Guillermo Díaz-Plaja

el calendario inútil

NTC

GUILLERMO DIAZ-PLAJA
De la Real Academia Española

EL CALENDARIO INUTIL

Notas a la actualidad cultural 1967-1968

Prólogo de
DAMASO SANTOS

NOVELAS Y CUENTOS

E. M. E. S. A. - MADRID - 14

Colección Novelas y Cuentos
Fundada en 1929 por José N. de Urgoiti
Segunda época
Director: Manuel Cerezales
Edición: Editorial Magisterio Español, S. A.
C/. Quevedo, 1, 3, y 5, y Cervantes, 18 - Madrid-14

Portada: arjé
Copyright © 1970 by Guillermo Díaz-Plaja y Editorial Magisterio Español, S. A.
Depósito legal: M. 8.820.—1970
Printed in Spain
Impreso en los talleres de Altamira-Rotopress, S. A.
Calle del Padre Damián, 19. Madrid-16

PRESENTACION

GUILLERMO DIAZ-PLAJA O EL LIBRO QUE NO CESA

He podido ver en una muy cuidada librería de Oviedo —esa ciudad de buenas y cuidadas librerías— la reacción emotiva de Guillermo Díaz-Plaja ante un nuevo libro suyo que había llegado allí antes que a sus manos. ¿Se imagina uno a cualquiera de aquellos patriarcas bíblicos —"con nubes de camellos y de esclavas", como cantaba Foxá— haciendo un alto en el camino para acariciar al último de sus incontables retoños? Yo, que me lo puedo imaginar, veía así a Guillermo en este trance mirándose en los ojuelos recentales —tejuelo, pastas, sonido primero de las hojas— de otro libro suyo que echaba a andar. Poco más o menos que la gestación de un hijo le tarda en brotar un libro a Díaz-Plaja; libros sembrados en el amor itinerante y vario de esta su hazaña cultural que afirma su patriarcado en más de cuarenta años de escritura al compás de sus estudios, sus investigaciones, sus cátedras, sus viajes, sus conferencias, sus misiones.

Hubo un tiempo en que se exageró su hallazgo de la fórmula orsiana, y del mismo seguimiento del maes-

tro: Díaz-Plaja iba instalando "glosarios" de varia y apresurada lección, de sugerencia instantánea, atento al flujo y al reflujo de "eones", "constantes" y "epifanías" —libro, cuadro, espectáculo, paisaje, efemérides, etcétera—, y de ahí su incesante producción. Se exageró, sin duda. Cierto el magisterio y aun la fórmula; pero otra música muy distinta era la que tiraba de sus sentidos mejores, otras preocupaciones y temas; otra bien diferente su semántica aun dentro de un mismo clasicismo, un mismo culturalismo, una misma mediterraneidad. La "glosa" era en Xenius —escritor poemático sin duda— la realización cotidiana de su pensamiento rigurosamente encuadrado en sus temas centrales; en el discípulo viene siendo una arriesgada aventura de creación literaria que parte de la erudición y ciencia literaria y se dirige al infinito goce de crear con más parecido el ensayismo de los noventoyochistas en cuanto a la libertad intuitiva, y al gusto de salirse de la pauta académica en Ortega, Marañón o Pérez de Ayala. El mismo lo ha dicho así: "Apoyad los trampolines —¡oh eruditos!—. Pero después —¡oh poetas!— saltad". Autor de libros de muy organizada erudición, no ha querido nunca asfixiarse entre los rimeros de fichas donde, como él afirma, tantas buenas vocaciones han muerto aplastadas. La "glosa" le ha dado el sentido y la conciencia de dotar a cada artículo de aquellos ingredientes —¡oh teoría orsiana del germen!— indicativos y postulantes de una idea completa, del carácter de un estilo, de las apetencias y aspiraciones del escritor y que el mismo nombre de "artículo" demanda; el artículo puede terminar en sí mismo, pero lleva una íntima demanda —hay un buen estudio de Fernández de la Mora sobre esto— de agruparse con otros compañeros señalados por una misma temática en el todo de un pensamiento cabal. Unas veces estos artículos o glosas de Díaz-Plaja conceden más que otros a

la levedad y al actualismo de su primera solicitación periodística. Pero la mayor parte se encuentran con la suficiente consistencia como para acudir dignamente al redil de sus congéneres donde al autor un día, con o sin trasquilón o retoque, les ha de ordenar en los capítulos, en ese organismo que quiere ser viviente por los siglos de un nuevo libro. Aun los más fungibles por su contenido guardan siempre el testimonio, la vibración, la crónica de la aventura literaria, el hallazgo expresivo al que su autor no quisiera renunciar; probablemente un rasgo que al lector ha de insistirle o iluminarle una cuestión interesante. Tiene la gozosa certidumbre de poner en cada escrito el cuidado, el pulso y el fervor que dan el resultado de lo que Julián Marías llama "calidad de página". Lo que Roland Barthes llama diferente menester o logro del "ecrivant", frente al utilitario "ecrivent" que distingue, para que le entendamos, en lo que distinguimos cuando decimos "sacerdote" de cuando decíamos "clérigo". El rumor, en las manos, del misterioso creador con todas las sustancias e incitaciones más vivas del lenguaje.

Oficia Guillermo Díaz-Plaja de observador vigía o de mensajero de arriesgadas descubiertas ante los fenómenos de la cultura en nuestro tiempo, especialmente a través del hecho literario, trayéndonos de sus viajes, exploraciones y conjeturas el curso inagotable de una obra literaria que es muchas veces la descripción del viaje mismo —ha sido siempre autor de libros de viajes—, la instantánea artística del hallazgo, la comprensión pormenorizada, desde lo más sublime a lo estrictamente laboral, del oficio de escribir; su crítica se dirige por igual a obras y a autores —con decidida propensión a potenciarles fervorosamente, según lo entendía Ortega— que a las circunstancias sociales en que el autor opera. Diríase que en esto último tiene a veces la misma amargura de Larra. Y siempre —hasta llegar

a acostumbrarnos a los demás— sus escritos, sus libros, nos hacen contar con la realidad cultural de su Cataluña, a la que, bilingüe, aporta su fiel entrañeza y la experiencia odisea de sus regresos.

Sí, otro libro de Guillermo Díaz-Plaja. "Déjanos respirar, Guillermo", hube de decirle por escrito un día ante la invasión simultáneu de un puñado de estos sus hijos. Pero el patriarca sonreía feliz, orgulloso del crecimiento interminable de su prole. En este caso, como en otras veces, los artículos se ordenan con naturalidad en capítulos: Tempo, Rostros, Musas, Formas, Aulas del conjunto de sus preocupaciones. En todos ellos, la sutil sugerencia, el dato fecundante, el juicio oportuno, el testimonio palpitante, la calidad de página. Pertenece a esa generación que Laín llamó "astillada", y él "destruida", determinada por la fecha de 1936, y como en todos sus miembros más representativos —poetas, pensadores, estudiosos— hay un revisionismo doloroso y constante del menester intelectual que pone plomo en las alas; pero a la vez una constante recapitulación de asideros, de valores por los que vale o desde los cuales vale la pena seguir luchando, de escribir con fervor. Su afán se traduce en estos libros incesantes que nos arrastran con su canción y que nos enseñan y encantan con sus sabidurías y habilidades: quienes ejercemos a su lado el comentario literario, nos maravillamos en cada página, aun la más breve o circunstancial, aun en la más evasiva o cauta de ese toque especial —como el que los buenos aficionados señalan en ídolos del balón— en los temas que tiene tanto de artista de raza como experto comprometido, siempre entrenado y siempre en forma. Cada libro, cada hijo de esta hazaña, es para él una comprobación de sí mismo. Por eso los acaricia con emoción irrestañable como lo hacía hace muy poco delante de mí, en Oviedo.

DÁMASO SANTOS

EL CALENDARIO INUTIL

PUNTO Y SEGUIDO

El escritor aprovecha el estiaje de los temas —porque la cultura no sólo hace vacaciones, sino que surge del ocio noble que las vacaciones procuran— y se dispone a escribir unas líneas para encabezar el tercero de los volúmenes que recogen esta tarea periodística hebdomadaria de reflejo de la actualidad cultural. Un poco en desorden. El primero de ellos, bajo el título de "La letra y el instante" (Editora Nacional), agrupó —seleccionándolos— los trabajos publicados entre 1961 y 1963. El segundo se rotuló "La linterna intermitente" (Ed. Prensa Española), y contiene los correspondientes a los menos frágiles entre los aparecidos en 1966. Este tercero, que surge bajo el nombre de "El calendario inútil" (Ed. Magisterio Español), reúne los publicados en 1968. Los tres contienen un intento de apostillar la encrucijada en la que se entrevera la per-

manencia de lo cultural con la dinámica infatigable del tiempo fugitivo (1).

* * *

Son, pues, ensayos de fijación temporal, humildes instantáneas que acusan la percepción de los fenómenos culturales, en la medida que los va detectando. Ahora y aquí.

Para anticipado castigo de cualquier vanidad, bien valdrá la pena de que redacte la nómina de las limitaciones que afligen a esta tarea:

a) La primera de ellas procede —lo diré paladinamente— de la parvedad intelectual del observador.

b) La segunda, de la misma vastedad oceánica de las realidades culturales en las que naufraga.

c) Ambas deficiencias se agravan por la condición marginal en la que, dígase lo que se quiera, se encuentra un escritor español frente a lo europeo y lo universal.

(Una meditación serena de estas realidades puede apoyarse en la consulta de los grandes órganos periodísticos del mundo cultural contemporáneo, para comprobar, objetivamente, hasta qué punto "no estamos" en las grandes corrientes intelectuales por las que navega lo más ilustre de la Humanidad. Nuestra litera-

---

(1) En algunos casos ha preferido reunir los artículos por grupos temáticos; así, en *Discursos para sordos* (Novelas y Cuentos), los de tipo sociológico; en *El oficio de escribir* (Alianza Editorial), los que atañen a la profesión literaria; en *Agendas para una política cultural* (Ed. Richard Gandio, Oviedo), los que se refieren a la docencia.

tura —y no digamos nuestra ciencia— está en "off-side"; es decir, "fuera de juego".)

* * *

Establecida, con sencilla claridad, esta dura frontera de realidades, el escritor se plantea la cuestión de confianza en sí mismo, y en la congruencia de su labor. ¿Vale la pena el esfuerzo semanal que realiza? ¿Merece, una vez llevado a término, convertirlo en un libro? El tema se plantea con dramática tenacidad cada vez que un volumen nuestro aguarda el "tírese" en la imprenta. No hace arrumacos de hombre humilde, pero le gustaría, como decía Santa Teresa, "andar en la verdad". Dentro de nuestra obra hay libros en los que creemos haber volcado muchas horas de vigilia y de estudio. Otros, en cambio, recogen una parcela más ágil de nuestro quehacer. Cada obra literaria empieza siendo un misterio para el propio escritor. ¿Qué es lo que va a quedar de nuestra larga dedicación, de nuestro desvelo, de la ilusión puesta en la obra? Fray Luis de León, enfrascado en grandes estudios teológicos, ¿podía imaginar que su fama se basaría en unos versos que él llamaba "obrecillas que se me han caído de entre las manos"?

* * *

Una parte considerable de nuestra obra ha surgido en el cauce de lo periodístico. Entiendo que la entrega constante a la escritura para los diarios garantiza, en la obra del escritor, la agilidad, la dinamicidad, y por

nada del mundo accedería a minusvalorar esta parcela de su producción. De hecho, el escritor ha procurado, toda su vida, realizar una tarea de salvación con estos logros, de apariencia frágil y volandera. Porque estos trabajos responden a un pensamiento y se integran en unidades mentales. Basta ordenarlos, temáticamente, en volúmenes, para que recuperen la coherencia intelectual que les dio origen y adquieran, por decirlo así, su derecho a nacer.

* * *

Este derecho se le discute, ciertamente, por el propio autor, quien deja de lado, al pasar al libro, aquellas páginas urgidas por una actualidad si bien exigente en su minuto, naufragadas después en la anécdota más banal y fugitiva. ¡Qué gran lección de humildad recibe, entonces, la pluma que creyó haber alcanzado, como una rápida saeta, un blanco perdurable! La misma memoria, prendida un momento en el tema sugerente, se niega a dar testimonio del suceso, advirtiéndonos de su inanidad pasajera. He aquí, periodistas amigos, nuestros permanentes "ejercicios espirituales"; la lección constante que hace estrecha la puerta que conduce de la "actualidad" a la "historia". (Y franqueando este dintel difícil, ¿no estamos todavía patéticamente inseguros de la permanencia de nuestros textos?)

* * *

Así, ahora, estos trabajos —tan despiadadamente selectos— que se vienen publicando en "La Vanguardia

Española", de Barcelona, no sólo recuperan su vertebración mental, sino que ensanchan su posibilidad de difusión más allá de la geografía habitual del gran rotativo barcelonés. Buscan, pues, al agruparse en volumen, reconstruir el "puzzle" de sus piececillas y lanzar el dibujo de su realización a un público más amplio en demanda, acaso demasiado atrevida, de una confirmación del buen puerto que, en el campo de lo periodístico, espera haber hallado entre aquellos sus lectores, que hacen de estas líneas —como yo de su atención— una gozosa costumbre.

GUILLERMO DIAZ-PLAJA
De la Real Academia Española

"Los Mascarones", Palma de Mallorca.
Agosto de 1969.

I

TEMPO

CUMPLIR AÑOS

El escritor —¡rueda dentada, rueda mordedora del tiempo!— ha cumplido años. "Cumplir" es un extraño modismo, en cuanto se le analiza. ¿Qué es lo que "cumple"? ¿El tiempo sobre nosotros? ¿Nosotros sobre el tiempo?

¿Y qué significa, exactamente, esta noción de "cumplimiento"? ¿No es —lo queramos o no— un sino irreversible e ineluctable?

¿Y qué es lo que cambia en nosotros? ¿No somos nosotros, ilusoriamente, los que creemos "ver pasar" el tiempo desde nuestra mirada inmóvil?

El hondo autor sin nombre de la *Epístola moral a Fabio* escribe este hermoso verso al final de ese poema capital para el entendimiento de la lírica y del sentimiento de los españoles:

Antes que el tiempo muera en nuestros brazos.

El espectador, impávido, ha visto pasar el giro anual, la girándula eterna de las estaciones:

Pasáronse las flores del verano,
el otoño pasó con sus racimos,
llegó el invierno, con sus nieves, cano.

Nosotros vemos pasar el tiempo, desde nuestra engañosa impasibilidad, tal como en la exclamación del poeta:

¡en nuestro engaño, inmóviles, vivimos!

El alma no envejece: ésta es la sutil insidia del tiempo. Nos negamos, redondamente, a aceptar la realidad de las horas sucesivas, porque el espíritu sigue alerta sostenido por la misma hambre y por la misma sed de vivir, de entender, de conocer.

Escribo estas líneas en el campo. Ante la serenidad perfecta de los alcores que festonean el litoral de Cataluña, frente a este paisaje del Maresme que es la costumbre más larga de mi existencia. Veo delante de mí unos algarrobos que son "los mismos" de mi primer recuerdo infantil —referido en otras páginas—, cuando en Alella, en casa de mis abuelos, descubría cómo las hormigas trasegaban el grano, bajo el sol de la siesta trinchada por los élitros de las cigarras. Tengo ante mí ese espectáculo imperturbable de los pinares chicos y de los geranios escarlata, y unas pitas azules que se abren como abanicos. Y también, familiar y magnífico, el oleaje de ese Mediterráneo que percute la arena con el ritmo de un corazón.

¡Cumplir años! El calendario no miente. Docenas de ausencias y docenas de presencias nuevas se encargan de establecer una contabilidad que no engaña. Como no engañan las fotografías de mi mocedad cada vez más lejana.

Nos dejamos mecer por la dulce mentira de lo que en nosotros permanece y alienta, y esa divina posibi-

lidad de creación y de esperanza que es nuestra razón más honda de existir.

Porque la criatura humana es una capacidad de proyecto, una voluntad de programa, una posibilidad de ser.

Por ello, el escritor vuelve la hoja de un año más y se resiste a la melancolía. Y se deja engañar por lo que la vida tiene, todavía, de futuro. Y sigue soñando. Y sigue escribiendo...

(1 de Junio de 1967.)

EL CASTELLANO QUE HOY SE HABLA

En los tiempos de la utopía académica —quiero decir, en el siglo XVIII— se llegó a creer que la lengua era reducible a esquemas racionales, tan seguros como los matemáticos y tan evidentes que podría llegarse un día a la consideración de una lengua universal.

Pero el Romanticismo vino a echar muchas jarras de agua fría sobre el entusiasmo constructivo de aquellos meditadores que soñaban mundos perfectos bajo sus nevadas pelucas. El Romanticismo, en efecto, acepta tantos dogmas como yoes, y, por lo tanto, los dogmatismos preceptistas deben dejar paso a un relativismo que admite tantas verdades como puntos de vista sean posibles.

La gramática, orgullosamente aprendida como "el arte de hablar y escribir correctamente", se quedaba atrás, jadeante, con sus ademanes de dómine, mientras la filología desbrozaba la selva del lenguaje descubriendo que cada una de sus formas, mientras respondiese a una palabra viva, tenía derecho a ser estudiada. Nacieron los estudios dialectológicos y, al modo

de los naturalistas, se fueron coleccionando formas de hablar sin distinción en los niveles de su perfección idiomática. Casi diría que, a mayor alejamiento de la lengua académica y normativa, mayor júbilo experimenta el afanoso coleccionista de formas de mal hablar. Un libro, como el de Manuel Muñoz Cortés, titulado *El español vulgar,* hubiera sido inconcebible para los académicos de hace un siglo, ya que constituye un repertorio de vitalidad increíble de las incorrecciones léxicas españolas. Con razón, otro filólogo destacado, Emilio Lorenzo, ha podido hablarnos de *El castellano, lengua en ebullición*. Otro docto en saberes idiomáticos, el profesor Beinhauer, ha coleccionado no sólo las frases, sino incluso los gestos que acompañan al castellano coloquial. Y hace bien pocos días asistimos a la sencilla ceremonia de botar, como un navío, el primer volumen de un *Diccionario del español hablado,* que con asombrosa y benedictina paciencia ha recolectado doña María Moliner.

Toda expresión, por el hecho de estar admitida en el uso, tiene carta de naturaleza para que el filólogo —tal el entomólogo con su insecto— lo ponga sobre la platina de su microscopio y lo analice con golosa curiosidad. Sólo son incorrectas las palabras que han muerto, parecen decir estos nuevos especialistas del saber lingüístico.

Por todas estas razones, la propia Academia, concebida en sus inicios como dique de contención contra los vulgarismos idiomáticos, abre hoy sus puertas a palabras jergales y desgarradas distensiones fonéticas. Como aceptó "sicología" podrá aceptar cualquier día "ésito" o "tasi".

La demagogia léxica se apresta a organizar su asalto a la Bastilla.

Las mismas reflexiones nos llegan cuando advertimos la amplitud del criterio académico en cuanto a

los americanismos, que ya pululan por el viejo caserón de la calle de Felipe IV como Pedro por su casa, y es muy posible que así sea, puesto que nada puede objetarse a la concepción de una lengua general común, patrimonio de los doscientos millones de hispanohablantes.

No menos suculentas consecuencias obtendríamos del análisis de la lengua coloquial hispánica. Hace unos meses, don Francisco de B. Moll publicó un curiosísimo estudio acerca del castellano que se hablaba en Mallorca, haciendo notar cómo las fuerzas lingüísticas en contacto, cuando se trata de superposiciones lingüísticas, daban lugar a divertidos cruces expresivos que producían resultados ciertamente pintorescos. Y para acabar esta relación, un poco pedantesca, quiero referirme a un curioso trabajo, obra del profesor Hans Schneider, que en el *Homenaje al Instituto de Estudios Hispánicos de la Universidad de Utrech* se ocupa de "algunas curiosidades de lenguaje coloquial de los trabajadores españoles en Alemania. La pintoresca conversión de vocablos germánicos en palabras arbitrarias que llegan a convertir el nombre alemán de camarero, "herr Ober", en "joroba" o la palabra que designa al intérprete que la empresa coloca para conectar con los grupos hispánicos; es decir, el "Dolmetscher" en un abrupto y significativo "Don Leches".

Todo sea por la filología vitalista.

(7 de Enero de 1967.)

SOBRE LA TERNURA

Incidentalmente, con ocasión de juzgar —en otras páginas— el último Nadal (*La zancada,* de Vicente Soto), me refería yo a la escasa veta de ternura en

nuestra tradición literaria. ¿No es curioso que el niño no aparezca como personaje en nuestra literatura clásica? No me habléis del pobre Lázaro, a quien las bofetadas del hambre convierten en un demacrado y tremendo hombre prematuro, un ser irremediablemente incapacitado para la ternura. No hay niños en nuestra literatura clásica. Acaso, en alguna ocasión, niñas, prematuramente mujeres, alertadas por el amor y el sexo, como aquella "Niña Boba", que tan poca bobería demostró tener, o aquella protagonista sutil de *Las muñecas de Marcela,* del comediógrafo Cubillo de Aragón. Como no hay otros niños en la pintura que aquellas pobres infantitas velazqueñas que nos miran atónitas desde la cruel mojiganga de las costumbres palaciegas y los pícaros glotones de Murillo. No. El tema del niño es insólito en esta época, a pesar de que los pedagogos del Humanismo empiezan a predicar la "reverencia" que se debe a la niñez.

En períodos posteriores, el niño va a tomar gran relieve, especialmente en otras literaturas. Dickens será su creador supremo. Pero yo diría que los relatos dickensianos son, todavía, ecos nórdicos de la novela picaresca española, cuyos héroes son —como he dicho— "héroes a la fuerza", en lucha contra la crueldad de los hombres. Como lo es, en gran modo, el protagonista infantil de "Mobby Dick", la ballena blanca, en el relato inmortal de Melville.

Volvamos a lo nuestro. ¿Por qué hay tan pocos niños en nuestra literatura novelesca del XIX? No hace falta compararla con el relato nórdico, especialmente escandinavo, paraíso de la ternura y de la infancia. Me conformaría con un libro que tuviese la delicadeza sentimental de *Cuore,* de Edmundo de Amicis, tan fácil de caricaturizar o de tomar a chunga en este país, donde todos estamos, o pretendemos estar, de vuelta de todo. Pero *Cuore* ha hecho a Italia, ense-

ñando a sus niños de todas sus regiones a quererse entre ellos. Volvamos a España.

Claro que podríamos aludir al Gabriel Araceli, niño, protagonista del primero de los *Episodios Nacionales*. Pero Gabriel, como Lazarillo, es un infante envejecido prematuramente por las terribles circunstancias que rodean su niñez.

En general, nuestra novelística desdeña al niño. Algún cuento magistral de Alarcón —*La Nochebuena del poeta*— o de Clarín —*¡Adiós cordera!*— nos servirían de excepción honorable. Falta el niño porque falta, propiamente, ternura hogareña, dulzura, convivencia humana. Nuestras novelas ochocentistas pasan en los cafés, en las casas de huéspedes, en la calle. El tema familiar, la dulzura del canto conjunto, orfeónico, no existe. Por ello no hay niños en las novelas de Baroja, de Unamuno o de Valle-Inclán.

Decía en las notas a que aludo que el descubrimiento del niño, cuya apoteosis nos dan Tagore, Alain Fournier, Saint Exupéry, se debe en España a muy pocos escritores: a Miguel Delibes, a Ana María Matute. Fue un grave error —y de él me acuso— no haber recordado en esa ocasión a Elena Quiroga, cuyos libros *Tristura* y *Escribo tu nombre* son un prodigio de recreación del alma infantil y adolescente. Y claro está que había que recordar lo niño en *Platero y yo*...

Pero permitidme seguir en mis trece. La veta de la ternura es significativamente escasa en nuestra literatura de expresión castellana (dejo aparte el caso Folch y Torres en las letras vernáculas). Hace unos días presencié en Barcelona un supuesto espectáculo teatral "para niños", adobado con relatos del Romancero y juegos paradójicos que el niño no puede gustar nunca del todo. Este espectáculo me confirmó acerca de la incapacidad que denuncio.

(28 de Abril de 1967.)

ALZA DE HISPANOAMERICA

Que un relato de Julio Cortázar dé pie al último film de Antonioni; que Neruda y Borges suenen en las editoriales europeas; que Carlos Fuentes o García Márquez creen polémicas; que Juan Rulfo y Luis Spota vean multiplicar sus ediciones, o Mario Vargas Lloza sus premios; que Múgica Laínez se traduzca en Europa; que Marta Traba o Martínez Moreno estén de moda; que Alejo Carpentier o Eduardo Mallea suban a nivel de maestros; que Miguel Angel Asturias alcance el Nobel, ¿qué significa?

¿Qué valor tiene todo ello? La cifra media de la edad de estos escritores indicaría el ángulo justo en que la juventud se inclina hacia la madurez. Es, pues, en su conjunto un fenómeno nuevo, una fuerza distinta la que exige, golpeadoramente, la atención de las gentes.

No le demos vueltas. De diez años a esta parte, lo hispanoamericano está en una tremenda, vitalísima curva de crecimiento. Comparar no es siempre odioso: a veces —como ahora— puede ser aleccionador. Pues bien: la novelística castellana peninsular cobra impulso, después del trauma estupefaciente de la guerra, hacia 1942. Con la aparición de *Nada* y *La familia de Pascual Duarte* surge una muy brillante promoción de novelistas. Irrumpe un poco milagrosamente, no sólo después del fenómeno terrible de la guerra, sino también tras una década (1926-1936) de narrativa "aséptica" —Jarnés, Espina— y de otra (1939-1949) de retoricismo fuera de tiempo y de lugar. Esa nueva ola —Delibes, Zunzunegui, Fernández de la Reguera, Gironella, Elena Quiroga, Luis Romero, Castillo-Puche, Agustí, Ana María Matute— se abre un enorme crédito. Los grandes premios literarios —el Nadal a la ca-

beza— crean una ancha franja de fervor popular. El lector —que se evadía en los primeros meses de la posguerra en los relatos de Somerset Maugham o de Huxley— se enfrenta con la realidad que le es circundante. En muy pocos años podemos decir que "existe" una novela española contemporánea de lengua castellana.

Esta presencia de valor indiscutible, esta promoción de excelentes narradores, da sus mejores frutos en el ventenio que va de 1940 a 1960. Sigue en la brecha. Produce frutos valiosos. Pero ya, muchas veces, se repite a sí misma, prolonga situaciones, explota sus recursos léxicos, languidece. Y esto es humano, natural y lógico.

Para mantener la fuerza "en presencia" de esta espléndida mesnada de escritores, era necesario que oleadas sucesivas de combatientes viniesen a disparar, en las mismas fronteras, junto a los veteranos que tan buenos blancos venían haciendo. Pues bien, estas "tropas de refresco" no han llegado en la medida eficaz que se necesitaba al combate.

Ello es más importante si se advierte que el auge de los escritores mencionados debía complementarse con una auténtica y masiva proyección exterior. Pongámonos la mano sobre el corazón: la verdad pura y monda es que los novelistas de este período —excelente promoción de narradores— no saltó nunca el foso de lo nacional. Ni siquiera en nuestra América puede decirse que el impacto de estos novelistas pueda compararse con el que tuvieron en su día —y mantienen aún— un Unamuno, un Azorín, un Blasco Ibáñez.

Y bien: sobre este telón de realidades literarias se alza ahora la tremenda agitación de las nuevas figuras hispanoamericanas —las mencionadas al principio— que, efectivamente, han traspasado las fronteras del mundo hispánico y han penetrado en los catálogos de

las grandes editoriales europeas, justamente en el momento en que la promoción de nuestros grandes novelistas ha iniciado la curva de la madurez, y no se ve secundada —como digo— por una avalancha de sangre nueva juvenil.

El tema es sugerente. Para empezar: ¿cuál es la causa de que los autores hispanoamericanos hayan penetrado con tanta fuerza más allá de sus propias fronteras? Una confrontación con las figuras peninsulares que pudiéramos llamar paralelas no parece peligrosa en cuanto al nivel literario de nuestros narradores, verdaderos maestros en el arte del decir, y ciertamente con una conciencia lingüística que no habían tenido ni siquiera nuestros grandes novelistas del siglo XIX. ¿Dónde está el fallo, pues? Suele decirse, en general, que nuestros narradores pecan de localistas, que los problemas que plantean pierden interés una vez pasada nuestra frontera exterior. ¿Es válida esta hipótesis? ¿No son, en gran manera, localistas —todavía mucho más: indigenistas— los grandes narradores hispanoamericanos que hemos mencionado? Lo local no está reñido con lo universal. Grazia Deledda alcanzó el premio Nobel narrando pequeñas historias sardas. Los novelistas escandinavos han creado su renombre utilizando temas que acaecen en remotas soledades hiperbóreas. ¿Cuál es, pues, el límite, pasado el cual lo local se torna universal? ¿Es que nuestros novelistas, acusados tantas veces del pecado de localismo, no han sabido superar esa linde a partir de la cual los temas se tornan universos? Tomemos —en otro campo— el ejemplo de Lorca. ¿Cabe algo más absolutamente local que la atmósfera que crea —y justifica— *Yerma* o *La casa de Bernarda Alba?* ¿Y no ha sido esta "extrañeza" una de las causas de su universal renombre?

El lector advierte que conduzco el tema a la confesión de mis perplejidades, traducidas a interrogacio-

nes sucesivas. ¿Es el "grado de tensión" lo que hace tan aceptados —en este momento— los modos narrativos de los novelistas norteamericanos? Es —intentando otra hipótesis— la manera de plantear las cuestiones y la carga polémica —indigenismo, denuncia— que esta manera comporta? ¿Es su mayor y más fuerte exotismo?

El juego alternado de las dos orillas continúa. A los cuatro siglos iniciales en los que España nutrió literalmente a América de literatura sucedió —y esto empezó en Rubén Darío— un movimiento de vaivén. Ahora, al parecer, le ha tocado decir su voz, más resonante, a la ribera ultramarina.

(11 de Noviembre de 1967.)

MINGOTE, EL EDUCADOR

Los laureles que exornan, en estos días, el nombre del gran dibujante Mingote son merecidos.

Alguna vez he pensado que el historiador futuro de estos últimos treinta años tendrá que hacer "fichas" de aquellas caricaturas de *La Codorniz,* cuya finura conseguía pasar, una vez y otra, las mallas de una red de censura singularmente difícil en aquellas calendas.

Pero no se trata ahora, en sentido estricto, de políticar. O, si queréis, de aquella Política, con mayúscula, en la que todos estamos tentados de afiliarnos. Es decir, aquella serena vigilancia, aquel estado de alerta que actúa sobre el cuerpo social e intenta mejorarlo.

Es tarea difícil. Como en el diálogo, entre el rey y Esquilache, de *Un soñador para un pueblo,* podrían aducirse aquellas nobles palabras de Antonio Buero Vallejo cuando dice que a los españoles hay que inten-

tar adecentarles y educarles y darles un poco de ternura, aunque ellos protesten.

La tarea educativa en España es una dura brega de remo a contracorriente. Luchar contra viejas beaterías o costumbres que encallecen el alma es arriesgada actitud que hay que acometer con todas sus consecuencias.

Pues bien, Mingote es un buen soldado. A mí me asombra la gallardía y la gracia con que se sitúa frente a los más inveterados prejuicios o las más tercas rutinas nacionales. La reacción de ciertas gentes de "derechas" ante la política conciliar ha tenido en sus caricaturas un látigo de fuerza impresionante. La obsesión española por la llamada "fiesta nacional" no ha merecido menos chasquidos restallantes de su lápiz de gran diseñador. (Recuerdo la terrible caricatura de un hombre cetrino, de manos enjoyadas y habano en ristre, sentado al pie de una serie de óvalos como los que muestran disecadas cabezas de toro: sólo que, en la ocasión, eran cabezas de torero. El pie del dibujo rezaba simplemente "Apoderado".)

El mismo valor cívico y la misma indudable trascendencia popular tiene su campaña en pro de la cultura. La ignorancia cerril, el culto a los valores folklóricos puramente instintivos, el aldeanismo mental tienen en Mingote una fuerza de ataque impecable. Contra el analfabetismo real y contra el analfabetismo no menos patético de los que sabiendo leer no leen, Mingote levanta su lápiz de caricaturista genial justo en ese plano de la educación popular que le convierte en un adalid de primera fuerza para una ideal, hipotética campaña de reeducación nacional.

(12 de Mayo de 1967.)

ESCRIBIR Y EXPLICARSE

En síntesis, y un poco en broma, yo suelo decir que hay dos clases de novelistas: los que "escriben" y los que "se explican". En los primeros, la literatura es un objeto válido en sí mismo; un gozoso paladeo de la palabra; un ejercicio constante de elaboración formal. En los segundos, la expresión verbal es un mero cauce conductor —como el hilo que transporta la electricidad— del dinamismo del relato, tan energético que no pueda permitirse el lujo de merodear en torno a la hermosura de las palabras.

Por supuesto, ésta —como tantas, en estética— es una cuestión de dosis. El novelista ideal, a mi gusto, es el que equilibra dinamismo y entusiasmo, narración y descripción. Pero este difícil equilibrio no es fácil de obtener. Y la novelística es o lineal y nerviosa, al modo de Baroja, o lenta y horizontal, al modo de Azorín o de Miró.

Y hay que optar. En bastantes ocasiones un Jurado debe decidirse, para discernir el premio, por uno de los dos ejemplares novelísticos que habían llegado a finalistas, y que ejemplificaban muy bien los dos modos narrativos que acabo de esquematizar. Confesaré que mi voto —¡empecatado esteticista que soy!— se decidió por la segunda manera, la del cuidado lento y amoroso del lenguaje. Fui derrotado. El triunfador representaba muy bien el nervioso dinamismo que tanto se ajusta a nuestros modos actuales de vivir. Es posible que yo ande equivocado.

Pero yo me acuerdo de haber oído, en Sevilla, una discusión literaria en torno a un orador muy conocido.

—Yo no sé —zanjó un interlocutor— si Fulano habla bien o si habla mal; pero habla "zeguío".

En España hay muchos novelistas que escriben "zeguío".

Solamente.

(24 de Noviembre de 1967.)

LA NADA, ESE ABISMO

Me tocó la otra noche presidir en el Ateneo de Madrid un "Juicio poético" en el que diversos críticos planteaban a un joven escritor cuestiones de su competencia estética. En estas lides, el encausado debe "defenderse" exponiendo su saber o su sentir. No lo hizo, en la ocasión que digo, el poeta en cuestión —excelente escritor, por cierto—, quien se limitó a explicar que, a medida que avanzaba en su obra, sentía más insuficiente su expresión; y que, en último término, se había planteado si era honesto seguir buscando en la palabra la posibilidad de expresar lo indecible.

El tema es trascendente. Una importante serie de artículos sobre Joan Miró, firmados por Rafael Santos Torroella, han llegado a una interrogación análoga. Uno se pregunta, en efecto, si un gran lienzo todo pintado de blanco con un puntito negro en un ángulo puede titularse *Paisaje;* y si este parvo menester justifica el calificativo de obra pictórica.

Lo cierto es que toda espiritualidad linda con la Nada. Incluso la gran mística bordea el tenebroso abismo. "Para venir a gustarlo todo, no quieras tener gusto en Nada", decía San Juan de la Cruz desde la mineral paramera de Castilla. La voluntad de absoluto paga diezmos y primicias al diablo del nihilismo. También en la política: ¿No llamó Bernard Voyenne a Adolfo Hitler "el Carlomagno de la Nada"?

La Nada —le Néant— tiene un expresivo filósofo actual en Jean-Paul Sartre. A fuerza de alambicar el instrumento expresivo, el pintor, como el poeta, bailan en un impresionante vacío. El Todo se les convierte en Nada, porque se obstinan en olvidar la noble exclusividad que el hombre posee: la de jugar. En una nota crítica de Frederic Roda leo en estos días —como al paso— esta verdad suficiente: "El teatro es también algo importante que se nos da en forma de juego". Por olvidar esto, nos entregamos todos a un arte trascendentalista y categórico en el que se pretende salvar la misma existencia de la expresión artística "justificándola" con un mensaje o con una voluntad de servicio político o sociológico. Olvidando que la verdadera y radical libertad sólo se obtiene cuando no se está al servicio de nadie, excepto del arte mismo.

Y ahora, "aprendices de brujo", los creadores se van quedando, burlados y vencidos, con un poco de Nada entre las manos.

(1 de Enero de 1968.)

LA GEOGRAFIA DEL VINO

La expedición aquitana que vino a propagar las excelencias de los vinos de Burdeos, hace unas semanas, nos obligó —brevemente— a meditar sobre la geografía del vino. Bien podría decir, para empezar, que la cerveza es protestante; pero el vino es católico. Toda la zona solar mediterránea, en efecto, se asoma a los dulces verdores del viñedo. Nuestros poetas vernáculos han cantado este paisaje, desde la situación "entre la vinya i el fenollar", de unos versos de Ramón Llull, a las "vinyes verdes vora el mar" de que habla Josep Maria de Sagarra.

Nuestro mar es jocundo y, por lo tanto, vinatero. Toda una cultura del vino se dibuja en nuestra geografía, y en nuestra historia, y explica gran parte de nuestra estética. La invención del teatro griego va unida a los cantos de la vendimia. Y en la embriaguez que, según Platón, es base de la poesía, hay el goce del mosto hirviendo bajo el sol. "In vino veritas." Nunca comprendemos mejor el profundo sentido de la poesía juglaresca que cuando sabemos que el cantor solicita, como pago, un vaso de "bon vino".

Nuestra geografía mediterránea se constela de los caldos resinosos de Grecia, a los "chianti" italianos o los moscateles españoles. Por eso, la Delegación Aquitana hubo de ser recibida como testimonio de buena vecindad, ya que los nombres gascones se arriman a los vascones (los filósofos saben de eso) y porque el Pirineo es una vasta unidad ética y estética, que nos aproxima más que nos separa.

(15 de Mayo de 1968.)

UNA PICA EN FLANDES

No es la primera vez que la Plaza Mayor de Amberes me presenta dulce batalla estética frente a la "Grande Place" de Bruselas. El prestigio de esta última, su inconstrastable belleza, ¿quién podría disputárselo? Pertenece la Grande Place a la hermosura evidente de las plazas homogéneas, fabricadas de su espléndida y solemne uniformidad: digamos la Place Vendôme, de París, para presentar el modelo supremo en este estilo; o el doble semicírculo perfecto que la columnata de Bernini traza frente a la cúpula de San Pedro en Roma.

(Nuestra Plaza Real, en su modesta dignidad, sería el ejemplo local que podíamos aducir.)

La Plaza Mayor de Amberes, con su Hotel de Ville empenachado con el escudo en oro de Felipe II de España, juega a otra carta. Es una plaza desigual y por lo tanto, barroca. Se hace enhiesta en un ángulo y se desmorona en otros; tiene en su centro una fuente escultórica monumental que se llueve a sí misma con un surtidor, y se adorna con el "beffroi" admirable de la catedral, cuyo carillón debe a Rubén Darío los versos iniciales —en francés— de su prodigiosa "Epístola a la Señora de Lugones":

Madame Lugones j'ai commencé ces vers
en écoutant la voix d'un carillon d'Anvers...

Pues aquí, con resonancias de la voz de Luis Vives en los canales de Brujas y del Eduardo Marquina que cantó en su mal entendida obra *En Flandes se ha puesto el sol,* la concordia y la convivencia entre españoles y flamencos, hemos colocado un tenderete de libros españoles, nuestra pequeña pica en Flandes, usando de la única arma decentemente utilizable hoy: la del espíritu.

(22 de Mayo de 1968.)

LAS DOS FERIAS

Coinciden en el calendario las dos famosas ferias: la del Campo de Madrid y la de Muestras de Barcelona. Una atalaya como ésta no puede por menos de sentirse tentada por el paralelismo. Se asienta, en el flanco de la carretera de Extremadura, un muestrario ciertamente espléndido de la España rural; trepida, en el costado

de Montjuich, una exhibición del mundo maquinista. La de Madrid es, diríamos, una exposición de fuera adentro, seguramente porque la capital de España está siempre asediada por el vivir campesino, que empieza inmediatamente después del último barrio residencial, a diferencia de Barcelona, que se rodea de la fuerza expansiva de su cinturón industrial.

Curioso contraste, ciertamente. Recorremos la Feria del Campo, en la que cada región, cada provincia, alza orgullosamente su peculiaridad, desde el producto agrícola hasta el folklore. ¿No es un alimento para la nostalgia del inmigrante que, inserto en la vida capitalina, no olvida su procedencia rural?

Miguel, mi portero de Madrid, llega de la Feria del Campo, naturalmente, muy cansado. Miguel es un buen labriego, de la Mancha, empujado parejamente por la crisis agrícola y por el espejuelo de la ciudad. Pero no olvida su fondo rural, aquel sobre el que se siente a gusto. Por eso se ha ido a recorrer la Feria, entre la barahúnda de los automóviles y el fragor de las máquinas agrícolas que realizan las faenas, anteriormente tan fatigosas, con tremenda y cómoda prontitud.

—¿Qué le ha gustado más de la Feria? —le pregunto a Miguel, cuando regresa a casa—. ¿Las trilladoras? ¿Las cosechadoras?

—¡Quite usted! A mí lo que más me ha gustado son dos mulas de Socuéllamos que se exhiben en uno de los pabellones. ¡Qué majas, qué lustrosas mulas! ¡No me cansaba de verlas! ¡A lo mejor vuelvo el domingo que viene a contemplarlas otra vez!

En la clara y obstinada mirada campesina de Miguel tintinean las colleras de las dos hermosas mulas de Socuéllamos, envueltas en un insistente olor de aceite de churrería y de verbena popular.

(12 de Junio de 1968.)

LA MAÑANA DE SAN JUAN

La semana del solsticio del estío, la semana de San Juan, conserva, a través de los tiempos, su doble signo de guerra y de amor. Porque el sol veraniego es dosel de los campos de batalla. Cuando en la Edad Media, el cielo se recrudecía en escarcha, las tropas se retiraban a sus "cuarteles de invierno" y sólo al desentumecerse al aire se empezaban a afilar los cuchillos. Por eso el grito de "¡al mayo! ¡al mayo!" significaba amenaza.

Han debido llegar los tiempos de ahora para alcanzar la guerra en todo momento, la máquina de matar sin pausa y sin fatiga. ¡Fangosas trincheras bajo la nieve en las fotografías de la Guerra del Catorce! ¡Batalla de Teruel! ¡Asedio de Stalingrado! Los combatientes, bajo el fuego de las granadas, se quedaban yertos de frío, estatuas terribles de su propia muerte.

Pero un día vendrá —habrá de llegar ese día— en que los hombres olviden tantos modos de matar. Entretanto, ha llegado otro mayo y otro junio y el milagro anual se ha reproducido. El hombre pone la semilla en el surco, pero es Dios quien pone el incremento, según alecciona el Evangelio. En la mañana de San Juan, todo comienza un poco. Fue, justo, en esa "mañanica", cuando el conde Arnaldos se hacía a la mar, en su galera que tenía de seda la arboladura. Un efluvio mágico transita en el aire. Sí. Dejádmelo decir, porque el tópico es inmortal: las mocitas habrán puesto, en el vaso de agua transparente, la clara de huevo que dibujará la imagen feliz de su más dulce esperanza.

Primavera es ya pasada. Queda atrás su collar de premoniciones y de regustos. Todo empezó con el almendro. He leído, en estos días, el "Discurso del al-

mendro en flor" que recoge, en un libro reciente, Baltasar Porcel. Es una delicia. Y allí se insertan unos versos, para mí desconocidos hasta ahora, del poeta Guerau de Maçanet. Me gustaría que los recitarais en voz alta —o susurrada, según cómo— a alguien que estuviera muy cerca de nosotros.

Amor joiós mi renovella
i em fa gaiament cantar
i amb vos, dama, solaçar,
mirant la flor de l'ametlla.
Obriu-me, doncs, vostra cella,
honestament, lliri clar;
que amb vos em vull alegrar
mirant la flor de l'ametlla.

Todo empezó con el almendro.

(26 de Junio de 1968.)

TANGO, HONDURA Y ANECDOTA

Un rápido periplo sudamericano me ha puesto, entre tantas captaciones gratas, en contacto con un cierto movimiento restaurador del tango. Al llegar a Buenos Aires, pude oír, nada menos, a Jorge Luis Borges en una erudita conferencia sobre el tema. Aprendí allí que la famosa danza —y su característica infraliteratura— surgió en las casas de mala nota de Buenos Aires y de Montevideo al comenzar el siglo. Me documenté en el erudito libro de la profesora Idea Vilariño acerca de *Las letras del tango* y pude captar su relación estilística y temática con otros movimientos esté-

ticos contemporáneos. Partiendo de ciertos ritmos tradicionales, a mí me parece evidente la cohesión del tango con algunas formas del Modernismo que tuvo en el Plata figuras tan ilustres como Leopoldo Lugones. Sin salirse del todo de su escuela, parece claro que el decir sentimental y arrabalero del poeta Evaristo Carriego está muy cerca del melodrama barato que se incluye en las letras de todos los tangos. Lo suburbial es —fue— en ellos importante, y así lo afirman algunas letras que son, por decirlo así, autobiográficas:

Soy el tango milongón
nacido en los suburbios
malevos y turbios

que tan oportunamente utiliza las reglas de la rima consonante.

A mí me maravillaba la palabra precisa y memoriosa de Jorge Luis Borges, acaso el mayor alquimista intelectual de la literatura hispánica contemporánea, merodeando con escrutadora agudeza en torno de la estética del tango, cuya temática no escapa, como ya dije, al nivel elemental del melodrama. De ahí, seguramente, su popularidad, y la insistencia en temas que, como el de la mujer caída, permiten un análisis de la vida a la luz de un prisma más bien modesto, y, por lo tanto, de multitudinario acceso. Oíd, oíd:

Me han dicho que has pelechado,
que estás hecha una bacana,
que tenés Ford en la puerta,
que estás muy de la banana,
que tenés vento en el banco
de los gilis que amuraste
garçonier de regios muebles
que a un otario le chacaste...

El primer vendaval del tango nos llegó a los europeos cuando la Primera Guerra Grande, y don Vicente Blasco Ibáñez cuidó hacer maestro de esta danza al galán de su novela *Los cuatro jinetes del Apocalipsis,* acaso el primer gran lanzamiento europeo —y universal— de nuestra literatura contemporánea. En cuanto a sus valores, Borges, en su magistral lección, confesó, al cabo, que en su actual devoción por el tango primaba el recuerdo sentimental sobre la valoración estética. Lo cierto es que, a caballo de una difusa demagogia sentimental, el tango ha seguido caminando. Al llegar a Colombia me informé de que una verdadera olimpiada continental se había desarrollado en la ciudad de Medellín, bajo la sombra inextinguible de Carlos Gardel. Acaso, porque los viejos temas de bandoneón arrabalero tocan fibras internas —y distintas— en el fluir de las modas y de los gustos. Y esto explica que nuestros hijos —que tanto se habían reído de él— hayan aprendido a cantar esas viejas melodías porteñas.

(23 de Octubre de 1968.)

CON LOS GITANOS EN EL PILAR

La peregrinación de los gitanos al Pilar de Zaragoza, que se realiza en estos días, ¿logrará traspasar los linderos de la pura anécdota?

He aquí, sin embargo, un tema de meditación. Esa "internacional del bronce", repartida por el ancho mundo, impertérritamente fiel a su linaje, forma parte, queramos o no, de nuestro complejo demográfico, e integra, a través de su específico folklore, una parte —ciertamente muy exportable— de la expresión colectiva de las Españas.

Constituye un ingrediente exterior —gitano viene de "egiptano", es decir, de egipcio— signo probablemente de un más remoto hontanar. Donde he visto, efectivamente, tipos humanos de la aristocrática belleza y del bronce de piel más parecidos a nuestra gitanería es en la India, cuna de una de las estirpes más noblemente hermosas del mundo. Que nuestros gitanos se sientan "faraónicos" implica una difusa conciencia de origen. Que, a su modo, la gitanería se considere inserta en una cierta nobleza de sangre, que la hace mirar con menosprecio a los "payos", es otro dato de interés. Que el modo libre de vivir gitanesco ha tenido y tiene sus atractivos, dígalo aquel linajudo personaje cervantino, don Juan de Cárcamo, quien, por amor a su "Gitanilla", se aficionó a vivir la vida trashumante de su tribu. O dígalo también, nuestro ilustre amigo, sir Walter Starkie, cuyo libro *Don Gitano* narra sus andanzas por la geografía española.

No; no todo es folklore. En un estudio que preparo en estos días, demuestro que lo que se llama hoy actitud "hippy" ante la sociedad, con toda su voluntad libérrima de repulsión de las normas, tiene su correspondencia exacta, en el siglo XVI, en los modos de vivir de la gitanería y de la picaresca.

Todavía otro tema: la conciencia de pueblo perseguido, de la que extrajo Federico García Lorca una parte importante, y entonces novedosa, de su interpretación de Andalucía.

No soy flamencólogo —aunque veo proliferar "cátedras", nada menos, de flamencología—; pero es evidente que ese mundo del "duende" y del "cante" no puede despacharse, así como así, de una plumada. Sino, como diría José Carlos de Luna, "con un respeto imponente".

Entretanto, observamos cómo la "internacional del bronce" completa su peregrinación tradicional a las

Saintes Maries de Provenza, acudiendo a postrarse ante el Pilar.

(12 de Septiembre de 1968.)

UN JUEGO TERRIBLE: LA GUERRA

A veces, el escritor debe dejar, como desalentado, la pluma. La deja reposar al lado de la cuartilla incólume. Temas, no le faltan. ¡Dios mío, si el mundo le acribilla con mil sugerencias cotidianas! Y, sin embargo, un sordo desánimo le desmorona el esfuerzo.

¿Seguir escribiendo? ¿Enamorarse primero y glosar después un tema cultural, un hecho estético, un acontecimiento de arte? Los periódicos vienen llenos de amenazas terribles, incrementando el horror de esas heridas incurables: Vietnam, Biafra, Angola, los guerrilleros colombianos... Una difusa atmósfera de mal augurio planea sobre nosotros. Los mismos Juegos Olímpicos mejicanos, símbolo de concordia, están flanqueados por la violencia. En muchas calles de Europa se alzan barricadas. Checoslovaquia contiene, espantada, su respiración.

¿Se prepara otra catástrofe universal? O esto que estamos viviendo ¿es ya el modo peculiar de la Tercera Guerra Grande, caracterizada según Toynbee "no como una lucha entre Estados y pueblos, sino entre personalidades y tecnología"? Este sería el secreto último del mundo "hippy", considerado como una rebelión general del individualismo defensor de unas formas espontáneas y libres de existencia, frente a una sociedad tecnificada que conduce a los choques económicos y después, ineluctablemente, al dolor de la guerra.

Sí; la amenaza de una guerra catastrófica sigue ahí, palpitante, y nosotros no podemos hacer otra cosa que cruzarnos de brazos. O, por lo menos, gritar. La experiencia —nuestra generación lo sabe muy bien— es intransferible. La Humanidad no tiene memoria, porque cada generación estrena su vivencia del mundo, y se imagina que todo existe (y así es, en cierto modo) por primera vez. "La costumbre de la Humanidad —ha escrito también Toynbee— consiste en declarar una nueva guerra cuando ha crecido una generación lo bastante joven para no recordar los horrores de la guerra anterior. Por tanto —añade—, la actual guerra mundial, si de verdad lo es, llega en el momento oportuno."

Por eso, muchas veces, el escritor se siente secretamente desarbolado; tentado de dejar, melancólicamente, su pluma, instrumento inútil ante la avalancha de dolor que nos amenaza.

(9 de Octubre de 1968.)

MIGRACIONES

¿Y no será la fluidez migratoria la característica radical de nuestro tiempo? Sí, ya lo sé. La historia está hecha de nomadismo. Desde la época en que la aparición de los glaciares iban empujando a los rebaños de la humanidad primigenia, los tiempos están surcados por el trasegar de las muchedumbres. Unas veces por apetito de comer y otras por hambre de dominar.

Ni siquiera cuando la humanidad dejó de ser nómada puede afirmarse que el movimiento trashumante haya desaparecido como característica del vivir de los

hombres. Con el hatillo en la punta del bastón caminero, los desheredados, "los que no cabían", han ido desfilando por los lentos y melancólicos senderos de la emigración. Hay literatura, como la literatura gallega, montada toda ella sobre este espectro melancólico de la nostalgia. Con una obstinada tenacidad bovina, las ramas menos fuertes del árbol familiar salían a embarcarse para sus Américas, allí donde todos un día u otro hemos tenido el honor de ser llamados gallegos.

Este nomadismo puede crear, como hemos acabado de ver, un estado de conciencia trasfundido a una literatura. Crea también un modo de vivir y de pensar, hecho de tremendas complejidades. Incluso aquellos a quienes hemos visto sonreír la fortuna en los ultramares, han sentido la tristeza del desarraigo.

Los tiempos que corremos han acentuado el mismo signo. Diríamos que la humanidad se ha tornado más fluida; que la facilidad de las comunicaciones ha hecho cómodos y evidentemente más rápidos los desplazamientos; que las grandes zonas industriales han seccionado a las depauperadas zonas agrícolas. Y esto no es privativo nuestro. Las grandes factorías del norte de Italia, en Turín o en Milán, están llenas de calabreses y sicilianos, que vemos pasear por las calles neblinosas clavándonos sus grandes ojos negros enfebrecidos.

Esta movilización masiva, que afecta la España actual, hasta dar cifras tan impresionantes como la de cuatro millones de migración exterior, cuatrocientos mil de movilización interior, ¿no tiene también un signo espiritual privativo?, ¿no plantea la superposición de capas humanas, complejos y patéticos problemas de convivencia cultural? La novelística y el teatro —Angel María de Lera, Lauro Olmo— han llevado al mundo de la ficción lo que es una trágica realidad, la misma que llevó un día a Maurice Barrès a evocar,

precisamente, a "les déracinés", pues no hay dolor más amargo que el de la flor trasplantada.

Navegan las espléndidas aeronaves en los cielos, y nadie diría cuánto dolor transportan en sus ligeras carlingas; cuánto soterrado dolor acallará el corazón mientras deposite, en tierras extranjeras o inhóspitas, la pálida melancolía de "los que no cupieron en su propia patria".

(11 de Diciembre de 1968.)

SOBRE EL ENVILECIMIENTO

La infatigada senectud de François Mauriac recoge, en el último volumen de su *Bloc-Notes,* la vibración cultural y política de estos últimos años a través de su mirada escrutadora y lúcida. Y como le haya sido preguntado —en torno a este libro— sobre un rasgo tipificador de nuestro contorno cultural, el viejo maestro no ha titubeado al definir el arte literario actual por su capacidad de envilecimiento.

Nos encontraríamos, pues, ante una colosal actitud degradadora que se complace, masoquistamente, en la destrucción de cualquier actitud que implique nobleza espiritual. Los modos, en cada caso, varían, desde la palabra soez a los temas escatológicos. Numerosas manifestaciones lo confirman, y coleccionaríamos fácilmente espectáculos denigrantes en los que la exhibición del desnudo es, acaso, la más inocente de las vertientes que pudieran aducirse.

Pero hay, todavía, una forma de vileza más sobrecogedora. Aquella que mueve al escritor a descender al balbuceo torpe, a la mueca y a la gesticulación ani-

mal, abdicando de una tradición bimilenaria de cultura. Peligroso juego.

Porque no se puede, indefinidamente, jugar a lo bestial sin correr el riesgo de tornarse bestia.

(23 de Octubre de 1968.)

NAVIDAD, ALEGRIA

¿Nevaba, como la harina nuestros belenes, en la noche del Gran Natalicio? El Mediterráneo se enfría en las jornadas invernales y no es imposible la blanca escenografía de los copos. Pero la antigüedad no lo creía así. El español Aurelio Prudencio Clemente pensaba que "la tierra sembró de flores todo el campo y que las mismas arenas de los desiertos se perfumaron con el nardo y el néctar", "y vencido el rigor de las piedras se cubrieron de hierbas las rocas". Aurelio Prudencio Clemente escribió este *Himno para el 25 de diciembre* hace catorce siglos, en un latín resonante.

(21 de Diciembre de 1968.)

THOMAS MERTON Y LA GRAN ALEGRIA

El mensaje más eficaz de Thomas Merton que nos ha dejado para siempre es el de la Gran Alegría. A veces, cuando vivía en los Estados Unidos, al recorrer la inmensidad del país, descubría entre boscajes de oro un monasterio católico, un convento cartujo o benedictino. Y siempre me sorprendía de hallar ese refugio de espiritualidad cristiana en un mundo tan pragmático y tan

poseído por la fuerza material. Luego pensaba en la gran potencialidad del catolicismo norteamericano, cuyo símbolo era, para mí, Thomas Merton. Porque esa fortaleza era un poco la clave de la Gran Alegría que sólo puede montarse sobre una Gran Esperanza.

Dejad que él nos lo explique: "Cuando el mensaje perfecto y definitivo que es la Gran Alegría explota silenciosamente sobre el mundo, ya no hay sitio para la tristeza. Por tanto, ninguna circunstancia del Evangelio de Navidad, por trivial que parezca, ha de quedar fuera de la Gran Alegría. En la luz especial y celestial que refulge en torno a la llegada de la Palabra al mundo, se transfiguran todas las cosas". Sutilmente, Merton glosa el texto evangélico según el cual María dio a luz en un pesebre "porque no había sitio para ellos en la posada". Y he aquí la lección que permite hallar en medio de la "Gran Tribulación" la "Gran Alegría".

(21 de Diciembre de 1968.)

EN ESTA NAVIDAD COSMICA

En esta Navidad cósmica, Señor, cuando unos hermanos nuestros, en una extraña cápsula de acero, han roto el cristal del firmamento y giran en torno al resplandor de plata de la Luna, yo pienso en la gracia inmensa de haber sido espectadores del giro más inmenso de la evolución del mundo. Seiscientos mil años de prehistoria y cinco mil de historia no valen el dinamismo del medio siglo que nos ha sido dado vivir, exactamente a nosotros, los hombres de mi generación.

Nosotros tuvimos una niñez "antigua". Trotaban los caballos de los carruajes bajo los faroles de gas; vimos, todavía, la linterna mágica de los abuelos y el temble-

queante resplandor azulado del primer cine "mudo"; nos maravillamos ante la primera radio de galena y ante los "aeroplanos" que parecían extraños e inseguros insectos; nuestros artilugios para la higiene eran más bien arcaicos, y aún, siendo muy niños, fuimos con nuestros padres "de visita" en una sociedad ceremoniosa y provincial.

Cincuenta años han sido suficientes para llegar a una luminotecnia solar, al automóvil convertido en una joya silenciosa, a la pantalla panorámica, al prodigio cotidiano del "jet", al milagro mágico de la televisión...

Y, desde nuestra casa, a través de esa ventanita increíble, hemos visto a los astronautas en su fabuloso viaje extraterrestre, un viaje que sólo habían sido capaces de inventar los poetas.

Porque por ello fueron llamados "lunáticos", es decir, gentes capaces de perder el mundo de vista, de olvidarse del cinturón estrecho de la realidad cotidiana.

Por eso la Luna fue una invención romántica y sólo las heroínas del Romanticismo se prestigiaban con el halo de la palidez lunar. Hasta entonces, el astro argentino sólo había servido para fabricar metáforas, broche de plata en el gran escote de la noche. Después del gran prestigio romántico, la Luna había sido pieza menor para la greguería ultraísta, y el cubileteo de las imágenes.

Y ahora, la Luna es, sencilla y asombrosamente, eso: una realidad tangible. ¡Alcanzar la Luna! Toda una artillería proverbial se desmorona. "¿Alcanzar la Luna?"

Sencillamente, sí.

(21 de Diciembre de 1968.)

II

ROSTROS

REMY DE GOURMONT

Rubén Darío le cantaba, mediocremente por cierto, en una de sus estancias en nuestro mar latino:

Desde Palma de Mallorca,
en donde Lulio nació,
te dirijo este romance,
¡oh Remigio de Gourmont!

Sin Remy de Gourmont no hubiese titulado Darío *Prosas profanas* a uno de sus más bellos libros de poemas. La cosa venía de un libro gourmontiano que toda la Europa culta leyó golosamente y que se titulaba *Le latin mystique*. Puestos a ser "decadentistas", esas bravas gentes optaron por la lengua latina medieval y recurrían al latín macarrónico de los infolios medievales.

Pero Gourmont era mucho más. Era el paradigma vivo del esteticismo a ultranza que entonces se apoyaba en las deliscuencias simbolistas. Existía un terrible contraste entre la estética de este escritor y su realidad humana personificada en su rostro, que una horrible en-

fermedad corroía. Pero el alma de Gourmont era blanca como el lis.

(7 de Enero de 1967.)

RUBEN DARIO Y BARCELONA

No oculté mis aprensiones, al iniciarse el centenario de Rubén Darío, de que se produjera un forcejeo de localismos que pretendieran, tirando cada uno por su lado, anecdotizar la figura del poeta. En la propia Nicaragua, por razones tan lógicas como esperables, se ofreció un primer conato de acantonarse en un cierto exclusivismo, que miraba como sospechosa cualquier intromisión que no se produjera con fervor absolutista y excluyente en torno a la figura conmemorada. El triunfo de esta tesis significaría ignorar lo que Darío tuvo de universal hispánico. De las palabras que se oyeron en la conmemoración del poeta, en Nicaragua, retengo como las más importantes las que hacen referencia a Rubén como producto de un mestizaje. Estas palabras fueron pronunciadas, en ocasión solemne, por un hombre de tanta responsabilidad intelectual como Arturo Uslar Pietri. Según estas palabras, la tendencia a refundir formas de cultura, la que llevó a Darío a establecer en el mundo hispánico cabezas de puente, ya de la cultura clásica antigua, ya de la moderna poesía francesa, tienen su explicación radical en el hecho de que, a su vez, toda Hispanoamérica era, también radicalmente, el producto de una mezcla de sangres y de culturas. De ahí la enorme "porosidad" del espíritu de Rubén, y ahí, por tanto, la honda alegría con que, al llegar a Barcelona, se puso en contacto con las formas detectoras de las corrientes europeas que crepitaban en las tertulias de la calle de

Montesión y del Cau Ferrat, de Sitges, estableciendo con el alma de Rubén una operación de ósmosis y de endósmosis, cuya trascendencia tuve el honor de señalar en las palabras que me fueron solicitadas en la conmemoración que la ciudad de Barcelona dedicó a Rubén Darío.

(25 de Febrero de 1967.)

UNAMUNO Y CATALUÑA

Leo, de un "tirón", el libro de José Tarín-Iglesias *Unamuno y sus amigos catalanes,* porque "tiran" de mí, gracias a la erudita diligencia de su autor, varios temas suculentos. La descripción de personalidades injustamente en penumbras como aquel curioso Santiago Valentí y Camp que, en un momento dado —hace doce lustros— centralizaba una empresa de cultura de la que estaban pendientes las mejores mentes hispánicas, o "nuestro" Joaquín Muntaner, evocado en su piso-museo de la Rambla de Cataluña, donde tantas tardes le oí confidencias y sueños, memorias reales y proyectos fabulosos que él debía haber transcrito en un libro que hoy sería impar.

El libro de Tarín contiene la "pequeña historia" de una empresa cultural importante: la que Valentí y Camp acometió de la mano del editor Heinrich, aquella "Biblioteca de Novelistas del Siglo xx" en la que Unamuno publicó *Amor y pedagogía.* La "pequeña historia" se hace "mínima" por lo deleznable, cuando sus anécdotas nos describen la tacañería del editor —¡qué modelo de dignidad la de Eduardo G. de Baquero ("y no pido favor, sino el cumplimiento de contrato"; "yo no puedo consentir que el señor Heinrich ni nadie me

mire por debajo del hombro como si yo fuese un bohemio que le pidiese un duro") en sus cartas!— y, ¡qué pena produce el forcejeo de grandes figuras como Baroja o Rubén Darío en torno a cantidades que ahora, y entonces, habrían de ser irrisorias!

El libro de Tarín-Iglesias está cargado de noticias de primera mano, pero por encima de la carga anecdótica de muchas de ellas planea la atención eminente que Miguel de Unamuno mantuvo hacia las gentes y el espíritu de Cataluña, no implicando con ello la aceptación de todos sus principios, sino friccionándolos, si era menester, con la pasión de su alma insobornable.

Las cartas de Unamuno a Santiago Valentí y Camp son de enorme interés. La primera de ellas, fechada en 8 de abril de 1900, ocupa once páginas del libro y contiene una autobiografía que la crítica futura habrá de incorporar, puesto que, junto a los datos que exhibe —que debió verter para la propaganda editorial del libro que iba a editar la Casa Heinrich— ofrece aquella distendida manera confidencial con la que, en otros tiempos, las gentes confiaban a su epistolario su más auténtico monólogo interior. Por esas líneas se advierte el cuadro extenso de sus amistades barcelonesas: Maragall, Guanyabens, Brossa, Perés, Iglesias, Gay, Santos Oliver, Marquina, Corominas, Jorba, Cases-Carbó, Moliné, Jordá... Con todos ellos mantenía contacto, o personal o literario.

En estas cartas, finalmente, se halla la clave del famoso epílogo de *Amor y pedagogía* en el que Unamuno, obligado a alargar el texto de su novela por exigencias de la editorial, escribió —con su genial sentido humorístico— un "pasatiempo" de increíble arbitrariedad en el que bastantes cosas profundas se hallan en océanos de confesada trivialidad.

(25 de Febrero de 1967.)

FIGUELINO DE FIGUEIREDO

No he visto, en los periódicos españoles, las exequias literarias que merecía el profesor Figuelino de Figueiredo. Nuestra condición insular queda así confirmada en el campo del espíritu. No sólo sigue habiendo Pirineos, sino —lo que es más increíble— difusas pero sólidas fronteras en la raya de Portugal.

Y si la figura conjunta del historiador lusitano no tuviese por ella misma la perspectiva que merece, dentro de una tradición historiográfica y crítica, no por periclitada menos valiosa, hay un libro de este escritor señero que merecía un recordatorio importante entre nosotros.

Aludo a *As duas Espanhas,* ese magnífico intento de síntesis de nuestra historia, en el que se intenta explicar nuestro pasado histórico como una oscilación entre un tradicionalismo a ultranza que Figueiredo llamaba "filipismo", poniéndolo bajo la advocación del rey de El Escorial, y los movimientos de tipo liberal o europeizante.

Como todas las síntesis, el esquema de Figueiredo corre el riesgo de simplificar demasiado. Conservo en mi casa una carta de don Miguel de Unamuno, que no ha sido nunca publicada, en la que el extremista sistemático que fue, toda su vida, con admirable tozudez, el rector de Salamanca expone —¿cómo no?— su propio yo. Es una misiva dirigida a Ramón de Basterra, fechada en 1917. Le explica su campaña furiosa —él no sabía combatir de otro modo— contra "germanófilos trogloditas" y, a continuación, le confesaba que su furia era tan grande porque combatía dentro de sí mismo lo que aparentaba denostar en los demás. "Todos llevamos —le decía— por debajo del traje civil del siglo XX un alma del siglo XVI." Somos —terminaba diciendo— como Job, signos de contradicción."

Pero aun aceptando esta minimización del problema, nada susceptible de simplificarse, la línea conductora y dual que estudia Figueiredo en su mentado libro tiene todavía una enorme vigencia, especialmente en el campo de la didáctica histórica.

Suelo decir siempre a mis alumnos que todos los esquemas son, a la vez, útiles y falsos. Es decir, que deben ser expuestos —y recibidos— con aquel grano de sal de la ironía, y siempre en la medida de que si no representan "toda la verdad" sí la "parte más significativa de la verdad".

(28 de Abril de 1967.)

EDGAR NEVILLE

No alcancé, por razones de cierre, a enviar una caligrafía temblorosa a la muerte de Edgar Neville, ese gran epicúreo de las letras y de la vida que, pocos días antes de morir, envió a "A B C" su propia necrología.

Hace falta todo el elegante desdén de un dandy de plano trascendente para rizar el rizo de su ironía ante el espectáculo de su propia y esperada desaparición. Séneca, el estoico, no hubiera sido, seguramente, capaz de darle ese quiebro de humor a la Desnarigada.

Neville era así. ¿Se sabía bastante que era un poeta? No, ciertamente. Sin embargo, el último libro que de él me llegó se titula *Poemas* (Ed. Revista de Occidente), y de ese libro él mismo destacó estos versos:

Yo tengo que hacer frente
a la amargura,
ya que miedo no siento,
ni ese partir merece tanta queja.

Viví, gocé y amé.
No hubo calvario.
Trabajé sólo en lo que me gustaba
y jamás hice esfuerzo extraordinario.

Esos *Poemas* de Edgar Neville nos desvelan un alma patética y sufridora, preocupada por España, amante dolido y compensado sonreidor por coplas y seguidillas. ¡Qué estupenda gama de inesperados sentimientos, sobre los que se riza, como la espuma sobre la ola, su sonrisa irónica y displicente!

Su obra poética fue, sin embargo, tardía en su publicación, y anda en este libro y en algunos de esos volúmenes deliciosos menores que Angel Caffarena derrama, como la sal marina, desde su Málaga universal y marinera.

Sus primeras armas las hizo en el campo de la novela de humor. En las necrologías que he leído me ha sorprendido hallarse clasificado como "humorista de la generación de 1927", es decir, incorporando su nombre a un grupo literario preferentemente poético, como bien se sabe. ¿Dónde estaría el nexo de unión? Sin duda, en esa asepsia de su alegría, en el predominio del juego intelectual puro, en el quiebro verbal por encima del humor de raíz sentimental que marchaba de Dickens a Fernández Flórez. Neville "era otra cosa".

Era, digámoslo para terminar, un "cosmopolita", palabra que el Modernismo puso de moda y arrastró en su caída. Pero no encuentro otra voz más apta para expresar su mentalidad sin fronteras, su goce de la mejor Europa.

Fue en el teatro donde esto se percibía mejor. *El baile,* para citar su pieza cumbre, era un delicado bordado de Malinas, un enredo delicioso de amor y muerte, sin la menor resonancia ibérica o carpetovetónica. Podría haberse transferido su representación a cualquier esce-

nario centroeuropeo de los que todavía conservasen el goce menor del perfume de un mundo ultracivilizado, con una wildeana mezcla de pecado y de muerte.

Y todo ello regido por un señorío y una elegancia que le situaban en el extremo contrario de la barbarie. De la barbarie de "antes" y de la barbarie de "después".

(6 de Mayo de 1967.)

LARRA, EL INMARCESIBLE

La "Revista de Occidente" acaba de publicar un número de homenaje a la figura ejemplar de Mariano José de Larra. No es una conmemoración más, porque la presencia constante de *Fígaro* en el pensamiento español no ha menester coincidencias cronológicas, ni oportunidades periodísticas. *Fígaro* es una presencia viva y operante en la conciencia colectiva de esta piel de toro.

Lo confirma, en esta ocasión, el hecho insólito de que la prestigiosa publicación madrileña no ha solicitado otros colaboradores que aquellos que, teniendo menos de treinta años, representan, por este obvio motivo, un punto de vista generacional fuertemente acreditativo de que la fidelidad al pensamietno de Larra continúa en las promociones que van escalando la madurez intelectual.

Puesto que tantos ídolos caen derribados por la consabida furia iconoclasta de los jóvenes que "miran atrás con ira", es mucho más significativo el gesto respetuoso con que esta selección de mentes jóvenes contornean la figura del que es, sin disputa, el primer periodista español del siglo XIX.

Su secreto, que podríamos llamar profesional, es el que se deriva de la tensión formidable de su prosa. En un momento en que la estética literaria propende a

arrumbar barroquismos y oquedades, la prosa de *Fígaro* es, exactamente, un modelo justo de esencialidad. Si pudiésemos hablar de una economía del estilo, ese sería su paradigma. Si hubiésemos de aplicar el léxico de la física, bien podríamos hablar de una prosa energética. Debajo del instrumento que sirve de hilo conductor está, naturalmente, el fluido de la idea.

Larra es una actualidad permanente en la dolorosa medida en que una gran parte de sus denuncias tienen todavía motivo suficiente para mantenerse en pie. La nómina de nuestros defectos colectivos, que él describe a latigazos, está todavía pidiendo, clamando por las urgentes medidas redentoras.

Leer a Larra a ciento cincuenta años de distancia es uno de los ejercicios más melancólicos a que puede entregarse un español. La inutilidad del aristócrata, la vaciedad del señorito, la radical ignorancia de la plebe no han cambiado, aunque la circunstancia sea, aparentemente, distinta.

He aquí por qué Larra es todavía hoy, patéticamente, una acusación viva y lacerante sobre nuestra colectividad.

(24 de Junio de 1967.)

MONTALE, SENADOR

¿Y no liga todo esto con la noticia que traen los papeles, por la cual el poeta Eugenio Montale ha sido designado, por el presidente de la República Italiana, senador vitalicio "por su contribución a la patria en el campo literario y artístico"?

Sí, pero de otro modo. Porque aquí ya no se trata solamente de una vigencia popular como la que acaba-

mos de reseñar líneas arriba, sino, nada menos, de un reconocimiento por parte del Estado de la categoría intelectual con dignidad a altura suficiente para ser llamado al más alto organismo del Estado.

La meditación que podríamos aducir ahora nos llevaría por caminos difíciles. No siempre están de acuerdo la actitud del intelectual y la del que gobierna, acaso porque, desde la mitología literaria griega, el grito de protesta de Antígona se enfrenta a la prudente mesura de Creonte. Se diría que los que rigen la rueda del poder sienten una vaga aprensión que se traduce en un ademán defensivo cuando de gente intelectual se trata. Pero precisamente, para evitar que el intelectual, marginado, adopte una postura rebelde, hay un superior entendimiento del tema, que consiste en darle al escritor la seguridad de que se le considera como pieza operante y constructiva de la máquina colectiva. Obsérvese que ésta es la posición de la monarquía inglesa, que incorpora, elevándolo al rango nobiliario, al escritor cuya obra se destaca. Incorporado al carro estatal, el intelectual abandona su ademán agresivo, deja en segundo término la fuerza corrosiva de que es capaz su palabra, para considerarse satisfecho, elemento imprescindible del conjunto popular que gobierna el Estado. Es gravemente peligroso que el gobernante deje al escritor en situación de solitario, porque la soledad es mala consejera y, como bien saben los moralistas, ocasión preferente para las tentaciones del demonio.

Yo quisiera presentar la elevación de Eugenio Montale al rango de senador vitalicio, como un ejemplo admirable de incorporación del intelectual a las más altas tareas de gobernar. La figura del senador Montale será, de ahora en adelante, paradigma de una política de exaltación de los valores espirituales y, por supuesto, una garantía para el propio Estado, que habrá obtenido la colaboración, no por difusa menos eficiente, de cuantos

desde el campo de la literatura o el arte, se sienten representados por la figura de un poeta que se prestigia con la toga patricia del senador.

(24 de Junio de 1967.)

XENIUS Y LA "GUERRA GRAN"

Saltan a la página, contemporáneamente, varias notas sobre la actitud de los intelectuales hispánicos en la Primera Guerra, la que liquidó definitivamente aquel mundo dulce y disoluto, lujoso y sórdido, que conjuntaba las delincuencias de la "belle époque" con las bombas desesperadas de los anarquistas hambrientos.

El brutal acontecimiento implicaba desde las grandes transformaciones políticas —el hundimiento de algunos Imperios— a los primeros radicalismos estéticos. Y contenía la dinamita necesaria para que repercutiera en aquella tertulia de Baeza, donde Antonio Machado oía discutir la cuestión y evocaba las remotas trincheras, allá bajo las remotas brumas de Flandes y de Picardía.

Ciertamente, la Guerra era, también, un acontecimiento español. ¿Cómo perderse los españoles una nueva ocasión para dividirse?

* * *

Un joven investigador inglés, Christopher H. Cobb, ha publicado un trabajo titulado *Una guerra de manifiesto* ("Hispanófila", 29) en el que estudia las actitudes de los intelectuales españoles ante el universal conflicto. La mayoría de los escritores firmaron manifiestos francófilos, con algunas curiosas excepciones. Jacinto Benavente, Manuel Linares Rivas, Ricardo León, Bonilla

San Martín... y Pío Baroja que no ocultaron su simpatía por Alemania, seguramente como consecuencia de un prejuicio antifrancés. Las grandes revistas intelectuales, especialmente "España", se volcaron, por supuesto, del lado de Francia.

Un análisis de las publicaciones culturales de Cataluña nos daría el mismo balance. En las *Memòries* de Josep María de Sagarra (págs. 598 y siguientes) se registra la casi total francofilia de los escritores de nuestro país. Algunas anotaciones nos sorprenden: "Entre la gent de la Lliga observàveu que Prat de la Riba era germanòfil i Puig i Cadafalch, francòfil. Cambó era més aviat francòfil, però don Raimond d'Abadal es manifestava el contrari..." "Entre els intel-lectuals, la majoria simpatitzaven amb França; l'excepciò més forta... fou Eugeni d'Ors. Es manifestà germanòfil i no se sap ben bé el motiu, perquè la seva agilitat espiritual y fins la seva mònita eren de pura filiació francesa" (loc. cit.).

Establecer de modo general una germanofilia en las "derechas" y una "aliadofilia" en las "izquierdas" nos da ciertas tendencias predominantes. (Mi profesor del colegio de los escolapios, siendo yo muy niño, era germanófilo, porque "de Francia llegaban el pecado y la corrupción", y porque él creía saber, "de buena tinta", que el Kaiser era secretamente católico...) Pero las excepciones eran posibles.

Por lo que se refiere a la atribución de la germanofilia de D'Ors, ¿no sería por la radicalidad española según la cual a la gente que no está "con" un grupo se le asigna inmediatamente que está en "contra"?

* * *

Público y notorio, famoso incluso, es el documento orsiano, fechado en 27 de noviembre de 1914, titulado *Manifiesto de los Amigos de la Unidad Moral de Euro-*

pa, en el que se afirma que "la terrible guerra que hoy desgarra el seno de nuestra Europa constituye, por definición, una *guerra civil*". A la firma de Xenius acompañaban otras tan relevantes como las de Manuel de Montoliu, Josep María López-Picó, Jaume Massó i Torrents y otros.

La posición d'orsiana quedaba confirmada, además, por las "glosas" —*Lletres a Tina*— publicadas entre el 3 de agosto y el 31 de diciembre de 1914, en las páginas de "La Veu de Catalunya" y que más tarde, mucho más tarde —en 1935— editó Janés i Olivé en sus "Quaderns Literaris" bajo el título de *Tina i la Guerra Gran.* Fue esta primera edición en libro la que nos permitió, a muchos —era una edición popular—, paladear una de las más significativas producciones d'orsianas. Al estallar la Guerra, el Glosador se dirige a una criatura imaginaria, una muchachita alsaciana, a la que va comunicando su estremecimiento por las noticias que van llegando de la espantosa conflagración. "En la humilde celda del Unico Amigo, escribe el 5 de agosto, el corazón de Cataluña bate febrilmente, cada día unas horas, recibiendo la sangre del saber que le envía el mundo, e intentando nutrirse de ella, con ritmo todavía inhábil, pero con impulso ardiente, para devolver algo a la circulación universal." Y en la carta del 10 de agosto: "¿Qué me importa, la presente lucha, vuestro anhelo, camaradas? ¿Votáis por Alemania? ¡Mi voto es por Europa! ¡Mi anhelo es por la reconstitución mística del Imperio de Carlomagno, desde Colonia al Ebro!"

Estas *Cartas,* perdidas primero en las páginas de un diario, reproducidas después en unos librillos —dos entregas— de una edición popular, tenían un lugar preferente en el pensamiento d'orsiano. Ahora acabamos de saberlo. En los últimos meses de su vida, el Glosador se puso, pacientemente, a traducirlas, desde su catalán pastoso, sabrosísimo, de sintaxis apretada, a su castella-

no ligeramente retórico, de verbalismo enérgico, de personalidad inconfundible. Estaba terminando esta versión, redactadas ya las diez primeras líneas, del último capítulo, cuando la Muerte dejó el trabajo inconcluso. La traducción nos la ha terminado filialmente Jaime Ferrán, que la ha editado (Plaza y Janés) con un excelente prólogo, y con el título primigenio de *Cartas a Tina*. ¡Qué buen servicio la reedición de este estupendo libro, de este sereno y ejemplar análisis, no sólo de Europa, sino de su fuerza catalizadora en las conciencias españolas!

Francés por una gran parte de su formación filosófica; germánico —goethiano— por un aspecto importante de su disciplina cultural, D'Ors pudo ser un gran abanderado de Europa. Hoy no lo recuerda nadie. Fue quien —hacia los años treinta— nos representó en el "Institut pour la Coopération Intelectuelle", precioso antecedente de la política de la U. N. E. S. C. O. ¿Quién se responsabiliza ahora, entre nosotros, de esta misión? Sospecho que, después de haber servido bravamente esta bandera Joan Estelrich, otro gran catalán europeo, algún organismo burocratizado llena, administrativamente —es decir, fríamente— esta tarea capital para el presente y para el porvenir de nuestra integración en ese Mercado Común de la Cultura, del que tantos se sienten ausentes, marginados como están en un pequeño provincianismo, carentes incluso del mínimo remordimiento exigible a los "outsiders", arropados en un orgulloso "que inventen ellos".

* * *

Prolongaría —¿es necesario?— la meditación. Pero, ¿para qué mayor melancolía?

(28 de Julio de 1967.)

ATENAGORAS Y PABLO

A mí —creo que les sucede lo mismo a todos cuantos visitan el Oriente Cercano— la Iglesia Cristiana Ortodoxa me produce un profundo respeto. Comprendo muy bien, para empezar, la impertérrita tenacidad con que se niegan a abandonar su derecho de primogenitura. La voz de Cristo resonó en textos griegos antes que en el latín de Roma. La sede de Constantinopla presenta una continuidad histórica impresionante, y su liturgia —y el arte maravilloso de que se acompaña— sobrecogen por su fidelidad y por su continuidad.

Visitando los Santos Lugares se advierte bien que la proximidad geográfica y el contexto de la Historia dan a la Iglesia Ortodoxa el lugar de predominio que su destino le ha dado. La misma iglesia del Santo Sepulcro les pertenece en su casi totalidad.

Bizancio-Constantinopla fue el eje diamantino que, durante quince siglos, aseguró la unidad y la continuidad de lo cristiano en Europa, mientras el Occidente se agrietaba en múltiples presencias dispares, y bien podría decirse que los intentos de reagrupación —como el de Carlomagno— constituyeron un escandaloso suceso separatista de la Cristiandad. De ahí la irritación con que lo acogieron los bizantinos, que, poco después, veían en los cruzados un nuevo y desconcertante movimiento de ruptura de la unidad cristiana, bien que justificada, a la vez, por el entusiasmo y por la ignorancia.

Cuando en catedrales o ermitas, tras las lámparas de oro, veo brillar los iconos; o cuando oigo el "Kirie eleysón" de nuestra letanía; o cuando contemplo la noble silueta majestuosa de los popes griegos, no puedo ocultar el estremecimiento que me produce la espiritual contemplación de una historia bimilenaria.

Por eso el abrazo entre Atenágoras y Pablo me ha conmovido profundamente. En Constantinopla, mucha amarga ceniza habrá quedado aventada. En Efeso, el Pontífice habrá podido ver, entre unas espléndidas ruinas de mármol, la Casa de la Virgen y la basílica donde estuvo enterrado san Juan; y el teatro donde predicó san Pablo. Creo que Efeso es el hito más bello —por emocionante— de toda peregrinación posible para un alma cristiana y una de las raíces originarias de nuestra fe.

A estas raíces ha regresado —con humildad y con alegría— la santidad de Pablo VI. Y a mí me parece que es una ocasión de fiesta.

(4 de Agosto de 1967.)

MALENTENDIDOS SOBRE MAUROIS

Entre los intelectuales —entre cierto tipo de intelectuales— no estaba "bien visto" elogiar a Maurois. Se le consideraba como espécimen de cierto francés que cantaba "la vie en rose". Ciertamente, el autor de *Climats* era un alma sensibilizada que bordaba las flores de su ingenio sobre el cañamazo de seda de la mujer francesa y, en cierto modo, parecía como si todo su arte se hubiera volcado hacia la feminidad. Por otra lado, la vertiente británica de su formación, desde *Les discours du docteur O'Grady* y *Les silences du colonel Bramble* parecían difuminar un poco aquella cartesiana formación francesa que se cimentaba en las lecciones tomadas siendo muchacho nada menos que de Alain, que era su profesor en el liceo de Rouen.

La especialidad en el decir sonriente, ¿puede llegar a tildarse con signo negativo? En cualquier caso, este decir se apoyaba en una formidable penetración psico-

lógica, en una buida mirada que llegaba hasta el más difícil laberinto del mundo: el alma de la mujer.

Pero al lado de esta filigrana de seda había un Maurois de recia estirpe intelectual, capaz de autopenetrarse —como acontece en sus *Memorias*— incluso hasta el límite en que la confesión se hace de dolor y de vergüenza; sin dejar zona alguna por explorar.

Es que tenía alma de "normalien". Intelectual puro y neto, nos ha dejado, junto al escarceo delicioso en torno al alma de sus personajes femeninos, una recia obra de constructor mental, de historiador y de crítico. Sus grandes biografías —Shelley, Byron, Víctor Hugo, Balzac— son un prodigio de arquitectura bien cimentada en el documento y la atmósfera de cada personaje. Sus estudios críticos —*De Proust a Camus*— son calas muy profundas, servidas al lector con la elegancia suprema del que sirve de acueducto de muchos saberes y que entiende que a esas aguas espirituales aguardan bocas sedientas de muy diverso nivel, lo que obliga al intelectual a no salirse del tono medio que asegura la mayor eficacia, la mejor distribución del líquido fecundante.

Y detrás de todo ello estaba Francia. Escribir, dar conferencias, realizar viajes culturales por el extranjero, acudir a la tribuna del periódico popular, todo tenía un sentido de servicio. Recuerdo que una vez, en Barcelona, como le hallara muy fatigado al terminar una de sus magistrales disertaciones en "Conferencia Club", me hizo comprender con una discreción infinita que él —que era un escritor libre, que no era ni siquiera funcionario— no podía desatender la indicación de su Gobierno que deseaba que, en aquel momento, irradiase, por su conducto, la cultura francesa.

Entonces, Maurois funcionaba como un perfecto movilizado cultural. Paseaba su cortesía inimitable, su sonrisa prócer, por cuantos establecimientos de la cultura francesa en el exterior precisaban de su eficacísima pre-

sencia. Y ello con la naturalidad perfecta de un hombre que da un aire de juego sin importancia a una labor que él sabía contribuía, de un modo insuperable, a la expansión de la cultura de su país.

(20 de Octubre de 1967.)

MENENDEZ PIDAL Y LA MONARQUIA

Entre las anécdotas fotográficas de los itinerarios del conde Barcelona en los pasados días hay una que, para esta atalaya cultural, alcanza nivel de categoría. Se trata —lo adivináis— de la visita que don Juan de Borbón realizó al glorioso nonagenario, que alza todavía hoy, enhiesta y lúcida, la poderosa testa de legendaria belleza y sigue fiel, asombrosamente, a su honrosa trayectoria de laboriosidad intelectual.

Don Ramón Menéndez Pidal no ocultó su emoción ante el honor recibido, ni eludió el gesto de pleitesía que los periódicos se han encargado de difundir.

Ninguna sorpresa, si bien se mira. Don Ramón, nacido en 1869, tenía que ser un hombre educado en los ideales de la España de la Restauración. Tenía cinco años cuando Alfonso XII se pronunció en Sagunto, iniciando una continuidad monárquica que duró hasta 1931, es decir, más de medio siglo, que es un largo plazo para la inestable historia política de España, tanto más cuanto la nave de la monarquía superó tempestades del calibre del Desastre, de la Semana Trágica y de Annual. Menéndez Pidal, pues, se formó en el clima liberal-conservador, del turno de poderes entre Cánovas y Sagasta. Ideológicamente, la Restauración ofrecía al joven estudioso un sentido de la continuidad de la historia de España, concebida como una unidad indestructible

presidida por Castilla. Todo está en la interpretación menendezpidalina de *La España del Cid*. Sin dejar de ser en ningún momento un hombre afiliado a los postulados y, de modo especial, a las técnicas de trabajo de la Institución Libre de Enseñanza, Menéndez Pidal era un hombre bienquisto y respetado por la Institución Real que, en 1905, teniendo el maestro treinta y cuatro años, le designó como representante suyo en el pleito surgido entre Ecuador y Perú. Dentro de este clima, es lógico que don Ramón, elegido académico de la Española en 1901, ostentase poco después, y ya para siempre, la dirección de la Real Corporación.

La fidelidad de Menéndez Pidal a los ideales de la España de la Restauración da un inconfundible perfil a su obra de interpretación histórica, como he hecho notar en un libro reciente (*Las lecciones amigas,* páginas 15-29). Contemporáneo estricto de los hombres de la Generación del Noventa y Ocho, su firma no aparece en los manifiestos de protesta con que irrumpieron en el mundo de la política del país. Sabía Menéndez Pidal, sin duda, que dentro de la concepción monárquica, que salvaba la tradición política de la España unitaria, cabían formas de convivencia con las formas más avanzadas del pensamiento, como lo demostró tantas veces Alfonso XIII reconociendo y visitando centros de la Institución Libre de Enseñanza como el "Instituto Escuela" y la "Residencia de Estudiantes", y demostrando así las posibilidades de convivencia que se encerraban en la Institución Real.

He aquí explicada, en un plano categórico, la significación de las fotografías que muestran la emoción de Menéndez Pidal al recibir la visita de don Juan de Borbón que ha hecho bueno el refrán de que "honrar honra".

(9 de marzo de 1968.)

PIERRE EMMANUEL, ACADEMICO DE FRANCIA

La elección de Pierre Emmanuel para la Academia que se reúne bajo la gran cúpula del Instituto perpetúa y honra una gran tradición de la poesía de Francia: la tradición retórica. No me hagáis pedantear explicando cosas tan sabidas como las que implican furiosos movimientos antirretóricos, alegando que sólo en el antirretoricismo está la poesía esencial. De esto empezamos a estar ya de vuelta. Diríamos más: que ya no es posible pensar en una poesía importante que no tenga "su" retórica, aunque a veces haga esfuerzos desesperados para disimularla. En la apariencia desigual de un poema de Louis Aragon subyace mucha sabiduría antigua: tanta como puede rastrearse en la expresión desenvuelta de un Vicente Aleixandre o de un J.-V. Foix.

Esta tradición es doblemente advertible porque Pierre Emmanuel está, además, en la línea espiritual del Catolicismo y del Patriotismo. Basta leer su *Lamentación por el tiempo del Adviento,* escrita en la época de la ocupación de Francia por el ejército alemán, uno de los plantos más hermosos que ha producido el dolor de la guerra.

Para Emmanuel, Francia son sus catedrales y el canto armonioso de la lengua natal. En esto se parece, como se ha dicho tantas veces, a Paul Claudel. Sin embargo, en la robusta voz claudeliana hay una seguridad radical, una obstinada fe católica y campesina, fuerte y enraizada como un gran árbol, que falta en la poesía de Pierre Emmanuel.

Pero bien podría decirse que esta inseguridad un poco temblorosa le da, al nuevo académico de Francia, una mayor y mejor calidad humana. "Mi vocación —ha dicho— es presentar al hombre en la certeza y el vértigo

de la fe: el hombre en su integridad y su miseria, en su enigmática y contradictoria verdad." Y yo pienso siempre que esta fe difícil y combatida, la fe insegura pero continuada, es la que alcanzará mayor mérito a los ojos del Señor.

(8 de Mayo de 1968.)

POMPEU FABRA

En estos últimos días, en Bilbao, he conocido a algunos discípulos de Pompeu Fabra, cuando era allí un joven catedrático de la Escuela de Ingenieros. Las relaciones entre nuestra "Maquinista Terrestre" y los navieros de Vizcaya facilitan el trasplante de profesores. Cuando alguien le elogiaba sus clases técnicas, solía decir ante sus jóvenes oyentes: "¡Pero si a mí lo que me gusta es la filología!", produciendo el natural asombro.

Fabra —tan británico, tan deportivo— debía de sentirse bien en el Abra bilbaína. Y yo he pensado muchas veces que fue una gran fortuna que la ordenación de nuestra gramática y de nuestra ortografía vernáculas recayesen en las manos de un ingeniero. ¿No se trata de poner en buen orden —bien engrasado y limpio— ese instrumento de precisión que se llama lenguaje?

Un filólogo de raíz humanística propendería a cargar la escritura de residuos clásicos. Ejemplo de ello es la ortografía francesa, cuya tradicionalidad permite deducir a través de las letras la procedencia griega o latina de cada vocablo. Curiosamente, en cambio, la ortografía italiana es más fonética, y llega a suprimir las haches etimológicas, como en Omero y Orazio. Fabra siguió un camino intermedio. Frente a la ortografía reglamentada por "L'Avenç" y la "Academia de Buenas Letras", que

era un poco pedante, planteó una gramática más simple y una ortografía de enorme claridad lógica.

El filólogo había llegado a un acuerdo con el ingeniero.

(10 de Abril de 1968.)

FERNANDO DE ROJAS

Una especial necrofilia literaria nos aqueja en estos días, en que no solamente se mueven los restos de Lope de Vega, en un sótano de la parroquia de San Sebastián, de Madrid, sino que se hurga en la sepultura redescubierta de Fernando de Rojas en Talavera de la Reina. El tema es, pues, funeral y vital, porque demuestra que los siglos no pasan para estos huesos ilustres, cuya personalidad se renueva en un montón de polvo, con escasos documentos de identidad.

Son muertos, por supuesto, muy vivos. A pocos pasos de la iglesia madrileña, y dentro del barrio mismo donde Lope vivía, el Teatro Español, en el lugar exacto donde estuvo el Corral de Comedias de la Santa Cruz, se representa en estos días *El rufián Castrucho,* una de las comedias más maliciosas, divertidas y trepidantes del genio lopesco. Un poco más abajo, se ha visto avanzar este año a *La Celestina* hacia su milésima representación. "Los muertos que vos matáis —habría que decirle a la Muerte— gozan de buena salud." Este es el misterio más visible de la presencia del espíritu, más fuerte que cualquier forma de morir.

Queda, claro está, la miserable estela de unos huesos, de un poco de ceniza, esa ceniza que la Iglesia derrama sobre nuestras cabezas el primer miércoles de Cuaresma.

Somos, por cierto, poco cuidadosos con estos restos ilustres, y bien sabido es que los de Cervantes, por ejem-

plo, yacen en tierra incógnita, en la fosa común del Olvido. Durante siglos hemos cuidado poco de la anécdota carnal de estos grandes de España, cuyo mejor monumento funeral han sido sus propias obras. Incluso su contorno vital, sus muebles, sus enseres, sus papeles íntimos, sus cartas, se han perdido en gran parte, por falta de una piedad filial que los haya recogido y conservado. Pienso, por vía de contraste, en Francia, donde pueden contemplarse, celosamente cuidados, objetos y papeles que pertenecieron a Montaigne o a Pascal. Porque no olvidemos que se trata de historia próxima. De Lope de Vega nos separan nueve generaciones, y de Fernando de Rojas, doce o trece, calculando a tres órbitas vitales por centuria. Las calles madrileñas por donde estas gentes anduvieron conservan el mismo trazado y, si se miran con amor, el mismo aire familiar de su tiempo. La estupenda reconstrucción de la casa de Lope tiene más regusto vital que resonancia arqueológica, y algunas de sus piedras son las mismas que el Fénix mandó labrar, en el corazón de su Madrid, escenario real de su propia y fabulosa comedia biográfica.

Esa comedia bajó su telón aquel día en que la capital de España se lanzó a la calle a contemplar, consternada, la muerte de tan asombrosa vitalidad. Ahora, en una bovedilla del sótano de la parroquia de San Sebastián, su iglesia familiar y próxima, cerca del convento en que una de sus hijas vestía el hábito monjil, han aparecido unos huesos, unos trozos de estameña, una borrosa inscripción. No hay más rastro.

Pero son huesos ilustres,

médulas que han gloriosamente ardido

para decirlo con el verso estupendo de Quevedo, poeta-príncipe de la Muerte, y, por eso mismo, doblemente español. Medula es, en esta época, una palabra llana

como lo muestra el vulgarismo "meollo", de la que procede. Por dentro del esqueleto del hombre, el adentro mueve a las criaturas; el meollo del alma, que dictó tantas palabras ilustres. Ahí están estos huesos desmoronados, esa inicua ceniza, de los que, sigamos con otros versos quevedescos:

Su cuerpo dexarán, no su cuidado,
serán ceniza, mas tendrá sentido,
polvo serán, mas polvo enamorado.

Sí, el amor sobrevive a la Muerte, de la que es vencedor, tal como lo canta el verso claudeliano que se repite en su evocación del martirio de Juana de Arco. "Il y a l'amour, qui est le plus fort." Por eso, tiene un hondo sentido el respeto y la curiosidad con que hoy se contemplan los huesos de Lope, los huesos de Fernando de Rojas, extraña actualidad funeral, a la luz cambiante de esta primavera madrileña.

(5 de Junio de 1968.)

QUASIMODO

No tuve la fortuna, cuando su estancia barcelonesa, de prolongar más allá de unas palabras mi diálogo con Salvatore Quasimodo, el premio Nobel 1959 de Literatura que acaba de morir. Me sorprendió el tono grave, taciturno y poco locuaz de este siciliano en profundidad, a quien tanto nos hubiera a todos gustado interrogar. Pero cada poeta tiene su "tempo" y su clave.

Ahora ya no podremos pedirle, nunca más, que nos oriente acerca de su obra. Pero de entre sus escritos selecciono estas líneas sobre la misión del poeta:

"Rehacer el hombre: éste es el problema capital. A los que creen en la poesía como juego literario, que todavía consideran al poeta como un ser extraño a la vida, que sube de noche las escalerillas de su torre para especular sobre el cosmos, digámosles que el tiempo de las 'especulaciones' ya ha pasado. Rehacer el hombre, he aquí la misión."

(17 de Julio de 1968.)

HEMINGWAY EN PAMPLONA

Pamplona, por los sanfermines, es como un gran temblor, como una inmensa epilepsia; la estampa misma de lo dionisíaco. He aquí una muchedumbre enajenada, con la doble embriaguez de la bota que chorrea vino fuerte y el tamboril del que mana infatigable compás.

Se comprende bien, entonces, que Ernesto Hemingway recalara una y otra vez en Pamplona. Era como una fuerza de la Naturaleza injertándose en la frondosa vitalidad de un pueblo que juega sorteando las embestidas de un toro.

Veo el estupendo libro de Castillo-Puche, que acaba de publicar "Destino", sobre *Hemingway entre la vida y la muerte* y confirmo esta idea: lo que a este hombre le interesaba no era el arte, sino la existencia, entendida como plenitud vital, como torrente impetuoso. Como el de esa manada de toros bravos que trota a lo largo de las calles pamplonicas, enfilando mozos para convertirlos en peleles a punta de cornada, para desembocar en el ancho coso gritador.

Por eso, cuando la muerte le hizo el primer guiño, amenazándole con la decadencia física, el dolor y el espanto, Ernesto Hemingway se descerrajó un tiro en la boca.

El ancho mundo escuchó este estampido, desde *Las nieves del Kilimanjaro* hasta el océano caliente del Caribe, escenario de *El viejo y el mar*. Y guardó riguroso luto.

Ahora, Pamplona ha alzado, en piedra noble y dura, su estatua de fauno insaciable. Era la única forma de tenerle quieto.

(31 de Julio de 1968.)

ENRIQUE DIEZ-CANEDO

Uno de los más bellos poemas de Josep Carner, después de nuestra guerra, está fechado en Méjico, en 1944, como testimonio de dolor por la muerte de Enrique Díez-Canedo, acaecida en la capital azteca. ¿Quién era ese hombre de letras castellanas que así motivaba la apenada emoción del gran poeta de Cataluña?

Dudo que a nuestras gentes de aquí y ahora les diga el nombre demasiado. Le he llamado "hombre de letras" para acercarlo a la designación tan vaga como expresiva de la apelación francesa. No dejó Díez-Canedo, por otra parte, uno de esos hitos fundamentales de la erudición investigadora que hacen que el nombre sea insoslayable para cualquier estudioso. Díez-Canedo alcanzó un sitial en la Real Academia Española por una labor dispersa y de apariencia superficial: por una labor— digámoslo más claro— periodística. Lo que quiere decir que su tarea fue, fundamentalmente, un servicio lo suficientemente amplio y eficaz como para merecer el laurel académico.

Para merecer, sin duda, más. Pero para que el recuerdo fuera más permanente, debía realizarse lo que

la piedad filial ha empezado a hacer ahora: reunir su obra dispersa. Los tres primeros volúmenes, en efecto, han empezado a publicarse bajo el sello editorial de Joaquín Mortiz, en la capital mejicana.

Con el título bastante modesto de *Conversaciones literarias,* el propio Díez-Canedo había dado cabida en un volumen a sus comentarios de crítica. Los tres volúmenes que ahora me llegan corresponden a trabajos publicados entre 1915 y 1930.

Es un placer recorrerlos. Primero, porque son una gozosa muestra de su curiosidad intelectual que abarcaba lo antiguo y lo moderno, lo próximo y lo remoto. Segundo, porque estos artículos son una constante muestra de sagacidad y delicadeza. Ejemplo vivo de cómo puede un tema ser desvelado, definido y, para decirlo todo, abandonado en aras del incentivo nuevo, de la vasta realidad del mundo de la cultura.

Dentro de esta realidad, Díez-Canedo halló siempre un interés en las cosas de Cataluña. Los índices de estos libros lo demuestran: desde el "Almanac dels Noucentistes" a Josep María Junoy; desde Piferrer y Rusiñol al propio Carner. Quiero decir con ello que fue uno de esos hombres-puente tan importantes para el entendimiento de las Españas. Aquellos a los que compete el hermoso deber de "informar" de la realidad más auténtica que se alumbra en un ángulo del solar hispánico, para que esta realidad se abra paso —sin asombro y sin denuesto— en toda su plenitud geográfica. He aquí, sin duda, la razón profunda de la noble elegía carneriana.

Definir otros aspectos de su personalidad sería muy grato, pero exigiría más sitio. Creo que en el primero de los artículos que se recogen en estos libros hay, sin embargo, algo que pudiera ser su propio autorretrato. Es un trabajo dedicado a glosar la muerte de don Francisco Giner. Allí escribe: "Si en los tiempos duros se

mantuvo firme y sin doblegarse, para los días de calma guardó su dulzura y suavidad de espíritu". Este era Giner; éste pudo ser el propio Enrique Díez-Canedo.

(28 de Agosto de 1968.)

PAULO VI EN HISPANOAMERICA

Las tan famosas como erróneas profecías de San Malaquías atribuyeron a Pío XII el doble atributo de "pastor et nauta", y bien imaginamos su candor histórico, al prefigurar a un pontífice desamarrando su blanco navío de las playas de Ostia, para cruzar, a lo sumo, el Mediterráneo. Doblemente equivocado, porque el Papa peregrino no había de ser Pío XII, sino Paulo VI, y porque la navegación iba a ser de tanta altura que de nauta se transformara en astronauta y navegante del mundo entero. Así, la santidad de Paulo VI voló a esos cuatro puntos cardinales que son Jerusalén, la India, la sede de la O. N. U. y ahora Bogotá. Comentar esta elección nos permitiría una gozosa síntesis del mundo y de la historia, y, sin duda, por esta razón abarcadora fue trazada sobre el mapamundi esa cruz amplísima que persigna el globo terráqueo.

Pero no importa, ahora, desde esta atalaya periodística, la glosa de la cuarta navegación pontificia, en la que la voz del Papa ha podido usar, con el castellano, una palabra, a la vez, vernácula y universal, entendible en todo un continente. Este continente —pese al curioso olvido del cardenal Lercaro— estaba ordenado para la vida cristiana por los evangelizadores españoles. Era la América de San Martín de Porres y de fray Bernardino de Sahagún.

Sí. No me importa caer en el tópico emotivo. Pero yo no puedo olvidar la estampa del mestizo americano, del indio humilde y del criollo prócer, comulgando en Cristo o arrodillado ante una imagen de la Virgen de Chiquinquirá o de Nuestra Señora de la Merced, en el altiplano azteca o en la sabana de Colombia. O ante el Señor de Monserrate, que preside el templo que se alza sobre el cerro que preside la ciudad de Santa Fe —de la Santa Fe— de Bogotá.

No me importa, tampoco, insistir en la problemática que se inserta en la religiosidad hispanoamericana. En la grave cuestión de un cristianismo apegado a ciertas tradiciones hoy superadas, como la que coloca el fajín de capitán general a una imagen de la Virgen en Lima o aquel pintoresco altar de Guatemala donde Santiago Apóstol viste uniforme —con gorra y correaje— de general del ejército guatemalteco. Ni ocultaré el dualismo religioso que permite, en Centroamérica, conjugar el culto religioso a extraños ritos ancestrales precristianos; ni la elementalidad de la fe observada, por ejemplo, en el Cuzco, en las procesiones nocturnas, donde los indios pobres, con velas en la mano, cantan a voz en grito unas letanías que no entienden.

Todo esto es verdad. Como es verdad que he conocido en Méjico, en Argentina, en Chile, sacerdotes católicos de enorme curiosidad intelectual, en la vanguardia de todos los progresismos políticos y sociales.

Desde esta enorme gama que va de la simplicidad fanática de los cristeros mejicanos hasta el heroísmo del padre Camilo Torres, muerto en las guerrillas colombianas, se hace la inmensa realidad católica de Hispanoamérica, alertada sobre problemas demográficos, económicos y dimensionales a medida continental. Todo —virtudes y defectos— adquiere esa tremenda dimensión patética y universal. La santidad de Paulo VI ha realizado, pues, un acto de incalculable fuerza polí-

tica y religiosa al centrar su presencia a la sombra de Nuestro Señor de Montserrate, en la sabana hermosa y melancólica donde se asienta la ciudad de Santa Fe de Bogotá.

(28 de Agosto de 1968.)

EN LA MORT DE CARLES FAGES DE CLIMENT

Has jugat la ironia empordanesa
just al límit on no hi arriba el joc;
i segueixes vivint, a poc a poc,
ric de ta pròpia escomesa,
a tot arreu i enlloc!

(9 de Octubre de 1968.)

LEON FELIPE

Como un viejo tronco, fuertemente enraizado a la tierra nutricia, el poeta León Felipe le ha dado mucho trabajo a la muerte. Lo sabíamos en su patria de adopción, Méjico, tremendamente fiel a sus herencias españolas rugiendo mudamente de nostalgia, empecinado en su entusiasmo y en su poesía, convertido un poco en estatua de sí mismo. Era un noble iluminado que en un momento esteticista, como el que representaba la generación del veintisiete, puso unas gotas de agrio humor y de espíritu de denuncia ante los problemas colectivos.

Mientras esta cabeza
rota del "niño de Vallecas"
exista,
de aquí no se va nadie, nadie,
ni el místico ni el suicida.

Para el alma escrutadora y patética de León Felipe, la poesía no podía ser una evasión meliflua y fuera de la realidad. Por el contrario, correspondía al poeta tomar una parte activa y denunciadora. Yo le vi en Barcelona durante los días encendidos de la revolución adoptando insólitas actitudes tribunicias. Y solía verle en mis viajes a Méjico, bien plantado y bien barbado, a pesar de los años.

Ahora, que está enterrado, en el altiplano azteca unas extrañas raíces habrán buscado, por debajo del Atlántico, la venilla por donde entrar de regreso a las nobles raíces fundadoras de su estirpe, allá en el otro altiplano de su Castilla natal y nutricia.

(16 de Octubre de 1968.)

SAN JUAN DE LA CRUZ

Las actuales conmemoraciones centenarias de San Juan de la Cruz han puesto luz sobre el humilde sayal del místico castellano. ¿Está esta luz lo suficientemente esclarecedora? La "noche oscura", en cuyo centro se estremecía su alma buscadora de claridad ¿no nos envuelve a todos?

En el fondo de toda la poesía sanjuanista hay un tremendo misterio, acaso porque toda lírica, si es auténtica, es, por esencia, misteriosa. Balbucea el verso del

místico un decir a medio expresarse; un como tactar en la sombra los caminos perdidos. Y, sin embargo, una vez que la voz lírica se ha producido en su vaga música, cuando creemos que no ha hecho sino expresar una irracionalidad, "toda ciencia trascendiendo", resulta que la "declaración" de la estrofa nos la muestra plena de claridad. Creíamos que estaba como dormido, exprimiendo el limón oscuro de sus sueños, empujado por fuerzas invisibles, cuando, de pronto, despliega una ingeniería teológica de claridad deslumbrante.

Este es el misterio. ¿Qué ha sido primero? ¿La intención, el relámpago de luz que inunda la noche y le impele a cantar, para después, trabajosamente, "explicarse"? ¿O fue primero la mente lúcida la que trazó el teorema de su emoción y lo densificó en una estrofa cristalina?

Este es el San Juan de la Cruz que culmina nuestro asombro. El que puede ser, a la vez, poeta embriagador, inconsciente, casi superrealista y, contradictoriamente, pensador luminoso y penetrante.

Las doctas voces que en estos días intentan definir su figura no nos permiten abandonar nuestra perplejidad.

Queda otro aspecto. La emoción de autenticidad, el entregarse hasta el fondo, su ausencia de retórica, su formidable y encendida caridad ¿no nos dan una estampa de religiosidad modernísima? ¿No serían estos místicos castellanos —Teresa y Juan de la Cruz— paradigma de anticipación de lo que hoy llamaríamos catolicismo posconciliar?

(27 de Noviembre de 1968.)

III

MÁSCARAS

EL TEATRO, GENERO FUNGIBLE

La velada con la que el Instituto del Teatro conmemoró a su manera de Fiesta del Libro fue un gozoso paladeo de temas y de interrogaciones. ¿Qué vincula, para empezar, el Teatro al Libro?

Por supuesto, la letra impresa introduce en el fenómeno teatral el factor de la permanencia. Lo que acontece en la escena el "fungible", para decirlo con una palabra jurídica expresiva, es decir, se consume a sí mismo a medida que se va produciendo. Cuando hemos salido del teatro intentamos retener los momentos felices, los de mayor impacto, los que quisiéramos recordar. Es muy difícil que no empiece a desgarrarse el recuerdo; que no nos sintamos ya mutilados de algunas de las emociones recibidas. A medida que pase el tiempo, este olvido se irá haciendo cada vez más devastador. Un buen día no nos quedará más que una leve ceniza en la memoria.

Transportemos el tema al plano histórico. A la transmisión del mensaje recibido por generaciones anteriores. ¿Cómo representaban Latorre, Vico, Mario, Gé-

mier, Zacconi? Tenemos, sí, unas referencias de sus contemporáneos: una vaga "traducción" a palabras de una experiencia compleja, puesto que en la proyección de lo teatral intervienen, por lo menos, las sensaciones auditivas y las visuales.

A fin de cuentas, pues, la versión al libro de una pieza teatral que asegura que, por lo menos, una parte del mensaje escénico ha llegado a nosotros, tanto más cuanto una gran parte del teatro antiguo, medieval y moderno no llega a representarse jamás. La lectura, pues, suple la noticia que la escena no puede ofrecernos.

Pero, ¿cuál es la parte que nos llega cuando leemos una obra de teatro? Los buenos lectores imaginan bien, con la ayuda de las acotaciones, la obra puesta en escenario. Otros sufren indeciblemente en la constante repetición de los nombres de los interlocutores, con el cambio de escenas. Con todo, la pregunta es ésta: dentro del conjunto que llamamos teatro, ¿cuál es la proporción que asume el texto literario?

Ricard Salvat, en el prólogo que ha puesto a la edición bilingüe de "Ronda de mort a Sinera", se plantea la cuestión entre lo que él llama lo "espectacular" y lo literario. Muy expresivamente señala que ha habido esfuerzos, como los del Piscator, en los que el montaje plástico hacía triunfar textos de muy escaso valor. Brecht, contrariamente, demostró que la calidad literaria era un factor esencial, si bien daba tanta importancia a la apoyadura plástica que acompañaba sus textos de un "Modell" o fotocrónica que explicaba las distintas formas que debían adoptarse en cada momento del montaje.

Ya hace muchos años, y en unos textos que aparecen reunidos en un librillo titulado "La voz iluminada", ensayé, acaso demasiado esquemáticamente, una clasificación del texto universal según que predominara en él el elemento acústico-temporal, esencialmente vincu-

lado a la Voz del Personaje, o el elemento plástico-espacial que provisionalmente puede designarse con el nombre de Escenografía. Hay períodos, como la Antigüedad Clásica, la Edad Media y el Renacimiento, que se caracterizan por el predominio de la palabra desnuda, la presencia sucesiva de los sentimientos del actor expresados por medio de vocablos —o de gritos—. Otros períodos, como el Barroco y el Romanticismo, se caracterizan por presentar al personaje como inmerso en la atmósfera de su escenografía.

(6 de Mayo de 1967.)

LAS RAZONES DE PIRANDELLO

Oyendo la otra tarde, en la espléndida puesta en escena de José Luis Alonso, al protagonista de "Así es, si así os parece" —muy bien "dicho" por Manuel Dicenta —me confirmaba en ese axioma, cada vez más irreversible, según el cual todo el teatro universal del siglo XX tiene como uno de sus pivotes fundamentales al siciliano genial que se llamó Luigi Pirandello.

Esta verdad es tan evidente que asusta de puro tópica. Y es verdad, desde la propia conciencia originaria del autor, perfectamente seguro de lo que aportaba al teatro con esa obra. precisamente. El 3 de abril de 1917 escribía desde Roma a un amigo: "Tengo casi terminada la comedia en tres actos "Así es, si así os parece". Estoy contento. La obra es de una originalidad que grita, pero no sé qué éxito podrá tener por la audacia de la situación". Estas palabras están escritas hace cincuenta años: el medio siglo exacto para poder proclamar que aquella audacia transformó el teatro del mundo, utilizando como clave, primero, el radical perspec-

tivismo por el cual cada uno fabrica de sus semejantes una versión distinta en cada caso; segundo, la posibilidad de que el espejo que observa, el alma que escruta, quede empañado por el vaho de la locura. He comentado aquí mismo, hace unos días, "El tragaluz", de Buero Vallejo. Uno de sus personajes-clave, el Padre, se encuentra atrincherado en su propia demencia, como los personajes de "Los Físicos", de Dürrematt, que acabo de ver en la televisión; como el propio Enrique IV de Pirandello; como los personajes unamunescos, a caballo entre su verdad y la verdad de los otros.

Conocemos al genio en que es fecundante. El gran acierto de la reposición de "Así es, si así os parece" es de carácter didáctico, ya que pone ante los ojos la clave radical de una gran parte del teatro contemporáneo. Las razones del señor Laudisi cuando, sonriente, explica a sus compañeros de juego escénico que lo que ven "Así es, si así os parece"; que todos llevamos de los que nos rodean una imagen interior que acaso no corresponde a la verdad; que, por lo tanto, no hay juicio de valor en las conductas que no comporten un extremado riesgo... Las razones del señor Laudisi siguen siendo, medio siglo después, totalmente válidas.

(17 de Septiembre de 1967.)

LAS BONDADES DE BUERO VALLEJO

La emoción que da el teatro, en la inminencia de levantarse el telón de un estreno cuando se trata, naturalmente, de la esperanza cierta de un acontecimiento intelectual, ¿a qué podría compararse? Recordé, hace unas horas, la misma tensa expectación al comenzar "El concierto de San Ovidio". La impresión constante,

ante todo el teatro de Buero Vallejo de que, en ningún caso, se ha de jugar a la carta pequeña de lo intrascendente —que también tiene su "derecho de nacer"—, pero que no justifica el ánimo tenso con que, a teatro abarrotado, esperábamos que el telón se abriera sobre la escena de "El tragaluz". De cuyo estreno asumo, marginal y gozosamente, el papel de cronista, naturalmente, apasionado.

"El tragaluz", obra de mensaje, funciona sobre dos planos poéticamente fundidos: es una acción dramática del siglo XX "narrada" por dos personajes del siglo XXII que, a un lado y otro del escenario, nos dan su visión de las cosas que suceden en el interior. Lo que acontece es triste y sórdido, en el marco de un sótano desde el que se adivina lo que pasa en lo alto, en la calle, a través de las imágenes esmeriladas que se filtran por el tragaluz. Lo que de la vida llega al bajo fondo de la escena es dudosamente ejemplar. Dos viejos —un amnésico arterioesclerótico y una pobre mujer que intenta levantar ánimo; dos hijos, uno entregado a la lucha vital, desde el ángulo de la eficacia, y otro, lanzado a la misma lucha, a través de su idealismo; una muchacha que juega a la duplicidad equívoca, siendo amante del primero y fingiéndose novia inocente del segundo. Esta es la peripecia. Un símbolo sonoro, el paso de un tren, indica los tránsitos en el pensamiento de los personajes, sucesivamente iluminados en la oportunidad de su intervención en la trama. Y esto es, en apariencia, todo.

De más será declarar que la presencia de los personajes del mundo futuro, comentadores del relato escénico, no participan de la ingenua bobería de eso que se llama "ciencia-ficción". Su significado es muy distinto. Buero Vallejo es un hombre bueno, porque es un hombre con esperanza. Todo cuanto, en su propia caricatura, parece subrayar el costado amargo de la exis-

tencia se condiciona a una iluminada certeza de que caminamos hacia un mundo mejor. La maldad no es, pues, consubstancial al hombre. En sus prospecciones del tiempo antiguo —ciñéndonos al ámbito español— el XVII de Velázquez o el XVIII de Esquilache, en los que, ciertamente, las desigualdades de la fortuna eran mucho más irritantes que ahora, Buero Vallejo busca afanosamente el hilillo de luz que permita augurar las claridades de mañana. En los temas de ambiente contemporáneo, no falta el visionario —que puede ser un ciego— que, entre las nubes negras de la insolidaridad o del odio vaticina un mundo de justicia y de paz. En "El tragaluz" este mundo se nos ofrece —y lo ofrece a los espectadores— para que contemplemos nuestra vida, todavía sórdida y despiadada, desde un ideal observatorio dentro de dos centurias, en un mundo que ya es definitivamente feliz, porque ha encontrado las fórmulas para la convivencia humana, para el entendimiento de las criaturas en un plano de amor. Este es el admirable y emotivo sentido de la esperanza en Buero Vallejo, conmovedoramente seguro de que el hombre es sólo transitoriamente malo y que la sociedad, en el espacio de cuarenta lustros, habrá encontrado el secreto de dignidad y de la convivencia para todos los hombres.

La bondad de Buero Vallejo se apoya, pues, fundamentalmente en el predominio absoluto de la ética sobre la estética, hasta el punto de que todo su teatro es un despliegue maniqueo del bien contra el mal. Que el resultado arroje un saldo pesimista no puede dudarse; también don Quijote es aparatosamente derribado a cada aventura. Pero lo que no es justo es deducir de ello una lección melancólica, por cuanto lo verdaderamente ejemplar es la voluntad admirable con que el Caballero, molido a palos, se levanta de nuevo para, impertérritamente, recomenzar. Así, Antonio Buero Vallejo no da paz a la mano y se apresta al combate por

la luz. Y aquí ya ve la "tierra prometida", la seguridad, a plazo fijo, de una humanidad mejor. Esta es su conmovedora lección de esperanza.

¿No simplifica demasiado? No. Porque no es este su estilo. Enamorado radical de la verdad, no olvida transfundir a sus personajes "buenos" la parcela de escoria que su condición humana les asigna. Ni Velázquez es perfecto, ni Esquilache, intachable. Toda criatura arrastra un poso de maldad, a pesar de la voluntad que empuja, desesperadamente, a construir el bien. En la escena final de la obra, Mario, el hermano menor, el que lleva su ardor idealista al combate de la vida, se pregunta, angustiado, si en su furiosa denuncia no había un ápice de rencor contra el hermano, porque se le hacía intolerable su condición victoriosa. Y por ello, este personaje, no es un frío esquema de perfección, sino un pedazo de humanidad imperfecta. Y al verlo así, blandamente, se acredita también la bondad y la ternura de Antonio Buero Vallejo.

No. Como en la noche augural de "El concierto de San Ovidio", como en tantas noches memorables, Antonio Buero Vallejo no nos ha defraudado. Ha jugado fuerte, a la trascendencia. Y ha jugado bien, con este admirable aparato de relojería, que es su máquina teatral, en la que ninguna pieza desentona del conjunto y cuyo ensamblaje no deja una sola ruedecita sin función operante y eficaz.

El colofón del cronista —la palma y el laurel del público—, ¿necesitan ser reseñados?

(14 de Octubre de 1967.)

SOBRE "LAS MUJERES SABIAS"

Nada envejece como la comicidad. Probad de contar de nuevo el chiste que desternillaba de risa a vuestros oyentes hace unas semanas. Intentad leer, en un almanaque antiguo, los "chascarrillos" que hacían reír tanto a los abuelos. No queda nada. Pensemos, para referirnos al teatro español moderno, en las distintas formas de comicidad que representaron Vital Aza, Melitón González, Muñoz Seca e incluso Enrique Jardiel Poncela. La risa, como un monstruo exigente, reclama manjares nuevos todos los días.

Y sin embargo, hay unas comicidades más fungibles que otras. Lo pensaba, la otra noche, viendo "Las mujeres sabias", de Molière. De la permanencia de su vis cómica no puede dudarse. "El avaro", que se repuso hace unos años, hacía reír como cuando, en el siglo XVII, lo recogió de la cantera de Plauto, un siglo anterior a Cristo; como cuando Sagarra, en "El senyor Perramon", lo reeditó para el siglo XX. Y, sin embargo, la comicidad específica de la época en "Las mujeres sabias" se nos escapa: ¿cómo desmayarse una señorita de emoción cuando le presentan a un hombre que sabe griego si ella lo ha estudiado hoy en el bachillerato? En cuanto a la pedantería y al afán de independencia hoy ya no son temas que causen risa en boca de la mujer, equiparada en esto a su compañero de lucha, es decir, al varón.

Pero cuando el joven y apuesto galán Crisanto combate al pedante Trisotin, sus argumentos van mucho más allá de lo que la caricatura de las mujeres pedantes parece indicar. No se limita a defender la sabiduría de Armanda contra la vaciedad hermosa de Teresa, sino que se trata de una soflama, de una verdadera arenga contra el intelectual en sí mismo, y, lo que es más sig-

nificativo, contra la presencia del intelectual en los negocios de la Corte. Aquí ya no se trata de una "comicidad de época", de un hecho situable en un tiempo y en un espacio determinados, sino de algo que responde a una posición tan constante y permanente que muchos de los argumentos empleados nos parece haberlos oídos muy cerca de nosotros y no hace mucho tiempo. Cuando Molière —que es un hombre que busca públicos lo más amplios posibles— pone en boca de Crisanto los tremendos dicterios sobre los intelectuales y el perjuicio evidente que causan a la cosa pública, está jugando a una cierta demagogia que nosotros conocemos muy bien y que tiende a hacer desconfiar a las gentes de los teorizantes y de los dubitativos, es decir, de los intelectuales que aplican su saber al regimiento de la cosa pública y que se niegan a entregarse al ciego torbellino de una doctrina cerrada, que desconoce, porque es más sencillo, las razones de las demás posiciones en litigio. Es posible que ambas actitudes sean, efectivamente, peligrosas para el ejercicio del poder. Pero no es menos cierto que el poder no debe dejar de lado la apoyatura de los hombres vocados al servicio de la Inteligencia.

Las razones de Crisanto-Molière no me han convencido.

(20 de Octubre de 1967.)

EL CONO INVERTIDO

Cualquiera que sea la distancia cronológica que nos separa del estreno de "Huis Clos", levantado ahora en su versión castellana, en un escenario barcelonés y aún teniendo en cuenta la tremenda fungibilidad del hecho escénico sobre el que pesa ineludiblemente el paso de

los modos y de las modas, hay en el teatro sartriano tal cantidad de peso ideológico y —que no nos asuste la palabra— de filosofía, que, ante las grandes obras simbólicas de este autor, digamos "Les Mouches", digamos ahora "La puerta cerrada", intuimos inmediatamente una sistemática general y ambiciosa que no podemos soslayar. Sartre es un sistemático y por lo tanto todas las piezas de su ensambladura escénica actúan por su cuenta y razón.

Detrás de la "puerta cerrada" está el infierno: está la horripilante pesadilla eterna que Sartre personifica en las tres desgraciadas sombras de criatura humana que más allá de la frontera mortuoria, repiten hasta la exasperación y por toda la eternidad el enfrentamiento del "yo" con "los demás".

El conjunto de esta peripecia tiene, como digo, el rigor sistemático de un tratado y sus valores, bien que valores en negativo, en hueco, alcanzan aquella tremenda rotundidad que tiene el círculo cuando se cierra inexorablemente sobre sí mismo.

Algunas veces he pensado que Sartre es un Calderón de la Barca al revés. Si comparásemos algo tan en apariencia diverso como "El gran teatro del mundo" con "La puerta cerrada" llegaríamos a sorprendentes conclusiones. El primero es el gran teatro del existir como el segundo es la gran pieza escénica de la muerte. Los personajes calderonianos se mueven en una peripecia vital, como los de Sartre se agitan en una peripecia mortal. Pero entre ambos enredos escénicos existen las mismas rígidas ordenaciones, la misma lógica fatal e ineluctable.

En "El gran teatro del mundo" el grupo de personajes se ordenan en pirámide, jerárquicamente, en una construcción geométrica en cuya cúspide está Dios. En "La puerta cerrada" se diría que los personajes se mueven en un cono invertido, es decir, la misma figura geo-

métrica con la que Dante construye su infierno y en cuyo fondo tenebroso y helado está aquel diablo de tres caras que caricaturiza horrendamente a la Santísima Trinidad. Sólo que en el espectáculo sartriano esta figura demoníaca no toma forma, ya que en realidad la fuerza del mal está concebida como la negación suprema, y por lo tanto no tiene otra apariencia física que la del vacío, que la de la nada.

Se advierte entonces, claramente, lo que el catolicismo ha tenido, a lo largo de los siglos, de edificación, de sólida arquitectura, de real escala física hacia lo alto, mientras que la filosofía contemporánea se ordena en torno a ese caracol en descenso que nos conduce a la más negra y desolada profundidad.

Uno y otro —Calderón y Sartre— son, a su manera, didácticos. El clásico español, porque intenta hacernos notar hasta qué punto el devenir de las criaturas está rígido por una mano ordenadora que se ordena hacia la perfección; en el clásico francés —porque Sartre es ya un clásico— las figuras alucinantes se mueven ciegas y destrozadas en un mundo previamente destruido. Dentro de este abismo, de horripilante negrura, el escritor existencialista se mueve con una absoluta lógica y nos conduce al episodio final que consiste en un patético y eterno recomenzar, para que la tortura —como la desesperación— sean interminables.

(17 de Noviembre de 1967.)

MIMETISMO Y HUMANIDAD

No veo, entre tantas definiciones como circulan de la criatura humana, que una característica ciertamente privativa del hombre —y de su ilustre y vergonzante

antepasado el simio—, es decir, la capacidad mimética, se destaque con la fuerza que, a mi juicio, posee. Frente a la fauna inmensa y multiforme, cuya gesticulación empieza y termina en cada especie, el ser humano se destaca por su capacidad de imitar el gesto de las demás criaturas.

Los paidólogos conocen muy bien el momento en que los niños de corta edad dejan de entretenerse en su soledad para intentar el juego en compañía. La primera etapa de la vida comunitaria la realiza el niño a partir de los cuatro años, época en que se junta con otros niños y de modo ineludible juega a "papás y mamás". Es decir, que su primer entretenimiento tiene un carácter paródico, ya que se goza en el reflejo de lo que ve hacer a las personas mayores.

Si proyectamos esta experiencia a los niveles del crecimiento del niño, veremos que el sentido imitatorio predomina con tal fuerza que es extraño que no se haya hecho un estudio sistemático de la cuestión. El niño continúa copiando lo que ve, repitiendo lo que oye, imitando lo que hacen los demás hasta tal punto que el arte de repetir lo que le cuentan constituye eso que se llama la Cultura.

Vista a esta luz, se advierte entonces el concepto aristotélico del arte, según el cual el artista actúa en virtud de la "mímesis", de manera que la pintura, la escultura e incluso la poesía, serían radicalmente procesos de imitación de la naturaleza; se advierte, digo, que este fundamental mimetismo tendría hondísimas raíces en la biología del ser humano.

He aquí por qué el teatro, por ejemplo, entendido como la más completa capacidad imitatoria del hombre, se enraíza de tal manera en la costumbre de los siglos, que bien puede decirse que ejemplifica uno de los aspectos constituyentes de la historia de la Humanidad.

Prosiguiendo el hilo de esta meditación, podríamos llegar a conclusiones divergentes, cada vez que advirtiéramos que el reflejo obtenido por el artista no se ajusta a los niveles estéticos del modelo. Decía una vez Valle Inclán, que el escritor puede ver sus personajes de tres maneras: de rodillas como los veía Homero; cara a cara como los contemplaba Shakespeare, o desde arriba, despectivamente, como el titiritero que hace bailar, pendientes del hilo, a sus muñecos de cartón.

Cuando el escritor percibe a sus criaturas desde abajo, sus facciones adquieren la perspectiva de lo gigantesco. Así nacen los héroes, a los que el mismo escritor agradece tan candorosamente que se hayan dignado existir. Es la figura agrandada por la emoción entusiasta del Cid Campeador, en la agradecida y temblorosa rima del juglar de Medinaceli.

Con Shakespeare ya no es el mismo caso. El escritor y su personaje se llaman de tú. El artista escruta el alma de sus criaturas, les desnuda la túnica aparencial para dibujar la orografía de sus pasiones, recorriendo todas las cordilleras de su interior violencia.

Hay, naturalmente, el tercer modo, en el cual las criaturas reciben un tratamiento desdeñoso, como los títeres del retablo cuya deformidad caricaturesca es destacada, implacablemente, por el trujimán.

A mí me parece que la presencia creciente de este tercer modo, va acompañada de una cruel capacidad de deshumanización. Se empieza jugando con los muñecos y se acaba olvidando toda posibilidad de emoción humana, la posibilidad en suma de compadecer a los demás, de suerte que puede jugarse con su expresividad como los niños —que suelen ser crueles— que juegan con sus destrozados muñecos. Cada vez que en el ejercicio de mi tarea crítica me enfrento con un proceso deformante del personaje, no tengo más remedio que plantearme el grado en que se pierde el juego de toda

extravasación cordial. Es muy posible que el ejercicio de esta crueldad tenga algo de procedimiento inhibitorio y aún diría de una cierta discreción vergonzosa que rehúye desnudar el corazón de quien escribe. Es más que probable que la efusión sentimental haya dejado de ser moneda convertible al plano estético. Es, sin embargo, digno de ser notado este descenso del plano nivelado, en el que el personaje se enfrenta con sus criaturas, diríamos taurinamente "de poder a poder", para convertirse en un manipulador de muñecos sin alma y, por lo tanto, sin armonía.

(8 de Diciembre de 1967.)

NOTA A "EL RUFIAN CASTRUCHO"

Supongo que los críticos destacarán la trepidante zarabanda y fuga que hizo temblar literalmente, la otra noche, el escenario del Teatro Español, de Madrid. Era un vértigo de gritos y de ademanes; de palabras gruesas y de gestos obscenos; de desenfado y de caricatura. ¿Qué jovenzuelo había inventado tanta cómica alegría?

El autor, como sabéis, es Lope de Vega, y la obra, "El rufián Castrucho", una de tantas y tantas obras de nuestro teatro clásico jamás puesta modernamente en escena, y hoy llevada a las candilejas por nuestro Miguel Narros, con vivacidad pasmosa.

La experiencia sirve para confirmar muchas cosas. La primera, que uno por lo menos de los teatros subvencionados por el Estado debe reservarse, como se hace en Francia, al repertorio tradicional español. No tiene sentido que, en los últimos meses, sólo se hayan visto, dentro de la campaña de teatros subvencionados, obras

de Molière, Shakespeare, Pirandello y Gorki. Y conste que cada una de estas reposiciones merece, por sí sola, aplauso y honor.

La segunda conclusión a que puede llegarse es la de que, dentro del repertorio clásico —o moderno—, se proceda a una programación dotada de un cierto sentido didáctico. La búsqueda y hallazgo de esta comedia de Lope muestra las incalculables posibilidades de una labor en este sentido. Ya hemos hablado de la modernidad de esta pieza, de su fuerza energética, de su dislocada y desenfadada alegría.

Lo cual conduce a otra importante —y elemental— conclusión: la de que no todo lo clásico es solemne y trascendental. El juego escénico de "El rufián Castrucho" da ciento y raya a cuantas magias teatrales puedan imaginarse en la línea de lo dinámico y de lo juvenil.

Finalmente, la comedia lopesca nos pone sobre la pista de una línea de inspiración poco subrayada cuando se analizan los caracteres generales de la literatura española: la línea de inspiración italiana. Sí. "Italia, mi ventura", como decían los viejos castellanos paladeando el graso vivir de las ciudades itálicas, los "chianti" y los "pollastri" de sus hosterías; la alegría desvergonzada de sus farsas tinelarias y soldadescas, que nosotros, barceloneses, pudimos paladear hace unos años en las representaciones del "Ruzzante", que se dieron por el Ciclo del Teatro Latino de las Fiestas de la Merced.

(8 de Mayo de 1968.)

EL POEMA Y LA CANCION

Oigo, en la voz de Paco Ibáñez, cantar letras de Jorge Manrique y de Luis de Góngora. Y "letras para cantar" se llamaban muchas poesías de Lope o de Calderón. La letra con canto entra. ¿No fue, en sus orígenes, la poesía llamada "lírica" porque se acompañaba de una lira? ¿No sonaba, en las sílabas finales de las epopeya una rítmica percusión?

La poesía nació canción. Y ello significa que, al musicarla, regresa a sus más legítimos orígenes. En fin de cuentas el ritmo y la rima ¿qué son sino "ritornellos" musicales? Cuando doña Berta Singerman trajo de la Argentina su modo especialísimo —bello, a pesar de tantas caricaturas— de recitar, remontaba el verso a la altura del canto, puesto que la melodía verbal —incluso de la frase recitada— puede inscribirse en un pentagrama. Pasaba así de la poesía "dicha" a la poesía cantada, utilizando el amplio registro de su prodigiosa garganta. Sucedía, entonces, otro milagro. La música intemporalizaba el poema; lo atraía a nosotros; lo modernizaba. Podía recitar —y lo hacía deliciosamente— los lentos tetrastrofos monorrimos del Arcipreste de Hita, explicando "las propiedades que las dueñas chicas han" y las palabras del siglo XIV adquirirían una infinita gracia picaresca y actualísima.

Buen hontanar la gran poesía, para una gran canción. Ahora que —a espejo de la "nova cançó"— la canción castellana empieza a olvidar a las "mositas" pintureras del fácil folklore sublorquiano, es oportuno redescubrir las gracias cantarinas de los poetas clásicos. Una labor parecida ha realizado George Brassens, en Francia, actualizando con patetismo estremecedor las grandes canciones de su lengua, de Villon a Verlaine. Nuestros cancioneros del XV y del XVI son agua fresca

y regalada. Y oír una canción de Gil Vicente o de Juan del Encina en una voz como la de María Cid o la de Marta Santaolalla es como una gran fiesta lírica.

La poesía no tiene época, porque canta lo que tenemos dentro. Y el corazón suena, en todos los tiempos, del mismo modo. Este es el secreto.

(7 de Agosto de 1968.)

TEATRO GRITADO

La otra noche —sin duda, mal aconsejado— vi, en un teatro madrileño, una obrilla baladí. Me marché a mitad del segundo acto. Era una de esas comedias que se montan para salvar el bache del verano y que, incomprensiblemente, permanecen en el cartel. La progatonista, de extracción revisteril, continuaba sus usos indumentarios más bien someros, y hacía comedia, siguiendo la curiosa costumbre de que las "vedettes" del género frívolo, se conviertan, al llegar a la madurez —y por razones obvias— en actrices de teatro: sin duda creen que eso es muy sencillo. La otra protagonista jugaba el papel de la niña menor de edad que dice cosas tremendas, tipo de "enfant terrible", bastante nuevo, a lo que se ve. Un joven actor que representaba el papel de un galán argentino, lo hacía tan mal que me causó asombro saber que se trataba de un argentino de verdad.

Pero lo que más me llamó la atención fue que todos los personajes gritaban desaforadamente. No se trataba, por supuesto, de una comedia de personajes sordos. Es que creían que eso era "moderno".

Es curioso que volvamos al grito escénico. Cuando Benavente —hace setenta años— barrió el teatro de

Echegaray, sustituyó el vozarrón declamatorio por un decir susurrado, mucho más próximo a la realidad, en el que tenían especial importancia los matices intencionales que el público gozaba en ir captando a lo largo de la representación, con el oído muy atento. Ahora, procura no oír tanto.

Algunas comedias norteamericanas —pongo por ejemplo "¿Quién teme a Virginia Woolf"— transcurren en un puro grito. "Un tranvía llamado Deseo", recuerdo otro ejemplo, no es concebible sin el griterío persistente de la calleja popular del barrio negro de Nueva Orleans. Parece que —como en algunas exhibiciones de "jazz"—, el autor procura "envolver" literalmente al auditorio con una espesa manta sonora.

Al final, el espectador sale literalmente anonadado. Se diría que el autor teatral de hoy procede por percusión, zamarreando al público, hasta que lo deja para el arrastre.

(25 de Octubre de 1968.)

CIRCO Y LITERATURA

Y dejadme hablar ahora de esta simpática olimpíada menor que ha sido la Semana del Circo en nuestra ciudad; y en la que, también, junto a la destreza corporal de los espectáculos circenses han sido convocados los artistas plásticos que han hecho de la lona del circo tema no menos luminoso.

Esta conexión entre la pintura y el circo podía haberse extendido, creo yo, a la literatura. Hay un momento extremadamente curioso en nuestras letras en el que el circo adquiere una especial significación. Montserrat Isern, al presentar los artistas de su exposición en la Galería Syra, ha rememorado la figura de San-

tiago Rusiñol, tan emotivamente evocador de la vida trashumante de los acróbatas y de los payasos. Es aquel momento del fin de siglo en el que no se limita a un boceto costumbrista, sino que extrae del vivir nómada y aventurero una clara estrella de libertad frente a una concepción de la vida demasiado burguesa. No tengo tiempo de desarrollar el tema, que requeriría un amplio espacio, puesto que se trata nada menos que de la constante humana que tiende y exige hallar caminos fuera de la cuadrícula monótona de las vivencias burguesas. En esos momentos, la exaltación de la vida bohemia, venía de Henry Murger y se popularizaba en las obras teatrales de Rusiñol y de Martínez Sierra, así como en la inmortal zarzuela "Bohemios", del maestro Vives, creando un clima curioso y tonificante de defensa de los hombres que escogen la alegre libertad como norma de su vivir.

Por otra razón, el tema circense va mucho más lejos que una anécdota cualquiera; y merece la atención de nuestra atalaya cultural. Las expresiones literarias y artísticas posteriores, desde Ramón Gómez de la Serna hasta Marc Chagall, han dado a esta temática una dimensión estilística. Por esos tiempos se pone de moda hablar de unos estilos "funambulescos", porque, efectivamente, se intentaba obtener por vía artística, algo de la descoyuntada flexibilidad que se admira en los acróbatas y volatineros, que maravillan al público siempre niño que se agrupa bajo las carpas trashumantes. Un análisis un poco demorado nos permitiría tener en conexión este libre juego mental con el de las escuelas futuristas y dadaístas, que explotaron literalmente, entre las dos guerras grandes de Europa, y crearon una serie de expresionismos estéticos que invadieron América desde John Dos Passos a Oliverio Girondo.

Una vez más, amigos, no hay temas banales.

(25 de Septiembre de 1968.)

MARAT-SADE

El escalofriante espectáculo Marat-Sade, que ahora hace crepitar sobre nuestros escenarios Adolfo Marsillach y sus infatigables huestes, es algo más que una pieza teatral. Adrede la he llamado "espectáculo" para intentar un vocablo que implique mejor el sentido de totalidad dentro de un hecho estético en el que lo pantomímico y lo musical invaden no sólo el escenario, sino también la sala del público. Hace unos días, me refería a un hecho poco subrayado por la crítica —o así lo creo— que consiste en concebir el teatro como un enorme martillo golpeador que llega al espectador sacudiéndole, zarandeándolo, pero sobre todo "envolviéndolo". El público queda así como prisionero dentro de una jaula de ademanes y gritos, preso en la red de gladiador que el autor y el director de escena han arrojado sobre sí.

Pero con ser importante el suceso —y la crítica lo habrá subrayado en lo menester— es todavía más trascendental el enfrentamiento que Peter Weiss realiza con sus dos criaturas de ficción: el marqués de Sade y el ciudadano Marat. Nos encontramos ante uno de estos diálogos-eje que pueden sintetizar la historia del mundo. A mí me ha recordado el de Creonte y Antígona, recreado desde la literatura griega hasta Jean Anouilh. Sí. Antígona es la desmelenada rebeldía, Creonte es la patética necesidad de conducir la nave del poder contra —y a pesar de— las tempestades. Bien. En el espectáculo de Weiss, certeramente colocado en los años claves de la Revolución Francesa, Sade es el detritus último del "ancien régime"; el aristócrata que apura el último sorbo del refinamiento —del individualismo— antes de que la masa ascienda al poder. Nos hace asistir, con lento recreo voluptuoso, a la "len-

ta muerte del individuo", como Peter Weiss dice por boca de su personaje. Más importante, pues, que el contorno multitudinario y demoníaco de los locos que se agitan en sus jaulas, y que nos dan un símbolo desconcertante y frenético de la humanidad, es trascendente este enfrentamiento entre la decadencia de un "fin de raza" y el sueño profético del revolucionario, llagado y enfermo, que presiente un mundo mejor. Para mayor dramatismo del símbolo, Weiss coloca a ambos lados de estos símbolos su propia caricatura: a la extrema izquierda el padre Roux, el demagogo frenético; a la extrema derecha, más a la derecha aún que el propio Sade, el señor de Coulmier, dirigente del Hospital de Charenton, elemento verídico dentro del mundo imaginario creado por los locos hospitalizados, cuya inconsciencia es capaz de convertir la tragedia de la masa dolorida en chispeante entretenimiento. Y este es, también, el más escalofriante de los motivos de meditación ante el espectáculo Marat-Sade: el del entusiasmo con que una burguesía refinada —aquí y fuera de aquí— aplaude la profecía de su propia muerte. La historia se repite desde los aristócratas que se entusiasmaban hace un siglo ante el "Fígaro" de Beaumarchais, a los que hace unos años se estremecían de gusto viendo cómo los insultan los mendigos de "La ópera de cuatro cuartos" de Berthold Brecht. Un buen psicoanalista, especializado en muchedumbres, tendría ancho y jugoso campo para sus observaciones.

(16 de Octubre de 1968.)

DON JUAN, DE NUEVO

No ha faltado, no podría faltar, el rastro rojo de la capa del Burlador en estos días tradicionales de Santos y Difuntos y los coruscantes y baratos versos de Zorrilla han sonado en bastantes escenarios españoles. La novedad, sin embargo, ha correspondido a la espléndida versión del mito que ha ofrecido Max Frisch, cuya obra "Don Juan o el amor a la Geometría" ha presentado en Madrid el Teatro de Cámara y Ensayo.

Barroco sobre barroco, rizando el rizo, esta centelleante versión del mito secular, esquematiza la figura de Don Juan, enfrentando, por una parte, la lucha del sexo con la Muerte; por otra, la batalla ante la obsesión sexual y la necesaria evasión del hombre hacia los caminos mentales, que reciben el nombre genérico y convencional de "Geometría". La reducción estupenda de la primera zona polémica al concepto de pecado, sin el cual no existiría Don Juan, es un prodigio de síntesis filosófica. Cuando el Obispo desea ver a Don Juan, el Burlador dice: "le necesito; sin él no podría existir". En efecto, el Burlador es un mito católico, que exige la noción de culpa y de remordimiento. Sólo Molière asesinó este mito convirtiendo a Don Juan en un descreído, tema que aparece en un momento agudísimo de la versión de Max Frisch. De esta suerte, una gran parte de su versión del Burlador esquematiza la dualidad contendiente pecado-castigo, voluptuosidad-muerte, con una técnica de ballet que a veces se desenlaza en una alegre y endiablada zarabanda.

Pero acaso la originalidad mayor de esta versión riquísima y múltiple del mito sea la de la presentación del derecho a la evasión mental que el hombre tiene frente al asedio obsesivo y excluyente de la mujer. Don Juan ama la Geometría o, si queréis, el ajedrez. Y so-

licita que el asedio amoroso quede reducido a los límites necesarios. Por este lado, la obra alcanza cimas de muy gustoso paladeo.

Se ha dicho muchas veces que clásico quiere decir fecundo. La clasicidad del mito de Don Juan se ha confirmado una vez más.

(30 de Octubre de 1968.)

LA EPIFANIA DE LOS CUERPOS

El trascendental descubrimiento que separó al cine del teatro fue el "primer plano", gracias al cual el espectador se sentía próximo al objeto que centraba la acción dramática: el rostro, una mano, una llave, un árbol. El mundo plástico que nos rodea se coloca, pues, como un fabuloso repertorio de realidades que pueden cobrar, en un momento dado, toda la fuerza que el argumento exigía. Y así aprendimos a mirar el mundo de los volúmenes y de las formas.

Cuando llegó el cine en color, esta escenografía multiplicó su hermosura de una manera fabulosa. Era la realidad misma —no la convencional en blanco y negro— tal como la advierte la pupila del hombre, la que se sometía a la jerarquización, la que ese ofrecía en espectáculo fastuoso e innumerable: el mar y el cielo, como el insecto y la flor llenaban las pantallas con su policromía inagotable.

Luego llegan los asombrosos sistemas del cine panorámico en los que el espectáculo "envuelve" al espectador y en los que el "primer plano" alcanza magnitudes insospechadas. ¿No es éste el límite en el que la materia alcanza niveles de apoteosis? Ojos, labios, cabellos; la dorada piel de las criaturas femeninas, ad-

quieren una presencia abarcadora y exultante, una alegría grandiosa, casi cósmica que se levanta como un himno de gloria, un planetario de perfecciones, cuya orografía podemos seguir golosamente en la inmensa pantalla, a una escala que no había alcanzado nunca la imaginación universal.

(22 de Diciembre de 1968.)

IV

MUSAS

POESIA Y FUTURIDAD

Si algo puede proclamarse hoy, frente al fenómeno poético, es que su consideración alcanza las cimas más altas del intelecto. Se me dirá que esto —desde Aristóteles— no es ninguna novedad. Pero no es menos cierto que la antigua sabiduría retórica se mantenía, en gran manera, en derredor de los problemas de contextura, en la consideración de la forma.

Cuando, en el panorama actual, recorremos las páginas de Dilthey, Heidegger, Bergson, Maritain u Ortega —por citar unos cuantos— llegamos a esa elemental conclusión de la importancia que el hecho poético ha adquirido en las mentes más preclaras de la contemporaneidad, en sucesivas exploraciones que, más allá del análisis formal, propenden a analizar qué cosa sea, desde su esencia, la poesía.

Ciertamente, esta nueva perspectiva demuestra, para empezar, lo quebradizo de las viejas clasificaciones de la poesía. ¿Por qué seguir diciendo que la lírica es poesía "interior", si en la mayoría de los casos la emoción del poeta se desencadena desde un estímulo ex-

terno? ¿Por qué repetir que la épica es la expresión de la exterioridad, si todo poema épico surge de la vibración que el hecho heroico produce en el alma del cantor, sin cuya íntima vibración no habría poesía alguna?

De ahí que los nuevos intentos de definición de una y otra clase de expresión poética partan de posiciones distintas. Así, por ejemplo, para Emil Staiger, la poesía lírica es un estado de memoria. El poeta expresa, líricamente, una vivencia anterior, reposada en su alma y que, en un momento dado, aflora a la expresión.

Pero, ¿es esto completamente cierto? Partamos del hecho de que toda obra poética construye —si es creadora— "otra realidad". Bien. Esta "otra realidad" puede muy bien situarse en un pretérito, tan difuso como el "érase una vez" con que se comienzan los cuentos infantiles. El poeta podría colocar un teórico "sucedió" cuando se desfleca en los ritmos de su creación lírica.

Ahora bien: el lirismo, al ser un impacto emotivo, parece exigir más que una evocación del pretérito, una puesta en luz del presente.

Pero, ¿sólo eso? ¿No hay una irrealidad poética hecha de futuridad, como hay una irrealidad novelística en los llamados relatos de adivinación? El poeta puro es, en realidad, utópico y ucrónico. El hecho de que no sea frecuente una poesía encuadrada en el tiempo por venir implica que no exista ahí una gran fuente de lirismo.

Recuerdo ahora un poema de Josep Carner —levemente modificado en la reedición de sus **Poesies Completes**— en el que nos presenta a una dama señorial —"La noble dama Eulàrìa"— reposando en la penumbra de la alcoba, con un niño recién nacido en su flanco. ¿Qué es aquel niño? Es un montocito de carne tibia, una pequeña nada. Pero es, también, una semilla caliente de futuro. Todas las cosas de la casa, mudamente,

acechan a la criatura dormida. El viejo techo familiar sabe ya que no será fiel a las piedras antiguas; la verja ya anticipa que, un día, cantando, la dejará atrás. El perro, agazapado, piensa que, cuando sea mayor, será un varón que no tendrá miedo a las sombras y perseguirá al perverso. El gallo no explora el porvenir: le basta con lanzar su cántico, puesto que el recién nacido es un pequeño varón. Y el rosal del jardín, ¿qué dice? Dice esto:

—Ell, que m'ignora encara,
diu un roser flairós,
esfullarà més roses
damunt d'un cap tot ros.

He aquí un delicado ejemplo de poesía de la futuridad. El recién nacido no sabe ni siquiera que el rosal existe. Pero el rosal sí ha tenido noción de que una vida nueva está alentando ya en la penumbrosa estancia señorial. Sabe más: sabe que el niño crecerá; que se tornará enamorado; que una muchacha rubia se cobijará a su sombra y que, un día, una de sus rosas se desangrará en homenaje amoroso sobre sus cabellos.

Todo el secreto de esta poesía está en esa construcción aérea —en vilo— sobre el futuro. En esa posibilidad de una invención, más pura que la que se sitúa en el pretérito ("érase una vez"), puesto que —invención pura— se adelanta al tiempo, inventándose el porvenir.

PARA ACOMPAÑAR AL "ORFEO"

Para acompañar —como me ha sido dado— al "Orfeó Català" en una fiesta filantrópica, sólo haría falta cantar. Pero cantar en compañía.

Dime cómo cantas y te diré quién eres. Escruta la expresión de una colectividad y aprenderás en seguida cómo es en su raíz más profunda. Hay pueblos solistas y pueblos orfeónicos. Y esto imprime carácter.

Entre nosotros —sobre la piel de toro ibérica— los sures son individualistas. El "cantaor", la bailarina, el lidiador, son héroes exentos y solitarios. Gentes de soledad, de "soleá". Los nortes, son en cambio, pluralistas; erigen en protagonistas a la multitud. Gozan en el goce común de las manos enlazadas en el ritmo unísono y uniforme de la muñeira a la sardana; de la masa coral al "orfeó".

Nada tan bello como cantar, como bailar, como "sentirse" en compañía. Cuando se habla, en el lenguaje de la fe, de "comunión" se entiende que se habla de "comunicación". El banquete eucarístico tiene su sentido más profundo en la participación "con-sentida" y multitudinaria; y acaso sea este valor más convincente de las "con-celebraciones" pos-conciliares.

No hay, en efecto, alegría más profunda que la alegría compartida, en la que todos nos sentimos copartícipes del mismo gozo con que las manos enlazadas transmiten, suavemente, los mensajes amigos.

(24 de Julio de 1968.)

SOBRE LA MUSICA EN LOS FESTINES

Asisto, como un puntual alumno, al cursillo de filosofía que sobre el tema "La amistad" viene profesando en la Asociación de Mujeres Universitarias, de Madrid, Pedro Laín Entralgo. El tema, y su exposición, es, por mil conceptos, sugestivo. Y, en ocasiones, gozosamente subrayable.

Así, cuando en la lección del viernes pasado, recordó aquel poco conocido y aun insospechado texto de Kant en el que divaga sobre la convergencia de los conceptos de amistad y de buena mesa, estableciendo el grave filósofo de Koenisberg toda una serie de reglas de oro para el buen yantar. Desde el número de los amigos en torno a manteles ("más que las gracias y menos que las musas") hasta la norma exigente de no admitir conversaciones separadas entre los comensales: conversación, pues, unánime y general, para crear una cierta comunión de espíritu ("toda comida en común —observa Laín— encierra una cierta sacralidad"), bajo la dirección discreta de las damas asistentes y escalonando los temas en tres tiempos —"contar" "razonar", "bromear"— exigiendo Kant este final lúdico aduciendo ingenuamente que la risa, al agitar el diafragma, ayuda a la buena disgestión.

Kant es, con Aristóteles y Santo Tomás, el tercer gran "clásico en la teoría de la amistad" y por ello es justo glosar hasta los menores detalles de su doctrina. Por ejemplo, recordó el profesor Laín la radical oposición kantiana a que, mientras se come entre amigos, suene la música. El banquete y la conversación son ya dos melodías paralelas. Kant sentencia categóricamente: "La música durante un festín es el absurdo más ofensivo que la glotonería puede inventar".

¡Atención, señores maestros de ceremonia, ahora denominados de "relaciones públicas"! ¡Atención, organizadores de banquetes de boda, cuyos comensales tienen que suspender la alegría de conversar para hablarse por señas como los sordomudos, mientras la música, muchas veces agria, destroza los tímpanos! Hay cosas tan fáciles de entender que son, por lo visto, pocos los que las entienden. Uno había protestado siempre del placer confuso y devastador que se origina del cruce

de la música y la palabra, y había levantado cien veces la mesa, para continuar la conversación en otra parte.

Lo que no recordaba es que tenía, como abogado, de mi parte, nada menos que el autor inmortal de la *Crítica de la razón pura.*

NOVELA Y SUCESO

La novela empezó siendo aventura, acción extraordinaria, suceso pasmoso que el escritor hacía llegar al lector. Todavía, en gran modo, lo es. Vuelve a serlo. Después de ciento cincuenta años de relato realista, de versión más o menos fotográfica de la cotidianidad costumbrista, el novelista ha empezado a entender que al lector le interesa lo excepcional, desde la magia (hoy se escriben, de nuevo, novelas mágicas), hasta la ciencia-ficción.

En cualquier caso, el novelista pende de un suceso. Su menester es un menester dinámico. Se precisa acumular los episodios en forma de pendiente; en dirección a un fin. Y, sin embargo, Ortega llegó a definir la novela como un género "moroso". ¿Se equivocaba? ¿No sería más cierto decir que el filósofo estaba diagnosticando la enfermedad de la novela de su tiempo, desde Proust y Joyce y desde Joyce a Gabriel Miró? Es curioso que, contemporáneamente, el cine hubiese inventado la "cámara lenta", la posibilidad de atomizar el tiempo en una descomposición de planos sucesivos, que permitía al ojo humano multiplicar su observación y enriquecerla con mil matices hasta el momento imperceptibles. Análogamente el novelista podía poner lente de microscopio al análisis de las cosas y retardar el paso del tiempo, volviendo —¿quién lo diría?— a la

unidad de veinticuatro horas que los preceptos de los clásicos asignaban a la tragedia, sólo que ese día, en el "Ulyses" de Joyce (o en "Veinticuatro horas de la vida de una mujer", de Zweig) se distendía en una morosa delectación temporal.

La aportación enriquecedora de ese método es incuestionable. Pero la novelística de los —¿felices?— años veinte ha quedado, hoy, arrumbada como un juego de laboratorio. Bien mirado, toda la expresión literaria de este período adoleció de esta misma voluntad de alquimia. Baste recordar el preciosismo minoritario de la generación neogongorina de 1927.

Lo que evidencia en mayor medida la distancia que media entre estas recetas y las fórmulas de hoy es el paso fuerte, el viento huracanado de lo real, de lo elemental y de lo humano que ha caracterizado la novelística española, a partir de "Nada", de Carmen Laforet. Más que el "cómo" se dice ha interesado el "qué" se narra. Y la primera consecuencia de ello ha sido el abandono del preciosismo verbal y la exhibición de un estilo elemental y desganado.

La novela se ha hecho, pues, mayoritaria, no sólo por el público a que se destina, sino por el escritor que la crea. Se ha multiplicado en miles de presencias y de temas y se ha convertido en tema general de concursos. Hoy ya no hay población que se estime que no cree su premio municipal de novela.

Pues bien: a mi juicio hay ahí un peligro de elementalidad. A la novela todos se atreven. Basta un cierto sentido de observación, una cierta receptividad visual y acústica para segregar un relato novelístico. No diré que esto sea demasiado fácil. Creo —y seguiré creyendo— que crear una buena novela —he dicho una buena novela— es decir, un mundo de ficción clauso y redondo, es una formidable hazaña intelec-

tual. Y que la medida de un relato importante nos lo da la capacidad de invención, de creación y, digámoslo de una vez, de "poesía" que el novelista puede alcanzar.

(13 de Noviembre de 1968.)

V

FORMAS

LA REIVINDICACION DEL MODERNISMO

El importante libro que Oriol Bohigas ha dedicado a la "Arquitectura Modernista", espléndidamente decorado por las fotos de Leopold Pomés, se presta a muchas —y no leves— meditaciones. Para empezar, la importancia misma del suceso, calificado por el autor como "l'aportació més consistent i més efectiva de Catalunya a la cultura de la nostra època". El estudio crítico y la aportación documental son, en verdad, impresionantes; y de su proyección exterior universal da fe el prólogo con que Bruno Zevi completa la importancia del suceso.

Un segundo aspecto que produce impresión, es el de la conciencia con que se acomete la revolución artística que hoy conocemos con el nombre de Modernismo, a partir de lo que el gran arquitecto italiano, que firma la introducción, llama su "acta de nacimiento". Se trata del artículo publicado por Lluís Domènech i Montaner, en la revista "La Renaixensa", corriendo el año 1878, y titulado "En busca de una arquitectura na-

cional", documento para mí desconocido y que posee un relieve ciertamente notable.

El tercer aspecto que exige un registro en esta sección, es el de la restauración actual de los valores del Modernismo, a que aludí un poco irónicamente hace unos días. Nuestra generación, que fue la generación racionalista y funcional del G. A. T. P. A. C., influida por el energismo geométrico de Le Corbusier, se pasó la juventud rompiendo los "bibelots" modernistas que descubría en las casas paternas. Esos "bibelots" que nuestros hijos coleccionan con entusiasmo cuando los encuentran en las almonedas antes de que pasen a manos de los anticuarios.

Bruno Zevi habla en su prólogo de una "crisis de las poéticas racionalistas" y ya tenemos encima la oleada de pop-art de que se decoran las "boites", los "pubs" y los carteles publicitarios. En la lírica ha sucedido lo mismo. Jorge Guillén que, cuando éramos jóvenes, nos enseñó a valorar a Góngora y a Valéry, convirtiendo la poesía en álgebra categórica, imita, en sus poemas más recientes a Campoamor (¡a Campoamor!) en su decir anecdótico inmediato y sentimental. A don Eugenio d'Ors le gustaba citar el verso de Boileau: "Chassez le Naturel, il revient au galop". Echad fuera lo natural; regresará en seguida.

¿Qué significa todo esto? Significa, sencillamente, que la historia de la cultura es una constante oscilación. Lo que gobierna la evolución de los estilos es la fatiga, exactamente igual como acontece con la moda. Fabrica cada generación su ideal estético contraponiéndolo al de la generación anterior. Es lógico, justo y necesario.

Y así sucesivamente.

(15 de Mayo de 1968.)

PLASTICA

El retorno de algunos elementos estéticos del modernismo ¿no era previsible? Ahora que los "drugsstore" y ciertas "boutiques" se enmarcan en aquellas curvaturas que estaban de moda hace sesenta años, se nos ocurre que ciertas conquistas de la poética modernista están de nuevo vigentes, una vez que la conmemoración del centenario de Rubén ha aireado su vieja, ya olvidada música.

Curioso este retorno, contrapuesto mil veces a la normativa socializante y comprometida que gobierna, en gran medida, el quehacer estético; contrapuesto también, todavía con mayor fuerza, a la peripecia radical del arte abstracto.

Lo que presenciamos nos da la medida exacta de que también lo puramente arbitrario se produce como una necesidad estética, devolviendo a la expresión artística su condición primigenia de "juego" tanto más bello cuanto menos necesario.

En lo espectacular, esta presencia es, cada vez, más significativa. Veo sucesivamente la última peripecia de "James Bond", en la película "Casino Royal", y los decorados, estupendos, que ha creado Daniel Bohr para "La Bahía", de Phillippe Adrien, estrenada ahora en el Beatriz de Madrid. La contextura plástica en uno y otro caso se fabrica, alternativamente, con elementos "modernistas" y de "pop art". Cierto que dosificados un poco irónicamente: es decir, "de vuelta", con plena conciencia de su buscada, de su querida "inutilidad". Pero ¿no es esta la característica arbitraria de cierto teatro desde la verborrea de algunos personajes de Ionesco a los coloquios queridamente absurdos de algunos personajes de Arrabal?

El arte vuelve al "bric-a-brac", y ahora que el alcalde de Madrid ha reinstalado en la Corte los cachivaches que ornamentaban el domicilio de Ramón Gómez de la Serna en Buenos Aires, observamos que se mueven en el mismo juego irónico y arbitrario.

Y todavía una constatación. El modernismo en España coexistió con una grave inquietud religiosa que sembró vientos de fronda en la Iglesia católica en una tendencia que fue denominada "modernista" —condenada por el Sumo Pontífice— y cuyo epíteto, como recordó Juan Ramón Jiménez, sirvió de nombre de guerra, precisamente porque era una nota de rebeldía, a la joven escuela poética que seguía los estandartes oriflama de Rubén Darío. Hoy, la restauración de ciertos valores de la estética "modernista" coexiste con otros vientos de fronda que, renovando los rumbos de la Iglesia, hacen cabecear la nave de San Pedro en busca de unos horizontes renovados y distintos.

(9 de Febrero de 1968.)

DALI, DETRAS DE DALI

Algunas personas me han escrito acerca de un artículo en el que contraponía el mundo del pasmo onírico, de formas larvadas, de Joan Miró, al mundo de formas construidas, de sentido razonable y dialéctico, de Salvador Dalí. Acabo de leer en "Les Nouvelles Littéraires", una entrevista a Luis Powels que, desde hace quince años, cultiva la amistad del pintor de Cadaqués, amistad que le ha permitido, recientemente, publicar un libro titulado "Les passions selon Dalí".

Confieso que este texto periodístico me ha interesado sobremanera, porque da la clave del doble nivel del

existir daliniano. El plan exhibicionista, excéntrico y aparentemente "paranoico"; y el plano profundo de su autenticidad. Llegar a este plano es, seguramente, muy difícil. He visto pocas veces a Dalí y nunca he conseguido arrancarle del nivel espectacular. Aun sabiendo de mi antigua filiación al grupo surrealista contemporáneo de sus primeras actividades y otras circunstancias dignas de tener en cuenta, el pintor, al conocer mi llegada, corrió a engomarse los bigotes y a ponerse un chaleco carmesí. Es decir, se puso "en situación", para usar la frase del teatro, y permaneció todo el tiempo "en escena". Así fingió confundirme con el escritor Arturo Serrano Plaja; se empecinó en no entender que la frase usada por mí "dar vela en este entierro" nada tenía que ver con su propia muerte; y finalmente, me propuso, con aire sibilino, ponernos de acuerdo, en secreto, para, sobre cualquier materia, opinar él y yo en forma diametralmente opuesta. Si se añade que esta entrevista se produjo en su casa de Cadaqués, entre "snobs" americanos y coleccionistas ingleses, periodistas y "cameramen" de todo el mundo y refulgentes artistas cinematográficos, puede juzgarse del grado de autenticidad que alcanzó el diálogo, cortado por mil llamadas telefónicas, y por la llegada de nuevas visitas, una de las cuales resultó ser la del chico repartidor de telegramas de Cadaqués al que Dalí, como si no lo hubiera visto nunca, se obstinó todo el tiempo en hablarle en un cerrado francés.

Pues bien: según Powels, este histrionismo daliniano cuyas consecuencias publicitarias y, por lo tanto, crematísticas, no hace falta subrayar (Dalí es, sin duda, la primera "figura-noticia" de España en el mundo) es "un estado permanente de conciencia" y que se trata de "un espíritu siempre despierto que se afirma constantemente en la importancia de subsistir y de hallar el sentido profundo de cuanto hace".

¿Sería, pienso yo, esta, por otra parte, fatigosa actividad histriónica una especie de refugio para esconder, con una serie de piruetas, una autenticidad que necesita producirse y resolverse en una estricta intimidad razonante? Como en el "Enrique IV", de Pirandello, ¿no es la locura la solución última, el sagrado refugio inviolable para restablecer el reducto más altivo de la independencia y de la libertad? ¿El caso de Don Quijote "caracterizándose", vistiéndose de "otro modo" para asombrar a las gentes y disfrazar de locura su altísimo mensaje, no se parece un poco al doble plano en que Salvador Dalí se mueve?

Bien se comprende, con todo ello, que hay que dejar atrás las consabidas sonrisitas ibéricas sobre "ese tío chalao", puesto que el pintor más caro del mundo es, curiosamente, a la vez. un escritor cuyos libros se editan y se venden con notable éxito. Estos libros se mueven en dos direcciones: el de la confesión autobiográfica (de "Vida secreta" a "Diario de un genio"), riquísimo en aportaciones sobre el mundo subconsciente, y el de una consciente y razonante jerarquización de valores, en la que un erotismo elemental es sustituido sucesivamente por una escala intelectualista en la que se ordenan de abajo arriba —y cada uno puede pensar lo que quiera— el Clasicismo, el Oro, la Monarquía, la Inmortalidad y Dios, por supuesto el Dios del catolicismo, apostólico y romano. La elaboración de estos conceptos, bien en su obra plástica, bien en su obra literaria, tiene muy poco que ver con el Dalí de los bigotes engomados y el chaleco carmesí que todos los días, con penosa, pero obstinada servidumbre, se exhibe a la curiosidad muchas veces superficial de los periodistas.

En cuanto a mí, víctima también de esta "mise en scène", suspendo el juicio hasta el día en que pueda hablar a solas, largamente, casi en voz baja, con Salvador Dalí.

(29 de Mayo de 1968.)

SUBIRACHS Y EL DINAMISMO EN LA ESCULTURA

Nada nos atrae tanto como lo que aporta sobresalto de las nociones adquiridas. Y tanta es la fuerza de la atracción cuanto más sólidas parecían aquéllas.

Nuestras ideas sobre el arte se ordenan de acuerdo con una tradición inmemorial, según su relación con el reposo o con el movimiento. Así la arquitectura es la máxima inmovilidad, como la música es la extrema ligereza. La piedra es estable, y el sonido, volandero. ¿No es así?

Partiendo de este dualismo, nos acostumbramos a unir la idea de arquitectura a la de eternidad. El nombre de "bienes raíces" es bien significativo para designar los bienes "inmuebles", es decir, "inmóviles". La idea de construir casas desmontables —tan atractivas, algunas de ellas— choca con la de la permanencia que tiene, entre nosotros, la propiedad inmobiliaria. En los Estados Unidos, donde se montan casas de madera, que son, incluso, transportables, es donde se ha visto más atenuada esta idea, acaso porque para nosotros, gentes procedentes de Roma, lo territorial tiene algo de sagrado y de inmutable. Construimos "para siempre", porque el nomadismo es, entre nosotros, generalmente circunstancial.

Me acerco al punto adonde quería llegar. Tengo sobre la mesa el catálogo de la obra escultórica de Josep María Subirachs durante el quinquenio 1963-68, que acaba de imprimir la Sala Gaspar. Subirachs es un nombre resonante, y no voy a descubrir sus hallazgos, desde el tratamiento mezclado de materias insólitas a la original noción de "magnitud" que se registra en muchas de sus obras. Lo que quería añadir, prosiguien-

do el hilo de ideas que he empezado a devanar, es que lo verdaderamente revolucionario en su obra es la inserción de la noción de movimiento en sus esculturas más representativas. Atención. No se trata de moldear un "momento" de una figura que se mueve. El arte barroco y, en algunos momentos, el romántico, aportaron esta idea: un friso de ángeles del siglo XVII o una danzarina del XIX han sido mil veces "sorprendidos" en una "instantánea" que convierte en permanente una actitud etérea o volandera. Atención. Lo que Subirachs consigue es otra cosa.

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

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

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

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

(26 de Junio de 1968.)

LAS "MENINAS" DE PICASSO

Ya están en el noble estuche del palacio de la calle de Montcada las "Meninas" de Picasso. Bienvenidas sean, porque corresponden al gesto prócer de la ciudad, que se prestó a crear, con la restauración del edificio, un marco digno de la fama y de la raíz barcelonesa del pintor universal. Ahí están, pues, la infanta Margarita, sus dos azafatas gentiles, don Diego, la dueña, el primo aposentador en la puerta, el guardadamas, la deforme Maribárbola, el enano Nicolasito y el reposado y meditabundo perro. Y —en el fondo del espejo— las imágenes desvaídas de los reyes.

No divagaré sobre esta tela insigne, que he explicado muchas veces con la palabra y con la pluma, puesto que es uno de los más gozosos laberintos del arte universal. Ni pretenderé apurar, en unas breves líneas, una glosa a la numerosa aportación picassiana, que yo hubiera preferido —como valor museístico— repartida entre las distintas épocas, modos y estilos de este fabuloso Proteo de mil formas interminables, cuyo espléndido poder genesíaco no se agota jamás.

La frondosa elaboración picassiana de "Las Meninas" tiene, sin duda, muchos aspectos a considerar, siquiera sea brevemente, empezando por su propia multiplicidad que se corresponde, a lo que creo, a la enorme pluralidad de sus posibles interpretaciones. La tela original,

en efecto, es un ejemplo bien notorio de la estética del punto de vista, puesto que el cuadro velazqueño "puede" verse desde la pupila de todos y cada uno de los personajes, incluyendo, naturalmente, la del pintor.

En segundo lugar, la elaboración de esta amplísima serie implica un homenaje a Velázquez —cualquiera que sean las apariencias—, sujeto evidente de la admiración de Picasso, que conoció en los primeros años del siglo XX la devoción de algunos pintores barceloneses, entre ellos Ramón Casas, por el artista sevillano, que entonces oponía su sólido prestigio a la moda creciente de El Greco.

Finalmente, lo que hay en esta interpretación de —digámoslo de una vez— "sabotaje". No nos escandalicemos. El mayor signo de nuestro tiempo es el juego de fuerzas contrarias a una determinada tradición. Y esto va desde los primeros cubistas a los últimos "hippies". Durante cincuenta años las avanzadas artísticas de la Humanidad han jugado a desventrar los grandes maniquíes de la Historia. Picasso —adelantado de todo en todo— no podía quedarse atrás.

(26 de Junio de 1968.)

SOBRE JOAN MIRO

La aparición, allá por los años treinta, del segundo Joan Miró, desanclado del realismo rural de Montroig, para elaborar un mundo de larvas primigenias, de colores vivísimos, elementales y como recién nacidos, fue uno de los mayores acontecimientos de nuestra mocedad estética. Joan Miró tenía ya ese aire pasmado, la mirada azul y un gran silencio, un impresionante mutismo. Venía alguna vez a nuestra tertulia, la llamada

"peña de los surrealistas", en el café del Hotel Colón, de la plaza de Cataluña. Nunca decía más allá de tres palabras. Ni siquiera una vez en que por curiosidad periodística y humana, intenté someterle a un interrogatorio. ¡Qué buen callador!

Después le he visto muy poco. Y apenas he hablado con él. A pesar de que mi refugio estival en Mallorca está frente al suyo, al otro lado de la bahía de San Agustín, donde prosigue trazando, impertérrito, el mismo mundo de larvas primigenias que inventó hacia los años treinta.

¿Está incurso el arte de Joan Miró en la estética del surrealismo? Muchos —y yo mismo— lo han escrito. Pero, ¿es exactamente así?

Entiendo que toda elaboración surrealista parte de una cierta ordenación mental. Los sueños también tienen su lógica, aunque esta lógica no se corresponda a la del estado de vigilia. Si comparamos los dos grandes bisílabos catalanes de la pintura universa, Dalí y Miró, observaremos que en los cuadros dalinianos hay una elaboración, más o menos fantástica, pero sin duda ordenada con una cierta intencionalidad mental y argumental. La prueba está en que Dalí escribe libros —y añadiré que algunos son muy interesantes— transparentando una lucubración sucesiva y coherente dentro de su misma arbitrariedad. También Picasso ha escrito, y sus escritos ofrecen cierto interés dialéctico. Uno y otro, por supuesto, son inagotables charladores.

Me sorprendería saber que Joan Miró escribe literatura. Yo lo concibo siempre en la mudez que le descubrí en mi adolescencia, con su mirada azul y pasmada de niño sempiterno. Por eso me resisto a llamarle surrealista. ¿No es, en fin de cuentas, el surrealismo un complejo movimiento final de tipo posbarroco y posromántico? ¿No es, en sí mismo, una elaboración inte-

lectual diversificada en un doble plano racional e irracionalista?

El mundo plástico de Joan Miró es un mundo repristinizado, prenatal, de elementalidad pura. Lo milagroso es mantenerse fiel a esta temática, durante cuarenta años, como si el complicado e intelectualizado mundo exterior no existiera; como si el silencio vivo de Joan Miró le aislara como una campana neumática dentro de la cual, como un ángel pasmado y puro, inventa todos los días una nueva creación del universo.

(1 de Mayo de 1968.)

VI

AULAS

CENTENARIO DE "EL MAGISTERIO ESPAÑOL"

Este es el número 9.696 del periódico "El Magisterio Español", que empezó a publicarse hace cien años. Hace cincuenta años, el periódico celebró su medio siglo. "Habíamos concebido la esperanza de que en este primer número de 1917 podríamos anunciar la desaparición definitiva de los sueldos inferiores a mil pesetas." (Se trata, lector, de mil pesetas anuales.) "La concesión —prosigue— era cosa acordada desde que vino al poder el actual Gobierno. Es, además, una medida que debía estar realizada hace unos cuantos lustros, hasta el punto que es vergonzoso hablar todavía de ello. Y, sin embargo, todo ha fracasado por causas y circunstancias que hemos expuesto oportunamente y de las cuales hemos protestado con energía. Aún tendremos que hablar algún tiempo de sueldos inferiores a mil pesetas, y de las ominosas categorías intermedias, y de atropellos del caciquismo en forma de reparto de consumos y de expedientes de incompatibilidad y de locales infectos... ¿Comprende el lector la pesadumbre que causa todo esto después de media centuria de lucha?" Al reproducir éste y otros párrafos, "El Magisterio Español" apos-

tilla: "¿No es verdad, querido lector, maestro nacional en 1967, que lo que decíamos en 1917 es el mismo panorama actual con muy pocas variaciones?"

He aquí unas palabras cuyo patetismo nos araña el corazón: "¿Pueden escucharse cosas menos estremecedoras que ésta?" Hace unas semanas, un estupendo cortometraje realizado por un joven cineísta barcelonés, Ramón Masats, recogía la jornada de un maestrillo rural en una aldea de Castilla. Con su guardapolvo remendado, la escuela sórdida, el material misérrimo, la película nos daba la medida exacta de un heroísmo. Más asombroso todavía: aquel maestrillo expresaba ante la cámara una cierta conmovedora alegría por ejercer su profesión, y la esperanza de que, en el futuro, unas migajas de calderilla harían menos vergonzoso el sueldo de que se mantenía. Os aseguro que era un testimonio estremecedor.

Yo, al hojear este número centenario de "El Magisterio Español", he sentido como una honda y grave vergüenza, ante la espantosa soledad en que se mueven sus nobilísimas campañas. Su voz, sus patéticos llamamientos, ¿en qué lugar resuenan? ¿En todas y cada una de las escuelitas que rumían la misma meláncolica verdad, la archiconocida miseria?

¿Dónde más? ¿Por qué no es el maestro un tema candente, cotidiano, patético, inmediato?

No hagamos literatura, mala literatura con él, ya que bastantes "retratos" se nos han dado desde el *Dómine Cabra* de Quevedo, hasta los encanijados maestrillos de Luis Taboada, y los caricaturistas —ya cada vez menos, por fortuna— nos han reflejado, hasta la saciedad, los famélicos perfiles que ya sabemos. No. No hablamos bastante del maestro. Cuando la reciente regulación de sueldos del Estado, el Magisterio fue calificado con un "coeficiente" de subalterno. Como en 1917. ¿Cuándo cambiará esto? ¿Cuándo se alcanzará el nivel de con-

ciencia nacional que es necesario? No es un asunto de la Dirección General de Primera Enseñanza; no es una gestión del Ministerio de Educación y Ciencia; no. Debe ser un movimiento general, masivo, gigantesco, total. Un estado de ánimo conjunto y arrollador.

Pensemos que cuanto abarque la palabra Porvenir en España depende de esto. Y que las medidas que se adopten deberán partir de una movilización general del Estado, interpretando ese movimiento de opinión que debe surgir imperiosa, avasalladoramente.

Y cuando el Estado no alcance, úrjase la colaboración a escala regional, a escala provincial, a escala ciudadana. No podemos perder ni un minuto, ni el menor átomo de energía. De un espíritu de colaboración colectiva pueden surgir milagros. Como esos que, en estas mismas páginas, viene recordando mi buen amigo Joaquim Ventallò, al evocar unas espléndidas realizaciones que, en la primera mitad del siglo XX, llevó a término una política educativa a través de unos organismos eficaces puestos en vigor por el Ayuntamiento de Barcelona. El de aquellos entonces.

(7 de Julio de 1967.)

PRIMACIA DE LA UNIVERSIDAD

Una atalaya del acontecer cultural como ésta, ¿podrá soslayar que el problema capital de nuestro tiempo, en el plano del espíritu, es el de la eficacia de la función universitaria?

De la importancia del tema darían buena muestra, espigándolas, las noticias que del universo llegan a los periódicos y a los aparatos de televisión, desde las batallas campales de Roma, a los tumultos de Lima; desde las algaradas de Göteborg a los incidentes de Lo-

vaina. La parte más sensible de la historia universal de nuestro tiempo muestra su desazón evidente.

¿Por qué razón? Fundamentalmente, por una. Por la más obvia y sencilla. Porque la Universidad se ha tornado masiva. Porque físicamente, demográficamente, los recintos universitarios se han tornado insuficientes.

Los problemas son, sin duda, múltiples y complejos. Pero, en primer término, el hecho capital es el de que los universitarios "no caben". No caben numéricamente, porque las aulas de los centros docentes, que albergan la humanidad de los "pocos felices", deben, por necesidad, abrir su cauce a los "muchos" hasta ahora "desgraciados".

De ahí que la cuestión se inicie en el hecho elemental y cierto de que las clases pueden darse mal, con los alumnos apelotonados, tomando trabajosamente sus apuntes sentados en el suelo, o apoyados en el quicio de una puerta, en el caso feliz de haber obtenido el acceso material a las aulas.

De esta proliferación escolar, a nivel europeo, se derivan todos los problemas secundarios, empezando por el de la docencia, en la que el catedrático titular —"su majestad el catedrático"— debe abdicar de su soberanía y atomizarla en la serie de ayudantes y repetidores que difuminan hasta el límite la presencia vital del profesor. A su vez, esta posibilidad conduce a la inhibición, ya que, apremiado por otros menesteres —el catedrático, mal pagado, es siempre un multiempleado—, la función rectora de una materia o disciplina, ya atomizada, puede convertirse en una pura nebulosa o en una simple inhibición. El alumno, en último término, tiene el derecho a oír, en cada cátedra, a su máximo exponente. Pero ¿cómo es esto posible dentro del concepto "borbónico" y excluyente de la Universidad estatal europea?

La cuestión previa es, pues, esta de la insuficiencia de los cauces de la actual organización que, por una parte, obligan a agruparse a centenares de alumnos y, por otra, desfiguran la realidad humana del catedrático-conductor de cultura, para diseminarla con una fusilería de esfuerzos menores.

Al perder intensidad la presión cultural sobre el alumnado universitario se afloja, también, la tensión necesaria para crear unas minorías de selección. Y de ahí nace la gravedad del problema.

* * *

Que la cuestión sobrepasa los límites de lo nacional lo atestigua Servan-Schreiber cuando enfrenta la Universidad europea —sin distingos— a la norteamericana. La supremacía de los Estados Unidos, afirma, procede de su supremacía universitaria. "Si Europa no potencia al máximo sus universidades —ha dicho— y si no las hace asequibles a todas las clases sociales, no podrá replicar al desafío americano." El secreto de la potencialidad de los Estados Unidos está, pues, en su fortaleza universitaria.

Tengo sobre mi mesa el reciente libro de Julián Marías que se titula, justamente, *Análisis de los Estados Unidos*. Este libro completa y perfecciona el libro que, sobre el mismo tema, escribió el autor quince años atrás. El panorama comparativo es impresionante. Estos tres lustros son absolutamente decisivos en la historia del mundo. Precisamente porque la masa de estudiantes americanos se ha, literalmente, duplicado. Hoy las universidades USA poseen unos cinco millones de alumnos. ¿Cómo se ordenan y se rinden eficaces estas masas de estudiantes norteamericanos?

En primer lugar, por la iniciativa privada. En los Estados Unidos no existe —en el plano federal— algo parecido a nuestro Ministerio de Educación, si bien

cada uno de los Estados mantenga una o varias —muy pocas— instituciones de enseñanza superior. Típicamente, la Universidad americana es de origen privado. Es, pues, un "negocio" apoyado en iniciativas filantrópicas y sostenido por unas matrículas altas —1.500 a 2.500 dólares por curso—, que un amplio sistema de becas permite disfrutar a los económicamente menos fuertes, pero al que nadie solicita gratuidad o economía. Todo lo que vale, se paga. Y nadie duda de que el estudio vale dinero. El capítulo bibliotecas es, en este sentido, fabuloso. "Un pequeño *college* de 500 estudiantes —anota Julián Marías— puede tener una biblioteca de 30.000, 50.000 ó 100.000 libros, admirablemente instalada; los mayores, con un par de miles de alumnos, tienen a veces 300 ó 400.000; las bibliotecas universitarias que pasan de un millón son unas cuarenta, y hay bastantes que tienen entre dos y siete millones." Los laboratorios, claro está, marchan por el mismo tenor.

La opinión de Servan-Schreiber se complementa con los datos que aporta Julián Marías. Para mí, la cuestión no tiene vuelta de hoja. La tremenda inferioridad de la Universidad europea está en su condición oficial y excluyente; en su carácter estatal.

Lo mismo, la española. A mí me asombra que gentes como José Luis Aranguren —tan liberal— insistan en la defensa de la Universidad estatal, aunque bien se comprende por dónde van sus temores en lo que se refiere al "placet" a las universidades privadas. Cuando yo hablo de una libre competencia en el plano universitario me refiero a una libertad real y efectiva, sin otras limitaciones que las de una exigencia técnica y cualitativa. Sólo así se terminaría la monarquía absoluta del catedrático, dispensador oligárquico único de los títulos oficiales; sólo así podríamos acabar con el espectáculo bochornoso de una Universidad que tiene

cerradas sus puertas —*por limitación* de plazas y por anacronismo en los métodos de selección— a los mejores elementos de que dispone un país. En una ciudad como Barcelona, un Arruga, un Puigvert, no tienen cátedra universitaria, aunque sus lecciones sean ávidamente escuchadas cuando disertan en Colombia o en la Argentina. En Madrid se da el caso peregrino de que en la Real Academia Española se sienten, en sillones de número, seis catedráticos de Instituto, elegidos por la *más exigente corporación* del país, pero a los que la Universidad no ha encontrado manera de utilizar su talento, requeridos por supuesto por todos los niveles universitarios una vez que cruzan nuestras fronteras.

La lección es clara. La Universidad española ha fracasado en tanto que Universidad estatal. Su monopolio, su impersonalidad, su oficialismo, le han quitado lo que la Universidad debe tener: sentido materno. Una de las cosas que más me impresionaron cuando yo fui profesor *universitario en los* Estados Unidos es el sentido de filiación que las grandes figuras de este país conservan hacia el centro donde cursaron sus estudios. La Universidad coloca, en lugar de honor, sus nombres y sus efigies; se siente orgullosa de ellos. Hace unos días, Joaquín Ruiz Giménez, dirigiéndose a un grupo de escolares, hablaba de que "un grave pecado de los universitarios es que cuando abandonan la Universidad dejan a la Universidad definitivamente *lejos de su alma*". Es verdad, pero también es cierto que "amor con amor se paga".

Claro está que todo esto necesitaría una revisión radical que partiera, como ejemplo, de una Hacienda que no considerase "signos externos de riqueza" la donación de un legado cultural. He hablado muchas veces con gentes de alta posición económica, requeridos por mí para crear fundaciones de cultura, y estarían dispuestos a ellas si no viviesen atemorizados por el *ins-*

pector del Fisco, que caería implacablemente sobre su bolsa. Y es bien sabido que una de las causas de la filantropía norteamericana estriba en la condición de cifra no imponible a los donativos de carácter cultural.

Pero no sería justo explicar con sonrisa picaresca esta condición como clave de tantas y tan hermosas iniciativas culturales. El sentido de la solidaridad y el de la colaboración son forma constituyente de la educación del norteamericano. Desde la escuela. El sentido de la convivencia, el "meeting" o reunión en torno a una mesa para plantear y resolver problemas, es una costumbre constitucional, que resuelve en diálogo fecundo las cuestiones planteadas. Este sentido de la colaboración ha creado, a través de *un millar* de universidades americanas, ese complejo titánico de sabiduría y técnica, de poder espiritual y de eficacia científica que Jean-Jacques Servan-Schreiber ha presentado como ejemplo —y como "desafío"— a la comunidad espiritual europea.

EDUCACION CIENTIFICA Y CULTURA POPULAR

Hace unos meses, la Secretaría de Estado que se ocupa, en España, de los establecimientos docentes, pasó a denominarse Ministerio de Educación y Ciencia. El nombre sí hace a la cosa. La denominación sustituía a la de Educación Nacional, que, a su vez, sucedió, al terminar nuestra guerra, al viejo mote de Instrucción Pública. Tres etapas, pues. La primera, en el orden temporal, implica la herencia decimonónica del despotismo ilustrado: la misión estatal de "instruir" con carácter general, o "público", concibiendo la enseñanza como gratuita y obligatoria y resueltamente "oficial". La segunda asume una función más

compleja: "educar" es más que "instruir", puesto que afecta a los valores de la convivencia tanto como a los de la cultura: el adjetivo "Nacional" completa la ambición del epíteto, ya que absorbe la enseñanza "privada" junto a la "oficial". La tercera parece indicar, por un lado, una regresión en el ámbito de su jurisdicción, puesto que la escueta palabra "Educación" implica el simple gobierno de los establecimientos docentes, si bien la añadidura de la voz "Ciencia" le incorpora las tareas de la investigación.

La verdad es que las cosas se han complicado mucho en este terreno. La función estatal, en cuanto al saber, va mucho más allá de lo que se denomina la enseñanza. Una concepción ambiciosa de la función estatal en el plano de la cultura va más allá del mundo de las aulas. Tomemos el ejemplo de Francia. Dentro de un año se cumplirá un decenio de la instauración, bajo la dirección de André Malraux, del Ministerio de Asuntos Culturales, precisamente cuando ya ha superado la edad escolar. Es una acción incitadora y difundidora que va desde los festivales de teatro a las grandes exposiciones de pintura; desde la restauración de los viejos edificios a la protección del cine; desde el culto de las artesanías tradicionales a la descentralización intelectual a través de las Casas de la Cultura.

Cito, adrede, el ejemplo francés para evitar impulsivos juicios "a priori". Porque a la luz de estos precedentes adquiere su sentido el hecho, recordado al principio, de que el cambio de título separe de modo cada vez más claro la tarea que asume entre nosotros el Ministerio de Educación y Ciencia de las que acometen los servicios que empiezan a funcionar ahora bajo el epíteto revelador de Dirección General de Cultura Popular, cuyo rango administrativo habrá de crecer, sin duda, en un esquema ideal del porvenir.

(3 de Abril de 1968.)

MEDIO SIGLO DE UNA BIBLIOTECA POPULAR

La conmemoración del primer medio siglo de la Biblioteca Popular de Valls me ha acercado por unas horas al verdor fragoso y empinado del Alt Camp, porque la ciudad se ha vestido de fiesta. No es para menos. Hace cincuenta años, puso damascos en sus balcones y los "xiquets" alzaron su torre de hombres fuertes, coronados por "l'anxeneta". Repicaban gordo las campanas. ¿Qué sucedía? Que unos hombres ilustres llegaban de la ciudad lejana, de la Barcelona marinera, para alumbrar, en las tierras altas, la primera "Biblioteca Popular" de la Mancomunitat de Cataluña. Llegó, naturalmente, porque no era para menos, su presidente, Puig y Cadafalch; y con no menos lógica, el director de Instrucción Pública, que todavía se firmaba "Xenius". Con ellos, un tercer invitado de honor. Era Teixeira de Pascoaes, el gran escritor portugués que se encontraba en Barcelona, profesando unas lecciones de literatura lusitana en uno de aquellos famosos "Cursos d'Alta Cultura i d'Intercanvi", que entonces funcionaban, y éste, sin duda, consecuencia de un resonante viaje que D'Ors y su equipo intelectual había realizado el año anterior a Portugal.

Valls esperaba, enfebrecido. Todavía, en los actos de ahora, he visto las fotografías amarillentas de 1918. ¿Qué significado tenía aquello? ¿Y lo que iba a venir en seguida? Sallent, Borges Blanques, Vich, Olot, Canet de Mar iban a seguir de inmediato. La siembra de Bibliotecas Populares, por iniciativa de los organismos locales, había comenzado. Hoy —loado sea Dios— pasan de ciento estas luminarias de cultura que arden y crepitan sobre nuestra tierra de Cataluña, lo que indica que la semilla cayó en surco propicio.

Hoy, a este medio siglo de distancia, podemos ver con claridad que de lo que se trataba era de una doble labor subsidiaria. Por un lado era un complemento local a la docencia estatal. Por otro, era la premonición de un concepto nuevo: el de que los cauces de despliegue del saber no se agotan en los escalones de la "enseñanza", sino que existe ese magisterio difuso que ya empezamos a designar con el nombre —un poco impreciso— de "Cultura Popular". Con ello queremos indicar la ordenación de un nuevo magisterio, que toma distintas formas, desde la Biblioteca y el Museo, hasta la Radio y la Televisión, que transporta y difunde los bienes culturales por caminos distintos, pero, por supuesto, más amplios. Que todo ello debe tomar de arriba protección y estímulo es de una lógica total. Que la vastedad de su campo de acción roza los horizontes de lo infinito es más que evidente.

Desde esta oceánica realidad, volvamos los ojos a esa primera "Biblioteca Popular" de Valls, cuyo cincuentenario hemos celebrado con todo el valor de un símbolo.

(3 de Julio de 1968.)

HACIA UNA CULTURA MASIVA

Estos instrumentos de cultura, de la Biblioteca a la Televisión, ¿no pueden ordenarse por su grado de masividad? El libro es minoritario, como la pequeña pantalla es multitudinaria. ¿Pero es esto así, realmente? Se anuncia una campaña de promoción del libro, a nivel de muchedumbres. La prueba es apasionante. ¿Logrará la televisión martillear con su voz-imagen la conciencia española hasta sus últimos estratos, para hacerle comprender el alcance de este "contamos contigo"

de la Cultura? ¿Conseguiremos hacer entender a las gentes que vivir marginados del ámbito cultural es tan grave como una falta en el atuendo o en las buenas maneras?

Y, dentro de estas interrogaciones, ¿podremos mantener el libro dentro de la primacía que, como instrumento cultural, ha mantenido desde hace cincuenta siglos? En el reciente Congreso Internacional de Editores de Amsterdam, uno de los oradores nos prevenía acerca de la posible competencia que al libro podían hacer, por un lado, los medios audiovisuales, y, por otro, la cibernética. En cualquier caso, el peligro no parece inmediato. Yo diría más: el libro puede volver a ser masivo, precisamente, insertándolo en estas tremendas máquinas difusoras que son la radio y la televisión. La novela televisada o el libro comentado en la pequeña pantalla reciben de pronto una audiencia de enorme magnitud. Millones de personas toman, por lo menos, conciencia de que algo —esa novela, ese libro— "falta" en su bagaje cultural. Y esto es muy importante.

Lo mismo acontecece con el teatro. Los zarandeados huesos de Lope o las misteriosas cenizas de Shakespeare deben estremecerse cuando sus tipos y sus palabras inmortales, a través del artilugio televisivo, alcanzan a muchedumbres millonarias. Yo no puedo reprimir un trémolo emotivo cuando, al contemplar desde mi casa una de esas grandes escenas magistrales, me percato de que, simultáneamente, en los campos y aldeas, en las casas aisladas, en las tabernitas populares, en los casinillos pueblerinos, las figuras y el verbo de estas sombras inmortales pueden llegar, y de hecho llegan, a tantas gentes que jamás tuvieron contacto con ellos. "No importa que la poesía no se entienda totalmente —gustaba de decir Juan Ramón Jiménez—; basta con que llegue de algún modo su emanación."

Y digo todo esto a propósito de la muy importante Campaña Nacional de Teatro que acaba de promover el Ministerio de Información y Turismo; y lo confirmo al leer la nueva y tan esperada ordenación de un Teatro Nacional en Barcelona. Lo masivo y lo minoritario no están tan alejados como se supone. Quizá el signo más característico del mundo que se avecina sea, en lo cultural, la intercomunicación entre ambos niveles. El de la antigua "Educación Nacional" y el de la que empezamos a llamar con voz imprecisa, pero ya expresiva, "Cultura Popular".

(3 de Julio de 1968.)

SOBRE LA RAIZ "PAYESA"

La ordenación de viejos y dispersos textos que Josep Pla salva, rehace y estructura cuidadosamente para la estupenda edición de sus *Obres Completes,* adquiere sentido más importante por la acumulación y unificación de los temas dentro de cada volumen. Así, por ejemplo, el tomo VIII, donde reúne una serie de impresiones sobre la vida rural de Cataluña, bajo el título general de *Els pagesos,* permite llegar a ciertas importantes conclusiones.

Todo el que conozca la obra multiforme y, a la vez rectilínea de Pla sabe bien hasta qué punto se apoya en el estrato rural, en la raíz de su vivir campesino. Deducir de ello una condición de rusticidad en su espíritu sería desconocer el hecho importantísimo de su vasta información cultural. Pla es un "homme de lettres", y no es un rústico, sino lo que los franceses llamarían un "gentil-homme campagnard". Quiero recordar, en efecto, (pedanteando lo menos posible) que la "política" y la "policía" (es decir, las buenas maneras)

proceden de la "polis", es decir, de la ciudad; como del nombre latino de la ciudad, "civitas", procede la civilización. Sólo desde una masía rural, como el Mas Pla, junto a Palafrugell, una residencia campesina cargada de libros, puede observarse el vivir campesino "desde" un observatorio de suficiente claridad.

Este análisis —agudo, irónico, profundo, sabroso— permite ofrecer más de seiscientas páginas de observaciones sobre el hombre del campo, marginado de la "civitas", viviendo en los "pagus", de donde viene la palabra "pagano" y, por supuesto, la palabra "payés" (porque la ruralía circundante tardó en aceptar la civilización espiritualista cristiana que empezó por florecer en las ciudades). El "payés" fue —es todavía— el hombre ligeramente escéptico que sólo cree en lo natural y lo cotidiano; en la Naturaleza sucesiva, monótona y cambiante a la vez.

De este aferrarse a la evidencia objetiva procede el buen sentido, el operar calmoso, el "tocar de peus a terra", la tenacidad laboriosa, el buen hacer agricultor, gavillas de altas virtudes que Pla, entre otros muchos textos, describe.

El que un escritor humanista —es decir, de formación grecolatina y occidental— se enamore de la temática campesina de su país significa, entre otras muchas cosas, que descubre en ella algo más que un ruralismo observado con indulgentes ojos de folklorista. Significa que, por debajo de la apariencia general de nuestra vida ciudadana subyace una raíz campesina.

Los que hace unas semanas tuvimos la fortuna de acompañar al matrimonio Abadal-Guitart en sus bodas de oro recibimos el delicado obsequio de una historia de su casa solariega —el Pradell, en la Plana de Vich—, que registra mil años de historia campesina, antecedentes de la personalidad prócer de don Ramón de Abadal y de Viñals. Aprendemos —leyendo este

opúsculo— que todas las grandes aristocracias están ligadas a la posesión de la tierra, y por eso los apellidos nobiliarios se presentan con la preposición "de", que testifica su origen, la propiedad rústica de la que se origina el linaje. Los grandes señoríos andaluces son, como se sabe, "labradores", que han preferido a la "Corte" el "cortijo".

De ahí que su evidente localismo no contradiga la universalidad. Hace unos meses, José Filgueira Valverde, al iniciarse en Barcelona el estupendo "Congreso de Instituciones Locales", patrocinado por nuestra Diputación Provincial, proclamaba que no todo es negativo en lo que se llama despectivamente "política de campanario", y señalaba que, en una aldea gallega, el límite de su contorno administrativo se fijaba poéticamente por el alcance del sonido de sus campanas. Y defecto por defecto, vale más la alegre sonería de su torre que la egoísta cerrazón aristocratizante de las llamadas "torres de marfil".

Oportunamente Pla titula una gran parte de las meditaciones de este libro "El campanaret", como símbolo de este enraizamiento en el substrato de la historia, el limo esponjoso y tierno que da qué succionar las raíces, para levantar los hermosos y grandes árboles; los hermosos y grandes espíritus.

(10 de Julio de 1968.)

LAS ESTRUCTURAS ACADEMICAS

Se reconozca o no —guste o no guste—, lo evidente es que el suceso más importante de la vida de este país es el intento de reestructurar los modos académicos, de la Universidad abajo, que intenta acometer, en estos meses, el actual ministro de Educación.

De cómo sea ardua la tarea emprendida no hará falta declararlo, tanto más cuanto que se parte de cien años de inmovilismo docente y de monopolismo estatal. Sólo el iniciar, con una dialéctica distinta, con unos "modos" diversos, esta ingente tarea mueve nuestro ánimo a un asombrado reconocimiento. Esperemos que lo demás se nos dé por añadidura.

Y lo primero que —puestos a soñar— desearíamos sería el ascenso del tema a un nivel de altura en la conciencia de los españoles. ¿Qué consideración social, humana, tiene entre nosotros el ejercicio de la docencia? Leo en una revista de Gerona una pregunta trascendente en su aparente modestia: ¿quién entra antes en el despacho del alcalde del pueblo; el veterinario, el juez o el maestro? Cien años de atroces caricaturas han hecho de este hombre heroico —el maestro de enseñanza primaria— la figura que sabemos. Y todos hemos contribuido —por acción o por omisión— a levantar esta estatua desvalorizada y triste.

Y es tan importante restaurar su prestigio porque tengo para mí que los términos cronológicos de este grado de enseñanza, con su insustituible poder formativo, deberían prolongarse, por lo menos, a los dos primeros cursos de bachillerato, terminando con el contrasentido legal, que hace a un niño de doce años, posible alumno, a la vez, de primaria y de secundaria. Prorrogando esos modos educativos hasta los trece o catorce años, debería pensarse en los beneficios de una enseñanza uniforme, no clasista, que constituyese el fundamento homogéneo de toda conciencia española por venir. Piénsese en el formidable poder educador que la escuela "para todos" ha tenido en muchos países europeos, desde Escandinavia a Italia. He dicho muchas veces que a los niños españoles les ha faltado ese libro que los niños italianos han tenido —me refiero a "Corazón", de Edmundo de Amicis— y en el que han

aprendido durante cien años a conocerse y a quererse los pequeños estudiantes itálicos, no sólo en sus diferencias sociales, sino también en sus diversidades geográficas de origen.

Convendría, pues, comenzar el bachillerato a los trece o catorce años, ya ricos de una cierta conciencia colectiva, y capaces mentalmente de responder ante un profesorado —el de Enseñanza Media— mucho más preparado para enseñar a adolescentes que a niños. Este bachillerato, de cuatro o cinco cursos, desembocaría en la posesión de un título de grado medio, que no le facultaría, todavía, para ingresar a la Universidad.

Porque esa transición es demasiado delicada para ser acometida de una manera abrupta, tal como ahora se hace. Entiendo que una de las ideas más interesantes que se dibujan en los aludidos proyectos ministeriales consiste en establecer un grado intermedio de la docencia, que abarcaría los actuales cursos preuniversitario y selectivo, facilitando así —en zonas distintas a la de la Universidad— no sólo la descongestión de los cursos más masivos, sino también la adaptación psíquica y cultural a los modos de la Enseñanza Superior. En conexión con estas ventajas, todavía otras acaso más importantes: la atribución de un título de Graduado que permitiese al universitario desgajarse del frondoso árbol académico, sin obstinarse en alcanzar todos sus niveles, y abriendo para esta utilización una serie de caminos, a nivel técnico, que ahorrasen tanta conciencia de fracasado como suele producirse en la búsqueda de los grados académicos superiores.

Y coronando el edificio, una Universidad moderna y flexible, autónoma y responsable.

(6 de Noviembre de 1968.)

INDICE

	Páginas
PRESENTACION	5
EL CALENDARIO INUTIL	11
Punto y seguido	13
I. **Tempo**	19
Cumplir años	21
El castellano que hoy se habla	23
Sobre la ternura	25
Alza de Hispanoamérica	28
Mingote, el educador	31
Escribir y explicarse	33
La nada, ese abismo	34
La geografía del vino	35
Una pica en Flandes	36
Las dos fieras	37
La mañana de San Juan	39
Tango, hondura y anécdota	40
Con los gitanos en el Pilar	42

Páginas

Un juego terrible: La guerra 44
Migraciones 45
Sobre el envilecimiento 47
Navidad, alegría 48
Thomas Merton y la Gran Alegría 48
En esta Navidad cósmica 49

II. **Rostros** 51
Remy de Gourmont 53
Rubén Darío y Barcelona 54
Unamuno y Cataluña 55
Figuelino de Figueiredo 57
Edgar Neville 58
Larra, el inmarcesible 60
Montale, senador 61
Xenius y la "Guerra Gran" 63
Atenágoras y Pablo 67
Malentendidos sobre Maurois 68
Menéndez Pidal y la Monarquía 70
Pierre Emmanuel, académico de Francia. 72
Pompeu Fabra 73
Fernando de Rojas 74
Quasimodo 76
Hemingway en Pamplona 77
Enrique Díez-Canedo 78
Paulo VI en Hispanoamérica 80
En la mort de Carles Fages de Climent. 82
León Felipe 82
San Juan de la Cruz 83

III. **Máscaras** 85
El teatro, género fungible 87
Las razones de Pirandello 89
Las bondades de Buero Vallejo 90
Sobre "Las mujeres sabias" 94

Páginas

El cono invertido 95
Mimetismo y humanidad 97
Nota a "El rufián Castrucho" 100
El poema y la canción 102
Teatro gritado 103
Circo y literatura 104
Marat-Sade 106
Don Juan, de nuevo 108
La epifanía de los cuerpos 109

IV. **Musas** 111
Poesía y futuridad 113
Para acompañar al "Orfeó" 115
Sobre la música en los festines 116
Novela y suceso 118

V. **Formas** 121
La reivindicación del Modernismo 123
Plástica 125
Dalí, detrás de Dalí 126
Subirachs y el dinamismo en la escultura. 129
Las "Meninas" de Picasso 131
Sobre Joan Miró 132

VI. **Aulas** 135
Centenario de "El Magisterio Español" ... 137
Primacía de la Universidad 139
Educación científica y cultura popular ... 144
Medio siglo de una biblioteca popular ... 146
Hacia una cultura masiva 147
Sobre la raíz "payesa" 149
Las estructuras académicas 152

NOVELAS y CUENTOS

Colección de libros de bolsillo

DOS GRANDES SECCIONES

SECCION LITERATURA

Serie Clásicos Castellanos.
» Clásicos Extranjeros.
» Modernos Españoles siglo XX.
» Modernos Extranjeros siglo XX.

SECCION CULTURA

Serie Generalidades.
» Ciencia y Técnica.
» Bellas Artes.
» Historia.
» Ciencias Humanas.
» Entrevistas.
» Geografía.

Serie Filosofía.
» Religión.
» Deportes, Espectáculos, Juegos.
» Libro práctico.
» Biografías.
» Actualidad.

PRECIOS

*	**Volumen sencillo:**	50 pesetas.
**	**Volumen doble:**	75 pesetas.
***	**Volumen triple:**	100 pesetas.

OBRAS PUBLICADAS

** 1-2 **LA AVENTURA EQUINOCCIAL DE LOPE DE AGUIRRE** — *Ramón J. Sender.*

* 3 **LAZARILLO DE TORMES** — *Anónimo* ● **LA HIJA DE CELESTINA** — *Salas Barbadillo.*

** 4 **LA RUSIA OLVIDADA** — Los mejores cuentos de *Antón Chejov.*

* 5 **AMOR Y PEDAGOGIA ● TRES NOVELAS EJEMPLARES Y UN PROLOGO** — *Miguel de Unamuno.*

* 6 **LOS EUROPEOS** — *Henry James.*

* 7 **NARRACIONES DE LA ESPAÑA ROMANTICA** — Antología de *Leonardo Romero Tobar.*

* 8 **EN LA ARDIENTE OSCURIDAD ● IRENE O EL TESORO** — *A. Buero Vallejo.*

* 9 **LOS COMIENZOS DE LA CRISIS UNIVERSITARIA EN ESPAÑA** — Antología de *Francisco Aguilar Piñal.*

* 10 **LA VIDA DEL BUSCON LLAMADO DON PABLOS** — *Francisco de Quevedo.*

* 11 **EN TORNO A LA GRANJA** — *John Updike.*

* 12 **MEMORIAS INMEMORIALES** — *Azorín.*

* 13 **RUSIA ENCUENTRA DE NUEVO SU ESPIRITU** — Antología de textos rusos en el cincuentenario de la Revolución Comunista.

** 14 **LA LLAVE Y OTRAS NARRACIONES** — *Ramón J. Sender.*

** 15 **CANCIONERO** — *Petrarca.*

** 16 **LA CELESTINA** — *Fernando de Rojas.*

*** 17 **VISION DE ESPAÑA EN LA GENERACION DEL 98** — Antología de *José Luis Abellán.*

* 18 **LA DAMA BOBA ● LOS MELINDRES DE BELISA** — *Lope de Vega.*

* 19 **MARIANA PINEDA ● LA ZAPATERA PRODIGIOSA ● BODAS DE SANGRE** — *Federico García Lorca.*

** 20 **EL NADADOR** — *John Cheever.*

* 21 **CONFIDENCIAS INCOMUNICABLES** — *Jacques de Bourbon Busset.*

* 22 **EL SOCIO DE TENNESSEE Y OTROS RELATOS DEL OESTE CALIFORNIANO** — *Bret Harte.*

*** 23 **LA UNIVERSIDAD EN CRISIS** — Antología de *Jesús Burillo*

* 24 **EL PATRAÑUELO** — *Juan Timoneda.*

** 25 **LA TESIS DE NANCY** — *Ramón J. Sender.*

*** 26 **TESORO BREVE DE LAS LETRAS HISPANICAS** (Serie castellana - I) — *Guillermo Díaz-Plaja.*

*** 27 **TESORO BREVE DE LAS LETRAS HISPANICAS** (Serie castellana - II) — *Guillermo Díaz-Plaja.*

* 28 **LA MUSICA DE LOS ANGELES** — *Marcel Arland.*

* 29 **GUILLERMO TELL TIENE LOS OJOS TRISTES ● MUERTE EN EL BARRIO ● ASALTO NOCTURNO** — *Alfonso Sastre.*

* 30 **EL ROMANCERO** — Antología de *Manuel Alvar.*

* 31 **DISCURSOS PARA SORDOS** — *Guillermo Díaz-Plaja.*

* 32 **COMO UN LADRON** — *André Thérive.*

* 33 **ANTOLOGIA POETICA** — *Juan Ramón Jiménez.*

*** 34 **TESORO BREVE DE LAS LETRAS HISPANICAS** (Serie castellana - III) — *Guillermo Díaz-Plaja.*

* 35 **EXTRAVAGANCIAS** — Selección de *Groff Conklin.*

* 36 **EL BESO** — *Antón Chejov.*

* 37 **NARRACIONES DE LA ESPAÑA MEDIEVAL** — Antología de *Félix Herrero Salgado.*

* 38 **REINAS SIN CORONA** — *Anny Latour.*

** 39 **CORRIENTES ALTERNAS** — *Frederik Pohl.*

* 40 **NARRACIONES POSTGUERRA U. S. A.** — *Saul Bellow Truman Capote, Malamud, O'Connor, Philip Roth...*

*** 41 **TESORO BREVE DE LAS LETRAS HISPANICAS** (Serie castellana - IV) — *Guillermo Díaz-Plaja.*

* 42 **NARRACIONES DE LA ESPAÑA RENACENTISTA** — Antologías de *Félix Herrero Salgado.*

*** 43 **LA REINA VICTORIA EUGENIA DE CERCA** — *Marino Gómez-Santos.*

* 44 **LOS MEJORES CUENTOS** — Antología de premios «Hucha de Oro».

* 45 **VIDA DE MI MADRE, CONCHA ESPINA** — *Josefina de la Maza.*

* 46 **ORFEO EN EL PARAISO** — *Luigi Santucci.*

** 47 **EL METAL DE LOS MUERTOS** — *Concha Espina.*

** 48 **LA GENERACION DE LA PROTESTA** — *Rafael Gómez Pérez.*

*** 49 **DICCIONARIO DE LA POLITICA.**

*** 50 } **FRANCO, HISTORIA Y BIOGRAFIA** — *Brian Crozier.* (Los
*** 51 } dos volúmenes van en un estuche, sin aumento de precio.)

* 52 **LOS SOÑADORES EXPERTOS** — *Frederik Pohl.*

** 53 **ENTREVISTAS CON DIRECTORES DE CINE** — *Andrew Sarris.*

* 54 **EL FIN DE UN MUNDO** — *Wolfgang Hildeshelmer.*

* 55 **EL COMPROMISO** — *Mario Pomillo.*

*** 56 **TESORO BREVE DE LAS LETRAS HISPANICAS** (Serie castellana - V) — *Guillermo Díaz-Plaja.*

** 57 **EL PADRE** — *Herbert Gold.*

* 58 **DOS ANTISEMITAS Y OTRAS NARRACIONES** — *Sholom Aleichem.*

*** 59 **CONVERSACIONES CON RAMON J. SENDER** — *Marcelino C. Peñuelas.*

* 60 **NARRACIONES ARABES DEL SIGLO XX** — Antología de cuentos árabes modernos.

*** 61 **CARTAS A LOS CELTIBEROS ESPOSADOS** — *Evaristo Acevedo.*

* 62 **CARTAS A UN PRINCIPE** — *Emilio Romero.*

* 63 **EL COSTUMBRISMO ROMANTICO** — Antología de *José Luis Varela.*

** 64 **MARTIN EL NAUFRAGO** — *William Golding.*

** 65 **RIMAS, LEYENDAS Y CARTAS** — *Gustavo Adolfo Bécquer.*

*** 66 **INFORME SOBRE LA LENGUA CATALANA** — *Josep Meliá.*

OBRAS EN PREPARACION

LA NIÑA Y OTROS RELATOS — *Carmen Laforet.*

TIMOTEO EL INCOMPRENDIDO Y OTROS PAPELES IBERICOS — *Camilo José Cela.*

EL MUNDO ES UNA PRISION — *Guglielmo Petroni.*

NARRACIONES DE LA ESPAÑA DEL BARROCO — Antología de *Félix Herrero Salgado.*

Guillermo Díaz-Plaja nació en Manresa en 1909. Desde muy joven se dio a conocer como poeta, ensayista, crítico e historiador de la Literatura. Es catedrático de Lengua y Literatura Españolas y miembro de la Real Academia Española de la Lengua. Tiene en su haber más de medio centenar de libros. Tesoro breve de las Letras Hispánicas, monumental antología de la Literatura Hispánica -de la que van editados cinco volúmenes de la primera parte- y Discursos para sordos son dos obras suyas publicadas en "Novelas y Cuentos".

EL CALENDARIO INUTIL está en una de las líneas más fielmente seguidas por la polifacética pluma de Díaz-Plaja: la del ensayo breve y rápido, mediante el cual el autor capta y refleja con precisión y primor literario la actualidad cultural. En este volumen se reitera la maestría de Díaz-Plaja en el género.

NOVELAS y CUENTOS

Calle de Quevedo, 1, 3 y 5, y Cervantes, 18 - Madrid-14

N.y C.

671067