a lo que de más efectista tienen sus libros, pero yo creo que si así lo hiciera surgiría poderosa y más viva aún esa estupenda fibra de novelista —de novelista de verdad— que revelan sus obras. Porque Ana María Matute, por tener, tiene incluso un tema

central inquietante, alrededor del cual puede construirse una importante obra literaria: el tema, ya lo conocen ustedes, es el de la lucha entre hermanos, realidad y símbolo que, como en todas sus novelas, aparece en “Fiesta al Noroeste” (Premio Café Gijón 1952. Madrid, 1953), libro que ha motivado estas líneas.

J. M. CASTELLET

«EN LA NOCHE NO HAY CAMINOS»

A ese personaje llamado Público, nadie, desde luego, le conoce personalmente. Todos poseemos, sin embargo, abundantes noticias acerca de su carácter y sus costumbres; las suficientes para asegurar que, del juego literario, el Público se pierde lo mejor. No pretendemos aludir a su tan impugnado mal gusto, a los errores estimativos que, según dicen, comete constantemente. Equivocarse con sinceridad produce por lo menos tantas satisfacciones como acertar, y, ¿quién puede poner en duda la sinceridad del Público? Por donde nuestro hombre se pierde algo bueno, es por su manía de considerar a los autores como fabricantes de productos para el consumo, o, mejor tal vez, de máquinas para obtener diversión; de ahí que les exija que sus máquinas den un buen rendimiento, y que funcionen sin fallos ni rozamientos. El Público divide despiadadamente a las obras en “buenas” y “malas”, y se niega a prestar la menor atención a las obras que clasifica en la segunda categoría. El inconveniente de semejan-

te tesitura consiste en que impide a quien la adopta participar del mejor y más hondo gozo que puede dar la literatura, y el arte en sentido amplio: el de inventarla. En un sentido riguroso, claro, los únicos que inventan la literatura son los literatos, o por lo menos algunos literatos. Pero al pasivo lector le queda todavía una posibilidad de situarse imaginativamente en la actitud del creador literario: concibiendo con vividez lo que sería un mundo sin literatura, reconstruyendo la introducción de la literatura en el mundo, y apreciando así la estructura de funciones que la literatura desempeña. Ahora bien: en nuestra época, sumergida por la letra, sólo hay un modo de recobrar imaginariamente la inocencia del iletrado: conceder la más apasionada atención a los frutos literarios en agraz, seguir desde sus inicios la obra de los autores que den muestras de encaminarse verdaderamente *hacia* la literatura, y sorprender así el admirable fenómeno que es su accesión a la maestría, a este estado de gracia en que

todas las acciones son eficaces y todos los deseos se consuman; en que la literatura no es ya algo soñado o intentado, sino que está ahí, operando sobre nuestro mundo, levantándole y otorgándole sentido.

Ahora que, según toda verosimilitud y toda justicia, Juan José Mira va a imponerse, con su última novela, a la atención del Público, ahora que su literatura esta ya ahí, con enérgica vigencia, convendría recordar y traer a colación aquellas lejanas *Así es la Rosa* y *Rita Suárez*, sus primeras novelas. Habría que analizar los medios de que se se ha valido Mira para aumentar el espesor y la coherencia de su universo imaginativo, para atar todos los cabos sueltos de la trama de su expresión. Podríamos así tal vez definir su literatura, o la peculiar encarnación de la literatura que es su obra. Pero semejante estudio nos está, por ahora, vedado. En los siete u ocho años transcurridos entre la publicación de *Rita Suárez* y la de su libro más reciente, Juan José Mira ha escrito dos novelas todavía inéditas; y es precisamente en una de ellas, *Pago más que nadie*, donde alcanzó por vez primera el pleno dominio de su material expresivo. No tendría sentido estudiar la evolución del novelista sin tener en cuenta aquella obra; y no podemos, por otra parte, concedernos para nuestra prestidigitación crítica la ventaja de hablar de libros que la mayoría de los lectores no conocen. Sólo en un aspecto nos permitiremos comparar *Pago más que nadie* con *En la noche no hay caminos*, y únicamente porque esta comparación constituye el modo más directo de acercarnos a una comprensión de la peculiaridad de la última obra. *Pago más que nadie* se organizaba, siguiendo la gran tradición novelesca del ochocientos, sobre los contrastes e interacciones

entre los caracteres de los distintos personajes; como bolas de billar; corrían los corazones por el tapiz de la narración, y sus choques y las huellas que en ellos dejaban constituían el argumento de la novela. La obra que ahora comentamos, en cambio, no nos presenta directamente más que a dos personajes: el protagonista Andrés Lozano, y una curiosa figura episódica, Manuel Artigas, cuya función en la arquitectura de la novela intentaremos más adelante desentrañar; los demás seres que intervienen en la narración, se nos aparecen en fugaces escorzos, y más bien como pasivas formas en un paisaje (el del alma del protagonista) que como agentes en una acción. Siendo así el más directo atajo para intentar penetrar en la novela es la descripción de su protagonista. Propiamente, la constitución del protagonista y la composición de la novela se confunden; y la obra nos habrá revelado su sentido, en cuanto hayamos entendido al protagonista.

A Andrés Lozano el mundo se le da mal. Cosas y seres, al ser percibidos por él, sufren una distorsión, ligera en apariencia, pero que basta para despojarles de toda su gracia y su riqueza de sentido. No es que Lozano transforme lo blanco en negro y lo negro en blanco; sus juicios y sus opiniones son sensatos y adecuados a la realidad que los motiva. Ocurre sólo que, de esta realidad, dejan escapar una parte demasiado considerable; o más bien, que Lozano, habiendo arrancado (como hacemos todos inevitablemente) los pedazos de realidad por él percibidos al contexto que les daba sentido, no los incluye en un nuevo contexto, en el contexto *suyo*. En cierto sentido, Lozano respeta demasiado al mundo; no devora, como todo organismo espiritual vivo, las cosas y los seres que pa-

san a su alcance; los guarda cuidadosamente en un armario, y deja que allí mueran y se pudran. El armario, cuando Lozano lo designa, tiene un bonito nombre: el sentido del deber y de su responsabilidad. Es perfectamente plausible que alguien guíe su vida por tales conceptos; pero en el caso de Lozano, el principio falla porque los conceptos no crecen, no se nutren de experiencia, y por consiguiente, tampoco crece Lozano, que siempre simplifica el mundo con una crudeza de adolescente. Con discreción muy de agradecer en nuestros tiempos de mascaradas psicológicas, el autor apunta una explicación causal de la contextura anímica de su personaje: la fijación sentimental en él producida por las últimas recomendaciones y consejos de su padre moribundo. Pero poco importan las explicaciones del carácter de un personaje de novela; nos interesa verle actuar. Para mostrarnos al suyo en actuación, Juan José Mira le envuelve en el caos de la guerra civil.

Ahí jugaba nuestro autor una arriesgada partida. El riesgo era doble. En primer lugar, el tema de la guerra civil es, según parece, demasiado vidrioso todavía, y en cuanto se le toca, lectores y críticos se salen inmediatamente de madre, perdiendo toda serenidad. Y la sequedad, la tacañería sentimental, de Lozano, al reflejar un fenómeno de arrebatada pasión colectiva como fué la guerra, lo deforman mucho más todavía que a un incidente del curso normal de los días. Al contar la guerra civil según la vió su protagonista, Mira se exponía a enajenarse dos clases de lectores: los que contribuyeron positivamente, en uno u otro bando, a la guerra y a la formación de las pasiones que la motivaron, y que en el libro se ven enfrentados a alguien que, irremediabilmente, no los

entiende ni quiere entenderlos; y en el extremo opuesto, los que rehusaron, con mayor o menor energía y con mayor o menor fuerza de expresión, participar en la guerra activamente, y que ahora pueden verse caricaturizados en la actitud de pura incomprensión de Lozano. El segundo riesgo que amenazaba a Mira era mucho más grave, puesto que era de orden puramente artístico. Nos referimos a la dificultad de narrar un complejo de acontecimientos desde el punto de vista de un personaje que no participa en ellos ni los entiende. El autor corre el peligro de explicar en vez de narrar, de razonar en vez de presentar, y de darnos así un esquema de novela, en lugar de una novela cumplida. Juan José Mira ha sabido esquivar admirablemente este segundo riesgo, y no sólo esquivarlo, sino convertirlo en componente positivo de la novela. Vemos, en efecto, que, después de unas páginas en que se nos describe la vida en el Madrid rojo de modo fragmentario e indirecto, a través de las reflexiones y las perplejidades del desconcertado Lozano, éste se halla presente en la rota de Brunete y el hecho bélico irrumpe en Lozano y en la novela motivando una doble liberación. Lozano huye, presa del pánico, y este pánico, reduciendo su vida al mínimo, a una pura actividad de su alma animal, le despoja del cascarón de conceptos que le ahogaban; y al propio tiempo, el autor puede, sin ser ya infiel a su personaje, dar rienda suelta a su magnífico don narrativo:

“...De lo último que guardaba clara conciencia era de que, al ganar la loma, la desbandada ya se había generalizado. Gritaba un teniente, pistola en mano, y alguien le disparaba un tiro en la cabeza, derribándolo como si fuese un muñeco. Después...

“¡Curiosa capacidad de automatis-

mo la del hombre! A partir de entonces, Andrés actuó irreflexivamente, sin el menor dominio voluntario sobre sus reacciones. (...) No es cierto que, en parejas circunstancias, un pánico colectivo se apodere de las masas. Por lo menos, subjetivamente, Andrés no poseía conciencia de haber experimentado a partir de aquellos momentos tal cosa. Ni pánico ni otra sensación que no fuese una especie de ansia o tensión constante, sin el menor matiz afectivo, que agudizaba anormalmente sus impresiones sensoriales. Percibía el silbido de la bala que podía herirle, el zumbido del caza a punto de descender, en vuelo rasante, a sus espaldas, los gritos que denunciaban el peligro cierto y que, automáticamente, desviaban sus pasos; veía, instantáneamente, el hoyo natural o abierto por un proyectil, que podía librarle del obús que estallaría un segundo después a corta distancia. Sobrevenía la explosión y la metralla se abría en mortal abanico, pero ya los dedos se le clavaban en la tierra de aquella dulce depresión, en un abrazo de gozo, la boca jadeante sobre el polvo, y en los ojos la imagen de aquella fabulosa hormiga roja que trepaba por una brizna seca. *Visión momentánea e incomprensible, pero viva; mucho más intensa que las sombras que le acompañaban en la huída y que, a veces, se desplomaban súbitamente o de un modo grotesco, trastabillando como borrachos*".

Lozano recobra la inocencia de la percepción, y puede entonces entregarse a su amor por la muchacha Libertad; el abrazo erótico prolonga aquella pasión de pura pervivencia con que su cuerpo se apretaba a la tierra, al huir de la batalla. Pero Lozano, entonces, se ha limitado a dejar en suspenso la vigencia de los conceptos que habían guiado su comportamiento; no

los sustituye por otro mejor adecuados a su nueva experiencia; no sabe dejarse educar por su cuerpo. De ahí que su nueva felicidad se derrumbe al primer proyectil que la vida le dispara: lo que él juzga infamia moral de su madre y de su hermana. Revierete entonces a un cinismo que no es otra cosa que su primera severidad vuelta del revés. Nuevamente el mundo se le presenta como un caos sin sentido:

"...hechos que... parecían carecer de importancia, se destacaban con acusado relieve entre sus recuerdos. Se acordaba muy bien de aquel zagal de quince años de la Ginebrosa, que se jugaba la vida por una cabra y que, al morir, sólo pensaba en lo que diría su padre, como si el mundo todo girase en torno de aquella perdida cabra. Incidente no menos disparatado que la aventura del taciturno Solórzano, ejemplar soldado de su compañía, que ante el asombro general, desertaba, pasándose una noche al enemigo, simplemente porque el día anterior alguien le había birlado medio queso que guardaba en su mochila..."

En la segunda parte de la novela, vemos a Andrés Lozano convertido en *puntal del estraperlo barcelonés* y en famoso amante de cortesanas. La narración no se realiza, en esta segunda parte, exclusivamente desde el punto de vista de Lozano. Según ya dijimos, un segundo personaje, el escritor Manuel Artigas, se contrapone al protagonista. Artigas tampoco engrana bien en la vida, pero por razones contrarias a las que operan en Lozano: por una excesiva generosidad intelectual y sentimental, que le dispara siempre más allá del objeto de su apetencia. Generosidad que convierte en un fracaso sus amores con Olga (transformada, la pobre, en leña para el fuego de un estudio

sobre la novela europea), y que le permite diagnosticar con precisión el mal de que sufre Lozano:

“—*En mi opinión* —dijo Artigas, después de una corta pausa—, usted subestima el factor sentimental que, en cierto modo, es el decisivo. No creo que tampoco pueda pensar con claridad un hombre que no sienta con claridad.

”—Un bonito juego de palabras —opinó Andrés Lozano.

”—No lo es. El puro pensamiento sólo sabe caminar apoyado en las muletas de la causa y el efecto. Cuando fallan las muletas, se desploma lamentablemente.

”—¿Existe, acaso, otra forma de razonar?

”—Pues, claro. Y la más corriente: a partir de esas premisas instintivas, sentimentales, que a usted parecen sacarle de quicio. Cuando el padre piensa en el hijo, el esposo en su mujer o la muchacha en su novio, ...la razón se convierte ...en mero auxiliar utilitario. Si el problema no aparece claramente planteado en el plano sentimental, su tarea será completamente baldía, y la razón incurrirá en los mismos desvíos y errores que el instinto descarrilado...”

Con la misma discreción que anteriormente señalamos, Juan José Mira apunta apenas el efecto que sobre Lozano hayan podido tener las admoniciones de Artigas y la saciedad causada por su pobre vida de (por así

decir) *maquereau* aficionado. El caso es que cuando una nueva crisis envuelve a Lozano (un homicidio que comete involuntariamente), éste no resiste ya: sabe aceptar su castigo, y se resigna a verse a sí mismo *casi desnudo*, nuevamente reducido a su vida mínima e inocente; pero esta vez con plena conciencia, aprendiendo humildemente las lecciones de su propio sentir y de la sabiduría atávica de sus compañeros de prisión.

Al reseñar una novela, es ya tópico decir que sus personajes se convierten en amigos del lector, y que éste habrá de verse siempre acompañado por su invisible presencia. La relación en que, una vez concluída la lectura de *En la noche no hay caminos* (1) nos hallamos respecto a Andrés Lozano, es más directa todavía; no es alguien a quien conocemos con mayor o menor familiaridad; es una parte de nosotros que súbitamente se nos ha revelado; un inquietante fantasma que nos repite:

Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère.

...Y esperamos, con inquietud e impaciencia a la vez, la próxima *delación*, la próxima novela, de Juan José Mira.

G. F.

(1) Juan José Mira: *En la noche no hay caminos*. Barcelona, Editorial Planeta, 1953.

TEATRO:

«UNA PICA EN FLANDES», «UN TIRO POR LA CULATA» Y ALGUNOS NOMBRES NUEVOS

La pica en Flandes. — En ocho días —del lunes 20 al lunes 27 de abril— el Teatro de Cámara de Barcelona ha puesto de relieve la justicia con que él es la única entidad barcelonesa detentadora de un Premio Nacional de Teatro. En la primera de las dos fechas indicadas, dieron De Cabo y Richart “Tres ventanas”, de Luis Delgado Benavente; en la segunda, dos óperas de Menotti: “El teléfono” y “La medium”.

“Tres ventanas” es una obra con dos clases de excelencias: formales y de fondo. Extraordinarias las primeras, se han hecho ineludiblemente admitir por todo el mundo. Repasémoslas: la obra juega tres dramas en tres tiempos escénicos que son, empero, un solo tiempo real. La autosuficiencia de cada tiempo escénico, de cada acto, encarna una verdad que luego encontraremos también al estudiar el fondo de la obra: esa verdad es la heterogeneidad del mundo del arte y el mundo ese que llaman real —vivo en todo caso, y brutal tirano que se impone a todos, incluso al creador artístico. La simultaneidad *real* de la sucesión *escénica* está expuesta de modo perfecto por Delgado: unas voces, una melodía, una carcajada, son tres hitos suficientes que la realidad hincan en el drama, haciendo visible su recurrencia. Entradas y salidas, momentos psíquicos y morales, son otros tantos problemas de estructura (de medición de tiempo) logrados con perfección. El problema artístico que eso

suponía es grande: pues si podemos escribir que la solución de tales cuestiones es *perfecta* en “Tres ventanas”, es porque las soluciones en cuestión no se limitan a encajar los sucesos en el doble tiempo —real y dramático— sin fallo lógico; sino que, además —y esto es lo artístico— ninguno de esos encajes falsea el ritmo del acto en que se produce. Esto no es cosa de coser y cantar: ritmo no es, sin más, tiempo. *Ritmo es tiempo cualificado* por una tensión. De modo que la oportunidad de una salida, por ejemplo, obligada por una entrada en otro de los actos, debe conseguir, para ser perfecta, un total y conveniente efecto sobre el ritmo del acto en que se produce. Cuando Arcadio tiene que salir de escena en el tercer acto, porque han pasado los minutos que su entrada en el primero le permiten consumir, no basta con que salga en el instante lógicamente exigido para que la salida sea perfecta: se requiere, además, que su salida sirva al ritmo, al tiempo tensional del acto tercero. Así ocurre en la obra: la salida de Arcadio, después de una escena intensa, marca precisamente la inflexión descendente del ritmo en la siguiente escena, durante la cual Leandro intentará recuperar una paz refrescante, buscando en su discusión con Valentina el convencimiento de que sus inquietudes son infundadas. Sólo con esta caída del ritmo tendrá luego vigor rítmico dramático la violenta reacción final de Leandro. El mutis, pues, de

Arcadio en el tercer acto es necesario no sólo cronológicamente, sino también dramáticamente: obedece al tiempo y sirve al ritmo. Por cosas así nos creemos autorizados a escribir: la estructura de "Tres ventanas" es perfecta.

El material temático de la obra es bastante amplio. "Tres ventanas" contiene más ideas y más sentimientos de los resumidos en las pobres listas de adulterios que una consideración poco atenta se limita a ver. Además de la anécdota misma, que es, naturalmente, una de las caras del tema de toda obra, "Tres ventanas" presenta las siguientes: vida real, o, por mejor decir, de la vida extrartística; una idea o sentimiento de la naturaleza del arte y sus límites, noción que está íntimamente ligada a la anterior; un modo de representar basado en la igualdad de los personajes. Precisemos esas cuatro caras en cuya superficie la obra espejea el mundo, cumpliendo así la función más general del arte.

Que la "vida" es compleja en sus motivaciones, inextricable casi y poco apta para el juicio tajante, es lo que siente (y no sólo piensa) "Tres ventanas" acerca de ese poliforme monstruo que nos rodea y somos. Arbol sin tronco y hecho de innumerables ramas retorcidas, la vida es tal que no permite a ninguno de sus "trozos" explicarse por sí mismo. Toda separación es cirugía y, en el fondo, amputación. Lo que hace la señora Kora en casa de Valentina se explica hacia el pasado por lo que aquélla hizo en su propia casa, y hacia el futuro, por lo que Valentina está haciendo en la casa de al lado; y lo que allí hace Valentina se explica por lo que ocurrió en la suya, cosa sólo comprensible por la existencia de un personaje que acaso esté en la guerra... Comprender de verdad

una vida sería comprender todas las vidas, incluidas, si ustedes quieren, las falditas tan bellas de los egipcios y la generación de las amebas. Quiten ustedes chiste, añadan emoción, asómense indiscretos a la casa del vecino y sentirán la primera verdad expuesta por "Tres ventanas".

La segunda es puramente estética. El arte es uno de esos citados "trozos" de la vida. El artista es cirujano de sí mismo, de los otros y de las cosas. El artista está siempre, como Rubén, sin saber adónde va ni de dónde viene. Lo grave es que tampoco tiene de su obra la consoladora y metafísica carta de embarque que le aclare, por lo menos, el itinerario de ella. En cambio, limitado a su tiempo y a su espacio, el arte puede construir su obra de modo que ésta se baste a sí misma. Para eso cuenta con el ritmo, la medición temporal de cualidades artísticas materiales: sonidos, palabras, gestos, emociones. Aun ignorándose todavía lo que ha de ocurrir en los actos sucesivos, el primer acto de "Tres ventanas" se basta dramáticamente a sí mismo. Igual ocurre con el segundo. Aún más: el conjunto del primero y segundo actos constituye también un drama ya comprensible. ¡Triste tarea la de quien quisiera analizar la obra según el esquema exposición-nudo-desenlace! No tendría más punto de apoyo que la progresiva claridad de la trama general, y se le escaparía, en cambio, la significación más importante de la estética de la obra: haber intentado la plenitud *real* del drama, aceptando honradamente de salida el hecho radical de la naturaleza autosuficiente, pero vitalmente fragmentaria, de la composición artística. Tal es, según creemos, la intuición o sentimiento dramático fundamental de "Tres ventanas": cada uno de los tres actos encierra y construye un dra-

ma. Pero, en vez de recortarle sobre la vida, abandonando fatalmente su contexto vital, se intenta, por el contrario, construir artísticamente ese contexto mismo en los otros actos. *El tema estético de "Tres ventanas" es el reconocimiento de los límites vitales del arte y el intento de llegar hasta los mismos.*

Pero la obra tiene todavía un *tema*, más los que nosotros no lleguemos a descubrir. Los personajes de la obra están tratados con absoluta igualdad, "fríamente", según el hueco término habitual, vacío de significación precisa. Pues la sensación sentida como "frialdad" por sensibilidades frioleras es, precisamente, esa objetiva justicia con que el autor condena a cada personaje a su humanidad, sin nimbarla con un trato de favor. ¿A que para las citadas sensibilidades frioleras es más "fría" "Las suplicantes" que "Don Juan Tenorio"? Sólo se debe ello a que el esperpento zorrillesco disfruta del favoritismo de ese *bon enfant* que era su autor, incapaz de condenar a nadie a esa terrible y estupenda condena que, tras considerandos y resultandos desconocidos, nos dota de ojos, manos y todo lo demás. Esa objetividad es hoy aspiración general del arte. "Tres ventanas" la posee. Esa objetividad, por cierto, es norma de la vida y es el concepto puro de *caridad* o amor, que se parece poco a la eyaculación de sensiblería. La vida, en efecto, si espectador tiene, tiénelo lejano, sentado en un apartado gallinero allá por los alrededores de la última estrella. Y tal espectador estelar no podría entender de humanas simpatías por Arcadio o Esteban.

Muchas cosas más merecen ser dichas de "Tres ventanas". Pero un equitativo reparto de espacio nos lleva ya a seguir con el empeño del Teatro de Cámara, el cual, ocho días después del

estreno de "Tres ventanas" (1), ponía en el Calderón

"*El teléfono*" y "*La Medium*", dos óperas de Menotti. Hemos tenido ya ocasión de exponer en LAYE que la estética *teatral* de Menotti consiste fundamentalmente en una ironización sobre la convención artística, ironización que depura de toda "mala conciencia" el drama y limpia, por tanto, su fuerza emocional. Eso es muy visible en "El teléfono"; menos en "La Medium"

En "El teléfono", que es un divertimento satírico en un acto, el director, Antonio De Cabo, sirvió totalmente la estética de Menotti, al convertir los apartes de Ben en charla con el público, adelantado el actor hasta el proscenio. *La transfiguración del convencionalismo en exhortación es, en efecto, una forma clave de la estética dramática de Menotti.* (V. LAYE, núm. 20).

"La Medium" no tiene la ironía tan visible. Pero la posee, y muy profunda, en el argumento mismo. Sobre todo, en tres momentos impresionantes que son, *a la vez*, los más irónicos y los más patéticos. Veámoslos, porque esto tiene mucha miga:

El primero de esos momentos es aquél en que Mme. Flora, la medium que engaña a sus clientes, se angustia pensando en la mano que la ha tocado

(1) Representaron «Tres ventanas» con propiedad las señoras Baró y Vila, María Dolores Pradera y Elvira Quintillá. Manuel Monroy y el señor Durán dieron bien sus personajes. José María Rodero demostró su extraordinaria clase y puesta a punto en una gran interpretación de «Arcadio», en la que dió todos los matices exigibles por el más cicatero espectador. La cosa no era sencilla: sobre él pesaba el mayor compromiso en la tarea de hacer visible al espectador la técnica de la obra, con su tiempo recurrente. Pero precisamente el público subrayó con una gran ovación el momento decisivo a ese respecto: el mutis del tercer acto.

durante la última sesión. Aun pensando que ha sido la mano de Toby, su ahijado, un terror la oprime. Sobre esa situación, Menotti construye el emotivo dúo del primer acto; la emoción del terror está aquí ironizada por su falta de fundamento racional. Ese terror cantado no *expresa* ya en serio nada expresable, no *significa* nada transcendente: simplemente, *representa* el terror, una forma sentimental.

El segundo momento irónico y patético es para poner la piel de gallina a todo espectador receptivamente ingenuo, es decir: a todo espectador decente. Es el final del primer acto: Mónica ha consolado a Flora de su terror. Esta, que por su conocimiento de los trucos debería estar curada de espantos, y que por su poco ortodoxa ocupación debería ser persona ajena a prácticas piadosas, se pone a rezar un frenético Rosario supersticioso, mientras Mónica insiste en sus razones; sobre ese Rosario cae el telón. Ectoplasmas, terrores y rosarios están ironizados en este primer acto: con todo, son también, y al mismo tiempo, patéticamente representados. Ellos son ya materia artística: sentimiento formal, depurado de la concreción no artística que tiene la *expresividad* cotidiana de esos sentimientos.

El tercer momento es más sencillo: se trata de la escena en que los crédulos clientes de la señora Flora se niegan a creer la verdad que ésta les muestra. Ellos no quieren perder a sus hijos ectoplasmáticos. Pero, ironizado así, el sentimiento representado —el apego a las presencias inventadas por la medium— gana eficazmente al auditorio.

Con eso tenemos desmenuzada la miga estética del asunto. Séanos ahora permitido hacer groseramente una tremenda bola con la miga temática, argumental, de "La Medium". Grosera

bola porque, a lo que parece, entre nosotros resulta poco fino hablar de religión fuera de los palacios episcopales. Grosería, con todo, que hay que hacer, pues es necesario afirmar de una vez que Menotti tiene una temática religiosa. Aquí, en "La Medium", ese tema aparece palmariamente en su patética ironización de la superstición, del misterio no vivido en sumisión y clara conciencia. En "El cónsul", la metáfora religiosa aparece en la inaccesibilidad de ese poderoso funcionario, por debajo del cual se angustian los personajes; aquel cónsul inhallable, sin horas de visita —teoría no apta para beatas visitadoras—, es invisible salvo por refracción: la refracción que refracta su gigantesca imagen, monstruosa para los ojos terrenos, a través de la puerta translúcida del escenario de esa ópera.

Si a la importancia de la representación añadimos que estuvo muy bien montada, que el director, de Cabo, tuvo aciertos como el señalado líneas atrás, que los escenógrafos Muntañola y Richard (codirector del trabajo de escena) lograron auténticas piezas de exposición, y que los actores (2) estuvieron muy bien, reconoceremos que el *Teatro de Cámara de Barcelona*, con sus dos últimas representaciones, ha puesto una pica en Flandes.

O acaso dos.

Un tiro por la culata es "El baile", de Edgar Neville. Obra literariamente bella —como salida de la pluma que la firma—, es endeble de estructura (en

(2) Amparo Vera y Manuel Ausensi estuvieron muy bien en «El teléfono». La misma cantante, Rosario Gómez, Mercedes Busquets y Manuel Ausensi dieron muy satisfactoriamente «La medium». Un poquitín por debajo de sus compañeros estuvo Francisca Camins.

el primer acto hemos contado, reloj en mano, doce minutos de diálogo que en nada afectan al desarrollo de la pieza, ni definen personajes); pero, sobre todo, es la negación de lo que un día fué Edgar Neville, el autor "heroico" de "Don Clorato de Potasa".

Vamos a permitirnos ser un poco críticos, porque lo que necesitamos decir no interesa sino a quienes seguimos la obra de Neville viendo en él una de las inteligencias que debían sanear y purificar el ambiente artístico español. Para quienes queden contentos con este Neville aburguesado, facilón y ñoño que es el de "El baile", no tiene el menor interés seguir la lectura. Y, al fin y al cabo, más vale Neville aburguesado y ñoño, pero siempre buen escritor, que cualquier otro sirviendo la misma carnaza de modo menos elegante.

Pero para quienes nos interesamos por el otro Neville, por el sutil y crítico escritor, limpio y sin sensiblerías, aunque con exquisito sentimiento, para éstos solamente, vamos a proponer el siguiente resumen de "El baile": *"El baile" es una obra viendo la cual van a disfrutar de lo lindo Doña Encarnación y Doña Purificación.*

Algunos nombres nuevos.—Una promesa nos tiene en deuda para con el lector: la de seguir comentando obras de las presentadas al "Premio Ciudad de Barcelona". Nuestro interés en hacerlo no es, naturalmente, servir a una actualidad fenecida ya hace seis meses. Lo que queremos es dar a conocer los nombres de escritores apreciables: primero, para que lean esos nombres compatriotas de quienes los llevan; segundo, para que a los autores mismos les llegue esta bienintencionada premonición del día en que letras mayores y más brillantes compongan sus nombres en una cartelera.

Sirviendo a ese interés, debemos prescindir de citar obras importantes de autores ya mencionados en nuestra crónica anterior. Sufren sobre todo de esta omisión Héctor Plaza Noblia, por su "Odiseo", y Luis Delgado Benavente, por "Jacinta" y por "Humo", esta última, en nuestra opinión la mejor obra del certamen.

Yendo al grano: el lector va a leer tres grupos de nombres: autores interesantes por su imaginación argumental, por su fórmula o concepción del arte teatral y por su capacidad de realización.

Entre los primeros deseamos citar a José María Ribes Monfar ("La veritat de la mentida"), Juan Cantieri ("Historia de Caín") y Roberto Velázquez Riera ("Tres destinos"). Por encima de todas ellas, "Los alegres espías", de Victoriano Crémer. Es ésta una obra importante que acaso no tenga más que un solo defecto, aunque grande: estando escrita según una estética simbolista, pero con estilo realista, el "lugar" en que se coloca la acción hace al símbolo demasiado lejano, difícil de aplicar de modo emocional a la realidad simbolizada.

Por su fórmula artística destacan Rafael Bosch Salom ("El camino hacia las sombras", obra de seriedad y profundidad admirables en su sencillez, pero desgraciadamente realizada en un acto solo y poco construido); José Miquel Bernis ("La bella realidad", interesante, pero falta de técnica), Anita Mahler ("Presento a Catalina") y, sobre todo, "La sonrisa de la mosca", de Eugenio Sotillos Torrent, ensayo de teatro de humor al día. El tema, empero —aunque esto no es muy importante— es poco adecuado a la muy plausible concepción del teatro de humor que tiene Sotillos.

Por último, han realizado sus obras

con maestría Lorenzo Gomis ("El guardabosque", bien escrita, pero con escasa realidad teatral), Fernando Gutiérrez ("Las sombras", de notable perfección, pero de pobre contenido material) y José María Ribes Monfar ("El seu darrer miracle"), autor en el que hay una inexplicable irregularidad: escribe escenas impresionantes y luego cae en lances de sermón.

Sin duda hay algún otro digno de ser citado. Acháquese el silencio a la falta de espacio y a la falibilidad de nuestro juicio. Ante todo, al hecho de que sólo hemos querido citar "desconocidos". Pero medítese en esto: si esos autores fallan en alguno de los tres aspectos que hemos distinguido,

son buenos o hasta excelentes en otros. Estos tres aspectos son fundamentales en la obra de arte: material temático, visión del arte y ejecución. Un escritor que domina alguno de esos elementos de la creación es un hombre al que hay que tener en cuenta. Esos hombres —y señoritas, perdón— necesitan ambiente y posibilidades. El cronista cierra este su segundo comentario al certamen barcelonés pidiendo que se abraa puertas a esos escritores. Pero puertas: no escotillones oficiales. El cronista termina pidiendo un imposible: que la sociedad, no ya el Estado, se interese por los escritores.

MANUEL S. LUZÓN

CRÓNICA DE CINE

En esta crónica pretenderemos bosquejar, a través de tres notas positivas y una negativa, lo que ha sido la breve trayectoria cinematográfica de una temporada. Estas notas sobre films muy dispares y sin aparente unidad entre sí, plantea una necesidad de renovación en el cine; "París 1900", con sus insospechadas posibilidades de un auténtico cine histórico, no inventado aún; "Solo ante el peligro", continuación de un estilo cinematográfico —el Western— tan desvirtuado, que es difícil precisar cuándo se especula o se hace una obra honrada; "Bienvenido Mr. Marshall", extensión de un estilo personal, el humorismo de Neville y Mihura, y con la cual nuestros realizadores jóvenes establecen una continuidad. Y, finalmente, "La gran ilusión", el más digno compendio de errores al que hay que combatir. Por sí solo es

tan importante, con relación a un cine auténtico, como las otras tres. Incluímos un extenso comentario sobre este film, al que consideramos, en otro sentido del que comúnmente se le concede, muy importante.

Sus divagaciones, sus teorías y sus ideas, vagas y confusas, hacen mucho más concretas las afirmaciones, claras y precisas, de los otros films. Tres notas positivas y una negativa que quizá en teoría son lo más importante de esta última temporada cinematográfica. Probablemente hay otros films que, como obra personal, tienen una superior capacidad; pero en el cine nos interesan actualmente como trayectoria: lo que puede salvarle no es una brillante obra personal, que tiene un principio y un fin en sí misma, y después desaparece sin dejar una escuela, sino una continuidad de estilo, una posibi-

lidad de nueva orientación que ponga al cine en relación directa con nuestro tiempo. Sólo entonces estaremos en disposición de apreciar en su justo valor, sin temor, una brillante obra personal, seguros de que sus posibilidades, su proyección exterior, no han de perderse en el más lamentable vacío, tal como ha sucedido con las mejores individualidades cinematográficas: Charlot, Stroheim, De Sica y Blasetti.

I

«Una generación no es un puñado de hombres egregios, ni simplemente una masa; es como un nuevo cuerpo social íntegro con su minoría selecta y su muchedumbre, que ha sido lanzado sobre el ámbito de la existencia con una trayectoria vital determinada. La generación, compromiso dinámico entre masa e individuo, es el concepto más importante de la historia, y, por decirlo así, el gozne sobre que ésta ejecuta sus movimientos.»

JOSÉ ORTEGA Y GASSET

Para crear un ensayo histórico, sobre determinada época o generación, es indispensable adoptar un punto de vista eminentemente subjetivo, apasionado. La verdad sobre determinados acontecimientos sociales, políticos, estéticos o morales, es incompatible con una pretendida visión objetiva. Objetividad, en estos casos, supone relegar la propia convicción, el juicio personal —uno de los factores de creación en toda obra—, ya que ésta existirá como tal en relación a cada una de las versiones o proyecciones sobre cada espectador para conseguir un absurdo ideal: la Verdad, una verdad con mayúscula, desprovista de sentido personal que la vivifique, reconstrucción fría, carente de vida, evocación de sim-

ples apariencias, sin un matiz que defina una generación o una época.

Una auténtica verdad, humana, sólo puede ser reconstruída con la suma de verdades parciales, fusión de ideas subjetivas, apasionadas, incluso contradictorias en ocasiones... Desconfiemos de una crítica artística, moral, etc., que tienda, como única misión, al ideal objetivo. En tal caso, la medida de valoración será reducida a un panorama de inflexibles axiomas o dogmas. Esta pretendida objetividad quedará reducida a una visión pasiva, deshumanizada; una fotografía de la realidad.

Nicole Védres, en "Paris 1900", para resucitar la vida misma, ha recogido todo el material fotográfico, puntos de vista objetivos, sobre los cuales ha hecho prevalecer su opinión personal, irónica, sentimental y hasta social, en determinadas ocasiones. Así ha recreado previamente los valores peculiares y trascendentales de la época, no según nuestro criterio actual, sino respetando el plano de actualidad o interés que se les concedió en su tiempo. Arte, política, frivolidad, progreso, "lo social", conceptos que adquieren un sentido especial, según el impulso de cada generación, y que Védres ha evocado fielmente, teniendo en cuenta el sentido que estos temas vitales tuvieron para la generación del 900. Frente a la afirmación de que la vida en sí misma carece de objetivo y su misión no es otra que ponernos en contacto con los valores ultravitales, auténticamente trascendentes: política, arte, religión, moral, etc., Védres, con su personalísima visión actual, subraya irónicamente esta afirmación novecentista.

* * *

"Paris 1900" plantea un problema cinematográfico, la necesidad de crear

un auténtico cine histórico, serio, sin concesiones sentimentales, ni historietas románticas. Esta obra de Védres crea un estilo definido: el ensayo histórico cinematográfico. Utilizando la crónica y el documento como referencia imprescindible para dar a conocer el hecho, la selección de los planes y su montaje, son un contrapunto de temas, una creación del ambiente y reconstruyen el proceso vital de una época y su *volición*.

Esta impresionante visión histórica ha sido obtenida sin rodar un solo plano; se ha recurrido exclusivamente a los archivos, resucitando toda imagen que suponía un valor en sí o en relación con las demás; la construcción de la torre Eiffel, y su influencia sobre la vida parisina durante un tiempo determinado; la sonrisa de un rostro; la frivolidad de un ademán presidencial o de una vulgar "midinette"; la afectada grandilocuencia de un discurso político; la gran tragedia humana del hombre que vacila, al borde de la torre Eiffel, antes de probar el nuevo aparato volador, y que sabe que éste va a fallar. Realmente comprobamos que una generación no es la obra de determinadas individualidades colocadas en un primer plano de actualidad, sino la suma de estos mil acontecimientos cotidianos que recojen en las páginas de la prensa diaria: las noticias, unas noticias visuales, de las que se ha conseguido captar no el gesto sino la humanidad, ya sean catástrofes, convulsiones sociales, atentados u otros mucho más superficiales, que contribuyen a dar el signo de la época: el temblor de voz de una actriz, fragmentos de viejos films, la gesticulación aparentemente sin sentido de una mujer agitando su sombrilla en el andén de una estación, el cochecillo infantil volcado durante una rúa del Carnaval, el tras-

lado de un cuerpo a la Morgue, la sonrisa de las grandes duquesas Olga y Tania, una partida de caza, una función de variedades, etc., todo ello subrayado con el sentimentalismo de determinadas canciones y músicas que adquieren una nueva dimensión y crean un sentimiento nuevo en las imágenes viejas.

Después de esta crónica social y frívola, que es la primera parte del film, pasamos, sin darnos cuenta, al problema de la centralización industrial; las grandes fábricas, la mecanización paulatina que amenaza con la deshumanización del individuo; los atentados, las primeras manifestaciones socialistas, la revolución y, finalmente, la Gran Guerra, la guerra que exalta hasta el paroxismo los sentimientos nacionalistas y destruye la última reserva individualista del hombre frente al Estado.

Una masa diferenciada únicamente por unos compases musicales, única nota que define sus respectivas nacionalidades, para cumplir con su deber. Esta es la guerra que, con gran acierto, Védres no nos hace ver en la pantalla: no es preciso.

En este film se ha concretado una idea lanzada en la VI sesión de Cine Club Universitario, dedicada al Museo del cine. En aquella sesión se intentó reconstruir, con una mezcla de respeto e ironía, un tiempo pasado, según nuestro punto de vista actual. Para ello se exhumaron las obras más características, casi fundamentales, del tiempo evocador. No fué, como entonces se creyó, una pedantería ni una fácil genialidad, sino que constituyó un interesante ensayo destinado a demostrar que el cine puede y debe ser algo más importante que un espectáculo monótono destinado a distraer simple y llanamente por una sucesión de imágenes sin sentido ni humanidad. Resulta esperanzador, para el auténtico interés que

movió a montar aquella sesión, que la casi totalidad de las obras entonces presentadas, las hayamos visto nuevamente en "París 1900".

Es ya hora de que afirmemos nuestra postura pesimista frente a un cine rutinario: ésta es o debería ser la misión de los cine-clubs, no la presentación de novedades y modismos. Al propio tiempo afirmamos también nuestro pesimismo frente a la falsa idea que parece prevalecer nuevamente y que tiende a hacer de nuestra vida no una realidad concreta, una vida para ser vivida por sí misma, sino un ensayo experimental, para llegar, a través de ella, a lo nuevamente llamado fundamental, valores eternos; ultravitales: arte, religión, política, etc. Frente a esta afirmación absurda adoptamos la misma postura que frente la afirmación de que el cine es ya un arte, el arte de nuestro tiempo y que el arte en sí puede ser una justificación de la vida, meta hacia la que tiende todo esfuerzo cultural.

Queremos un arte honrado, sincero, sin posturas de parroquia ni intereses partidistas, un arte que sea reflejo de nuestra propia vida, que recoja su auténtico sentido y lo proyecte al exterior, o sea, unamunescamente hablando, a ver si soñando nuestro arte soñamos nuestra propia vida. Quizás entonces el sueño haga más soportable y *menos densa la niebla* que nos envuelve, una niebla a través de la cual intuimos, en ocasiones, una vida sin sentido.

II

Griffit e Ince fueron los creadores de un género cinematográfico: el drama. Griffit descubre las posibilidades *expresivas genuinamente cinematográ-*

ficas a través de lo que él cree tragedias clásicas y que son, en realidad, pastiches vulgares, huecos de todo sentido: "Intolerancia". Son exclusivamente los pequeños incisivos sentimentales y emotivos los que expresan el drama en forma nueva, cinematográfica —el zapato que ha quedado entre las manos de la madre después que los soldados le han arrebatado el pequeño, la degollación de los inocentes, etc.

Ince, por el contrario, buscaba directamente en el contenido, en la historia narrada, lo auténticamente humano. Así nació un estilo personal cinematográfico. Y la suma de las varias obras personales que siguieron su honrada trayectoria, se convertirá en una escuela cinematográfica norteamericana, paradójicamente creada casi sólo por extranjeros. La historia de la colonización norteamericana, la conquista de los pioneros y su expulsión por la ley, cuando se impuso la necesidad de consolidar lo conquistado con una sociedad estable, puritana, y dar su sentido final a la colonización.

En la Historia, este momento es el nacimiento de una nación. En el cine es la muerte de Clementina en los brazos del *sheriff*, en un viejo film de Ince, o en la historia de este otra Clementina, la de Jhon Ford, cuya presencia deja una profunda huella en los demás.

Siguiendo esta misma vieja historia, Zinnemann, en "Solo ante el peligro", nos cuenta su final, el final de esta sociedad que, terminada ya la iglesia y clasificados ortodoxamente los habitantes de la ciudad entre buenos y malos, siente hondos escrúpulos de conciencia que le impiden inmiscuirse en un asunto puramente personal entre el *sheriff* y los forajidos. Las escenas desarrolladas en el interior de la iglesia, en las que desfilan los represe-

tantes de la sociedad puritana rural, constituyen una auténtica novedad por su sinceridad y audacia.

Si a través de una absurda propaganda racista o social aprendimos a querer un poco a los malos del cine norteamericano, renunciando a odiar su maldad integral, aprendimos, también, a despreciar un poco a los insulsos buenos, personajes de historieta de escuela dominical.

En su film, Zinnemann se enfrenta con los buenos y nos cuenta la pequeña historia de su inmensa cobardía, confirma nuestra teoría sobre su mezquina bondad con un hecho aparentemente trivial, la cobardía colectiva de los buenos y la soledad del *sheriff*, quizá el primer *sheriff* humano y real del viejo cine norteamericano, un hombre que tiene miedo y que, sin sospecharlo siquiera, se convierte en héroe.

El film, falto de tiempo (ignoramos qué absurda norma obliga al cine a narrar una historia en un tiempo prefijado), expone la historia sólo a través de situaciones, de hechos, bajo el pretexto de unidad de tiempo. Esta hábil forma de salvar el escollo que supone presentar en tan breve tiempo todos los viejos temas del *western*: la vampiresa, el pastor, la dulce esposa, el banquero, el juez, etc., y esbozar su personalidad en pocas frases, a menudo en un solo plano, implica que su humanidad se reduzca a mero símbolo, ya que, imprescindiblemente, los personajes, al aparecer, deben adoptar una postura que les defina tal y como son en aquel momento, o sea, renunciar a su personalidad real.

El montaje es, técnicamente, perfecto. Esta es una de las obras en las que con mayor perfección se han fundido forma y fondo. La forma narrativa surge como una necesidad impuesta por el tema y es una parte insepa-

rable de aquél; constituye el auténtico montaje que debería establecerse mentalmente al autor de la obra antes de su realización; amplía las posibilidades humanas de los personajes, la yuxtaposición de dos tomas sin relación entre sí, o de una toma dinámica y otra estática; sugiere un nuevo sentimiento o situación y completa la personalidad de los personajes. Por ejemplo, la reiterada inserción del plano de la vía del tren, coordina admirablemente el temor del *sheriff* con el de los habitantes de la ciudad, sentimiento que los une a los forajidos, que esperan a su jefe, evitando así que éstos queden excluidos de la historia. Al propio tiempo logra una tensión creciente hasta el desenlace.

La mejor cualidad de este film es la sinceridad y la honradez. Por primera vez hemos visto en el cine a un *sheriff* tan humano que tenía miedo de morir, y por primera vez éste debía sobrevivir a los malos. Su misión en esta ocasión no era morir o matar, consistía en arrojar silenciosamente a los pies de los ciudadanos buenos, honrados, religiosos, su insignia de *sheriff*, emblema de una justicia a sueldo.

Este gesto es el que mejor podía expresar su amargura o el miedo, el desprecio y la soledad auténtica del individuo.

III

A propósito del secreto estreno en Barcelona de "Cuento de hadas", de Neville, afirmábamos nuestra confianza en un cine de humor, el único auténticamente español, no desacreditado aún por la incapacidad y falta de honradez profesional de quienes hacen nuestro cine y, según ellos, cimientan con su industria nada menos que nues-

tra patria. En aquella ocasión otorgábamos un amplio margen de confianza a un equipo de gente cuya obra personal era susceptible de crear una escuela cinematográfica auténticamente española.

Nuestra confianza en un posible cine de humor, se basa en que el humorismo español tiene una visión personalísima de su propia sociedad y sus gentes a las que no desvirtúa ni deshumaniza y es el único cine en que el problema social no es omitido. Tiene, esto sí, las inevitables taras de toda obra consciente de su importancia, o mejor de su aislacionismo, y cae en el defecto de repetir hasta la saciedad, inevitable pecado de pedantería, ya que está demasiado consciente de que da voces en el vacío y de que, al fin, nadie reparará en él.

Justo es consignar aquí, nuevamente, y perdóneseme el pecado de pedantería que seguramente supone la insistencia, el equipo de gente que ha hecho posible un cine español: Neville, excelente guionista de "La vida en un hilo", "Cuento de hadas" y "El último caballo"; Mihura, guionista de "Mi adorado Juan" y "Yo no soy la Mata Hari", y Conchita Montes, Julia Lajos, Fernán Gómez y José Luis Ozores, reducido grupo de actores que consiguieron hacer realidad la única promesa auténtica de un cine nacional. Asimismo, en estos films de humor hemos hallado la mejor nota de humanidad, de trascendencia social y conciencia de los problemas actuales en que se debate nuestro país. En estos modestos films, hemos visto planteado un problema al que se da una auténtica solución, nunca acomodaticia o irreal, como la acción podía hacer suponer, sobre todo en "Cuento de hadas", "El último caballo" y "Mi adorado Juan", en don-

de las soluciones propuestas siempre implicaron una renuncia, para obtener algo real. Los sueños llegan a concretarse gracias a la renuncia de los personajes, pero inevitablemente pierden parte de su belleza, si bien aquellos ganan en humanidad.

Este amplio prólogo, que puede parecer gratuito, lo creemos obligado para justificar nuestro entusiasmo ante un film español "Bienvenido, Mr. Marshall", de Berlanga; guión de Bardem, Berlanga y Mihura.

Siempre que se descubre demasiado tarde una cosa, la crítica se excede, sobre todo si, como en este caso, la descubren en el extranjero,

Como no deseamos unirnos al coro de los rezagados que ahora se exceden en los elogios, como antes se excedieron en no concederles importancia—recuérdese el anonimato con que se estrenaron la mayoría de los films anteriormente citados—, queremos recordar que este de Berlanga es un cine que ya prácticamente estaba conseguido pero que no había sido descubierto. Es preciso puntualizar bien claramente, que no es un hallazgo, sino algo mucho mejor, la continuidad en un estilo, la promesa de una escuela cinematográfica, la primera que tendrá España, española por sus temas, sus tipos y los problemas planteados y su forma de expresión, únicas cualidades que pueden hacer de nuestro cine un arte universal, no mera curiosidad, sino auténtica proyección exterior de lo auténticamente español.

* * *

Como anteriormente indicábamos es perjudicial para una obra saber que su mensaje es prácticamente inédito. Esto lleva a la reiteración, al afán de

explicarlo todo concienzudamente para que no quepa duda en el espectador, algo tan vano como el subrayar o imprimir en cursiva los párrafos escritos con intención en los editoriales de los periódicos.

En el film de Berlanga extrañamos, ante todo, la voz en *off*, que si al principio de la obra nos parece solamente superflua y en la introducción de los sueños discutible, al final de la cinta nos parece un lamentable error. Porque si puede ser discutible el que Berlanga crea que es preciso que la voz en *off* nos recuerde que aquello es una historia, nosotros creemos que ello ya está demostrado suficientemente por la postura irónica que prevalece en el *film*. Es el pueblo, el protagonista de la historia, quien debe contarnos directamente, mediante comentarios o simples murmuraciones, su opinión sobre el desenlace. No es lícito, ni artística ni humanamente, que se nos escamotee su reacción, la única que nos interesa, y que debería formar una réplica a los sueños, completando con este aspecto de la realidad su verdadera y real personalidad.

Otro grave defecto, que en realidad es el mismo citado anteriormente, lo constituye la reiteración, que convierte las mejores ideas, los mejores momentos del film, en tópicos, como en el caso del *chorrito*, o rebaja el efecto de sorpresa por la repetición injustificada; ocurre generalmente lo mismo con las canciones, intencionadamente malas, de la Sta. folklórica o la transformación del pueblo castellano en andaluz. Mal orientado el *sketch* del ceste en el que se recurre al plagio de escenas de films clásicos, algunos muy buenos, de este estilo, y no a la caricatura, que da mucho mejor resultado y es más original; así los sueños del hidalgo que nun-

ca vió el mar o del cura rural que teme la herejía, o sea la estilización de personajes clásicos en la que no se ha omitido ninguno de sus defectos tradicionales: reaccionarismo, ignorancia, tendencia a refugiarse en falsos valores nacionales, etc.

Sus aciertos, aparte de la idea misma y el cuidado con que se ha evitado el resentimiento, el ridiculizar, el hacer patria, que por sí solos supondrían una honradez y buen gusto deseados, constituyen la mejor esperanza de nuestro cine. Momentos buenos son la llegada de los americanos al pueblo—quizá la solución más inteligente que hemos visto en un guión español—, la transformación del pueblo, y el sueño del campesino que pidió un tractor para labrar el campo. Este último es uno de los momentos más humanos y poéticos, perdonen este tópico tan desacreditado en cine, pero en esta ocasión cierto, que hemos visto en la pantalla.

Hemos afirmado en varias ocasiones que el valor real y artístico de un film depende de la humanidad de sus personajes, y esta humanidad sólo se consigue completando su realidad, superponiendo en distintos planos las varias facetas o personalidades contradictorias que forma el carácter de los protagonistas y los convierten en seres reales, prevaleciendo siempre en primer plano la orientación subjetiva del autor, esta orientación que debe definir el film y su estilo; ella es quien debe determinar si una obra es una historia o una anécdota, si busca la proyección unilateral, o sea el drama, o la ironía. Pero para que la obra sea sincera estas tendencias deben ser únicamente predominantes sin exclusión de las demás, de lo contrario la obra quedará limitada a melodrama o comicidad, sin

posible proyección formativa sobre el público.

“Mr. Marshall” es un excelente film humorístico porque en muchos momentos una situación que se supone simplemente humorística es completada con una nota dramática; entonces, sin dejar de sonreír, vemos que la obra va mucho más lejos de querer divertir, nos pone en contacto con esta verdad actual de nuestro pueblo, una verdad amarga que se nos ha escamoteado sistemáticamente de nuestro cine sin que sepamos por qué.

El éxito de Cannes no nos ha sorprendido, era lógico. Por fin hemos descubierto una España real, una España europea, por fin el público extranjero conocerá nuestro país tal y como es, y al propio tiempo conocerá nuestro humorismo o malhumorismo, para ellos inédito. Todo el heroísmo patético que se quiso lograr con aquellas lamentables películas patrióteras, realizadas sin ningún escrúpulo durante 1939-44, de héroes legionarios que morían defendiendo banderas de guardarropía, y damas cursis propias de novela rosa que rezaban por el alma del héroe, todo este heroísmo lo logra Berlanga en el mejor momento de su film, el sueño del campesino. Unos pocos planos, iniciados como en un primitivo Méliès o —para suprimir la fácil erudición cinematográfica— como en un libro de estampas: la aparición de los Reyes Magos que lanzan juguetes para adultos, fantasía que cobra realidad y se convierte en una nota de admirable nostalgia y hasta amargura. Censura y humanidad, todo ello conseguido con una economía de medios admirable: un tractor que marcha sobre los campos de Castilla, en él va toda la familia. Detrás, movido por el aire, un paracaídas sigue al tractor.

A nosotros, siempre atados a la rueda de los prejuicios, nos ha dado una buena lección que surge del film como consecuencia lógica de una honrada intención, no de la pretendida santidad de los personajes. A los pacatos les sonará a herejía, pero está mucho más cerca del cielo el sacerdote de “Mr. Marshall”, que “Balarrasa”, pese a la admirable labor de Fernán Gómez. Y está mucho más cerca del cielo hasta el campesino con su tractor, que la irreverente caricatura del padre Polanco que nos sirvió cierto señor Viladomat, donde se especulaba tendenciosamente sobre algo tan importante como una guerra civil, donde los personajes perdonaban por egoísmo de Dios, no por amor de Dios como este campesino que, tras perder su hipotético tractor, cede una parte de su cosecha para pagar este sueño inofensivo.

IV

A Antonio Llobet de Robles, con quien comenté largamente el sentido y necesidad de una sesión de cineclub.

Todo intento de análisis objetivo sobre el cine debe enfrentarse con un obstáculo difícilmente superable: el prejuicio artístico basado en el prestigio de un cine literario-intelectual, que después de la crisis impuesta por el descubrimiento del sonido, supuso una continuidad con el cine mudo y no una total renovación como debió ser lógicamente—defecto inevitable por ser los directores de films mudos los que siguieron haciendo cine después del sonoro—en la práctica; y en la teoría por no haber sido satisfactoriamente resuelto el problema artístico cinematográfico. En cine, por crítica e intelectuales, se ha confundido muy a menudo la novedad, las posibilidades, las promesas,

con hallazgos técnicos y estéticos plenamente logrados; de aquí tanta especulación sobre ritmo, estética y estilos cinematográficos, cuando muchos de estos últimos siguen prácticamente por intentar; por ejemplo, el cine histórico se reduce a "La Kermese Heroica" y "París 1900". El defecto del cine, sobre todo en la actualidad, es que se quiere seguir enjuiciando a los films según el patrón clásico. Estos films que sirven como tabla de valores, para juzgar la calidad del cine actual, y son pomposamente denominados clásicos, no han podido resistir, en su mayoría, el paso del tiempo. Pero al afirmar tozudamente, o por sentimentalismo, su perdurabilidad, se ha puesto el cine en un callejón sin salida. Si estos clásicos de la pantalla son realmente obras maestras y suponen el más alto índice de perfección que el cine pueda alcanzar, entonces el cine no es más que un pseudo arte, un arte menor.

La crítica, sin querer ver este peligro, no ha querido renunciar a sus apóstoles y negar de plano su pretendida permanencia. Para los nuevos realizadores se impone salvar esta absurda paradoja, la de respetar los clásicos como valor eterno cinematográfico, no obstante la conciencia de su limitación a la cual hay que imponerse y superar. Como el cine sigue en manos de los viejos, se impone una labor constructiva para evitar la confusión de los jóvenes, que desconcertados por lo que creen, falta de capacidad admirativa o de asimilación, intentan justificar con teorías que creen audaces, y no son más que *las viejas posturas literario-vanguardistas*, unos films que son puras apariencias, supervivencias de un romanticismo grandilocuente y falso: "Les enfants du paradis". Idéntica pauta se sigue en las revisiones, aureoladas por un prestigio extraordinario que

nadie tuvo valor para desmentir. Cuando surge la obra nueva, la promesa de renovación es ignorada u omitida, para ella no hay valoración precedente y lo cómodo es negarla. John Huston, dice desde el principio del cine sonoro que el diálogo supone teatro; y es "Cayo largo", clasificado como film teatral, uno de los más cinematográficos y audaces que hemos visto.

* * *

En la época de su formación, los cine-clubs tenían por misión fomentar el escándalo artístico, hacer estallar una bomba debajo de la silla del burgués y del intelectual reaccionario. En principio cumplieron acertadamente su misión; después se estropeó todo, cuando sus creadores tomaron su obra demasiado en serio. Entonces ya no hubo más que camarillas, no ya teóricos del cine, sino especuladores de su cine. El cine entonces se dividió en pequeños fragmentos y cada una de las tendencias afirmó poseer el cine, y así nacieron estos cines dinámicos, cuyo fin se redujo, y no es paradoja, a darle vueltas a una rueda.

De aquí nació la desconfianza hacia los cine-clubs y se justificó la prevención con que los venían observando los conservados. Sí, momentáneamente, su labor tuvo un gran efecto y despertó la atención de los intelectuales, a la larga, desprestigió y limitó, en muchos casos, la expresión del cine. Como causa de esta desorientación a que anteriormente aludíamos, la juventud, disconforme con un cine, pero ignorando las causas reales de su disconformidad —resulta ya sobado el ejemplo de la vaciedad intelectual del cine norteamericano—, se ha dedicado a resucitar cine-club, pero cine-club con orienta-

ción clásica, bajo el signo de la vieja crítica y de una teoría sólo esbozada. *Así su labor ha resultado negativa. Se persigue la novedad, la audacia, y lo clásico. Dudo que haya cine-club en España que no crea que su mejor labor consiste en haber revisado "El Dr. Caligari", "Un chien andalou", "Le Jour se lève" y el estreno de "Orpheo" y "Les enfants du paradis".*

No es que creamos que no sea importante su presentación, es que creemos que esta presentación ha sido mal orientada y peor asimilada. Hay que presentar las obras con honradez absoluta, sin pusteras sentimentales, con un auténtico conocimiento del cine, de las obras en particular y siguiendo una trayectoria fundamentalmente formativa y educadora. Entre tanto no se aclare y precise una auténtica teoría cinematográfica, la labor del cine-club es necesaria, pero en muchos casos ingrata. Quizá la mejor labor de un cine-club, parte de centrar la atención en lo auténticamente nuevo, no en las novedades vanguardistas estilo "Orpheo", consista en recojer los clásicos y dárselos a su público no como dicen que fueron, sino como realmente son: obras interesantes, importantes, consideradas, cronológicamente cintas malogradas, brillantes ideas pasadas de moda y mal adaptadas al cine, al cine de hoy. Esto es lo que hay que afirmar ante un público de cine-club, teóricamente interesado por el cine como arte en formación, lo que realmente es el cine, cuyas posibilidades hay que ampliar y en muchos casos definir.

Mediante este ejercicio, la gente joven estaría en disposición de enfrentarse con el cine tal y como es, pero sabiendo cómo no debería ser. El que en determinadas ocasiones el público de cine-club acoja con repulsa un clásico de la pantalla, siempre que su pre-

sentación haya sido sincera y justificada, supone una labor positiva de cine-club.

* * *

El cine de tesis fué un descubrimiento europeo, cuando el cine sonoro empezaba a cansar al público como novedad y ofendía a los intelectuales, que tanto habían gozado con los dramas analíticos y expresionistas de los últimos años del cine mudo, cuando el cine alemán descubrió a Freud; "Secretos de un alma", "Nju", etc.

Empezó Clair con sus ideas excesivamente cerebrales y sus films fríos, carentes de unidad: "A nous le liberté". Descubre a los intelectuales un nuevo campo de pedagogía; una pedagogía didáctica para el proletario, un proletario socarron, inteligente, teóricamente socialista, según imagen sacada de los propios films de Clair, films para personas formadas, travesuras intelectuales para iniciados.

Después, quizá como reacción, surge otro cine mucho más audaz. Clair es el ala derecha del movimiento, y los nuevos realizadores, como Dudow, representan la extrema izquierda; "Khule Wampe", "No lead", etc., son ya films que presentan el otro proletario, un proletario que todos se empeñaban en ignorar. Se exige la libertad de expresión para el cine, al que, según afirman, hay que redimir del servilismo burgués, y acto seguido es sometido al servilismo proletario. Es que se ha confundido de buena fe la novedad con la libertad. Por esto Piqueras en nuestro cine comenta el "Don Qujote", de Pabst y le reprocha su falta de solidaridad obrera, su carencia de inquietud y contenido social.

Después es el cine "noir" francés; lo social se ha convertido en lo sensual, sus realizadores, políticamente indepen-

dientes, gentes que no militan en ningún campo político determinado, pero que simpatizan con el ala izquierda, protestan contra la burguesía a la que echan en cara toda la suciedad de los barrios bajos, a la par que se recrean y halagan a un amplio sector con un pretendido realismo sin limitaciones. Un cine fatalista, preñado de sugestiones sociales y morales: "Quai des brumes", quizá la mejor de esta época, "Le jour se lève", la más ortodoxa, etcétera.

El realismo ha sido descubierto, y sobre su indudable verdad se quiere construir un cine auténtico, un cine que recoja las ideas, la amargura y la desconfianza de la Europa de este tiempo. Renoir plantea su obra más audaz. Una obra que será justificación y acusación a la vez de la primera guerra europea moderna.

Como se ve bien claramente, es el pensamiento de una parte de Europa, quizá la mejor, en un determinado momento, y esta obra así planeada, la más honrada y sincera de cuantas se producen en este período. Recuérdese "El jugador de ajedrez", "Carnet de baile", etcétera.

El propósito intelectualmente era honrado, pero se omitió que el cine había empezado a dejar de ser obra de tesis para ser cine. La escuela documental, la teoría de un cine auténtico, sin limitaciones ideológicas, sin misiones trascendentales que cumplir—un cine cuya misión más importante fuese la de ser cine, un arte nuevo—ya existía. Hasta el documental más simple puede contener un auténtico sentido social y humano, sin que aparezca en la pantalla un hombre. La orientación se la da el realizador sólo con la selección del tema y montaje de tomas, con la gradación de luces y sombras. Nuevamente y en otro campo se en-

frentan dos teorías, la de que el hombre debe vivir para justificarse en política, arte, etc., y la de que el hombre debe vivir. Para lograr la primera tendencia, en cine, es preciso recurrir a las obras de tesis; para la segunda sólo es necesario crear libremente; la intención se la da, inconscientemente, el autor. Entonces es realmente sincera y no está fijado su mensaje a un tiempo concreto, como en este clásico del cine europeo "La gran ilusión".

Una obra que trasciende los límites de la pantalla para decir, mediante la imagen, una palabra universal: "Cada imagen es la prolongación de un pensamiento rico y generoso".

Esto fué el film, para la crítica, en 1938. Si hoy queremos comprender el auténtico sentido de este film deberemos buscarlo no en sus imágenes, sino en la ideología de su tiempo. Su sentido es extracinematográfico, y nos lo da, con sinceridad, su propio autor: "No es un film pensado como tal, sino una serie de recuerdos que dormían en mi propio corazón; es también la expresión de mi ideal de entendimiento entre los hombres de naciones y razas diferentes".

Quizá por esta causa, los símbolos, la intención de la obra sean siempre sentimentales, y las reacciones de los personajes eminentemente literarias; una literatura realista y antiheroica que surgió en Europa después de la Gran Guerra.

Las imágenes nunca son algo concreto, su misión es puramente evocadora, mediante símbolos: los guantes blancos, parisinos, de Boldieu, y los de Von Pauffenstein. Esta semblanza pudo ser un motivo para matizar irónicamente la situación y disminuir su falsa grandiosidad, pero Renoir, demasiado atento a su propio sentir, no supo jugar con la ironía, y el film por esta causa aparece

incompleto, excesivamente grave, le falta equilibrio para no caer en el melodrama. Porque, en realidad, este film no es más que un nuevo melodrama romántico y sincero. Asimismo es falso el simbolismo del geranio solitario de la fortaleza, y la misma muerte de Boldieu recuerda demasiado las composiciones de Stroheim, cuando acusaba de decadente al imperio austro-húngaro. También resulta falsa y amanerada la pretendida fuga de Boldieu, tañendo la flauta, escena en la que se despide y justifica. En esta secuencia, la música de Kosma, excelente, crea el verdadero clima sentimental, de auténtica emoción, que Renoir, demasiado ligado por una idea, no acierta a infundir a la imagen, ya que ésta nunca es compuesta libremente, excepto en los planos de la función de variedades, lo mejor del film, planos auténticamente cinematográficos en que la habilidad de un director, que cuando no sirve ideas anticinematográficas conoce muy bien su oficio, acierta a suprimir cualquier detalle superfluo o de mal gusto, atento sólo a infundir una auténtica humanidad a la situación y a los personajes. (El canto de la Marsellesa, la única ocasión en que nos parece legítimo y justificado el inciso patriótico; las mujeres que oyen marchar a los soldados hacia el frente; el paso del tren por un paisaje real, triste y árido, o la mirada que cambian los prisioneros franceses con sus guardas alemanes, cada cual desde sus respectivas ventanas.)

Otro grave defecto de "La gran ilusión" es que no intentó ser un film, sino dos. En la primera parte, según parece, quiso narrar la proyección bélica en los personajes, y especular con los últimos representantes de una clase, una clase destinada a desaparecer después de la Revolución francesa—co-

mo vemos tampoco es demasiado original la idea—. La segunda parte es la necesidad de que el hombre se integre a la naturaleza, su vuelta al campo, a la granja; todo esto expuesto confusamente, no mediante ideas claras, sino sinuosas y trascendentales parrafadas literarias, verbales o en imágenes. Hoy el film no tiene nada de realista; ha derivado por completo hacia el romanticismo ideológico.

Así, tras la aparición de la aristocracia, que intenta justificarse o sacrificarse con el servicio a la Patria, sacrificio estéril y sin fe. La clase proletaria se une, no con la muerte, como los aristócratas decadentes, sino por el amor, se reintegra al servicio de la Patria como una pesada obligación, sin demasiado remordimiento, porque espera lograr un mundo mejor, no por la victoria, sino mediante la mutua comprensión, esta comprensión que surge entre dos razas, durante la huída de los prisioneros, otro momento excelente del film, cuando dos canciones son suficientes y mucho más explícitas que todas las ideas precedentes para definir a dos hombres.

Esta exposición de ideas es en todo momento la única finalidad del film; se ha trazado la imagen para ser una mera ilustración de esta teoría y el resultado es una obra bien intencionada y plenamente malograda. En el mejor de los casos, la posición de Renoir frente a su guerra, no a la guerra, no nos interesa, porque la guerra que vió Renoir no existió más que en el fondo de su corazón, y lo que es peor, no acertó, por absurdo respeto a su teoría, extracinematográfica, a crear en imágenes esta teoría, sino que le resultó mucho más cómodo traducirla. Lo funesto fué que la crítica no vió o silenció este defecto fundamental, y cre-

yó más cómodo descubrir una obra clásica, otra, para la historia del cine.

En esta sesión, la labor positiva del cine-club consistió, además de presentar esta obra, enfrentar un malogrado y falso realismo con otro realismo, documento vivo, "Le sal de la terre". No fué una pedante sesión destinada a degradar un clásico, sino a negar mediante oposición con otra obra la falsa teoría de que el contenido debe ser impuesto al film para forzar el cine a definir complejos problemas humanos, cuya exposición no es cinematográfica. El

entendimiento entre los hombres, que durante casi dos horas Renoir nos quiso inculcar, lo asimilamos mucho mejor en la obra de Rouquier, que aparentemente carecía de objetivo pedagógico. En este film no había barrocos simbolismos, ni continuas sugerencias. Era la narración concisa, un tanto poética, primero, y dinámica después, de unos hombres que convierten un pantano en un trigal.

ALFONSO GARCÍA SEGUÍ

LA PINTURA DE JOSÉ MARÍA DE MARTÍN *

Con el cuadro "Botella mallorquina", decíamos, penetra en la pintura de Martín el tema de la construcción espacial cézanniana. No es aquel tema, sin embargo, todavía el único, ni tal vez siquiera el central del cuadro. El nuevo tema formal se insinúa sin desplazar los elementos expresivos que el pintor había empleado en anteriores obras. Está ya presente en aquella tela un sistema de planos cromáticos claramente acusados; pero, para sugerir la arquitectura espacial formada por los objetos representados, el pintor sigue fiando más bien en el dibujo de los propios objetos. Los círculos y las elipses de los frutos y del vaso que reposan en la mesa, apuntan discretamente un movimiento de rotación, y este motivo formal es recogido y acentuado por la torsión, alrededor de su eje vertical, del paralelepípedo de la botella, y por el no-paralelismo de los bordes de la mesa. Los objetos, así, con todo y estar representados con una máxima autonomía y con toda la posible eficacia y simplicidad descriptiva, se doblegan a una unitaria voluntad de construcción. No es ya tan sólo que, como en los primeros cuadros de Martín, los objetos se hallen rigurosamente ordenados; ahora su ordenación, por así decir, no los deja intactos; repercute sobre ellos: los deforma. Pero esta deformación, y la composición espacial que de ella resulta, se realiza al mismo tiempo, y por los mismos medios, que la descripción —o, más primariamente todavía, que la simple identificación— de los objetos. Éstos ascienden un peldaño en la escala de la abstracción, pero lo hacen al parecer obedeciendo a una ley propia, no simplemente a una exigencia formal de la obra que los representa. Los planos cromáticos y tonales, por su parte, coadyuvan a la construcción espacial, pero no la crean; e incluso, en cierto modo, le sirven de contrapunto. El azul de la pared del fondo y el rojo del suelo, por ejemplo, se enlazan, se rehuyen, se complementan y excitan recíprocamente, mediante el cuchicheo de azules-violetas que anima el blanco campo del mantel; y este motivo cromático es casi independiente de la organización espacial. En cambio, los dos planos negro-azules (la cara en sombra de la mesa y la puerta que se abre en la pared del fondo) son esenciales para aquella organización: en relación a ellos se gradúan los demás valores del cuadro, y, sobre todo, su equivalencia tonal protege a la tela contra el riesgo del ahuecamiento, de la irrupción en ella de una tercera dimensión imitada, no sugerida.

* Ver I.AYÉ. núm. 22.

Los cuadros del verano de 1949 —la pintura de Martín, como la historia de Tucídides, se ordena “por inviernos y veranos”—, pertenecen al mismo estadio en el progreso del artista que “Botella mallorquina”. En “Casas y gallinas” y en “El pueblecito”, hallamos de nuevo una composición lineal que se distingue apenas del mero dibujo de los objetos, pero que, gracias a su energía y a la riqueza de sus ritmos, constituye en sí misma una autónoma construcción espacial, y no tan sólo una distribución de los objetos en el campo de la tela. En el segundo de aquellos cuadros, sobre todo, un complejo sistema de direcciones, que sugieren todas el motivo de la X de las diagonales de la tela, pero evitan manifestarlo claramente, introduce una inquieta vibración unificadora. En cambio, “Las ardientes encinas”, obra de la misma época, es más bien un resumen y una exaltación de la primera manera del artista. El noble arabesco del ramaje vale por sí mismo, nos seduce por su pura gracia, con independencia del drama técnico (la única forma de drama que puede la pintura permitirse) que en él se desarrolla: el injerto de una voluntad de estilo en la percepción del mundo sensible.

A fines de 1949, Martín realizó el viaje a París, que es para el pintor de hoy un análogo de lo que fué el viaje a Roma para el de los siglos XVI y XVII (y luego también para el del ochocientos, pero entonces en un espíritu completamente distinto). Una nueva digresión se nos presenta tentadora: ¿hasta qué punto hay realmente analogía entre la capitalidad artística de la Roma del pasado, y la del París de hoy? y: ¿hasta qué punto el pintor que hoy visita París repite el acto del que en el quinientos visitaba Roma? Los términos “viaje a París” o “a Roma” son, propiamente, abreviaturas; se trataba antaño de un viaje a la pintura italiana, a la pintura francesa hoy. Y al formular esta banal observación, salta a la vista que la relación de Roma con la pintura del Renacimiento no es la misma que existe entre París y la pintura moderna. Y no precisamente por el hecho obvio de que Roma era —es— un monumento pictórico, mientras que París no es más que un lugar donde se ha hecho, y en parte sigue haciéndose, buena pintura, pero pintura de caballete, pintura mueble, y que efectivamente se mueve con celeridad en dirección a Chicago o a Merton. Cuenta más todavía que el pintor que hoy vive en un pueblo (Barcelona, pongamos por caso) adonde no ha llegado ni un solo decisivo cuadro moderno, tiene de la pintura de su tiempo un conocimiento muy distinto del que tenía de la del suyo un pintor del Renacimiento. No es lo mismo conocer los frescos de las *Stanze* por los grabados de Marc'Antonio, que adivinar los bodegones de Cézanne a través de fotografías y, sobre todo, de los tan abundantes plagios. No pretendo en absoluto sugerir que el pintor actual se halle en una situación más ventajosa que la de sus predecesores, pero sí distinta. Una divertida anécdota que de Cézanne nos refiere Vollard, da a entender que el gran pintor recelaba de las reproducciones. Tenía en la pared de su estudio, clavadas con chinchas, unas minúsculas y malísimas fotografías de obras de Signorelli y del Tintoretto. Vollard le aconsejó que comprara reproducciones

de buena calidad, como las editadas por la casa Braun. “*Braun?* —se escandalizó el pintor—; *mais, il travaille pour les musées, cet homme-là!*” Vollard interpreta la salida como manifestación del sentido de la economía, bõrdeando la avaricia, que poseía Cézanne, y de su humildad: alguien que “trabajaba para los museos” le parecía demasiado importante para que él pudiera ser su cliente. Pero creemos que en la actitud de Cézanne intervenía otro y más interesante componente: el miedo a la confusión. Cuanto más estrepitosamente inadecuada sea una reproducción, tanto menos engañosa resulta en definitiva. El hodierno hojeador de lujosos álbums, como el lector de traducciones, se arriesga a que se embote su percepción de la irreducible específica unicidad de la obra original (y en efecto, no faltan entre nosotros pintores que plagian a Van Gogh o poetas que plagian a Hölderlin, pongamos por caso, y que, aun juzgados sólo como plagiarios, nos parecen fracasados; y es que sus modelos son fotografías o traducciones).

No andamos tan lejos de nuestro tema como parece. Cuando Martín visitó París, ya había realizado una obra, no abundante ni extendida en una larga sucesión de años, pero sí excepcionalmente personal, si se entiende por personalidad la responsable coherencia de un léxico artístico y la finalidad de su proceso evolutivo. Por consiguiente, la visita a París debía representar para él algo mucho más significativo y comprometedor que la mera ocasión de entrar a saco en un rico almacén de formas y de invenciones. Debía obligarle a hacerse cuestión de la inclusión de su propia pintura en el amplio conjunto de la pintura de su tiempo. No, ciertamente, a comprobar si lo que él estaba haciendo era una versión satisfactoria de lo que hacían y proponían los grandes maestros —éste sería el problema del plagiario. Por el contrario: a determinar si la distorsión a que él había sometido la parte por él directamente conocida de la creación de los guidores de su época— a determinar, decimos, si aquella distorsión era lo bastante enérgica, lo bastante comprensiva y aniquiladora.

Que el pintor se vió capacitado para decidir que “su obra era buena”, nos lo demuestra que el viaje a París no marca en ella ruptura ni rectificación. Los cuadros que el pintor ejecutó inmediatamente después de su regreso, se caracterizan por un aumento de aplõmo en la afirmación de la cuestión que, según hemos visto, constituía el tema central de sus pinturas de 1949: la expresión plástica del espacio. La tela “París, invierno”, es la primera y la más típica de una serie de obras ocupadas por aquel tema. Su casi absoluta monocromía —un gris azul acentuado por algún negro o gris violeta— nos muestra en seguida que nos hallamos ante una obra decididamente abstracta. No, naturalmente, en el sentido con que el término se acostumbra a emplear hoy, cuando se le aplica a una imaginación formal no derivada de ningún objeto real. Al señor Benet le asiste toda la razón cuando repite que la pintura no-figurativa no es la pintura abstracta por antonomasia, ni es siquiera una forma de pintura abstracta; es, por el contrario, la única forma de pintura concreta, puesto que sus autores se limitan a reproducir la forma que han imaginado, mientras que el pintor figurativo tiene que extraer —abstraer— sus formas del caos natural. Es evidente que en este sentido, único propio, del término, la monocromía de una obra es indicio de abstrac-

ción. Monocromía, por otra parte, significa, en pintura, claroscuro. Ahora bien: el claroscuro tradicional, clásico-barroco, encierra una descarada contradicción: a pesar de que una máxima fuerza de abstracción actúa en su origen, sus resultados son de una aparente máxima concreción. Para concebir su obra, el claroscuro necesita una formidable capacidad para volver la espalda a la apariencia sensible de los objetos. Pero sus operaciones están calculadas de tal manera que (gracias sobre todo a la extremada coherencia de sus efectos) actúan sobre el contemplador persuadiéndole de que se halla ante una reproducción de la naturaleza. A diferencia del color o de la línea, el claroscuro es un medio de expresión pictórica que no *vend la mèche*, no se explica a sí mismo; y siendo el más cerebral de todos esos medios, es el que se presta a producir resultados más groseros y desespiritualizados. De ahí que ningún pintor moderno (ni aun el mismo Derain) haya aceptado tal cual el claroscuro tradicional; unos lo rechazan pura y simplemente, otros buscan complicados procedimientos para sugerirlo indirectamente, y otros lo deforman o por lo menos lo subordinan a otros medios. En la tela "París, invierno", Martín doblega el claroscuro a su voluntad de claridad plástica, mediante el uso sistemático del llamado "contraste simultáneo" y, ante todo, mediante la simplificación de la escala tonal. En lugar de una gradación continua desde uno al otro de los valores extremos, el cuadro presenta un reducido número de valores; y los pasajes entre dos valores yuxtapuestos se efectúan con la mayor brevedad. En tales condiciones, la estructura de la obra es, podríamos decir, más bien contrapuntística que melódica; hallamos nuestro placer persiguiendo y distinguiendo los contrastes y *rappels* entre los diversos planos tonales, y no, como en una obra claroscuro barroca, abandonándonos al encanto de las largas trayectorias luminosas. La composición espacial, por otra parte, ha alcanzado en este tela una suprema eficacia; los objetos son creados por ella, y no preexistentes, como en las anteriores obras de nuestro pintor. Hasta tal punto que, cuando el dibujo lineal se expone claramente en alguna zona del cuadro, su justificación hay que buscarla, no en la identificación de los objetos que representa, sino en su repercusión sobre la organización espacial; el arabesco de las ramas de los árboles, por ejemplo, tiene por misión esencial asegurar la armonía entre las distintas direcciones de las aristas que se forman en la intersección de los planos-valores. La unidad del cuadro es absoluta: el dibujo no es ya un procedimiento descriptivo ni un medio de composición lineal; es, ni más ni menos que el claroscuro, un elemento constitutivo del espacio.

Por su gama cromática, y por su tema plástico, las telas "Puerto, atardecer", "El pintor J. A. Roda" y "La niña de ojos dulces", todas ellas de principios de 1950, se emparentan estrechamente con "París, invierno". Las dos últimas son especialmente interesantes, por cuanto en ellas Martín aplica a la figura —y en un caso, al retrato— sus búsquedas de organización espacial. Preocupados por cuestiones análogas, los cubistas, al abordar la figura, se liaron la manta a la cabeza: suprimieron la figura, sencillamente. Baste recordar, por vía de ejemplo, el retrato de Kahnweiler por Picasso o el re-

trato de Picasso por Gris. Las figuras desaparecen bajo un acervo de escamas, no demasiado diferente en definitiva de la nube cromática en que se disuelven los objetos y las formas en los últimos Monet. Y por más que, ciertamente, ante los propagandistas del "humanismo" y del "respeto al modelo" hay que insistir siempre en que la pintura debe ante todo respetarse a sí misma, y que una figura, como otro objeto cualquiera, no puede ser para el pintor más que un centro de acciones y reacciones formales, no es, sin embargo, falso que algunas de esas acciones son específicas del cuerpo humano. O mejor: que la representación del cuerpo humano ofrece al pintor una ocasión excelente para tratar cierto tipo de acciones formales; acciones que se dan, en la visión pre-pictórica, para todo objeto, pero para el cuerpo humano con particular intensidad. Intentemos definir las. La filosofía, desde Descartes por lo menos, ha descrito mil veces la deformación de los datos sensibles que produce el intelecto, y ha demostrado que esta deformación es condición necesaria para que los datos sensibles sean inteligibles, para que existan objetos (recuérdese la meditación cartesiana sobre el pedazo de cera). Limitándonos a los datos de la visión: el intelecto aglomera en grupos las manchas de color que llenan nuestro campo visual, y separa unos grupos (objetos) de otros con mucha mayor crudeza de la autorizada por la pura sensibilidad. La tarea del pintor en relación con el mundo sensible consiste en gran parte (y algunos impresionistas dirían: exclusivamente) en intentar recobrar la inocencia de la visión, en reprimir esta función constituyente de objetos que realiza el intelecto; y muchas de las deformaciones de que los ineducados visuales culpan a los pintores modernos no son tales deformaciones; son, al contrario, efectos de una más estricta sumisión a los datos sensibles. Ahora bien: es difícil descubrir ninguna razón válida para que el pintor se someta al terrorismo impresionista, y construya sus formas partiendo sólo de la visión inocente, pre-intelectual. Ahí hay que buscar el peculiar interés pictórico del retrato: en que constituye una eminente incitación a incluir en la pintura, a convertir en leña para el fuego de la invención formal, además de los puros datos de la sensibilidad, las deformaciones producidas por el intelecto no pictóricamente orientado (y si se quiere también, por el sentimiento). Su interés y su riesgo; según advierte Braque (en conversación referida por Paulhan): "El retrato es peligroso. Uno tiene que fingir que piensa en el modelo. Uno se apresura, y contesta antes de haber planteado la pregunta. Uno tiene ideas." El pintor de retratos se arriesga a tener ideas, ideas no-pictóricas, y (si no es un mero proveedor de iconos familiares u oficiales) se compromete a convertir tales ideas en pintura.

En los dos cuadros de figura citados, Martín consigue *mener de front* la doble tarea de expresar (más propiamente: construir) la unidad del espacio pictórico, y de respetar al mismo tiempo la autonomía de las figuras, mediante un complejo sistema de compensaciones y reiteraciones entre masas, valores y direcciones lineales; pero, sobre todo, mediante lo que podríamos llamar un trueque de destinos entre sus distintos procedimientos de expresión. Según más arriba hemos analizado, y de acuerdo con la práctica normal en toda pintura (fresquistas románicos tanto como Gauguin o los primeros cubistas) que expresa el espacio mediante *distancias* entre los valores

de los planos cromáticos, y no mediante *gradaciones* de manchas; Martín, en anteriores pinturas, encomendaba al dibujo lineal el papel de identificar a los objetos, compensando la fluidez espacial. En las figuras de principios de 1950 procede al revés: la figura se distingue del espacio que la rodea, adquiere existencia y preeminencia en el cuadro, gracias a que posee una mayor complejidad, una mayor riqueza espacial. La figura está casi modelada; y el dibujo, en vez de coadyuvar al modelado, lo combate y devuelve la figura a su papel de componente en la organización espacial de la tela. El pintor consigue este resultado dibujando por rectas, con una extremada simplicidad. En el retrato de J. A. Roda, es especialmente visible que el paralelogramo que constituye el contorno del torso es esencial para que la figura no se hinche, y pueda ser asimilada a las simples playas de la mesa y los muros del fondo. Un agudo sentido del equilibrio formal es requerido para que semejante sistema no se vuelque hacia uno u otro lado; que la figura no se convierta en un puro ornamento esquemático, o no reviente el cuadro con su excesiva corporeidad. Pero lo que interesa destacar, es la libertad que el artista ha adquirido respecto a sus procedimientos. Puede traducirlos el uno en el otro, puede pasar de uno a otro y combinarlos según su momentánea fantasía o su organizada deliberación. A partir de principios de 1950, Martín no tiene ya un único camino abierto para la expresión de cada uno de sus experiencias formales.

Parecerá acaso paradójal que esta nueva libertad, en vez de inducir en Martín una mayor movilidad estilística, una alternancia de "maneras" como practican muchos pintores modernos, haya, por el contrario, producido una fijación de su estilo. A partir de 1950, en efecto, sus cuadros no sólo se enlazan estrechamente unos con otros por la unidad de su intención formal, sino que vemos en todos, básicamente, una misma y reducida gama cromática, y un mismo sistema de esquemas de composición, e incluso de "motivos" naturales. Pronto comprendemos, sin embargo, que lógicamente así debía ser. En esta su última época, el pintor no necesita ya buscar, cada vez que un tema acude a su imaginación, un surtido de medios de expresión plástica adecuado a su tema. En cierto modo, cualquier cosa le sirve; *il fait flèche de tout bois*. Sus medios de expresión no tienen ya adscrito un determinado lugar en sus arquitecturas formales; son, por así decir, de extensa viabilidad; son multívocos, y el pintor puede expresarse plenamente recurriendo a muy pocos de ellos, tal como Racine podía escribir una gran obra trágica utilizando sólo un par de millares de palabras.

Para estos últimos años de la obra de Martín, no tiene ya utilidad seguir paso a paso, en orden cronológico, su progreso. Mejor será que clasifiquemos algunos de sus cuadros (no todos, y acaso no siempre los más importantes) en algunos grupos claramente distinguibles, cada uno de los cuales constituye un paulatino ahondamiento de un tema formal, que a menudo se manifiesta ya externamente en la insistencia en un mismo motivo natural.

I.º Tal vez el más homogéneo de estos grupos es el que forman varios bodegones, señaladamente los titulados "Ideales" (agosto 1950), "Dürer" (noviembre 1950), "Gris" (marzo 1951), "Cuaresma" (marzo 1952) y "Oca-

rina portuguesa" (mayo 1952). El motivo es básicamente el mismo en todos estos cuadros: el tablero de una mesa, visto desde lo alto, y en él reposando, unos pocos objetos muy simples (a menudo hojas de papel). A la primera mirada, *el recuerdo de Juan Gris se nos impone* (y el pintor lo suscita, con deliberada malicia, en el título de una de las telas). No cabe duda de que esos bodegones no serían exactamente lo que son si no los hubiera precedido la obra de Gris; una más atenta observación, sin embargo, nos muestra que sus principios son exactamente opuestos a los que dirigen la obra del gran pintor madrileño. Este partía de un esquema formal vacío de contenido sensible, y lo espesaba, por así decir, hasta que conseguía cargarlo de una sugestión de realidad, según él mismo explicaba: "Es la arquitectura del cuadro lo que genera el motivo, vale decir, un arreglo de ciertos elementos de la realidad sugeridos por la composición". De un modo preciso: Gris consigue dar a sus cuadros una apariencia de realidad a fuerza de complicar la composición, de enriquecer el primer dato formal imaginativo; cuando un cuadro de Gris es sencillo, resulta pobre (recuérdense los arlequines de hacia 1924). Los bodegones de Martín que comentamos, en cambio, son de una extremada sencillez, y a ella tienden; es decir, cada uno de ellos representa, respecto a los que le anteceden, un progreso en el sentido de la simplificación. Ello se debe a que el pintor ha partido de una realidad; y lo que le interesa es (para parafrasear a André Lhote) comprobar hasta qué punto puede prescindir del aspecto de esta realidad sin dejar de ser fiel a su ley; hasta qué punto puede soltar lastre de complicación sensible, sin perderse en el vacío del esquematismo. Podríamos decir que el intento de aquella serie de bodegones consiste en aproximarse todo lo posible al cartel, a la pura decoración, esquivándolo sin embargo en el último instante. Una buena medida de la persistencia y del éxito en tal empeño, la obtenemos considerando el sistema cromático de los cuadros: "Ideales" se establece a base de una contraposición verde-anaranjado, de fuerte sugestión sensible; en "Gris" el tema esencial es la dualidad rojo-negro, mucho más sorda que la anterior, pero enérgicamente contrastada, y por ello rica de sugestión espacial; "Ocarina portuguesa" puede ya limitarse a un sistema de grises finamente modulados, a los que acompañan sólo unos ocres apagados, marfileños. Y a pesar de tan drástica simplificación, no ha habido pérdida de sensibilidad; el pintor ha conseguido que sus acciones, discretas, apenas insinuadas, adquieran una máxima eficacia.

2.º Un intento muy similar al de los bodegones estudiados, pero aplicado al paisaje, representan los cuadros "El payés" (julio 1950), "Globo en el paisaje" (octubre 1950), "La verja" (julio 1951), "Chopos" (agosto 1951), "Plaza de la iglesia" (octubre 1952) y "El mar" (abril 1953). "Globo en el paisaje", contrariamente a la tendencia de todos los paisajistas modernos (y del propio Martín en general) a rellenar la tela, reduciendo al mínimo las dimensiones de los cielos, y evitando una demasiado directa sugestión de profundidad, apenas representa otra cosa que cielo; la línea del horizonte es tan baja como en ciertos cuadros holandeses. Sin embargo, el cielo no es en aquel cuadro un agujero: es un plano, enérgicamente señalado, el



JOSÉ MARÍA DE MARTÍN. - La Verja (1951).

equivalente del tablero de la mesa en los bodegones del primer grupo. Sólo que, a diferencia de los bodegones, el paisaje que comentamos no es regido por la tensión entre los valores cromáticos de varios planos, sino por la oposición entre el único desnudo plano del cielo, y la ornamentación lineal de las tierras (campos, casas, gavillas, árboles). Siguiendo una tradición medieval, cuyos últimos grandes representantes son los alemanes del quinientos (en especial Cranach y Altdorfer), Martín explota la sugestión de valor (en el sentido claroscuro) implícita en el ornamento lineal (algo semejante a lo que realiza Braque jugando con las rugosidades de la materia). "Chopos" se contrapone curiosamente a "Globo en el paisaje": presenta la misma dualidad que en este último cuadro, pero invirtiendo la jerarquía de los términos. El arabesco ornamental invade el cuadro, y sólo una esquina de cielo y el muro de una casita sugieren el plano compensador.

Los restantes cuadros de este grupo representan motivos muy similares: varios planos (paredes, tejados, cielo, campos) que sugieren el espacio gracias a las tensiones entre sus distintos valores, y, en general, unos pocos árboles, cuyo arabesco suaviza las crudas rectas que bordean los planos, y al propio tiempo introduce en el cuadro una nueva tensión formal: la dualidad entre el ángulo y la curva. Al follaje de los árboles, además, le compete otra misión esencial: amortiguar con las suaves transiciones entre sus valores las demasiado enérgicas tensiones entre los planos, y al propio tiempo enriquecerlas, evitar que caigan en el esquematismo que arruinaría la efectiva *sugestión del espacio*. También aquí observamos un progreso en dirección a la simplicidad; y finalmente, en "El mar", el pintor puede prescindir ya de todo accesorio: un reducido número de planos (paredes, puertas, mar, cielo) expresa, gracias a una agudísima apreciación de las interacciones entre sus valores, una rica complejidad espacial.

3.º Los cuadros de figura y los retratos pintados por Martín en su último período, entre los cuales los más importantes son "Siegfried" (noviembre 1950), "Los pintores María Girona y Ràfols Casamada" (febrero 1951) e "Isabel" (noviembre 1952), no constituyen un grupo tan netamente caracterizado como los dos precedentes. "Isabel" y el doble retrato de los esposos Ràfols prolongan, por sus formas y su intención, "La niña de los ojos dulces"; también ahí observamos un proceso de simplificación. El empeño de enlazar el modelado de las figuras con una construcción espacial unitaria pasa en ambos cuadros a segundo término. Se trata en ellos, ante todo, de alcanzar la expresión de los volúmenes con una máxima economía de recursos. El modelado no es claroscuro (no se obtiene saturando el color local de los objetos), pero no es tampoco propiamente sugerido mediante *planos de color, al modo cézanniano*. Se obtiene más bien por una discreta modulación cromática, operando sobre una sorda gama de ocre, verdes y tierras rojas, que recuerda el gótico flamenco. "Isabel", por su simplicidad, lo que podríamos llamar su erosión de todo detalle, nos da la medida de la abrupta eficacia realizadora que el pintor consigue con tan pocos recursos.

"Siegfried", en cambio, es un importante ejemplo de la insistencia de

Martín en la exploración de las posibilidades de sugestión espacial, que caracteriza a sus telas de 1950. *Importante no sólo por ser el cuadro un magnífico éxito, sino también porque representa una solución de su problema básico, por medios que Martín no ha vuelto a emplear, con tanta claridad por lo menos, en ninguna otra de sus obras.* Propiamente, sin embargo, "Siegfried" se sitúa a mitad del camino que lleva desde los cuadros monocromos de principios de 1950, hasta la serie de bodegones que hemos agrupado en el primer grupo de nuestra clasificación. Como en aquellas anteriores obras, "Siegfried" expresa el espacio mediante vastos campos de distintos valores en un fondo gris-azul; y el modelado de la figura del niño es reducido al mínimo, hasta el punto de que apenas es más que otro plano del sistema. Para devolverle su individualidad y su preeminencia en la representación, basta que el color de sus ropas sea un rojo saturado, que contrasta vivazmente con el fondo, y a la vez esta tensión colorística colabora eficazmente a la sugestión espacial, análogamente a como ocurre en los aludidos bodegones.

4.º Mencionemos sólo, en gracia a su alta calidad, dos paisajes de agosto y setiembre de 1952 ("Casas en Gósol" y "La Torre"). No necesitamos detenernos en su análisis, ya que esencialmente constituyen una reactualización, en una nueva gama y con la mayor riqueza de expresividad adquirida por el pintor, del estilo de los paisajes de 1949. Señalemos, sin embargo, que nunca se ha hallado Martín tan cerca del cubismo en sentido estricto como en esas telas; del primer cubismo de Braque y Picasso, y más todavía de los paisajes pintados por Roger de la Fresnaye antes de 1914.

5.º Nos queda por estudiar su último grupo, constituido por las telas "Navidad" (noviembre 1950), "Jonás" (junio 1951) y "San Jorge" (abril 1952). Son, si se quiere, tres cuadros religiosos; y son, cosa que viene más a cuento, tres grandes composiciones; las únicas obras en que Martín se aparta de la tradición de la pintura de caballete, e intenta, como tantos otros pintores contemporáneos, recobrar una tradición más antigua: la de la pintura de gran decoración mural. No sería demasiado interesante estudiar por lo menudo el modo con que nuestro pintor incorpora los hallazgos formales por él adquiridos en sus obras concebidas según principios impresionistas (dando a este término su más laxo sentido), a obras de opuesta concepción. Ni importa tampoco la cuestión de si esas obras constituyen logros o fracasos. No importa, por una razón muy sencilla: que el debate habría de trascender en seguida el caso que ahora nos ocupa, y plantearse con referencia a toda la pintura moderna. Desde que Albert Aurier clamaba, refiriéndose a su amigo Gauguin: "¡Paredes, paredes, dadle paredes!", hasta el reciente debate en torno a la iglesia de Assy, la posibilidad de crear una pintura monumental moderna ha sido, no sólo una constante comezón para muchos pintores, sino también ocasión para públicas escaramuzas heroicómicas. Sólo los pintores mejicanos parecen haber convencido (legítimamente o no) a las gentes de la viabilidad de sus realizaciones. No es ahora ocasión para que intentemos ahondar en la vasta cuestión de la pintura monumental. Séannos tan sólo

permitidas un par de observaciones. Se acostumbra a afirmar la urgencia de que pintores y compradores (o el Comprador: el Estado) se lancen a la edificación de una gran pintura mural, argumentando en el sentido de que *el arte tiene que dejar de ser recreo de solitarios, y volver a su tradicional función de instrumento de comunicación humana*. Este argumento implica una doble falsificación histórica: en épocas (como el Renacimiento en su forma italiana) en que el individuo se volcaba hacia la obtención de fruiciones sociales (el poder y la manifestación de su *virtù*), el llamado arte colectivo se dirigía en realidad al individuo tanto como pudiera hacerlo un nocturno de Chopin o un soneto de Mallarmé; y en unos tiempos (como los nuestros) en que las únicas formas de cohesión social no degradantes sólo pueden ser aprehendidas como resultado de una fuerte disciplina individual, el único arte que realmente contiene una apelación a la colectividad es el que se propone, antes que nada, no renunciar a ninguna de sus potencialidades de expresión personal. En el caso de la pintura, Cézanne comprendió y repitió infatigablemente que el pintor moderno sólo puede emprender pintura mural en la medida en que se vea capaz de no perder en el empeño su complejidad estilística (que para Cézanne significaba la riqueza de su “modulación” cromática). Y si creemos que Cézanne dió un ejemplo al comenzar sus grandes *Baigneuses*, habremos de admitir que dió otro no terminándolas.

Por lo que a Martín respecta, la medida de la monumentalidad alcanzada en su obra nos la da la persistencia de los críticos que han comentado sus exposiciones en dirigirle el curioso reproche de ser “inhumano” y de carecer de “cordialidad”. La coherencia de una evolución estilística es percibida por nuestros coetáneos, siempre “nostálgicos de lo desligado”, casi como una injuria. Nadie sabe ya que, para repetir palabras de T. S. Eliot, “lo que ocurre (en el arte) es una continua sumisión de lo que el artista es en cada momento a algo que vale más. El progreso de un artista es un continuo sacrificio de sí mismo, una continua extinción de la personalidad”. Este “algo que vale más” —el estilo— ha sido perseguido por Martín con ejemplar pertinacia. Las presentes notas no han pretendido más que trazar un esquema de su camino hasta ahora, y —acaso— alcanzar un punto de vista favorable para la observación de sus rumbos futuros.

GABRIEL FERRATER

BIBLIOGRAFÍA

SALVADOR DE MADARIAGA: *Bosquejo de Europa*. Editorial Hermes, México, 1951.

Como todas sus obras, este nuevo libro de Salvador de Madariaga sobresale por su agudeza intelectual, por su precisión en el juicio, que se traduce en el vigor y redondeamiento del párrafo. Agudeza y aticismo: he aquí sus notas características.

“Bosquejo de Europa” es un libro que vive en simbiosis con “Ingleses, Franceses, Españoles”. Entiéndase bien: no que uno dependa del otro, sino que ambos responden al mismo propósito comprensivo del autor, en ambos está presente Europa, nuestra Europa, y aún más, uno y otro se enhebran en el mismo estilo argumental, o de exposición. Hay entre ellos una diferencia de enfoque: mayor el del primero, abarca todo el conjunto europeo, y subsume en él, como en la realidad, a ingleses, franceses y españoles, aunque para ello haya de perder un poco el rico detalle de este último libro. Nos hallamos ante un “bosquejo”, título atinadamente escogido; bosquejo, que no esquema. (La lectura del uno invita a la relectura del otro, y viceversa).

Verdaderamente cautivadora y de mucha enjundia en la parte dedicada a los “europeos del espíritu”: Don Quijote, Don Juan, Hamlet y Fausto. Estudia aquí Madariaga las parejas contrapuestas que se forman atendiendo al

carácter nacional de cada personaje: Don Quijote-Hamlet, Don Juan-Fausto. Don Quijote, hombre de pasión, lanzado a la acción en una sociedad que ni le conoce ni le estimula; Hamlet, hombre de acción, inmovilizado entre sus tendencias de hombre independiente y la presión de una sociedad que le atosiga por ser su Príncipe, y en la que el Fantasma simboliza la fuerza de los muertos, la tradición. Don Juan, impulso y nada más que impulso, juventud; Fausto, viejo cultivador del intelecto, que busca el impulso, la juventud.

“Tensiones europeas” se titula otra parte central del libro. Es un estudio no meramente político o histórico, sino además psicológico, de las relaciones entre los diversos pueblos de Europa. Aquí si algo nos duele es la concisión; por otra parte, quizá inevitable para guardar las proporciones, pues de cada capítulo pudiera escribirse un libro. Acaso podría apuntarse algún hecho, olvidado por el autor, y que pide significación, como el lento desplazamiento de los alemanes hacia Rusia, dentro de cuyas fronteras fundaron una República, la llamada de los alemanes del Volga.

En otras partes del libro, todas de sumo interés —como aquella sugestiva trinidad arbórea de la primera parte: Africa las raíces, Europa el tronco, Asia el follaje—, nos duele también que la medida del autor se atenga escrupulosamente al título de bosquejo;

porque queríamos más. Tal por ejemplo el capítulo dedicado a los judíos y a los gitanos.

De cuando en cuando la narración, siempre amena y sugerente, se abre en sonrisa ante alguna anécdota cuidadosamente escogida; como aquélla, por citar alguna, del irlandés que al ver a dos que se pegaban les preguntó: “¿Es cosa particular o admiten a otros?”

A. G. N.

EUGENIO FRUTOS: *La filosofía de Calderón en sus autos sacramentales*.—Institución “Fernando el Católico” (C. S. I. C.) de la Excma. Diputación Provincial. Zaragoza, 1952.

Creemos que se olvida con excesiva frecuencia al juzgar un libro, el propósito con que lo escribió su autor. Porque tiene su importancia conocer y tener en cuenta al comentarlo qué límites se impuso quien lo concibió y hasta qué punto consiguió lo pretendido. Muchas veces la sola enunciación proemial de sus propósitos pueden darnos un concepto claro del interés que la obra puede proporcionarnos. Claro está, que generalmente este truco de viejo lector sólo nos servirá para aquellos libros cuyo propósito sea, en realidad, un despropósito. Pero también conviene la mayoría de las veces que el lector sepa —especialmente en las obras de tipo investigador— adónde le quiere conducir el autor. Decimos esto, porque no siempre se encuentran prólogos en los que los propósitos del autor correspondan más tarde exactamente a los resultados obtenidos en el libro, como sucede en éste del eminente escritor y catedrático de Zaragoza Eugenio Frutos.

Porque no se crea que pretenda Frutos en su empresa descubrir un original y estructurado pensamiento filosófico en Calderón, ni tan sólo aislados pero técnicamente correctos y elaborados conceptos metafísicos, sino que busca a lo largo de los autos sacramentales calderonianos llevarnos a la situación del pensamiento barroco a través de quien “no siendo un filósofo, lleva un lastre considerable de formación teológica y filosófica y tiene una particular sensibilidad para captar los problemas universalmente interesantes de su momento”.

Y eso es lo que ha conseguido Frutos en el cuidado y documentado estudio que ha editado correctamente la Institución “Fernando el Católico” y que merece la atención de los filósofos, historiadores o literatos a quienes interesa el tema.

F. M.

I. CLOPAS BATLLE: *Anecdotologi de Francesc Pujols*. Editorial Selecta. Barcelona, 1953.

Don Francisco Pujols es, aparte de otras muchas cosas, un notable humorista. De esto no cabe dudar, y a quien lo ponga en tela de juicio, le recomendamos la inmediata lectura de las ilustraciones literarias a *La Catalunya Pintoresca*, de Xavier Nogués. Tampoco estará de más que se inicie en los misterios de un sistema filosófico-religioso expuesto por José Pla en *El Sistema de Francesc Pujols. Manual d'hiparxiologia*, el más divertido de los sistemas conocidos. Nadie hasta hoy ha podido aclarar si está hecho en serio o en broma; pero, sea como fuere, no podrá discutirse su calidad de obra humorística. La *Història de l'Hegemonia*

Catalana a la Política Espanyola es otro libro de Pujols, cuyo título otorga por sí solo patente de gran humorista a su autor.

Pujols, retirado en su *Torre de les Hores*, en Martorell, recibe a todo el peregrinaje que acude a este santuario de la cultura. Y en esa punto menos que continua tertulia literario-filosófica-científica, el maestro habla, cuenta y no acaba, nueva edición corregida y traducida al catalán del doctor Johnson. Hace ya cerca de veinte años Miguel Utrillo publicó en un *Anecdotari de Francesc Pujols* una sabrosa colección de dichos y hechos del local fenómeno de Martorell, recogidas en esas tenidas fabulosas. Ahora I. Clopas Batlle, en el libro que comentamos, repite la experiencia con una fortuna que, usando de la máxima amabilidad, hay que calificar de escasa.

El lector de este *Anecdotologi* se sorprenderá al comprobar que las tres partes cuando menos de las anécdotas publicadas no tienen relación alguna con Pujols. Se podrá jurar que están ahí porque es el maestro quien las cuenta; pero esa seguridad que puede darnos el colector no podrá satisfacernos más que en algunos casos. No dudamos de que Pujols haya contado anécdotas como las del loco que se escribe a sí mismo, pero no es menos cierto que también la contaban nuestros bisabuelos, produciendo la risa en los oyentes, que derramaban sobre el miriñaque las copas del sipore, como dijo el otro. Ese tipo de anécdota, íntimamente emparentada con el chascarrillo baturro de gracia arqueológica, es el que domina en el *Anecdotologi de Francesc Pujols*. En cuanto a las que directamente se refieren al filósofo de Martorell, hay que decir que en su mayoría tienen una muy relativa gracia. Algunas hay en que el autor parece

atacado de un complejo de colector de anécdotas, y considera agudas muestras de humorismo lo que no son más que reflexiones del sentido común más vulgar. Una muestra: Pujols pasea con un amigo. Empieza a llover. El amigo se queja de la lluvia que les va a estropear su agradable vagar por las calles del pueblo. Y Pujols, propietario rural, dice:

—*A vós veig que us espanta la pluja. A mi m'espanta la secada.*

Puede que uno tenga poco desarrollado el sentido del humor. Pero el que un terrateniente exprese su temor a la sequía no parece cosa digna de ser recogida como oro en paño y dada a la stampa para asombro y admiración de los siglos. Otras anécdotas hay que, aparte de no ser anécdotas, son, sencillamente, estupideces, tal la definición que de los intelectuales da el señor Clopas Batlle.

Se cuenta en esta antología más de trescientas cincuenta anécdotas. Buenas de verdad habrá media docena escasa. Otras se malogran, nunca por culpa de sus protagonistas, sino por impotencia evidente del narrador. La gran mayoría tienen tal poder soporífero, que más parecen producto de botiquín que de biblioteca.

Priva, por otra parte, en este volumen de la Biblioteca Selecta, la más espantosa anarquía. Ni el más leve intento de orden. Las anécdotas fluyen de los ficheros del colector en un desorden genial por lo absoluto, un desorden humanamente imposible de superar.

Anecdotologi de Francesc Pujols, en su primer tomo, ha servido para que alguna otra revista o periódico desenterrara la ficha y foto de Pujols y para evidenciar la total incapacidad de I. Clopas Batlle para los menesteres de correveidile literario.

J. G.

KARL IPSER: *Las obras de arte del Vaticano*.—Editorial Orbis. Barcelona, 1953.

Lo sustancial de este libro está en sus ciento sesenta láminas. El texto se limita a dar unas breves indicaciones históricas y descriptivas, cosa que suele hacerse al pie de las mismas láminas. A veces estas indicaciones son un tanto peregrinas, cuando no de una sutileza excesiva. Tal, por ejemplo, cuando se nos dice acerca de una estatua de Demóstenes: "La línea de la boca patentiza claramente el defecto de articulación".

La traducción española del texto acusa esas deficiencias demostrativas de que para traducir no basta conocer la lengua traducida, sino que hay que conocer también la traductora. Encontramos, pues, construcciones como ésta: "No fué hasta cuarenta años más tarde que el artista, ya anciano, creó..." Pero plumíferos muy abundosos de Barcelona nos tienen tan acostumbrados a estas herejías sintácticas que no vamos a rasgarnos ahora las vestiduras.

En realidad, este libro ha de valorarse por la parte gráfica, ya que su objeto es dar una visión plástica de los tesoros artísticos del Vaticano. Objeto que se consigue, indudablemente. Sin embargo, la calidad del papel hace que las láminas, que son muy buenas, resulten inferiores a las de la edición alemana. Pero hay un defecto importante en una obra que se dirige a los ojos, y es que los grabados están dispuestos unas veces en sentido horizontal y otras en sentido vertical, mientras los pies lo están siempre en posición horizontal. Ello obliga al lector a girar engorrosamente el libro para simultanear la visión de las láminas con las explicaciones del pie, cosa que en un

volumen lujoso debería haberse evitado mediante un formato diferente.

La corrección de erratas tampoco ha sido hecha con el debido cuidado.

No obstante, el libro es un excelente catálogo gráfico de las colecciones vaticanas.

R. C.

AGUSTÍ ESCLASANS: *La meva vida* (1895-1920). — Biblioteca Selecta, 110, Barcelona, 1952.

Aparece en "La Nausée", de Jean-Paul Sartre, una muchacha cuya imaginación ha sido determinada desde la infancia por la acuciante necesidad de querer ver en todas las situaciones de su existencia vulgar la ocasión de un noble gesto, una patética actitud, teatral y estilizada, reflejo y expresión adecuados del sentido profundo de la situación, cual de pequeña los viera representados en las litografías que ilustraban una voluminosa "Historia de Francia" entregada a su afanosa curiosidad. Toda la vida de esta joven resultaba determinada por este vicio de la imaginación tan inocentemente adquirido; pues es claro que su existencia pequeño-burguesa, más bien mezquina, no daba ocasión a que en su "entourage" menudearan los *gestos reales*. Todo lo contrario: cuanto más una naturalidad vulgar y sin gracia: pequeñas vidas, pasiones menudas. Su decepción (sentada con su amante a la vera de un río, encima de unas ortigas, y en la imposibilidad de librarse de la atroz molestia para no quebrar con ello la continuidad mágica del noble rito amoroso) no le había traído con la lucidez la solución; sino que la había llevado a seguir viendo en todo, pero en hueco, en la

forma de la irrisoria ausencia, el noble gesto, la actitud requerida para justificar la vida. A eso se llama la ética de los "momentos perfectos".

Como ella, ha habido y hay muchas almas menudas que en su ingenuidad sin remedio se han entregado inermes a esta especie de idealismo romántico, han alimentado su vida de literatura hasta el punto de expulsar de ella toda chispa de auténtica vida, se han hecho esclavas de la imaginación de los demás al extremo de perder toda lucidez propia. No es preciso que estos entes de papel escriban; pero en todas las literaturas aparecen multitud de personajes de ese tipo, aunque casi nunca emerjan a la superficie de la pululante charca literaria. Sólo en literaturas sin estilo, desorientadas, como la catalana, pueden tal vez llevar durante cierto tiempo una vida pública menos ahogada e incluso llegar a ser empujadas al primer rango. Tal ha sido el caso en Cataluña con Francesc Pujols (escritor nato, sin embargo, y por eso con cierta apariencia de ironía en su obstinado laborar en el hueco) y Agustí Esclasans.

No quisiera hacer violencia a tanta alma candorosa como se agita alrededor de las letras de nuestro país diciendo que el *bluff* Esclasans ha terminado. Si un momento la armonía meramente exterior de algunos versos y el excelente oficio de narraciones como las "Històries de la carn i de la sang" pudo llevar a creer que en dicho autor había algo más que esto: una voluntad tenaz al servicio de una ambición sin límites que sólo rara vez logra la necesaria coincidencia entre medios e intenciones, la publicación de estas memorias, donde el hombre se nos presenta al desnudo, ha de abrir los ojos incluso de los más reacios a desprenderse de su colección de glo-

rias. De todos modos, ni eso era preciso; pero la mezquindad crítica de nuestro mundo literario ha retrasado todo lo posible el reconocimiento de algo que todos saben hace tiempo.

Esclasans se ha presentado repetidamente a sí mismo como clásico y universalista (dejemos a un lado toda la guardarropía conceptual "ritmológico-sistemática" de que esos tropismos mentales quieren revestirse; todo es demasiado sórdido). Pero si pretendiéramos encontrar en estas memorias un solo rasgo que nos diera la más ligera impresión de la armonía interior que asociamos al concepto de clásico y de la orientación del espíritu a un espacio sin límites que es propia de toda mente de veras universalista, sería en vano.

Tenemos que simplificar nuestro análisis y reducirlo a lo más característico. Y lo más característico de esta obra es la ausencia total en el desarrollo mental de su autor de aquella "cultura animi" y no libresca que produce, fuera de toda dedicación específica, la impresión de una seguridad y un afincamiento absolutos en el hombre, y que reconocemos en el clásico. La serenidad del genio, tal como la entendía Goethe, no requiere de él más que su propio existir para manifestarse noble y grande. De ahí la impresión de una videncia superior y siempre de dentro afuera que las obras del clásico nos producen. Es lo que a veces se llama hondura y otras armonía: siempre se trata de una originalidad irreprimible, incluso en lo más pequeño, que lo hace insobornablemente humano. Pero si queremos fijar lo esencial de la escritura de Esclasans veremos que la realidad característica que él nos presenta se consigue normalmente por un movimiento que va de fuera adentro, por la imposición de nocio-

nes tomadas a regiones de expresividad específicas y ya establecidas en la lengua literaria común, a los acontecimientos que narra.

El escritor *ve* con las palabras, y el grado de perspicuidad y personalidad de la visión que nos transmite se mide por la originalidad mayor o menor de los términos con que se aplica a caracterizarla. En Esclasans dicha originalidad es aproximadamente nula; su lengua es la de la tribu, a cuyo uso él se somete pasivamente. Pero la necesidad de animar de algún modo su descripción le lleva a descuartizar su prosa en dos direcciones extremas: una ennoblecedora, cuando se describen los sucesos con términos tomados del registro patético, imponiéndolos a una realidad que no los sufre (p. 48: “encara avui, quan sento l’espiguuet de la tenora, el lament del flabiol, el compàs matemàtic del tamborí, tota la meva carn i la meva sang, tot el meu cos de sistemàtic nat, s’esgarrifen *tràgicament*”; p. 49: “les nits, sobretot, quan es calava foc en algun lloc, la meva vida d’infant era encadenada pel *terror pànic*”; p. 50: “era un espectacle *ultradantesc*”; p. 70: “la dona m’ha inspirat sempre una mena de *terror sagrat*”; p. 41: “la mort del meu mestre (1902) tanca, en realitat, la meva infantesa. Ja sóc un altre, ja tinc amargors d’home, ja porto dinte meu il·lusions marcides” (nada se dice que justifique afirmaciones tan graves; y el chico tenía siete años. Exageraciones del mismo tipo en las páginas 58 y 86, etc., etc.); otra dirección lleva la caracterización cuando se pretende animar el relato con frases del registro vulgar más trivialmente pintoresco (p. 67: “vaig viure nou mesos bastant *regalats*”; p. 72: “m’hi trobava com el peix a l’aigua”; p. 90: “jo anava molt *curtet d’armilla*”; etc.). En

ambos casos, nótese, es la expresividad autónoma de la palabra lo único que da cierta vida grotesca, desequilibrada y delirante a la narración. Y es importante que las dos direcciones se contradigan mutuamente: idealizadora una, es la otra caricaturizante; pero es natural que en tal caso el resultado se incline más a favor de la caricatura que del noble ideal.

Decimos que la realidad normal de los sucesos narrados se adquiere por un movimiento reflejo, de lo exterior a lo interior. A su vez, la propia ordenación del relato es meramente convencional y externa; pero la incoherencia interna es extremada: se introduce dos, tres y hasta cuatro veces el mismo suceso como una novedad (así en tres ocasiones, páginas 74, 78 y 87, se nos dice que a partir de cierto momento el autor recibió las lecciones de Font i Sagué en su despacho de la Administración del Hospital de la Misericordia); la precisión en las referencias es, a veces, angustiosa de tan minuciosa y detallada (en las fechas, por ejemplo), pero el enlace de los sucesos no está claro más que por casualidad: todo está presentado en acumulación fortuita. En cambio, el autor se ha preocupado por ofrecernos simetrías como la de las fotos que ilustran el tomo, tomadas a sus 0, 5, 10, 15, 20 y 25 años de vida; el primer tomo de sus memorias comprende sus primeros veinticinco años de existencia, el segundo llegará hasta los cincuenta, y si Dios le concede pasar de los setenta y cinco escribirá un tercer tomo. La misma simetría puramente exterior aparece en rasgos de estilo como el uso frecuente de paronomasias y especialmente consonancias de palabras (p. 48: “quina bellesa *numeral*, quina elegància *sentimental* i quina pitagòrica geometria *orquestral*, la de la dansa

empordanesa"; p. 56: "feia un cel sereníssim i un mar suavíssim"). Recursos de ornamentación y animación del estilo que, arrancados de su contexto original, la poesía latina, y trasladados a la prosa moderna, producen el mismo efecto grotesco que la expresividad autónoma de las palabras antes señalada.

Pero donde se revela el candor del autor en esa inversión radical que en su estilo se produce del movimiento normal de la expresión literaria clásica —siempre a la caza de realidades y no de su revestimiento trivial-literario— es en los dos ejemplos puestos a continuación; en ellos el sentido de su obra nos parece queda descrito anecdóticamente de un modo total. En la p. 145 leemos:

"Tenía de las *Ecoles Françaises* una *Histoire de France* cuyo autor no recuerdo, y durante aquellos últimos meses [antes del viaje a Francia] la estudié con toda atención. Asimismo me aprendía la *Géographie...* de manera que al atravesar Francia en tren y ver el paisaje desde la ventanilla *no hacía más que ir confirmando todo lo que había aprendido en mis dos libros de texto*". Y en las pp. 198-9: "Iba a visitar la Exposición [la primera, al parecer, donde *vió* pintura] todas las mañanas, cuando podía evadirme un momento de traducir telegramas, y *hacía un verdadero curso de estética realizada y aplicada*".

Poca, muy poca vida hay en esta vida de Esclasans, a pesar de la enorme gesticulación de los detalles sobre un fondo de inercia impasible. Mucha literatura del género peor, sí, y una impresión general de mezquindad sentimental e idealista, sobre un fondo localista estrecho, tan angosto como la calle de San Pablo, donde nació el autor, como el mundo de pequeños artesanos y tenderos que le educaron y

que él, "aristócrata intelectual", desprecia, y un desorden tan incoherente como los innumerables cambios de piso y de escuela que implacable nos relata. Sólo, ya casi al término de esta primera parte, con la narración de su lucha ahora sí realmente trágica contra la sórdida miseria de su existencia de escritor y antes con las páginas acerca de su vida de adolescente curioso y sin duda apasionado en Francia, se nos compensa la gélida incoherencia del resto con un poco de calor y de orden. Es aquí, y en la voluntad sin objeto lúcido con que de todos modos vese ejercida una actividad fundamentalmente inmovilista, donde se halla todo el valor de este libro. A no ser que se prefiera la afanosa minuciosidad de analista de una época felizmente pasada con que Esclasans lo ha escrito.

J. F.

MARIA BENEYTO: *Eva en el tiempo*. — Suplementos "El sobre literario". Valencia, 1952.

La personalidad literaria de esta joven escritora ha ido haciéndose ostensible gracias a una tenacidad y a un entusiasmo que permiten confiar sin reservas en su labor futura. Junto con la poesía en castellano y en catalán, cultiva la literatura narrativa. Su primera novela se defendió bravamente en el Premio Janés 1950. Ha concurrido a bastantes premios literarios y nunca se ha proclamado víctima de tenebrosas conjuras, cosa rara en verdad. Todo hace que María Beneyto cuente hoy con muchas simpatías, tanto por las calidades de su obra como por las de su misma persona.

Este libro, "Eva en el tiempo", está

integrado por una docena de poemas. El primero de ellos decide la posición del poeta en su contorno. ¿Vivir como la nube y el viento o ligarse al latir alternativo de la alegría, el dolor y el miedo?

Arraigar.

Admitir la humildad de la semilla.

Ser sembrado.

Ser sembrado y romper luego la tierra con las ramas potentes.

Y después sí, después,

mirando al gran azul, alzar los brazos con esa sencillez dolorida y gozosa del árbol.

En el segundo poema, la receptividad del poeta, arraigado ya en las cosas, puebla su ser de mundos ajenos que anulan el propio y conducen a esta súplica final:

*Altura Omnipotente, brazo de Dios,
[lejano,
deja mi soledad minúscula ya a solas.
Ordéname las olas, el caos, la avalan-
[cha,
permíteme latir, con un corazón sólo...*

Los seis poemas siguientes concretan la anécdota que progresivamente se alza hacia los cuatro últimos, en los que se plantea la significación de lo femenino.

Hay en el libro —característica que día a día se depura en María Beneyto— una entonación firme y mantenida, y un vocabulario muy eficaz que va ordenando, como por obra exclusiva de su fuerza creadora, un mundo poético consistente y significativo.

R. C.

3.

ENTRE SOL Y SOL

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

BARROQUISMO MENTAL

En alguna crónica anterior fué forzoso aludir a la multiplicación en nuestra ciudad de cierto tipo de instituciones fantasmales que, apuntando a un lado alto y sonoro, se encaminan a servir de plataforma para la notoriedad y el medro personal de unas gavillas de ambiciosos. Al mismo orden se adscribía la secuela latosa de conferencias innecesarias y estúpidas.

Hoy se hace preciso hablar de otro fenómeno que, dándose también aquí, se observa en toda España. Si se tomara de lo barroco su significación más vulgar y peyorativa, podría hablarse del barroquismo mental y expresivo de los españoles que se dirigen en letra impresa a sus conciudadanos.

Este barroquismo tiene como característica distintiva la superfluidad. No se trata de decir de un modo escueto y preciso algo sustantivo, sino de envolverlo en profusas volutas conceptuales y literarias, de las que habrá de despojarlo el lector para llegar a aquella sustantividad que se le complica con aditamentos inútiles. De esta forma, lo que podría ser un expresivo aforismo, se alarga intencionadamente hasta convertirlo en un artículo. Lo que podría ser un buen artículo, se hincha hasta darle las dimensiones de un ensayo. Y por el mismo procedimiento, el ensayo se hipertrofia en libro y el libro en enciclopedia.

De entre los lectores que se echan a pechos tales fárragos, los hay que han acabado por convencerse de que escribir es eso: emplear inacabables razones para enunciar una afirmación concreta. Pero otros, los más cautos, cansados de esa agobiadora labor de trillar y aventar la inmensa parva palabarrera para sacar limpio en la palma el grano fecundo de una razón, acaban desentendiéndose de tan prolijos razonadores. Y como estos lectores son los que cuentan, resulta que la casi totalidad de lo que se escribe no sirve para nada y que vivimos en una especie de onanismo literario.

Lo que más tercamente se cultiva en revistas culturales y libros de ensayos es la filosofía, la historia y su temible combinación: la filosofía de la historia. Desde que un hombre importante de nuestro siglo discurrió sobre nuestro pasado —no con nostalgias retóricas sino con el agudo instrumento de su inteligencia— se nos ha venido encima un alud tal de intérpretes de la esencia de España y de los españoles, que a estas horas ya tendríamos que estar en posesión de la fórmula matemática de una y otros. Si se tiene en cuenta que el hombre español suele inclinarse a vivir hacia el pretérito, este historicismo acabará por convertirnos en unos mulos de noria dando eternamente vueltas a la ristra de cangilones de nuestro pasado. Uno no sabe si este historicismo rabioso procede de una incapacidad española de vivir el presente como base de sustentación del futuro o si no es más que una manera de matar el tiempo con la mirada puesta en tantas cosas que se ofrecen a nuestros ojos y que nos está vedado tratar.

La superfluidad barroca se acompaña, en lo expositivo, de unas concepciones que alcanzan amplísimas zonas de la letra impresa. A excepción de la novela, que en lo relativo a lenguaje sigue manteniéndose en un terreno asequible, los demás productos de la palabra van ahondando de día en día sus fosos y aislándose en un cabalismo estrecho y minoritario. El ensayo filosófico, la divagación sobre el pasado, la indagación estilística, los estudios sobre arte, la poesía resultan cada vez más herméticos. Hay un afán neologista tremendo. No ya el que lanza un libro para teorizar sobre algo, el mero autor de un artículo aislado se embarca a menudo a crear una terminología para su objeto. Pero además, el hilo expositivo se enmaraña, tuerce y retuerce con unos aires trascendentalistas de la más pura memez. Podemos decir que el ciclo estético abierto por la generación del 98 frente al retoricismo y las cursilerías sentimentales de la Restauración está definitivamente cerrado y que nos encontramos en una época igual aunque de signo diverso. Ahora no es lo sentimentaloides, sino lo intelectualoides lo que vale. Pero con una diferencia, que mientras en lo sentimental caben mimetismos más o menos perdonables, en lo intelectual resulta siempre grotesco alzar el gallo a manera de nuevo Aristóteles.

Y lo más curioso es observar que el tono y el estilo de esta corriente filosófica y ensayística, procediendo de Ortega, constituye, a la altura de nuestros días, la más absoluta negación de la claridad y el equilibrio expositivo de aquél. En cambio, lo que con un criterio exigente podría molestar en Ortega, ese aire que a veces adopta de malabarista que mostrara triunfalmente la paloma salida de su sombrero, o sus deslices a lo literario —cosas mínimas ante la universalidad y ejemplaridad de su obra—, es precisamente lo más imitado por estos descubridores de trascendencias.

En el fondo, son dos las causas que nos traen a esta situación lamentable. Primero el sistema de clanes que creando un laberinto de mutuas dependencias, servicios y favores ha hecho imposible ese tipo de crítica tajante e inapelable, resuelta a denunciar con claridad lo ocioso y lo estúpido.

En segundo lugar, y esto es más grave, la desjerarquización de nuestra vida cultural. Extinta la escala de valores culturales que llenó el primer tercio de nuestro siglo —ya por obra natural del tiempo, ya por silencios y ausen-

cias voluntarios o impuestos—, carecemos de esa especie de escalafones mentales tácitamente aceptados por todos y en virtud de los cuales se sabe la situación que corresponde en ellos a quienes son capaces de algo interesante. Es decir, que mientras en lo político y en lo social se apela constantemente al principio de autoridad y a las estructuras orgánicas como base de una posibilidad de convivencia, en el orden cultural vivimos en la más alegre e inorgánica de las democracias. A todos es lícito tratar el mismo problema. Nadie se siente cohibido ante un prestigio cultural visible. Nadie siente tampoco con la debida seguridad la posesión de una categoría que imponiéndole una responsabilidad rectora le obligue a evitar fraternizaciones poco serias o a poner su pluma y su palabra al servicio de figurerías inconsistentes.

Uno desearía un poco más de formalidad y mucho menos ruido, que se mantengan las debidas proporciones entre el acto de decir algo y las exigencias previas a ese acto, que se escriba cuando lo que haya de escribirse venga a añadir algo al horizonte espiritual del lector. Y que se escriba de una manera más breve y clara, volviendo a un sentido instrumental y comunicativo del lenguaje. Con ello tendríamos menos publicaciones, pero nos sería más fácil advertir en la sedimentación de valores culturales esos niveles jerárquicos que actúan como referencias y módulos en la apreciación cotidiana de las cosas.

RAMÓN CARNICER

MADRID Y ORTEGA

Madrid, 20 de mayo. — Cumplir años en Primavera debe ser algo así como un presagio y una promesa. La vida, que se renueva en cada aniversario, aunque sólo sea con el precario modo de añadir una unidad más a la serie de las anualidades transcurridas en este mundo, coincide en ello con el renacimiento entero de la Naturaleza, con la alegría de vivir. Por ello, también con gozo, es necesario felicitar en este mes a Ortega y Gasset, que ha llegado a sus setenta años en una primavera renovada continuamente. Y, al mismo tiempo, es necesario agradecerle el ininterrumpido legado intelectual que la primavera orteguiana nos ha venido regalando a lo largo de toda una vida de trabajo.

Sin embargo, y con sorpresa, hemos podido comprobar desde nuestro rincón madrileño que la alegría en la felicitación al que ha sido maestro español de Filosofía durante años, y no solo de toda una generación de compatriotas, sino también primera figura filosófica de Europa entera, no es compartida por todos los que en España manejan la vida intelectual. No se trata de que Ortega tenga opositores en el plano de las ideas, pues ello es perfectamente natural. Pero lo que ocurre es precisamente lo contrario: la obra de Ortega carece de una crítica honrada y llevada a cabo desde el punto de vista filosófico. Ortega, al menos en este momento y en España, no tiene ningún "compañero" intelectual que se le pueda enfrentar en los puntos discutibles y concretos de su obra filosófica. Ninguna de las críticas

que hasta ahora ha recibido poseen valor intelectual. Todas, eso sí, se hallan cargadas de epítetos y de afirmaciones de circunstancia, de reticencias y de opiniones preconcebidas. Podríase decir que la obra de Ortega, aun después de publicadas sus obras completas, carece de una crítica "a posteriori". Ortega en España no tiene más que discípulos devotos y apasionados enemigos. Esta es su tragedia, que no poco debe amargarle lo que tenga de alegre este su setenta aniversario primaveral.

En una situación intelectual normal, el aniversario de un filósofo no puede producir más que plácemes, tanto por parte de los que le siguen como por los que disienten de él. Y su obra no puede provocar, se esté o no de acuerdo con ella —pues este ya es otro asunto— más que admiración y respeto. Pero este aniversario ha vuelto de nuevo a traer a la palestra de la pasión —que de todo tiene, incluso de ideológica, menos de propiamente intelectual— su figura, dentro del pequeño escenario de la vida intelectual madrileña. Unos le han felicitado apasionadamente, y otros han vuelto a repetir los insultos que inveteradamente viene recibiendo, con no menos pasión. Y ello no puede provocar, en la mente de los hombres serenos, más que sorpresa.

Organizado como un cursillo sobre problemas filosóficos de nuestro tiempo, y titulado "El estado de la cuestión", algunos intelectuales españoles, muchos de ellos discípulos de nuestro filósofo, han querido celebrar un acto de adhesión y simpatía a Ortega en su setenta aniversario. El programa incluye conferencias sobre todas las manifestaciones intelectuales españolas del medio siglo, y la presentación lo justifica señalando el estado problemático de casi todas las disciplinas de nuestro tiempo. Manifiesta que el cursillo es un intento de aclarar los pasos decisivos dados por España en estos campos, de los cuales "una porción eminente procede de nuestro maestro común Ortega", y "ningún homenaje mejor que demostrar —andando: con él y por caminos que ha señalado y tal vez no ha recorrido— su fecundidad". Hay que reconocer que, a pesar de los términos en que se halla redactada la presentación del curso, se trata, no de una serie de conferencias sobre nuestro tiempo en la que incidentalmente se rindiese homenaje a Ortega, sino de un homenaje al maestro en el que incidentalmente se plantean los problemas de nuestra época.

Pero los setenta años de nuestro mejor filósofo contemporáneo valen la pena de que se le haga un homenaje, y de que se le otorgue por parte de todos la mayor publicidad, con programa o sin él, pues como justificación basta y sobra la de rendir tributo de admiración a un hombre que ha llevado el nombre de filósofo español a lo largo de cincuenta años de actividades públicas, como tal, en todo el mundo. No obstante, ni siquiera el carácter un tanto velado del curso sobre "El Estado de la Cuestión", ha sido suficiente para evitar la inquina con que lo han juzgado algunos. En primer lugar, es sintomático el silencio de la Prensa diaria con respecto a él. Tan sólo han aparecido reseñas mínimas y pequeños anuncios de las conferencias que se iban celebrando, restando toda la importancia posible a los actos, que en sí han sido una de las manifestaciones culturales de más relieve de este año. Y, por otra parte, algunas publicaciones que no los han silenciado han

pasado al ataque. Así, la revista "Arbor", en su número 89, publica una crónica cultural española de Vicente Marrero y Esteban Pujals que en un apartado, titulado "Ortega o el Estado de la cuestión", dedica al filósofo y a su homenaje los siguientes epítetos (págs. 109 a 111):

1.º "El presente le resultó siempre *demasiado duro*, y por algo se equivocó en él muchas veces" (pág. 109).

2.º "El fin de estas alamedas seductoras, por lo visto (se refiere a los párrafos iniciales de "El Espectador"), se ha convertido en este *abismático y movedizo* cuestionario que ahora se plantea."

3.º "Pero gustemos o no del *espíritu desquiciado* que anida en la introducción a estas conferencias, lo que en el fondo debe preocuparnos es si todas las cosas que en ellas se plantean son cuestionables o no... ¿Y es tan trascendental la obra de Ortega para que nos ayude con sus métodos y sus pasos a afrontar un programa tan gigantesco?"

4.º Llama a Julián Marías "*organizador del orteguismo*", y pregunta, sin citar textos, por qué se apoya en Zubiri y no en su maestro.

5.º Y termina, refiriéndose a la conferencia de Aranguren en el homenaje, que llevó el título "La antropología del hombre religioso", afirmando que muchas de sus palabras, "así como la *sublimación pro orteguiana*, que puede calificarse de solar del señor Laín, no pueden interpretarse fuera del ambiente de homenaje en que fueron pronunciadas, aunque poca mella hicieron en aquellos que consideran a la obra de Ortega, en su conjunto y pese a sus muchas virtudes, como *el esfuerzo encaminado a descristianizar a España, más inteligente, más sistemático y brillante que se ha visto en nuestra Patria después de la Institución Libre de Enseñanza*" (los subrayados son nuestros).

En el vocabulario intelectual más pundonoroso, una crítica hecha de esta forma, por el socorrido sistema de la afirmación gratuita y de la insidia, merece muchos calificativos, que por prudencia nos callamos. Como respuesta al cúmulo de interrogaciones, cargadas de pasión contenida, que plantea la nota, sólo cabría preguntarse a su vez qué es lo que persigue una revista como "Arbor" y el organismo oficial que representa, con la expresada nota. No lo sabemos, como tampoco en qué le resultó a Ortega el presente demasiado duro, a no ser que haga referencia a su situación personal en España, en cuyo caso le damos la razón. Decir que el señor Marías es organizador del orteguismo y que sigue a Zubiri podrá ser justo o no, pero en todo caso hay que especificar dónde y cómo. Y decir que la obra de Ortega es un esfuerzo sistemático para descristianizar España sería, si fuese cierto, un empeño muy mal conseguido, puesto que una mayoría aplastante de los que fueron sus discípulos o simpatizan con él en la actualidad —Zubiri, Marías, Laín y Zaragüeta, por no citar sino los más importantes— son pensadores católicos, apostólicos y romanos.

En cambio, el setenta aniversario de Ortega ha despertado en otros países el mayor interés. El "Times", de Londres, le ha dedicado un editorial, y la casa Deutscher Verlag Anstalt, de Stuttgart, ha publicado un tomo primorosamente editado, titulado "José Ortega y Gasset zu seinem siebenzigsten Geburtstag", y que contiene trabajos de figuras renombradas sobre su obra. Teniendo en cuenta que de "La Rebelión de las Masas" se han publicado en Alemania 104.000 ejemplares, 46.000 de los "Estudios sobre el Amor" y 17.000 de la "Historia como Sistema" —por no citar sino unas pocas de las obras que han sido editadas en lengua alemana, y que cita la misma publicación— podemos hacernos idea del predicamento que nuestro pensador tiene en el país cuna de la Filosofía moderna.

Ante todo lo expuesto, cabría preguntarse realmente a qué responde esta oposición a Ortega, que no es en el terreno de las ideas, sino en el de las opiniones, que no es espiritual, sino corporal y personal, y que no retrocede ni ha retrocedido nunca ante el epíteto, la definición clasificatoria, el establecimiento de terrenos de lucha con términos como los de "enfrente", "al lado" o "atrás". No se exige que seamos todos orteguianos, pero Ortega ha expuesto ideas, es autor de un ideario intelectual, y tan sólo desde él puede atacársele. No es el autor de una ideología política ni religiosa, sino tan sólo, repetimos, de un ideario cultural, y no son la apologética ni la réplica parlamentaria las armas adecuadas para combatirle, sino tan sólo la argumentación filosófica, hecha al menos con el mismo rigor que la empleada por él. De esto quisiéramos, aunque con pocas esperanzas, que se dieran cuenta sus detractores, que quizá —y ello es muy humano— combaten con las armas de que disponen.

Pero si no se dispone de más armas que la afirmación gratuita y el insulto personal, entonces hay que callarse, esperando que otro tenga más suerte o más medios. Porque que Ortega sea de atrás, de enfrente o de arriba vale tanto a su doctrina filosófica como que sea bajito, casado o que lleve una corbata marrón. Y como se trata ya de un señor que ha cumplido sus setenta años, no cabe sino concederle, corroborado además por sus seis tomos de obras completas y la labor de conocimiento de obras extranjeras en España, una cosa que se olvida con demasiada frecuencia: el respeto.

J. N. H.

ORTEGA : INCITACIONES

"¡Ah, España, la patria de José Ortega y Gasset!" Esta exclamación auténtica, oída por mí, en que un extranjero designa a España como patria de Ortega, nos sitúa ante una figura española de valor universal, un intelectual de magna obra, hombre famoso al que todos tributamos justo homenaje, puesto que de él en buena parte hemos vivido.

Pero hay otro Ortega algo más lejano en el tiempo, pero cercano en el afecto. Es el escritor juvenil, filósofo incipiente, voz que busca y pide claridad en el desorden de principios de siglo, y que alguna vez en un ins-

tante de intimidad nos confiesa que él es un español despavorido. ¡Despavorido! Adjetivo fugaz, escrito con humildad antes de encararse con el Baroja de los denuestos, que al leerlo sorprende en nosotros íntimas resonancias. (Es el Antón Tejero de figura meditativa, honesto y generoso, que pintó Pérez de Ayala en "Troteras y Danzaderas".) Hay una generación española, la que alcanza los veinte años con el medio siglo, que en ese adjetivo, en ese Ortega se siente dibujada. ¡Qué extraño! El progreso español material y cultural en este medio siglo ha sido enorme, herencia que nosotros recibimos, y nos enriquece. Y, sin embargo, aun contando con este poder, con este orgullo nacional, que debiera ser confianza, nuestra situación espiritual es la misma. Sentimos el dolor del tiempo detenido, una falla, *una discontinuidad en nuestra vocación de intelectuales: sensación quizá absurda de volver a empezar, un volver preñado de congoja y de responsabilidad*. Y, claro está, de ilusión.

Se nos plantea así el problema de nuestra cultura, el problema de España. A veces nuestra cultura, de la que nos nutrimos, y a la que pertenecemos, nos deja un poco en el aire, como desligados, solos ante el destino. En estos momentos el magisterio adolescente de Ortega y su generación es extraordinariamente fértil. *Es una incitación, palabra grata al maestro, rúbrica constante de "El Espectador"*. Ortega es un sembrador generoso de incitaciones. "Asesino de temas" le llamó Fernando Vela, en un esfuerzo para que prosiguiera algunos puntos de juventud. Leer a Ortega es abrirse a una miríada de temas prodigiosamente tratados. Ortega es un mundo. Pero el escritor no los persigue todos hasta su fin, sino que se goza en lanzar algunos lateralmente, apenas esbozados, y mantenernos así en perenne encrucijada, enriquecida nuestra sensibilidad a su buído contacto. Ante estos temas suscitados, pero no desarrollados, nos ocurre como cuando estamos leyendo una novela apasionante, y, al volver la hoja, encontramos dos páginas en blanco.

Las incitaciones sobre nuestra ancha geografía es asunto crucial de España, talón de Aquiles de nuestra cultura, de nuestra vida. Ya lo vio Unamuno, practicándolo al modo estentóreo, inesperado, un poco gesticulante. Lo vieron en general todos los de aquella generación —y aun de la antecedente—, incluso en sus formas menores y pintorescas: Eugenio Noel, por ejemplo, con sus campañas antitaurinas y sus "zurras" o meriendas con los cabreros del Guadarrama, en las que el plato fuerte para el lector es el vocabulario.

Pero hasta Ortega y su generación estas incitaciones nos parece que se pierden un poco en su clamor anecdótico. (Aparte del valor en sí de obras como la de Unamuno, Valle-Inclán o Azorín —el más reposado—, que ésta es otra cuestión. Inciso: a Valle-Inclán se le ha considerado recientemente sólo como escritor modernista. En realidad se trata de un escritor que cumple una evolución del esteticismo modernista al más crudo y desesperado Noventa y ocho.) Porque nuestra faena vital tenemos que enunciarla así: La cultura española en este medio siglo ha sido extensa e intensa, pero no se ha fundido con el pueblo en que nacía, ha habido una disociación: de ahí su fracaso. No se confunda esto con la fácil acusación de

extranjerismo. En realidad los hombres que han hecho esta cultura y la cultura misma han sido reciamente españoles. Tanto o más que el pueblo que debiera haber sido su soporte material y su fuente de energía moral. Suponer otra cosa no sólo es una necedad, sino síntoma de la terrible inmoralidad que afecta a algunos sectores de nuestra pretenciosa "sociedad". Es decir, se trata del fracaso de una espléndida cultura, a los pocos años de saltar la valla provinciana. Esta y no otra es la raíz de nuestra zozobra espiritual. En esta disociación pueblo-cultura el pecado ha sido mutuo. Y quizá la separación se agranda cada día más. A pesar de la inspiración popular de Alberti y García Lorca, a pesar del minucioso estudio de los diversos oficios, que hizo Azorín, a pesar de tantas cosas. Lo que Ortega en su "Espectador" llamó incitaciones es un puente, una vía de enlace. No basta con hacer una obra y hacerla bien. Es preciso despertar el interés por ella, la conciencia de su necesidad. Aunque esto sea un poco prodigarse y por tanto renunciar a muchas cosas. Si el pueblo carece de sensibilidad, hay que comunicársela. En un Madrid pueblerino y en una nación triste y amodorrada Ortega creó un ambiente, y, lo que no es poco, suscitó en muchas personas la alegría de vivir. Giner expresaba su ideal afirmativo de una juventud española en "trabajar más, sentir más, pensar más, querer más, jugar más, dormir más, comer más, lavarse más, divertirse más" Tomo esta cita de "Ocaso y restauración", una obra sentida y meditada, de profundo patriotismo, sobre el problema de la Universidad española moderna, cuyo autor, D. Alberto Jiménez, fué durante largos años director de la Residencia de Estudiantes, donde Ortega —mutuo homenaje— publicó su primer libro. El texto está más cerca de Ortega de lo que pudiera pensarse. Junto a los problemas propiamente intelectuales, a los que Ortega dedicó casi toda su vida, hay ahí otras afirmaciones de carácter material, casi pedagogía de escuela, o promotoras de la riqueza nacional y su distribución, que Unamuno no hubiera despreciado, y a las que Ortega infundió una delicada emoción lírica. Piénsese como muestra en su artículo "Se van, se van..." (O. C., t. I). Aquel mozuelo despavorido que escapó a Marburgo en busca de una orientación es todavía, junto a su obra ya hecha, una indicación para nosotros. Las circunstancias materiales han variado —no todas. Pero la condición espiritual es la misma: amor y comprensión, patriotismo inteligente y no enfático, generosidad, y una clara conciencia de nuestra responsabilidad. Esta es la gran lección, el avance formidable que se desprende de aquellas bregas literarias, a las que todavía textos serios, pero desconectados de nosotros, como la Enciclopedia Italiana de Treccani, califican de "crítica negativa".

ALBERTO GIL NOVALES

DE GENERACIONES Y DE CUENTAS, Y DE UNA ESPERANZA

En el número 56 de "Revista" publicaba recientemente José Luis L. Aranguren un artículo donde planteaba, sin llegar a resolverla, una cuestión harto

notoria en la literatura periodística española. Con su peculiar estilo rapsódico hilvanaba Aranguren una serie de observaciones en torno a la noción de generación, que tendían a señalar el error en que caen a menudo quienes la usan y que consiste en proponer determinados supuestos como definitorios de tal o cual generación concreta —casi siempre la propia— para señalar a partir de estos rasgos comunes determinados objetivos a la acción, práctica o intelectual, de quienes se suponen miembros de ella. Es cierto que ahí tenemos una forma demasiado habitual de tomar el rábano por las hojas —valga la expresión—, y es justo que Aranguren insista en que el valor de cada uno de los miembros de una generación es independiente de lo que él representa en ella, “lo cual implica que el fiel contraste de un hombre o un grupo consiste precisamente en la *creación* individual cuya plenitud no debe ser descabalada en aras de nada”.

Aranguren escribía esto replicando al artículo de Dionisio Ridruejo, “*Conciencia integradora de una generación*”, publicado en el número 50 de la misma revista. En él Ridruejo afirmaba de la propia generación lo que en el título mismo ya se indica, que su misión histórica en el actual presente español era la de “recabar íntegramente la herencia de los antepasados”, para así entregársela a los herederos. A esta afirmación de Ridruejo se podría objetar desde distintos puntos de vista. Pero para desarrollarlos adecuadamente se hace necesario distinguir primero someramente algunos de los diferentes sentidos del término generación.

En primer lugar, la generación en sentido orteguiano, como una unidad cualitativa histórico-dinámica perfectamente aislable frente a las demás contemporáneas. La noción de generación en este sentido tiende a extenderse a todo el cuerpo social, en sentido horizontal y vertical (clases y estamentos), y en ella cabe la cuenta, siempre sujeta a corrección, *per quindecim annos*. En segundo lugar, la generación en sentido estricto o “grupo generacional”: escuela literaria, artística, filosófica, etc., definida por la peculiar unidad de ideología, talante o actitud en el orden de que se trate, que existe entre sus miembros. Éste es, en general, el sentido en que usó el término Dilthey, y que ha recogido Petersen. En tercer lugar, la generación en sentido apocalíptico, o “generación de crisis”. En ella un grupo de gentes que no necesitan ser coetáneos, impone ante la situación crítica y con el propósito de resolverla, su punto de vista parcial, excluyendo todo otro punto de vista, como efecto de la asunción violenta que pretende llevar a cabo de la responsabilidad social total. Éste es cabalmente el sentido en que toma el concepto de generación Pedro Laín, en la medida que se atiene a la afirmación de José Antonio Primo de Rivera que encabeza su estudio “Las generaciones en la historia”.

Tomado el concepto de generación en el primer sentido, es evidente que la tesis de Dionisio Ridruejo es errónea por demasiado genérica. En primer lugar la noción de herencia es demasiado vacilante en el sentido de herencia cultural, es una noción de contenido variable, sin fijeza. Toda generación creerá que su entendimiento del pasado es el adecuado y que aquello que de él rechaza es precisamente lo que va en contra de la *integridad* de la herencia tal como ella la entiende. En segundo lugar, todos los propósitos de la

generación en este sentido, incluso los más radicales y novedosos, tienden a la totalidad, son “un gesto dirigido a lo absoluto”, en frase —creo— de Ortega. La “conciencia integradora” es cabalmente lo que subyace genéricamente a todos los demás caracteres específicos de la generación en este sentido.

No está claro que Ridruejo no tomara el concepto de generación en este sentido, y vale por lo tanto, aunque la haga desde otra consideración, la observación de Aranguren de que el punto de vista adoptado es unilateral y de que otra “mirada” tal vez diera a dicha generación un papel menos lucido. El asunto está en que la conciencia integradora de ésta como de toda generación en este sentido es siempre *parcial*. No pretendo jugar a la paradoja, sino referirme a algo que está en la índole misma de toda acción, que es la necesidad de que ella sea concreta; atendida, por lo tanto, a los datos concretos todos de una situación dada, que es siempre *limitada*.

Sin embargo, es lo más probable que Ridruejo tomara la noción de generación en el segundo sentido; y si damos de lado la ociosa cuestión psicológica de que nuestra duda depende, es *seguro* que, pensara lo que pensara su autor, el artículo de Ridruejo remitía a la actitud adoptada ante el actual presente español por el grupo de que él forma parte, grupo que incluye entre otros a Laín, y al parecer no a Aranguren, según él mismo nos dice. Dicha actitud es una actitud *política*, en cuyo examen no vamos a entrar ahora. Sin embargo, importa consignar que la confusión entre la posición política actual del mencionado grupo generacional y la actividad desarrollada por la generación en conjunto desde que empezó a “hacer historia”, es absolutamente preciso evitarla. No pretendo extender patentes de pureza basándome en juicios que no me competen y de que trataré de librarme mientras pueda. Es más bien la necesidad de autojustificación que acosa a muchos de los miembros de la generación a que pertenece el grupo de referencia y que posiblemente no se sienten identificados con él actualmente, la que hay que tener en cuenta para combatirla siempre que se quiera atribuir al conjunto la honestidad, antigua o reciente, de alguna de las partes. ¿Puede en conciencia decirse que la generación que hizo la guerra y se sintió totalmente resumida en ella (según se nos ha repetido hasta la saciedad) sea la más idónea para recabar para sí el calificativo de “integradora”? Es extremadamente dudoso. La herencia de servidumbres y de odios que *todos* padecemos, y que al presente difícilmente a nadie serían imputables, excepto a aquéllos que de ellos se aprovechan, llevan a creer más bien lo contrario.

No se trata de intenciones, por buenas que sean, sino de los datos de nuestra situación. Nada tienen que ver las posiciones que adopten determinados grupos o individuos, con las posibilidades que ofrezca la situación en conjunto. Y la realidad es que poco margen para el ejercicio de la generosidad ofrece la situación española actual. No merece la pena insistir en ello.

El caso es que la “generación de la guerra” que ahora inicia su predominio social empezó presentándose a sí misma como una generación del tercer tipo distinguido más arriba, una generación donde las diferencias de edad debían quedar completamente al margen frente al acuerdo fundamental que creía haberse encontrado en la actitud adoptada por todos, viejos y jóvenes, en una ocasión de crisis. Aquella generación halló su traducción institucional, sus

textos definitorios, su estilo de vida. Parecía haber iniciado un comienzo absoluto: el optimismo quiliástico que la animaba tuvo su expresión ideológica en el libro de Pedro Laín, publicado justo cuando aquellas instituciones empezaban a mostrarse a todo el mundo como puro esquema formal sin contenido. El monopolio ejercido hasta entonces en la vida política e intelectual del país empezaba a verse cuarteado internamente por la escisión que representaban los "restauracionistas"; a la escisión en el seno de los expropiadores seguiría, latente, la reacción obstinada de los expropiados. La situación presente es de suma confusión; y el juego limpio que honestamente aconsejara Eugenio d'Ors en un contexto no muy diferente (Prólogo a "Obra catalana completa"), sigue siendo imposible. Por ello no podemos precisar ni desarrollar más un tema que requeriría debate público. Nos basta con dejar consignado que la situación descrita ha sido expuesta no hace mucho (exactamente, el 27 de febrero último) por uno de los "leaders" ideológicos de aquella generación de optimistas, Antonio Tovar. Como siempre, el optimismo ha resultado ser la peor posición: el fracaso, en conjunto y en detalle, de la "generación de la guerra" ha sido estrepitoso.

Debemos volver a lo que aconsejaba Aranguren: al recuento por lo menudo de aquello que, más acá de la propaganda, la pedantería y "los amplios márgenes de confianza" que a sí mismos se han concedido, han realizado uno por uno de los miembros de aquella generación. Nuestra simpatía por algunos de ellos es innegable, tal vez excepcional; nuestro reconocimiento, en general muy parco.

La crítica podía haberla iniciado el propio Aranguren en el artículo que citábamos al principio; pero, luego de plantear la discusión, parece haber preferido hurtar el cuerpo al peligro, ya que "delatar las deficiencias que en nosotros creo percibir", nos dice, equivaldría a consumir cierta presunta traición a su generación. Bien; pero observe Aranguren que cae en el mismo error que parecía querer combatir: él también cree en las hipóstasis generacionales, ellas también le imponen líneas de conducta. Intelectualmente, el proceder es injustificable.

Tampoco yo voy a iniciar ahora el recuento indispensable. Eso se hará sin duda, paso a paso y cuando vaya pareciendo oportuno. Pero mi propósito actual era sólo el de dar a avisados y a obtusos alguna indicación acerca de algo que nos interesa a todos. La confortadora esperanza que representan posiciones como la de Dionisio Ridruejo, y que debe evitar aquella "apelación a los abuelos contra los padres" de que él hablaba, no admite confusiones. En esa esperanza muchos son ya los que se sienten unidos. ¡Ojalá su desarrollo logre integrar, a través de la de los hombres, la conciencia de las generaciones!

JUAN FERRATER

PLANES ESPECIALES DE BACHILLERATO EN LA ORDENACIÓN DE LA ENSEÑANZA MEDIA

Por su interés, reproducimos de la «Revista de Educación» el siguiente artículo de J. M. Ortiz de Solórzano

Uno de los mayores aciertos que, a nuestro juicio, encierra la nueva Ley sobre Ordenación de la Enseñanza Media es aquel por el que se prevé la existencia, junto a un plan general de Bachillerato, de otros planes especiales, que el Estado puede prudentemente aceptar y regular. Y ello, no sólo por la amplitud de espíritu que tal disposición indica en la mente del legislador, sino —y éste es el aspecto que únicamente nos interesa ahora destacar—, sobre todo, porque de esa manera se hace factible la experimentación de nuevos métodos pedagógicos y posibles planes de Bachillerato, sin tener que salirse y quedar al margen, forzosamente, de la órbita jurídico-docente de la Enseñanza Media.

Toda institución humana es perfectible, y es claro que el Bachillerato, como tal institución docente, ha sido y será siempre capaz de una ulterior perfección. Con todo, y ser esto así, el acometer cualquier reforma sustancial en un plan de Enseñanza Media era, hasta ahora, empresa ante la que solían flaquear aun los espíritus más animosos. Del acierto o desacierto de la nueva ordenación dependía, durante varios años, el que sucesivas generaciones de bachilleres se formasen debidamente para el ingreso en la vida universitaria y, consiguientemente, para el ejercicio de las profesiones y el quehacer social. Por ello, aunque en determinadas coyunturas político-pedagógicas se reconociese la necesidad de modificar un determinado plan de estudios de Enseñanza Media, resultaba tan laborioso el proceso de realización de la reforma: era mucho lo que podía ir en que el legislador acertase, o no, con la pro-

mulgación de un nuevo plan. Una ordenación estimada como no acertada podía ser sustituida por otra, aún peor. Y la víctima de tales fluctuaciones sería el niño, el adolescente, a quien se podría causar un mal que, en muchos casos, tal vez resultase irreparable.

Nada, pues, parece tan acertado como el que tales experiencias pedagógicas, que habrán de ir siempre presididas por el noble afán de conseguir un Bachillerato mejor, puedan realizarse, de ahora en adelante, con reducidos núcleos de estudiantes, al margen de un plan general, y siempre, naturalmente, bajo la aprobación y tutela del Estado. Si la experiencia pedagógica así verificada, por medio de un plan especial, resultase provechosa, existirá así la posibilidad de aplicarla a la masa total de bachilleres. Si se viese que no era procedente, el plan especial ensayado podrá ser desechado, para proseguir en la búsqueda, hasta encontrar un plan de estudios que resulte plenamente satisfactorio y que, quizá, conviniera implantar con carácter general.

Bachilleratos informativos y Bachilleratos formativos

«Non multa, sed multum». O lo que es lo mismo: No Bachilleratos *informativos*, sino Bachilleratos *formativos*.

Estimamos totalmente equivocado el criterio de quienes piensan que, durante el Bachillerato, se debe tratar de sobrecargar al alumno con una serie de conocimientos, cuanto más dispares y varios, mejor. El Bachillerato no debe tender a acumular en la cabeza de los alumnos la mayor cantidad de nociones de Geografía, o de Historia Natural, o de Matemáticas, o de Lenguas modernas; sino a poner al muchacho en condiciones de estudiar por sí mismo esas asignaturas en la Universidad, en el Centro especializado, o siempre que él lo desee y quiera ampliar o completar sus conocimientos. Es decir: que el Bachillerato

debe ser *formativo*, y no *informativo*. Ejemplo típico de Bachillerato *informativo* es el correspondiente al plan del año 1938, con su multiplicidad de materias y su recargo excesivo en el contenido de cada una de ellas.

En el Preámbulo de la nueva Ley sobre Ordenación de la Enseñanza Media se declara que con ella se busca, en el orden técnico, descongestionar los programas para que el alumno aprenda mejor las disciplinas esenciales.

Sería interesante determinar cuáles son esas asignaturas esenciales. A nuestro juicio, primaria e insustituiblemente esenciales, por su incontrastable valor formativo (único que creemos se debe perseguir en el Bachillerato), hay solamente dos asignaturas: el Latín y las Matemáticas. Sin ellas, aun la misma Filosofía, Ciencia de las Ciencias, carecería del soporte necesario para una adecuada comprensión y estudio por parte de nuestros bachilleres, y, por lo tanto, en ese sentido, no la consideramos esencial.

No creemos sea necesario demostrar el insustituible valor formativo que tiene el estudio del latín. «Nuestros hijos —ha dicho Fornaciari— aprenden latín, porque el latín es una disciplina de la inteligencia, que directamente no sirve para nada, pero que ayuda a comprender todas las cosas que *sirven*, y a dominarlas y a no dejarse nunca sujetar por ellas. Van a clase de latín para ennoblecerse espiritualmente y llegar a ser hombres capaces de razonar y de pensar por su cuenta» (1).

El estudio del latín impone al muchacho la obligación constante, en efecto, de razonar, de pensar. El mecanismo de la declinación de los 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. Esta práctica de la reflexión, convertida en un segundo instinto, le será preciosa al muchacho más tarde, en sus años maduros, cuando se trate de encasillar y poner en su lugar, no ya sustantivos, adjetivos y oraciones, sino hechos concretos en un informe jurídico, o ideas en el desarrollo de una conferencia, o cifras en un balance, o datos en una memoria técnica.

(1) Michele Fornaciari: *Latinorum*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1952.

Este mismo valor formativo del latín, de habituar al muchacho a pensar, a discutir, a concentrar su atención, se da en el estudio de las matemáticas. Por ello, escoger el latín y las matemáticas como cabezas de diferenciación de dos tipos de estudios, Letras y Ciencias no lo juzgamos acertado. Entre las dos asignaturas, en los años del Bachillerato, no sólo no existe ninguna contraposición, sino que, más bien, y bajo muchos aspectos, pueden considerarse muy afines. El muchacho que no es capaz de fijar su atención y realizar el esfuerzo mental que supone el construir recatamente una oración gramatical latina, tampoco logrará resolver las incógnitas de un problema matemático. De que esto no son afirmaciones apriorísticas pueden dar fe los centenares de boletines de calificación de muchos estudiantes de Bachillerato. Más tarde, en los estudios universitarios, cuando supuesto un Bachillerato latinista eficaz el alumno domine totalmente la mecánica de la Gramática, entonces el estudiante de Filología Clásica podrá acercarse al Latín como a una de las más bellas lenguas literarias. Y entonces, sí, podrá ya hablarse de una diferenciación absoluta entre las Matemáticas y el Latín.

Latín y Matemáticas: dos asignaturas excepcionales, básicas, en un Bachillerato que se pretenda sea formativo, único que, a nuestro juicio, se debe pretender.

Seis años de Matemáticas y Latín

De acuerdo con lo expuesto, si se tratase de elaborar un plan formativo de Bachillerato, nosotros incluiríamos en él, en los seis cursos del mismo y con un porcentaje de horas de estudio muy superior al de las restantes asignaturas, el Latín y las Matemáticas.

Nos parece oportuna la «leve opción vocacional de Letras o de Ciencias» que se brinda a los alumnos de los dos últimos años de Bachillerato, y que se prevé en el Preámbulo de la nueva Ley sobre Ordenación de Enseñanza Media. Pero esa opción, a nuestra manera de entender, no debería establecer entre el estudio de las Matemáticas, para los que escogieran la especialidad de Ciencias, y el del Latín, para los que prefieran seguir la de Letras. Como ya hemos indicado, para nosotros, Latín y Matemáticas son, a lo largo de todo el Bachillerato, asignaturas muy semejantes, por ser las dos, ante todo y por encima de toda otra característica diferencial, asig-

naturas que obligan al alumno a concentrarse, a pensar, a discurrir por su propia cuenta. Las restantes asignaturas, que han figurado en los últimos planes de Bachillerato, vendrían a ocupar un lugar muy secundario.

Nos quejamos frecuentemente, y con sobrada razón, por cierto, del vicio memorista que existe en todos los estadios de la formación de nuestra juventud y, lo que es peor aún, en la selección de una gran parte de nuestros profesionales. Desde la «empollación», del alumno de Bachillerato, hasta los temas «machacados», que se llegan a decir «dormido», padecemos una lamentable intoxicación de memorismo rutinario. Y es que durante muchas generaciones se ha formado a nuestros jóvenes para ser «cintas magnetofónicas», pero no «animales racionales».

Pues bien: comencemos, ya desde los primeros estadios de la educación, esta tarea de verdadera «reconstrucción mental nacional». Demos el máximo valor, consagremos el máximo de horas de estudio, ya desde el Bachillerato, a las asignaturas que hacen al alumno *pensar*, y un valor y una atención secundaria a las que le obligan a *embotellar*. (El término no será, tal vez, muy académico; pero tiene, desde luego, un singular valor expresivo.) Hagámosle trabajar, ante todo y sobre todo, en asignaturas donde nada valgan el estudio precipitado de última hora, para salir del paso, o la hábil «chuleta», escondida en una manga.

Y, junto con ésto, ejercitemos al alumno de Bachillerato en el trabajo de la redacción. Mediante ella podrá el profesor ver si el alumno tiene ideas, si éstas son propias, si sabe concatenarlas convenientemente y exponerlas con claridad y aun belleza, y ¡hasta si sabe escribir sin faltas de ortografía! Y pudiera evitarse así, quizá, el que uno de los asideros al que pueden cogerse con el más irrecusable, aunque triste, de los derechos los profesores de algunos Centros de Estudios Superiores, para eliminar a una parte de los aspirantes a ingreso en los mismos, sea el sorprendente hallazgo de una o varias de las mencionadas faltas en los ejercicios escritos de cultura general.

Redacción castellana, sí. Y, también redacción latina. Es la mejor forma de que el alumno realice ese ejercicio de gimna-

sia cerebral, de que hablábamos cuando nos referíamos al valor formativo del Latín. Aprender las declinaciones de los sustantivos, adjetivos, pronombres, la conjugación de los verbos, las reglas gramaticales de la sintaxis, no pasaría de ser un ejercicio más de memoria si sólo ahí quedase y no se pasase más adelante. Los beneficios que se derivan del aprendizaje del Latín están, sobre todo, en la traducción de la lengua y, más aún, en el ejercicio de composición de la misma. Para traducir una frase latina al castellano el muchacho puede verse ayudado por una cierta intuición y por cierta inspiración, que le haga entrever el sentido general de la frase. Pero cuando se encuentra ante una frase castellana, que debe trasladar al Latín, ha llegado el momento de hacer trabajar, únicamente, a la atención y al raciocinio. Entonces se alcanza el principal fin perseguido en el estudio de la lengua latina: razonar sobre el Latín y construir el Latín por este método razonador, que es algo más que lograr entrever el sentido de un párrafo.

Exponemos, a continuación, un plan de asignaturas de lo que pensamos podría ser un Bachillerato formativo. Tal vez parezca un plan un tanto revolucionario. Por eso no tenemos la pretensión, ni muchísimo menos, de presentarlo como un posible plan general, sino como uno de esos planes especiales previstos en la nueva Ley de Enseñanza Media, pero que, quizá, andando el tiempo, si se demostrase su eficacia pedagógica (de éste, o de otro semejante), podría perder ese calificativo de hoy, de *especial*. Plan especial llamaríamos hoy, por su reducido número de materias y dentro de nuestra mentalidad actual, al que siguió, por ejemplo, don Marcelino Menéndez y Pelayo, de los años 1866 a 1871, reproducido no hace mucho en un artículo de esta Revista, y que le bastó al ilustre polígrafo santanderino para llegar a ser don Marcelino Menéndez y Pelayo. Indudablemente que para ello estuvo dotado con unas cualidades no comunes. Pero, tal vez, esas mismas cualidades no hubieran dado de sí todo el fruto que dieron si se hubiesen visto perturbadas por un plan sobrecargado e irracional de estudios, en esos años críticos para la formación intelectual del adolescente y del futuro hombre, que son los años del Bachillerato.

CUADRO DE ASIGNATURAS Y HORAS SEMANALES DE ESTUDIO

BACHILLERATO ELEMENTAL

CURSO 1.º	CURSO 2.º
Religión 2	Religión 2
Lengua española... .. 6	Lengua española 6
Geografía... .. 2	Historia de España 2
Matemáticas 6	Matemáticas 6
Latín 6	Latín 6
Composición latina 2	Composición latina 2
Educación Física... .. 3	Educación Física 3
27	27
7 asignaturas. 6 de trabajo intelectual.	7 asignaturas. 6 de trabajo intelectual.

CURSO 3.º	CURSO 4.º
Religión 2	Religión 2
Lengua española 4	Ciencias Naturales 4
Historia Universal 2	Física y Química... .. 2
Matemáticas 6	Matemáticas 6
Latín 6	Latín 6
Composición latina 2	Composición latina 2
Idioma moderno 3	Idioma moderno 3
Educación Física 3	Educación Física 3
28	28
8 asignaturas. 7 de trabajo intelectual.	8 asignaturas. 7 de trabajo intelectual.

BACHILLERATO SUPERIOR

CURSO 5.º	CURSO 6.º
Religión 2	Religión 2
Filosofía 5	Filosofía 5
Historia de Literatura española 2	Historia de Literatura Universal 2
Matemáticas 3	Matemáticas 3
Latín 3	Latín 3
Composición castellana 3	Composición castellana 3
Idioma moderno 3	Idioma moderno 3
Educación Física 3	Educación Física 3
24	24

<i>Opción Ciencias</i>	
Física	5
<i>Opción Letras</i>	
Griego	5
9 asignaturas.	
8 de trabajo intelectual.	

<i>Opción Ciencias</i>	
Química	5
<i>Opción Letras</i>	
Griego	5
9 asignaturas.	
8 de trabajo intelectual.	

Observaciones finales

Como observará el lector, que estudie el cuadro arriba presentado, durante los cuatro cursos del Bachillerato Elemental se concede clase diaria al estudio de las dos asignaturas consideradas como fundamentales: Latín y Matemáticas. También es diaria la clase de Lengua Española, en los dos primeros cursos. La de Latín y Matemáticas se hace alterna en los dos cursos del Bachillerato Superior. Finalmente, a la *Composición latina se le dedican dos horas semanales durante los cuatro cursos del Bachillerato Elemental.*

Las asignaturas de carácter más «informativo» que «formativo», como son las Ciencias Naturales, Geografía, Historia, etc., ocupan un segundo lugar, bastante señalado. Tal vez sea esta relegación a un puesto muy secundario, de asignaturas que hasta ahora solían absorber muchas horas semanales de estudio y en plan cíclico, lo que puede llamar más al atención. Por experiencia propia y ajena, contrastada en numerosas ocasiones, hemos podido ver que hay muchos universitarios que no suelen recordar ya, recién acabado el Bachillerato, en el primer curso de la Facultad, la división y clasificación de los insectos, los afluentes por la izquierda del río Tajo, o los monarcas beligerantes en la Guerra de los Cien Años. En cambio, raro es el que, si ha sido un mediano estudiante, no es capaz de resolver una ecuación, o de hallar el sujeto, verbo principal y complemento directo en una oración latina del «De Bello Gallico».

El estudio del idioma moderno comienza en el curso 3.º, para concluir en el 6.º Deberá estudiarse, desde luego, un solo idioma durante los cuatro cursos, a escoger entre el francés, inglés o alemán.

En los cursos 5.º y 6.º del Bachillerato Superior se dedican cinco horas semanales al estudio de la *Filosofía*. Magnífica preparación para ello será esa disciplina lógica, a la que estará acostumbrada la mente juvenil por el estudio de las Matemáticas y de la Lengua latina. A la *Composición castellana* se le consagran tres horas semanales en los dos cursos.

Para concluir, conservamos la opción de Ciencias y Letras de estos dos cursos del Bachillerato Superior, que se reduce a la elección del estudio del Griego, para los de Letras, y al estudio de la Física y la Química, de manera más profunda de lo que ya se hizo en el curso 4.º del Bachillerato Elemental, para los de Ciencias. A todas las referidas materias se le consagran cinco horas semanales de estudio.

Estas clases de Griego, aparte del valor formativo que pueda tener la Gramática helénica, no tan interesante ya, pues ese mismo valor se ha podido lograr con el estudio de la latina, pondrá al alumno de Letras en contacto con un mundo nuevo, interesantísimo, en cuyo conocimiento y admiración tendrá ocasión de profundizar, y sentirá verdadera necesidad de hacerlo, si quiere consagrarse verdaderamente a cualquier actividad que tenga algún punto de contacto con la Verdad, la Belleza o el Bien.

PREMIO «GIMÉNEZ SOLER»

BASES

1.^a La Institución «Fernando el Católico» convoca para 1953 el Premio «Giménez Soler», dedicado a la mejor monografía que se presente sobre: «Economía regional aragonesa».

2.^a El premio será de 4.000 ptas.

3. Las monografías presentadas deberán ser originales e inéditas.

4. Las monografías se presentarán escritas a máquina, en papel folio, por una sola cara, a doble espacio, convenientemente encuadernadas y designadas por un lema. El nombre del autor se consignará en sobre cerrado no transparente, lacrado, sin marca especial, y en cuyo exterior figure el lema.

5.^a Las obras se presentarán en la Secretaría de la Institución «Fernando el Católico» (Isaac Peral, 3, 1.^o izda., Zaragoza)

antes de las doce horas del día 31 de diciembre de 1953.

6.^a El Consejo de la Institución «Fernando el Católico» nombrará el Tribunal encargado de fallar este Concurso.

7.^a El trabajo premiado quedará propiedad de la Institución «Fernando el Católico», que podrá editarlo si así lo cree conveniente.

8.^a Los trabajos no premiados podrán ser retirados de la Institución durante los seis meses siguientes a la publicación del fallo, previa identificación de la personalidad; pasado este plazo quedarán en propiedad de la Institución.

9.^a El hecho de tomar parte en este Concurso significa la aceptación de las presentes Bases y del fallo que el Tribunal dicte.

DELEGACIÓN NACIONAL DE SINDICATOS

CONVOCATORIA DE 617 BECAS

Obedece esta Convocatoria al afán constante que siente la Organización Sindical de ofrecer a hijos de trabajadores iguales oportunidades para adquirir cultura mediante el acceso a cuatro grandes grupos de estudios, perfectamente diferenciados y a los que muchas veces no pueden llegar *las modestas economías si no reciben el estímulo y ayuda que estas becas representan.*

En un primer grupo, no podía la Organización Sindical descartar aquellas enseñanzas de índole profesional que, orientadas unas veces hacia el campo de la industria y otras hacia el de la agricultura, nos den obreros calificados y jóvenes especialistas que al proyectarse en fábricas, talleres o explotaciones agropecuarias, influyan con su preparación, en un mayor rendimiento de la producción, con las consiguientes ventajas para la economía patria.

También en esta gama variadísima de la formación profesional existen dos aspectos que la Organización Sindical no aban-

dona, sino, por el contrario, cuida y cultiva con el mayor interés: la formación profesional de orientación artesana y aquella otra de índole artística, actividades ambas que por su riqueza en valores humanos, tanto cuadran al productor español.

En el segundo grupo de estudios que estas becas amparan, ha querido la Organización Sindical que aquellos hijos de trabajadores con vocación sacerdotal y escasos de recursos económicos familiares, puedan alcanzar los altos fines a que por Dios fueron llamados. Para ayudar a la consecución de tan alto cometido, se incluyen en esta Convocatoria becas para estudios de la Carrera Eclesiástica y también Estudios Superiores en Universidades Pontificias y otros Centros de análoga naturaleza.

Un tercer grupo nos ofrece el amplio cuadro de los estudios de Enseñanza Media, Peritajes y otras carreras cortas especiales en las que jóvenes procedentes de familias modestas, con aptitud y vocación, podrán mejor encauzar sus ilusiones y am-

biciones formativas en este campo de la cultura. Este grupo nos dará magníficos muchachos que habremos puesto en condiciones de cursar estudios superiores en Facultades Universitarias o Escuelas Especiales, ganando así para la Patria cabezas privilegiadas. Y aunque así no fuera, siempre tendríamos una gama variadísima de Peritos, Facultativos, Ayudantes, etc., que, gracias a la protección que con estas becas les brindamos, podrán ocupar el día de mañana en fábricas, talleres y otros centros industriales, esos puestos de dirección media que tan necesarios y eficaces son en el conjunto de las actividades productoras.

Y, finalmente, en el cuarto grupo de becas a conceder —ampliando lo ya realizado por la Delegación Nacional de Sindicatos— anunciamos una amplia convocatoria que ampara Estudios Superiores en *Universidades y Escuelas Especiales, Centros* que han de recibir con agrado —la experiencia nos lo demuestra— el acceso

a sus aulas de estos jóvenes procedentes de las filas del trabajo, en los que frecuentemente se dan, no sólo cabezas privilegiadas, sino hombres de formación integral muy característica en el auténtico universitario. En ese mismo grupo era preciso conceder becas, con dotación suficiente, para que los estudios pudieran cursarse en régimen de internado en los magníficos Colegios Mayores del S. E. U. o Instituciones análogas como la Universidad de Deusto, en los que ya la Organización Sindical tiene becarios que con notable aprovechamiento cursan estudios universitarios.

A fomentar, pues, este amplio campo de la vida formativa y cumpliendo lo dispuesto en la Orden General de Delegación núm. 56, viene esta Orden de Servicio, por la que se convocan 617 becas, con arreglo a las bases que pueden consultarse en los servicios culturales dependientes de Sindicatos.

Madrid, abril de 1953.

CONVOCATORIA DE BOLSAS DE VIAJE DEL DEPARTAMENTO NACIONAL DE CULTURA PARA ESCRITORES Y ARTISTAS

El Ministro de Educación Nacional, por medio de la Delegación Nacional de Educación, concede VEINTICUATRO Bolsas de Viaje, destinadas a escritores y artistas plásticos, con arreglo a las condiciones siguientes:

1.^a Se convocan 12 Bolsas de Viaje al extranjero para escritores, dotadas con la cantidad de DIEZ MIL pesetas, y 12 Bolsas de Viaje al extranjero para artistas plásticos, dotadas asimismo con la cantidad de DIEZ MIL pesetas.

2.^a Dichas Bolsas tendrán por objeto facilitar a los escritores y artistas viajes de estudio por el extranjero, que contribuyan a perfeccionar su técnica y enriquecer su formación intelectual.

3.^a Los solicitantes habrán de reunir los requisitos siguientes:

a) Ser español.

b) *Acreditar su condición de escritor* (ensayista, novelista o poeta) o de artista plástico (pintor, escultor o dibujante), en

la forma prescrita en los apartados 5.^o y 6.^o, respectivamente.

c) Ser mayor de veinte años y menor de treinta y cinco.

4.^a Las solicitudes se cursarán a la Delegación Nacional de Educación, Departamento Nacional de Cultura, Alcalá, 44, Madrid, bien directamente, bien a través de los Delegados Provinciales de Educación; a estas solicitudes habrán de acompañarse, además de los documentos mencionados en los apartados 5.^o y 6.^o, certificación de nacimiento y un informe de la Delegación Provincial de Educación sobre sus actividades profesionales.

5.^a Los escritores presentarán preceptivamente a concurso lo siguiente:

a) Historia profesional, acreditada documentalmente con las certificaciones correspondientes a los estudios que hayan realizado.

b) Relación completa de trabajos publi-

cados, inéditos y en preparación inmediata.

c) Un ejemplar de cada uno de los libros publicados y selección de recortes de trabajos aparecidos en los periódicos y revistas. Estos libros y trabajos habrán de constituir base principal para la discriminación de las Bolsas y serán admitidos por el Departamento de Cultura con el correspondiente recibo, a título de depósito, para ser devueltos a sus autores una vez concluido el concurso y atribuidas las Bolsas.

d) Mención de premios literarios obtenidos, debidamente acreditada por medio de fotocopia o certificación oficial del documento en que conste.

6.^a Los artistas plásticos presentarán perceptivamente a concurso lo siguiente:

a) Historia profesional, acreditada documentalmentemente con las certificaciones correspondientes a los estudios que hayan realizado.

b) Relación de Exposiciones a que han concurrido, documentalmentemente acreditadas, y relación de obras ejecutadas y compradores más importantes de las mismas.

c) Dos obras plásticas de tema libre. Estas dos obras habrán de constituir base principal para la discriminación de las Bolsas, serán admitidas por el Departamento de Cultura con el correspondiente recibo y a título de depósito; serán expuestas en una sala especialmente preparada para este efecto y abierta al público, y devueltas a sus autores una vez concluido el concurso y atribuidas las Bolsas.

d) Mención de premios obtenidos, debidamente acreditada por medio de fotocopia o certificación oficial del documento en que conste.

7.^a Los aspirantes remitirán, en unión de sus instancias y documentación pertinente, una exposición comprensiva del plan de trabajo que pretenden desarrollar, así como relación de las localidades y centros que se propongan visitar.

8.^a Las Bolsas de Viaje serán adjudicadas, a la vista de las solicitudes que se presenten, por un Tribunal, presidido por el Jefe del Departamento Nacional de Cultura y compuesto por un Catedrático de la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid y un escritor galardonado con Premio

Nacional, designados ambos por el Ministro y Secretario Técnico de la Delegación Nacional de Educación. Las Bolsas beneficiarán a los escritores que, a juicio del Tribunal, y a la vista de los trabajos y documentos presentados, tengan mayor calidad intelectual o literaria, y a los artistas cuyas obras hayan sido seleccionadas como mejores de entre las expuestas. En todo caso, un 50 por 100 como mínimo de ambas Bolsas habrán de ser adjudicadas a escritores y artistas de provincias.

9.^a El plazo de entrega de las solicitudes y documentación finalizará el 15 de julio del corriente año, debiendo estar en la tarde de dicho día todas las obras que concurren a la convocatoria y exposición entregadas en el Departamento Nacional de Cultura de la Delegación Nacional de Educación, Alcalá, 44, quinta planta, Madrid. Del 16 al 22 de julio se mantendrá abierta la Exposición, siendo adjudicadas las Bolsas el día 18, Fiesta del Trabajo Nacional.

10. Al regreso del viaje de estudios, y en el término de un mes a partir del mismo, los beneficiarios de las Bolsas presentarán al Departamento Nacional de Cultura una Memoria detallada del resultado de su viaje. Los escritores lo harán en forma de ensayo, de extensión no inferior a 10 folios mecanografiados, a dos espacios, ni superior a 20, que quedará en propiedad del Departamento para publicarlo en sus revistas. Los artistas presentarán una o varias obras, resultado de su viaje, que serán expuestas al público por un plazo de diez a veinte días. Una de esas obras por cada autor pasará a propiedad del Ministerio de Educación Nacional para Exposiciones y Museos nacionales o regionales. El resto de las obras o su importe, si fueran vendidas en dicha Exposición, pasarán íntegramente a los autores de los cuadros respectivos.

11. El importe de las Bolsas se satisfará en dos plazos. El primero, de 9.000 pesetas, en el momento de la adjudicación; el segundo, de 1.000 pesetas, después de recibida en el Departamento de Cultura, la Memoria y trabajos a que se hace referencia en el apartado anterior.

Madrid, 23 de mayo de 1953. — El Ministro y Delegado Nacional de Educación, Firmado: Joaquín Ruiz-Giménez.

SUMARIO

Homenaje a Ortega	3
-----------------------------	---

1

Juan Carlos García-Borrón: "Formalismo y autonomía de lo ético en la moral antigua"	11
Carlos Barral: "Poesía no es comunicación"	23
Gabriel Ferrater: "Sobre la posibilidad de una crítica de arte"	27
José María Castellet: "El tiempo del lector"	39
Juan Ferrater: "Introducción a las Elegies de Bierville", de Carles Riba	47
"Arevaco": "Notas apasionadas sobre España", VI	57
Manuel S. Luzón: "Verdad: desvelación y ley"	71
Alfonso Costafreda: "Antología para Laye"	97
James Joyce: "Stephen, héroe"	105

2

"Cant espiritual", de Blai Bonet, por J. F.	117
"Cuatro novelas con problema", por J. M. C.	119
"En la noche no hay caminos", por G. F.	121
"Crónica de Teatro", por M. S. L.	126
"Crónica de Cine", por A. G. S.	131
"La pintura de José María de Martín", por G. F.	144
BIBLIOGRAFÍA	154

3

ENTRE SOL Y SOL	163
---------------------------	-----

Retrato de Ortega, por José María de Martín
Dibujos de Luis Poveda

Doce pesetas