GUILLERMO DIAZ-PLAJA

EL ENGAÑO A LOS OJOS

ÁNCORA Y DELFÍN

EDICIONES DESTINO, S. L.

BARCELONA

OBRAS DE GUILLERMO DIAZ-PLAJA

PÁGINAS ESCOGIDAS

Hacia un concepto le la Literatura Española (1943).

CREACIÓN

Primer cuaderno de sonetos (1941).
Recuerdo de doce ciudades. Ed. de bibliófilo. (En breve.)

BIOGRAFÍA, CRÍTICA

Epistolario de Goya (1928). Agotado.
La poesía y el pensamiento de Ramón de Basterra (1941).

ENSAYOS

Una cultura del cinema (1930). Agotado.
El arte de quedarse solo y otros ensayos (1936). Agotado.
La Ventana de Papel. Sobre el fenómeno literario. (1940.)
El Espíritu del Barroco. Tres interpretaciones (1940).
Tiempo fugitivo (1941).
El engaño a los ojos. (1943).
Figuras y paisajes de nuestras letras. (En breve.)

DIDÁCTICA, HISTORIA DE LA LITERATURA

Introducción al Estudio del Romanticismo Español. Primer Premio Nacional de Literatura (1936). 2.ª edición, 1942.
La Poesía Lírica Española. Colección Labor (1937).
Curso General de Literatura (1939).
El Lenguaje. 3 vols. (1939).
Prácticas de Lenguaje (1942).
Teoría e Historia de los géneros literarios (1940).
Historia del Español (1941).
Historia de la Literatura Española. 2 vols.
Programa de un curso de Estética y Filosofía del Arte (1943)
Esquema de historia del teatro (en breve).

INVESTIGACIÓN

Las descripciones en las leyendas cidianas (1933). (Agotado).
Cancionero judeoespañol del Mediterráneo Oriental (1934).
Garcilaso y la poesía española. Selección y notas (1936) (Id.)
La creación de lenguaje en el siglo XVI (1939). (Id.).
La pedagogía humanística de Palmireno. (En breve).
Historiografía de la Literatura Española. (En preparación).
Nuevos Estudios sobre el Barroco Español. (Id.)
Textos y estudios sobre teatro medieval. (Id.)

EL ENGAÑO A LOS OJOS

(NOTAS DE ESTÉTICA MENOR)

Primera edición: abril de 1943

ES PROPIEDAD

INDICE

Págs.

LO PLASTICO Y LO AUDITIVO

JERARQUÍA DE LOS SENTIDOS

Ver, mirar 17
Aprendizajes 18
Historia de la visión 19
El ojo y el oído 20

LA INTERPRETACIÓN NIETZSCHEANA

El fondo pánico 22
Sueño, embriaguez. 23
Lo clásico como individuación 25

DUALISMO DE LA HISTORIA DEL ARTE

Dualismo biológico 27
Dualismo artístico 29
Estatismo y dinamismo 30
Dualismo de las formas plásticas 32
Dualismo como fenómeno individual 35

ETICA Y ESTETICA DEL MEDITERRANEO

LA GRACIA DE LOS LÍMITES

Poso de milenios 41
«Antico ma non troppo» 42
De ninguna manera «modernos». 43
Mar con límites 43
Geografía espiritual 44

EL SECRETO DE LAS ISLAS

Fronteras. 47
Mallorca. 48

Págs.

Sicilia 49
Malta. 50
Creta. 51
Rodas. 52

LOS CUATRO ENEMIGOS

El enemigo del Norte : la niebla 53
El enemigo del Sur : el espejismo 55
El enemigo del Este : el nirvana, lo monstruoso. 56
El enemigo del Oeste : lo fantástico 58

HUMANIDAD, FEMINIDAD

Medida humana del paisaje 59
El cuerpo desnudo 61
Estética de la voluta 62

TRES FIGURAS REPRESENTATIVAS

Ulises o la moral de la eficacia 65
San Francisco o la santidad pie a tierra . . . 68
Maragall, o la poesía de lo inmediato 70

ESTETICA DEL CINE MUDO

ESTÁTICA

Culto, cultivo, cultura 81
Defensiva y ofensiva 85
Objetividad. 87

Tres excepciones:

1. Deformación subjetiva de las imágenes . . 90
2. Superrealismo 92
3. Dibujos animados. 93

TEORÍA DEL GESTO FACIAL

1. El rostro 95
2. La raíz mímica. 98

LA DESHUMANIZACIÓN DEL GESTO

1. Objetos expresivos. 102
2. Las manos 105

ACCIÓN, NARRACIÓN

Ordenación en el tiempo 108
Selección en el espacio 109

Pags.

VALOR ESPIRITUAL DE LA «CAMERA»

1. Movilidad. 112
2. «Primer plano» y «último término» 116
3. Ritmo 118

VIAJE ALREDEDOR DE LA POESIA

VIEJA Y NUEVA POESÍA

Sobre la invención de la poesía 123
«Mimesis» y enajenación 123
Significación de las escuelas penúltimas . . . 125
Vanguardismo hecho historia 126
Las últimas tendencias 127
Hacia un clasicismo de equilibrio 128

APROXIMACIÓN AL ESPÍRITU

Poesía y rigor 130
Poesía y declamación 132
Sobre la estética de Baudelaire 135
La imagen poética 135
Trenes de estío o el origen de la bucólica . . . 136
Turismo y aventura 138

ALGUNOS PERFILES POÉTICOS

Esplendor de la poesía española 141
Sobre la poesía andaluza 143
San Juan de la Cruz y el nocturno místico . . 145
Rubén Darío 149
Greguería y glosa del mundo 150
Lawrence y las fuerzas obscuras 152
En la muerte de Rabindranath Tagore 154

EL SECRETO PROFESIONAL

Sobre el quehacer literario 157
Capítulos breves. 158
Sobre la contextura del soneto 159
Un vanguardista rezagado 161
Sobre un ejemplo de poesía artesana 162
Dos palabras sobre la actitud crítica 163
Vieja receta muy repetida. 165

APÉNDICE: PROGRAMA PARA UN CURSO DE ESTÉTICA. . 167

Reúno en este breve libro cuatro ensayos alrededor del arte. No sistematizan ninguna estética rigurosa sino que aspiran a fijar breves fintas previas a una concepción sistemática cada vez más urgente para nuestra generación que, en este punto, se halla en situación deficitaria.

Nuestra bibliografía de materia estética es, en efecto, casi nula; lo cual contrasta con el relativo auge que, al comenzar el siglo, tuvieron estos estudios. De esa época son una serie de traducciones que informaron a su debido tiempo de las corrientes estéticas europeas; después nada, o apenas nada se ha dado a conocer: excepto algunos nombres resonantes como el de Wölfflin o el de Worringer, el lector español está al margen de los movimientos estéticos que se han producido a partir de la escuela vienesa: nada se ha traducido de Riegl, ni de Dvorak, ni de Cohn-Wiener, ni de Berenson, ni de Fechner; no se conocen tampoco — salvo breves minorías — las últimas posiciones de la estética fenomenológica.

¿A qué es ello debido? No han faltado, es cierto,

pensadores que han llevado su aguda mente a la materia estética; más bien acontece que se hallan en descenso las consideraciones sistemáticas, la visión conjunta según rigor académico de los problemas que la consideración de la Belleza plantea. Quizá porque sea prematuro el trazado de una visión panorámica después de la puesta en crisis de tantos valores; quizá por un motivo de más profunda gravedad.

Acaso no sea, pues, inútil continuar ofreciendo — para la ulterior arquitectura conjunta — aportaciones de diversos puntos de vista que ayuden a comprender una actitud generacional ante el fenómeno estético.

Pero ¿no acontecerá, además, que nos hallamos ante un momento de crisis de la Estética misma? Como síntoma no deja de ser significativo que en la reorganización actual de las Facultades de Filosofía, la «Estética» haya dejado de ser una «asignatura» para convertirse en una parte del curso de Metafísica. Acaso en este momento mi cátedra de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge sea la única que en España mantiene resueltamente su título específico de cátedra de Estética. El hecho se prestaría a una crítica fácil, pero es más interesante estudiar el fenómeno de desvalorización de la materia a la luz de su concepción actual.

No se ha pasado en vano de una estética metafísica a una estética física; de la experimental a la meramente fisiológica. Hemos pasado de Dios a los laboratorios y esto se paga siempre.

¿Volveremos a levantar la bandera de una estética absolutista? Algunos aspectos de la filosofía de los valores parecen orientar las concepciones estéticas de nuevo hacia un dogmatismo de validez universal. Pero, en todo caso, la meta está aún en el horizonte.

Mientras, lo más honesto es ir alineando conclusiones provisionales sobre los apasionantes problemas que nos plantea la estética de hoy. Y esto quiere traer este libro: unas consideraciones sobre materia diversa que, además de un pensamiento único, tiene como tema preferente la consideración los valores plásticos, estos valores que nos llegan por medio del más noble de nuestros sentidos: el de la visión.

Todo el arte plástico se dirige a la caricia de la retina, a conseguir el espejismo grato a nuestra ávida contemplación visual. Los pintores son en ello maestros: profundizan hacia el horizonte haciendo de cada cuadro un ventanal infinito; juegan con los pinceles creando relieves donde no los hay: los pintores llaman a esto con un vocablo intraducible trompe-l'oeil. *Y esto es el arte: dulce engaño de los sentidos. Por eso yo he querido designar*

este libro con este bello título, que tiene estirpe cervantina, de EL ENGAÑO A LOS OJOS.

Barcelona-Madrid, 1943.

LO PLASTICO Y LO AUDITIVO

A José Camón Aznar

JERARQUIA DE LOS SENTIDOS

VER, MIRAR

Loamos a Dios todos los días porque, a la cabeza de tantos bienes como nos ha dado, figura la dulce y cotidiana maravilla de mirar. Vemos siempre que tenemos los ojos abiertos; miramos cuando estos ojos sirven a nuestra voluntad. Entonces el mundo es nuestro, porque esta mirada de nuestros ojos, antena aguda que alcanza a la estrella y al abismo, nos redime de nuestra material poquedad. Por el ojo poseemos todas las cosas.

Vemos, miramos, además, a los otros seres, a los que nos son semejantes y adquirimos conciencia de compañía; y gracias a esta mirada nuestra sabemos más: sabemos que somos mirados por ellos:

El ojo que ves no es
ojo porque tú lo veas;
es ojo porque te ve,

ha dicho, con intención profunda, Antonio Machado.

APRENDIZAJES

El más copioso tesoro del cerebro humano es, probablemente, la fabulosa colección de momentos plásticos que han desfilado por nuestros ojos y que, en una gran parte, conservamos. Maravillosa sucesión de instantáneas fugitivas, presentes al menor esfuerzo, dóciles a la primera evocación. Nuestros ojos, que han visto tanto, han realizado, a través de cada visión, un sutil aprendizaje. Los pintores saben de esto. «*Os olhos sao para ver e o que os olhos veem só o desenho o sabe*», me decía el gran pintor portugués Almada Negreiros. El ojo tiende a completar las cosas. Goethe ha hablado de este poder armonioso de la visión que tiende a redondear lo trunco. Los niños mismos saben completar mentalmente los dibujos esbozados. Cierto. El pintor ha realizado a través de los siglos, un aprendizaje difícil y apasionante para conseguir una certeza visual. Las cosas ¿son como son o son como las vemos? Los tratados de física explican que una varilla recta introducida en el agua aparece a nuestra vista como quebrada. Ahora bien, ¿cómo es la varilla?, ¿cómo la da el ojo o cómo la da el tacto? Imaginemos la sorpresa de un Santo

Tomás imposible al que el tacto de la llaga le diese una noción distinta de la de su visión primera. Y, sin embargo, hay casos en que esa disparidad de sensaciones se produce.

HISTORIA DE LA VISIÓN

Los pintores de toda la historia aguzan su pupila atenta y dan versiones innumerables de las cosas y de los seres. Pero no se ve lo que se quiere, ni existe una homogeneidad cierta en el campo de la visión: «cada artista, dice Wölfflin, se encuentra con distintas posibilidades *ópticas* ante sí. La capacidad de ver tiene también su historia...» Lo malo es que, al parecer, esta historia no es ascendente. Eugenio d'Ors, en su ingenioso libro sobre Cézanne ha escrito que «el hombre moderno adolece de cierta oftalmía transcendental, de cierta dificultad para la visión y previsión lúcida de los objetos naturales». «Desde que Descartes evaporó la física en la mecánica y la mecánica en la matemática — añade — el mal ha ido en aumento. Es probable que le hayan conducido a este extremo unos siglos de abuso de la abstracción». Alguna vez he escrito que el momento más trascendente de la historia de la cultura es aquel en que se pasa de lo ideográfico a lo fonético, en que comprender pasa

a ser un acto de abstracción mental, no de aprehensión sensorial; en que se va del jeroglífico a la letra.

EL OJO Y EL OÍDO

En el principio ¿era el gesto? Algunos investigadores de ortodoxia irreprochable no descartan la posibilidad de un hombre gesticulante, configurador de signos plásticos expresivos; así el hombre inicial ha podido «comprender», con los ojos antes de que el grito — onomatopéyico o articulado — hiriese su tímpano.

Pero no se trata aquí — en rigor — de un problema de prioridad. Sino de un doble y trascendente punto de partida para el cuadro general de la evolución del arte, ya que, en fin de cuentas, y como es bien sabido, de la Voz y del Gesto (o mejor el Signo) surgen todas las manifestaciones de la Belleza: el mundo temporal de lo acústico, el mundo espacial de lo plástico. Todo arte es, en último término, lenguaje oral o lenguaje escrito, expresión sonora o expresión gráfica, en un dualismo de jerarquía irrefutable, en el que el Ojo y el Oído ocupan lugares señeros.

(¿Y el olfato? ¿Podría hacerse una clasificación estética de los olores? Vasconcelos ha hablado de olores apolíneos — el limón, la rosa, los alcoho-

les —; de olores dionisíacos — azahar, jazmín, almizcle; de olores místicos... ¿Y el tacto? Una sinfonía tactil de sucesiones sedeñas, muelles, ásperas... ¿Y el gusto, de tan antigua y noble ejecutoria en tantos y tantos paladares egregios? Y, sin embargo...)

El Ojo y el Oído, señeros. Cuando el razonador siglo XVIII pone orden sobre la fantasía del Mundo, establece los dos campos de la belleza en el doble sentido plástico y acústico. Así caen bajo el dominio de lo visual la Pintura, la Escultura y la Arquitectura, y en el terreno de lo acústico la Literatura y la Música. Así se enfrentan en los grandes estéticos del Setecientos, de Winckelmann a Hegel.

El cuadro gana complejidad, por un tercer elemento que participa de lo espacial y de lo temporal, del ritmo visual y del auditivo: la danza. Queda el teatro. Pero la estética del siglo XVIII está demasiado absorta en los elementos racionales y docentes de la Dramática para dar a lo teatral el valor de síntesis que le otorgará el siglo XIX. Para ello es preciso que el elemento musical, que en la ópera setecentista es secundario acompañamiento de la Voz, cobre importancia y grandeza hasta llegar a anular la Voz misma en una impresionante tempestad sonora.

LA INTERPRETACION NIETZSCHEANA

EL FONDO PÁNICO

Esta nueva concepción, de una gigantesca síntesis acústico-espacial, está en la obra titánica de Ricardo Wagner; pero el ordenador intelectual de la misma se llamó Federico Nietzsche. Wagner es dios y Nietzsche su profeta, así como «El Origen de la Tragedia» es el Alcorán de la Doctrina nuevamente revelada.

«El Origen de la Tragedia», como es sabido, constituye una obra de la extrema juventud del filósofo; pero es acaso el libro de estética más vital que se ha escrito jamás. Su eficacia corre pareja a la de «Zarathustra» para la forja del hombre-garra, o a la de «La genealogía de la moral» para las concepciones éticas de hoy. Las notas que siguen servirán sin duda para aclarar la trascendencia de las afirmaciones nietzscheanas en el campo estético.

Parte Nietzsche, en esto como en otros aspectos, del antecedente de Schopenhauer, del que toma la importante noción de que la música es como el clamor que asciende de la unidad primitiva en la que nada se halla individuado; algo así como la voz pánica del instinto universal, prisionera de la nostalgia del mundo de lo elemental y de lo indiviso, de lo ilimitado y, en último término, de lo inexistente: de la Muerte.

Sobre este fondo vago y terrible, las formas surgen por individuación por diferenciación progresiva hasta convertirse en entes delimitados y vivientes.

SUEÑO, EMBRIAGUEZ

Nietzsche recoge esta inicial dualidad para lanzar a la posteridad la trascendental noción de la dúplice raíz del arte que surge, de un lado, desde lo escultórico y, de otro, desde lo musical. Como es sabido, la primera tendencia se denomina *apolínea* y *dionisíaca* la segunda, siendo sus orígenes habituales, respectivamente, el *sueño* y la *embriaguez*.

El mundo apolíneo, cristalizado en las estatuas de los dioses olímpicos y en la poesía épica (Homero) se define políticamente en el Estado dórico. Este mundo se sobrepone al mundo dionisíaco, de la música y de la lírica (Arquíloco). Nietzsche re-

cuerda la existencia de una música de ritmo riguroso y medido, es decir, de una música apolínea. (Hoy podría hablarse de ciertas formas «disueltas» de plástica dionisíaca. En todo caso, estas posiciones iniciales van desenvolviéndose de manera diferente a lo largo de la historia artística).

Pero para la comprensión de la doctrina nietzscheana es preciso considerar que la emersión de las formas delimitadas sobre el océano de lo multitudinario, la victorial afirmación de lo apolíneo sobre lo dionisíaco no se consigue sino tras un patético esfuerzo, tras un dolor terrible. Lo que se llama serenidad griega es el precio de una victoria pírrica en la que el vencedor se halla siempre a precario y en peligro de ser de nuevo absorbido por la ola del torrente pánico. Esto es lo que Andler llama el pesimismo estético de Nietzsche.

Ahora bien: cuando Nietzsche proclama que la tragedia griega es la síntesis del arte humano, es porque a través de las estrofas que nos han llegado perfectamente lúcidas en la visión de los conflictos dramáticos de sus héroes, y en este sentido apolíneos, intuye un mundo irrazonado de amenaza y catástrofe, de frenesí y de embriaguez, extraído por Esquilo de los misterios de Eleusis, su patria, y que flota sobre la tragedia en forma de pesada atmósfera, gravitando sobre la acción y que, según Nietzsche, debía tener cuerpo tangible en una música

delirante y terrible que acompañaba las danzas patéticas y los cantos báquicos del coro; es decir, un elemento melódico, dionisíaco, que se ha perdido y que tenía en la tragedia idéntico valor al elemento racional y apolíneo que ha llegado hasta nosotros.

LO CLÁSICO COMO INDIVIDUACIÓN

Lo que nos interesa ahora es la constatación inicial de Nietzsche, según la cual «la evolución del arte está ligada al dualismo de lo apolíneo y de lo dionisíaco a la manera como la generación está ligada a la dualidad de los sexos, a su lucha continua bien que atenuada por momentos de acuerdo provisional». La noción va a tener, como veremos, una importancia extraordinaria.

(Un paréntesis: Nietszsche es demasiado polémico para no tomar partido; y lo toma, precisamente, a favor de lo dionisíaco. Su concepto del arte lo decide hacia lo vital, hacia lo patético y lo voluntarista. Para él lo instintivo aproxima más a la realidad que la razón y la lógica. Sócrates, enemigo de la tragedia es, para Nietzsche, el antimístico que ha helado, a fuerza de diálogo, el alma fáunica de Grecia. Así Eurípides, que razona, envenenado de socratismo, con sus personajes es más

dialéctico y menos músico que Esquilo y que Sófocles — excepto en «Las Bacantes», obra «de remordimiento», en que se sitúa de vuelta a lo dionisíaco —, y, por tanto, liquida el ímpetu trágico de los griegos.

La preferencia nietzscheana conduce a una estimación del arte como embriaguez, valoradora de los elementos instintivos, musicales y eróticos tal como la hallamos en los autores fin-de-siglo, como Baudelaire y, en último término, como Freud.

Inversamente, el Novecientos tiende a los apolíneo y a lo racional.

DUALISMO DE LA HISTORIA DEL ARTE

DUALISMO BIOLÓGICO

La conquista que de ahora en adelante va a realizar la historiografía del arte consiste en transportar el dualismo que Nietzsche establece para la contemplación del arte griego a la totalidad del pasado artístico. Con ello se supera la noción hegeliana de tres grandes períodos — oriental, clásico, «romántico» — para intentar un estudio a base de *constantes* históricas que, como los *ricorsi* de Vico, reaparecen a un determinado ritmo.

Cierto que, para ello, hay ya elementos en el propio Nietzsche puesto que para él, por ejemplo, el elemento consciente de cualquier arte propende a lo apolíneo, mientras que lo inconsciente o instintivo tiende a lo dionisíaco: esta distinción puede proyectarse a través del tiempo y caracterizar los distintos períodos clásicos y románticos, respectivamente. La misma constatación puede hacerse en

sentido geográfico, puesto que en Nietzsche surge ya la noción importantísima que asimila lo dionisíaco al mundo oriental y lo apolíneo al occidental.

Adrede hemos copiado el texto nietzscheano acerca del paralelismo entre la dualidad apolíneo-dionisíaca y el dualismo sexual. La explanación de esta concepción dúplice a partir de la diferencia de sexos está en la obra de Otto Weininger «Sexo y carácter». ¿Existe una concepción masculina y otra femenina del mundo, y por tanto, sendas consideraciones artísticas? Es curioso constatar que, según Weininger, existen pueblos de espiritualidad femenina: por ejemplo, el pueblo hebreo. Ello tiene gran interés para la relación hebraísmo-barroquismo, señalada por mí — con gran sorpresa por parte de ciertos críticos «enterados» — en una de mis interpretaciones sobre «El Espíritu del Barroco», ya que, para Weininger, los períodos no clásicos son los que están más próximos a la feminidad.

La noción ha sido desarrollada, en otro sentido, por Eugenio d'Ors quien ha cuidado algunas veces de establecer diferencias entre las culturas viriles o racionales y aquellos sentimentales, presididas por el concepto goethiano del «eterno femenino». Por otro lado, y dentro de un análogo simbolismo biológico, ha definido las primeras formas de civilización como de los Padres de Familia,

mientras las segundas, concretamente las románticas, se alegorizan con la figura del Hijo-de-Familia.

DUALISMO ARTÍSTICO

¿Dualismo? ¿Movimiento pendular? La historiografía moderna se crea en esta armónica visión del pretérito en la que cada época siente el *horror vacui* de la época anterior y se apresura a llenar por contraste las metas que quedaron desiertas. Carl Gebhardt ha dicho: «si para una época el concepto de valor se halla en el espacio sujeto a forma, la otra verá el valor de la infinitud», y así sucesivamente.

Ahora bien: tampoco tenemos la seguridad de que esta alternancia de valores se produzca en el tiempo, pues existen caracteres estilísticos de tal arraigo, que deben estimarse como espaciales. En la filosofía de Taine hay muchos conceptos de esta índole. Modernamente se han dado muchas teorías de ubicación de estilos que se adscriben a ciertas áreas geográficas o raciales, como acontece con el germanismo, atribuído al gótico por Worringer o las distribuciones culturales de Frobenius.

El movimiento pendular clásico-barroco se balancea, según d'Ors, no en cuanto a épocas sino en cuanto a países. Grecia da la plenitud clásica

como Portugal de la plenitud barroca: lo demás son fórmulas intermedias. (El mismo autor ha intentado una fórmula análoga, concibiendo toda la historia de la pintura en una línea que va desde un vaso griego hasta un cuadro impresionista, línea cuyo punto cenital marca Velázquez).

La experiencia sobre el mapa es también interesante, trazando una perpendicular a la línea Grecia-Portugal e intentando una caracterización de estilos nórdicos y estilos meridionales. Una primera observación mía me llevaba a la conclusión de que existen «nortes» y «mediodías» relativos para cada país. Munich es más meridional que Milán y Marsella está *relativamente* más al Sur que Barcelona, porque lo que cuenta es la relación en que se halla con respecto a *su* mundo cultural.

El estudio de las culturas españolas es enormemente representativo a este respecto, porque desde este punto de vista, la mentalidad bética, por ejemplo, es completamente distina a la vascongada, no sólo por su factura sino también por su concepción.

ESTATISMO Y DINAMISMO

Otra forma interesante de dualismo la constituye la consideración de las formas del arte, según que predomine en ellas lo estático o lo diná-

mico. También aquí está presente la concepción nietzscheana, ya que no es difícil constatar estas características, respectivamente, en lo apolíneo-escultórico y lo dionisíaco-musical.

La más importante es, probablemente, la consideración spengleriana, según la cual se contrapone «la estatua desnuda» al «arte de la fuga», designados con el nombre de *alma apolínea* — típica denominación nietzscheana — que elige como tipo ideal «el cuerpo singular presente y sensible» (es decir, lo que Schopenhauer y Nietzsche llamarían formas individuadas), frente al *alma fáustica,* cuyo «símbolo primario es el espacio puro sin límites y cuyo cuerpo es la cultura occidental que comienza a florecer en las llanuras nórdicas entre el Elba y el Tajo al despuntar el siglo x». No importa que la ubicación geográfica y temporal de esta «alma» corresponda sensiblemente al período que Hegel denomina «romántico», puesto que lo interesante aquí es constatar hasta qué punto es asimilable — como negación de lo apolíneo — lo dionisíaco-oriental de un lado y lo fáustico-occidental de otro. La vigencia de una concepción dualista.

En otro aspecto reuniremos bajo el signo de lo dinámico todos aquellos estilos caracterizados por incluir en su esencia una energía, una voluntad de desplazamiento, a la cabeza de los cuales habremos de situar después de las investigaciones de

Worringer el estilo gótico. Para Worringer, en efecto, el estilo gótico — y debe estimarse como tal el que no haya tomado parte de la cultura mediterránea — se caracteriza por «la movilidad siempre creciente» que tiende a dar la sensación de potencia de lo infinito en un sentido geométrico que en la arquitectura, por ejemplo, tiende hacia la verticalidad. Se substituye, pues, el concepto de belleza por un concepto — extraestético — de potencialidad.

En el mismo sentido cabría designar como dinámico el estilo barroco, definido por d'Ors como movimiento inserto en el espacio. Análogamente se pronuncia Carl Gebhardt.

Un estudio de la historia del teatro, reducido a esquema, podría establecerse estudiando la preeminencia que adquiere el elemento dinámico-temporal (la Voz del personaje) — y esto acontece en los períodos clásicos — o el elemento plástico-espacial (la escenografía) — y esto se produce en los momentos barroco-románticos.

DUALISMO DE LAS FORMAS PLÁSTICAS

No podemos perder de vista esta dualidad de estatismo y dinamismo si queremos comprender las

caracterizaciones que la moderna historiografía ha intentado con respecto a lo clásico y a lo barroco, y cuya forma más conocida nos lo dan los libros de Heinrich Wölfflin. Las famosas «parejas de conceptos» parten, en efecto, de asimilar el Renacimiento a lo Clásico como arte que se propone «la perfección descansando en sí misma» frente a lo Barroco que «no da lo completo y perfecto sino lo movido y en génesis». (Gebhardt dirá que el Barroco es un arte del devenir.)

El dualismo se va cerrando ahora y mueve sus antenas sin salirse de lo plástico. Se habla, a través de Riegl, de un estilo tactil (háptico), frente a un estilo visual (óptico); éste es el dualismo que Wölfflin establece entre lo «lineal» y «lo pintoresco», es decir, «la comprensión de los cuerpos según su carácter tactil — su contorno y superficies — por un lado y, del otro una interpretación capaz de entregarse a la mera apariencia óptica»; representando estos tipos de pintura Durero y Rembrandt, de manera análoga a como, a finales del siglo XIX y sin precisar bien los conceptos, Fromentin establecía la ecuación Rubens-Rembrandt.

El hecho evidente es que Wölfflin ha establecido, con sugestiva claridad un ritmo alternativo de estos elementos a través de la historia del arte, de modo análogo a como Cohn-Wiener va clasificando sus períodos en tectónicos y contratectónicos, aplicando

el primer nombre a los estilos preferentemente constructivos y los segundos a los decorativos.

Existen en estas concepciones dúplices otras constantes dignas de tenerse en cuenta. Cuando Elie Faure, por ejemplo, establece el arco de la historia del arte entre el *Pan* y el *Logos,* quiere trazar en realidad una línea entre lo Natural y lo Racional, siempre dentro del precedente nietzscheano, calificando dentro del primer grupo toda concepción en la que las formas biológicas se producen por su simple y sencilla apariencia y dentro del segundo aquellas maneras artísticas producidas por una operación mental que extrae de todas las formas sensibles su esquema racional y universal. Esta operación, que realizó de manera egregia la Grecia clásica, consiste sencilla y genialmente en hallar para cada una de las categorías formales su correspondiente *arquetipo.* Así lo clásico se mantiene en la medida que sus creaciones son arquetípicas, válidas para todas las figuras, superaciones de la realidad meramente anecdótica o típica; e inversamente, la aparición de lo que genéricamente se llama Barroco se produce por la aparición de formas meramente aplicables a un solo tipo humano: así pasamos — *descendemos* — de Esquilo a Eurípides; de Aristóteles a Plutarco; y en el Renacimiento de Miguel Angel al Bernini, del Castiglione a Gracián.

DUALISMO COMO FENÓMENO INDIVIDUAL

Hemos partido de la clasificación general de las obras de arte según su sentido plástico-espacial o acústico-temporal. A continuación hemos intentado localizar los dualismos producidos exclusivamente en la historia del arte plástico. Apuremos todavía el tema.

Hay un mundo dual en tantos grandes artistas que bien vale la pena de reflexionar un momento en ello. También aquí cabría partir de Nietzsche, para quien la consciencia es apolínea y la subconsciencia es dionisíaca. Así las cosas podríamos estudiar algunas figuras que por su complejidad espiritual nos pueden servir de clave.

Ante ellas la historiografía suele situarse en un plano de parcialidad. En general «descubre» en primer término la faceta que mantiene mayor contacto con clima espiritual que se atraviesa: se valora, por ejemplo, el Goya de los retratos o el Góngora de las letrillas. La faceta que queda por descubrir se la declara, sencillamente, incomprensible.

Los ejemplos aportados son muy notorios y los he elegido porque ofrecen las dos posiciones posibles en este problema. En el caso de Goya, surge una primera valoración — la del naturalismo — que

tiende a considerar, en primer término, la maestría formal del pintor en el reflejo de una realidad evidente. Así es Goya un gran retratista de la Corte de Carlos IV. El estudio de los «caprichos» plantea la consideración del *nuevo* Goya, que no explican ni siquiera los elementos sarcásticos de sus retratos, ya que lo que los «caprichos» descubren es, sencillamente, la subconsciencia atormentada del hombre de Fuendetodos. La conciencia apolínea del pintor, regida por su aprendizaje académico de Roma, da toda la obra realista de los retratos, figuras y cartones, mientras que los incorrectos dibujos nos dan — al margen de los habituales valores estéticos — la subconsciencia dionisíaca, pánica, hecha de terror y de sarcasmo: la visión superrealista del hombre.

Análogamente diríamos que hay un Góngora apolíneo y un Góngora dionisíaco. Sólo que aquí la atención del público procede por vía inversa. El Góngora que se valora popularmente es el segundo: el de la intuitiva espontaneidad que recoge los elementos musicales y populares, en cuya manipulación aparece muy reducida la tarea propiamente intelectual. Más tarde se valorará — ha debido superarse una larga etapa de incomprensión — el Góngora apolíneo de los grandes poemas que constituyen el resultado de una elaboración consciente y racional.

Ahora bien: nótese que en cada uno de estos casos la visión es sucesivamente fragmentaria en el sentido de que se niega la faceta del artista cuya percepción no parece coincidir con la visión del momento. Lo mismo podríamos probar con otros ejemplos: como el de Quevedo, dividido en exaltadores de su desgarrado humor o de su rigor estoico; como el del Bosco, alternativamente considerado como racionalista y soñador.

Y, sin embargo, esto es precisamente lo que debe evitar la consideración crítica de mañana. No hay dos Góngoras, no hay dos Quevedos; no dos Goyas ni dos Boscos; sino que las posiciones aparentemente antitéticas, se explican la una por la otra: se completan entre sí, como la consciencia y la subconsciencia colaboran — en desigual medida para cada caso — en las creaciones humanas.

En uno de sus libros últimos, Gregorio Marañón ha acometido agudamente el tema del dualismo espiritual de Garcilaso mucho más allá de la aclaración erudita acerca de si Salicio y Nemoroso son, ambos, los pseudónimos bucólicos del cantor melifluo. Si no más bien partiendo, precisamente de esta consideración de lo dual que, según Marañón, sería característica de los espíritus superiores.

¿Dualismo? De acuerdo ,siempre que lo dual se estime aquí como la bifurcación de un tronco único del espíritu del creador.

ÉTICA Y ESTÉTICA DEL MEDITERRANEO

A Eugenio Montes

LA GRACIA DE LOS LIMITES

POSO DE MILENIOS

Empezaré con la invocación de Rubén Darío:

Aquí, junto al mar latino
digo la verdad:
siento en roca, aceite y vino,
yo mi antigüedad.

No es antiguo quien quiere, sino quien puede. Cuando los pescadores de nuestro mar levantan sus redes, alzan alguna vez entre la vibrátil argentería de sus peces una ánfora griega; nuestros campesinos han hallado, en la tierra dos mil años trabajada, un torso de Afrodita; debajo de las viñas, cuarenta veces seculares, hay capiteles jónicos y so los pinos augustos, sepulcros de gladiadores.

¡Oh, qué anciano soy, Dios santo!
¡Oh, qué anciano soy!

La tierra tiene poso de milenios, y bajo esta tierra, ruinas sagradas alientan. Nuestra sangre lo sabe. No es lo mismo nacer aquí que en otro sitio. La Historia nos ha trabajado el cuerpo y el alma y somos ya viejos de siglos al nacer; cada emoción nueva, cada sensación que surge se nos mezcla a reminiscencias antiguas y así nos trabajan el espíritu sutilísimas antenas.

«*ANTICO MA NON TROPPO*»

Antiguos, sí; pero no demasiado. En Oriente, por ejemplo, la antigüedad se pierde — como los historiadores decían — en la «noche de los tiempos»; es así una ancianidad fantasmal y excesiva. La antigüedad de China, de la India, sabe a decrepitud; pesa como un lastre inmenso que desfigura e inmoviliza.

«*Antico ma non troppo*». Sea nuestra antigüedad perfectamente clara y medible. Sepamos con exactitud cómo y desde cuándo hemos empezado a fabricar Historia. Mil años, dos mil, dos mil quinientos; bien. Pero nada de cifras astronómicas en nuestra vida espiritual. Nuestro pasado tiene así su biografía exacta, el índice preciso de su nobleza.

DE NINGUNA MANERA «MODERNOS»

Tiene, pues, pasado que describir, historia a que agarrarse. Lo que nos permite un gesto seguro ante la vida, es el ademán repetido muchas veces ante las cosas sacras y trascendentes que nos llegan de atrás.

De ninguna manera «modernos». Bajo los rascacielos del mundo que tiene ahora quinientos años no hay ruinas. Las gentes que lo pueblan — en sus Chicagos, en sus Californias — no tienen amarre alguno con nuestro pasado. Son gentes adventicias a la cultura, cuyas mentes mejores son capaces de sentir su tremendo vacío de antigüedad. «Unas ruinas, por amor de Dios», parecen decirnos. Pero esto no se da. Ni se compra.

MAR CON LÍMITES

Pues bien, esta tierra sagrada circunda el más armonioso de los mares; grande como un universo, pequeño como el horizonte de un avión. Si no queríamos ser ni demasiado antiguos ni demasiado modernos, tampoco queremos que el mar de nuestro goce sea tan grande que se pierda en lejanía de

brumas ni tan chico que no permita el riesgo o la aventura. Mar suficiente para que Ulises pueda gozar la doble delicia de perderse y de encontrarse. Mar con límites, pues; mar clauso. Que se extienda y que se cierre, como un abrazo. Allá enhebrándose por entre dos islas, acá filtrándose en la intimidad de un golfo, fabricando allí espuma contra los arrecifes y espejos azules en las grutas misteriosas o levantando en el aire una numerosa armonía con el mistral que viene del Norte y el simún que llega del Sur.

GEOGRAFÍA ESPIRITUAL

El espíritu mediterráneo se apoya sobre un triple ente espiritual: Grecia, Italia, España. Correspondió a Grecia la defensa del bastión oriental, como a España el occidental.

Grecia, como España, es, pues, una tierra fronteriza. Nació ahí el módulo de nuestra cultura, es cierto; pero la cultura griega surgió de las islas del Egeo — que son todavía Asia — y de Creta — que es todavía África. El milagro consiste en levantar sobre esta base un sentido tal que, a partir del Parthenon, podemos decir que ha nacido Europa, puesto que el Parthenon se define diciendo que es lo que puede concebirse como más alejado a la vez

de la pirámide y de la pagoda. (Sin embargo, el peligro — o la seducción — acecha siempre; se llamó Asia, para Alejandro Magno, y mahometismo o bolchevismo para los tiempos posteriores. Lo cierto es que la Grecia de hoy no trasciende la clasicidad. Yo recordaré toda mi vida la espantosa decepción que me produjo una de las primeras visiones del paisaje griego: una recua de camellos. También los finos espíritus aristocráticos de nuestros musulmanes andaluces se espantaban viendo los camellos que traían a España, africanizándola, los almoravides.) El peligro — para España y para Grecia — es éste. No es en vano avanzadilla de una cultura.

Queda en el centro, victorialmente, Italia, unida a la España levantina por el arco armonioso de la dulce Francia provenzal y mediterránea. *Italia mater,* entre los dos extremos, unificadora espiritual de nuestro mar, centro único capaz de dar, con la impronta de Roma, una huella perdurable a todas sus riberas.

¿A todas? ¿Y África? Cuando hablamos de espíritu mediterráneo ¿incluímos a África en él?

El espíritu africano, antes y después del Islam, no es mediterráneo en el sentido que nosotros le damos. No lo es, acaso, ni afectivamente. El hombre africano ama el desierto y huye del mar. Sus ciudades santas — Xauen, Fez, Kairuán, El Cai-

ro — están construídas tierra adentro. Se dirían que huyen el contacto con un mar por donde llega siempre el enemigo. Un enemigo que, por tres veces, ha puesto su dura planta militar sobre su tierra ardiente: la primera vez cuando Roma debeló la ciudadela de Cartago — todavía se encuentran columnas y mosaicos bajo las arenas. La segunda, cuando Carlos V entró victorioso en Túnez — aun hay culebrinas españolas y portuguesas junto a los aduares; la tercera, hoy, con la actual penetración política militar. Sólo a través de estas intervenciones surge un África mediterránea: Alejandría, Túnez, Argel, Melilla, Ceuta. Pero a regañadientes — sin incorporarse a su espíritu — en tensa actitud combatiente.

EL SECRETO DE LAS ISLAS

FRONTERAS

El mar es una frontera. Entre un límite y otro, en África y Europa, levantan su silueta gentil las islas. A un lado y otro, gentes blancas o brunas afianzan hegemonías o afilan venganzas. No os fiéis de la azul cristalinidad marina. No hay tregua ni perdón, en esta lucha espiritual terrible y silenciosa, en la que cada centímetro vale exactamente por un imperio. El mar es tránsito y testimonio alterno de victoria y desastre. Sonríe a cada triunfo porque sabe hasta qué punto es pasajero.

Sabe que la tragedia de la historia radica en su imposibilidad de reposo; y con un gesto femenino acuna el azar sobre su ola que también siente la imposibilidad de serenarse en lago.

En esta guerra de fronteras invisibles, las líneas avanzadas son las islas. Por ello las halaga con sus collares de espuma secretamente feliz de saberlas

también minadas de inquietud, agotadas en su pugna secular por convertirse en un carácter, en una personalidad definida.

Acompañadme. Vamos a recorrer las cinco islas más ilustres de nuestro mar.

MALLORCA

Mallorca es ya un dramático cruce de espíritus y de sangres. Un choque eternizado entre Oriente y Occidente. Recuerdo haber escrito sobre esta pugna secular que desde el punto de vista histórico, el fenómeno se produce con la victoria del rey Don Jaime, el gentilhombre, sobre el reyezuelo musulmán. De ahí que en Mallorca se sorprendan dos mundos superpuestos. A un lado la huella oriental: paisaje de pitas y chumberas; toponimia arábica — Alcudia, Benisalem, Bañalbufar —, ojos negros, profundos, de las «madonas» que distraían la neurastenia de Rubén; majestuosa indolencia, desdeñosa hacia eso que llaman, por ahí, civilización, prisa; gusto por el buen manjar, de especias picantes; por el buen dulce aromado; por los toros y los caballos; por las canciones monorrítmicas de la siega con unos segadores que llevan la camisa como una chilaba...

Sobre todo esto, lo occidental: Don Jaime y sus

guerreros del Norte; el catalán, que suena a Continente; los pináculos góticos que apuntan a lo más alto...

¿Comprendéis la silenciosa, tenacísima, terrible lucha? Toda la isla es palenque entre el Conquistador que llega y el Conquistado que resiste palmo a palmo, ahincadamente; el terreno es disputado con furia, con un sentido desesperado de agonía.

A veces se llega a una tregua jadeante. Por un momento se alcanza una fórmula de concordia, singularísima, producto único de esta tierra de cruce. Por eso es posible encontrar una tan prodigiosa mezcla de sensualidad y misticismo como la que Ramón Lull nos ofrece. Por eso las columnas góticas de la Lonja «*transigen*» hasta adoptar forma de palmera...

Pero es sólo un momento. Después, y un poco en todas partes, la lucha prosigue.

SICILIA

Sicilia es, también, tierra de combate. Griega hacia Siracusa, y romana hacia Palermo; allí ascética y limpia, aquí opulenta y ubérrima.

Siracusa, pequeña, con sus calles menudas junto al mar, con su teatro perfecto, es la puerta que da a Grecia. Pero bajo las ruinas helénicas se abren

—rindiéndolas—las galerías de las catacumbas cristianas.

En Palermo se ve ya que las catacumbas se han hecho victorialmente catedrales, triunfadoras de torres, ambiciosas de cielos altos.

Pero ¿no serpentea por sus aristas un recuerdo de minarete? ¿No hay un juego de líneas normandas sobre las ojivas? Y esos naranjos, y aquellas chumberas, ¿no traen olor de África?

Sicilia, tierra de combate. Oriente acecha. Aquí, como en Venecia, una guirnalda de oros y de púrpura nos atrae para hacernos olvidar de la nobleza desnuda de la piedra que nos hizo gozar Grecia primero y Roma después.

Esta es Sicilia, griega, romana, oriental, normanda y española y francesa. Y, sin embargo, italianísima.

MALTA

Malta es un laberinto de ocres y grises. A la madrugada, bajo una neblina cómplice, se ven deslizarse entre espadañas inverosímiles los viejos acorazados ingleses, que vuelven a sus cubiles. Salido el sol desembarcan los hombres rosados y rubios.

¡Oh, Malta fronteriza! Con raíz cartaginesa y sangre romana y savia y nervios nórdicos. Por los callejones empinadísimos de La Valetta suben y

bajan en sus «carrozines», ligeros como góndolas, maltesas de encendidos ojos y carne prieta, malteses de ágiles figuras. En sus rostros hay la melancolía de las encrucijadas. Se saben centrados en el desconcierto del mundo...

Cuando Dios quería cruzaban la isla, en hábito rutilante, los caballeros del capítulo de San Juan. Allá resonaban los nueve idiomas de la Orden: a saber, castellano, catalán, portugués, auverñés, francés, provenzal, italiano, alemán e inglés. Los caballeros llenaban de mármoles preciosos — para sus iglesias, para sus palacios y para sus tumbas — la isla fronteriza e inquieta.

CRETA

El mar se puebla de la más graciosa de las mitologías cuando llegamos a Creta, bajo el monte Ida, grato a Júpiter. He aquí otra isla que posee el terrible secreto de la inquietud. Fué egipcia y micénica; ha sido veneciana y turca; es griega... o alemana. Apenas si unas ruinas leves han quedado de cada tránsito: excavando se han hallado, es cierto, los palacios de Knossos decorados de toros, peces-espada y pulpos.

Pero nada vivo ha quedado. Si no en las pupilas de las mujeres, hondas como la eternidad, en

cuyo fondo se ven vibrar infinitos luminosos, soles griegos y lunas egipcias.

RODAS

He aquí la única de las islas en las que el Norte y el Sur no se entrelazan en dramático y silencioso forcejeo, sino en un dulce y lentísimo abrazo. He aquí la isla de las rosas, a la que como ejecutoria de elegancia define, sobre una columna, un delicado, esbeltísimo ciervo.

Rodas está en el atrio mismo del Oriente. Mirad, empero, cómo empina sus palacios góticos, sus torres cristianas, pujando sobre los minaretes. Observad que cada palmera se enfrenta con un noble y augusto ciprés y cómo el verde azulado de la una armoniza con el verdeoscuro del otro.

Isla de la delicia. Por sus callecitas frescas de sombra hemos oído, como en parte alguna, resonar, en labios sefardíes, el más noble castellano, el de acento más cantarín, el de mayor poesía. Recuerdo ahora a Madre Mazaltó, severa y sonriente, como hidalga de Castilla que me canta en el oído esta canción de mocedades:

¡Oh, qué linda mancebica
que tú te estás haciendo!
Apresura tu amor
que me estoy derritiendo...

LOS CUATRO ENEMIGOS

EL ENEMIGO DEL NORTE: LA NIEBLA

El Mediterráneo limita al Norte con la niebla. Bajo su chal las formas se hacen fugitivas; se abrigan de penumbra y se encastillan de lejanía. Un mundo fantasmagórico acecha detrás de cada sombra. Las figuras se convierten en imprecisas siluetas; los bultos se desvanecen. La plástica se hace borrosa y la arquitectura se dispara hacia arriba. Voluntad energética de altura — no de belleza — del gótico; geometría simbólica del germanismo como voluntad de poder; infinitud de la línea última; así, con definición grata a Worringer. Y a Nietzsche.

No hay, pues, plástica, sino una geometría de símbolos.

Fijaos: cuando una torre gótica se hace trunca por un plano geométrico, limitando rigurosa-

mente esa sensación de infinitud, es que nos acercamos al Mediterráneo. Por «simpatía mediterránea» renunciaron a sus remates puntiagudos, según Waetzold, las torres de Nuestra Señora de París.

La tierra tira hacia abajo, equilibrando esta fuga hacia arriba. Es que, como veremos luego, también la tierra es motivo de devoción. Y en vez del arrebato hacia lo alto el mundo circundante se ofrece en un plano trascendente, para una ética y una estética. «*En el Norte* — dice el autor citado — *la devoción es un deber, en el Sur, una fiesta.*»

(La derrota: Del Norte bajan, en procesión simbólica, las mejores almas septentrionales: Goethe, al llegar a Italia, declara haber nacido de nuevo, mientras Alemania multiplica frontones griegos y columnatas romanas. De la Albión brumosa llegan, sedientos de sol, los más altos espíritus poéticos, alumbrados por el ímpetu de Shakespeare, espléndido violador de la musa itálica. Pero van más allá. Llegan al Mediterráneo con tal empuje idolátrico que, no sabiendo qué ofrecerle, le entregan su vida: consumida de fiebre, como Byron; encendida en la tisis, como Keats, o, más dramáticamente todavía, muriendo ahogado por su onda, como Shelley, de manera tal como si con un amor que llegase al sacrilegio hubiesen

echado en el ara de su culto su propio cuerpo a arder.)

EL ENEMIGO DEL SUR: EL ESPEJISMO

Si la niebla del Norte confunde, el espejismo del Sur nos engaña. Finge lo que no es.

Aquí las figuras se han desvanecido; volvemos a la geometría pura del arabesco.

De la penumbra que hacía a los bultos fugitivos sombras, pasamos a la cegadora expresión de la luz excesiva. No hay, aquí tampoco, medida humana para las cosas. Porque no vale la pena de perpetuarlas, pasajeras como son. «*Dios es el único que permanece y todas las cosas pasan* — dice el musulmán —; *toda cosa es perecedera, excepto Su rostro.*»

¿Quién se enamora, pues, de las formas reales, las ama en su fugitiva belleza? El Diablo. Massignon ha contado esta deliciosa historia: «*Hallach pasaba un día, con sus discípulos, por una calle de Bagdad, cuando les sorprendió el sonido de una flauta exquisita. ¿Qué es eso?, le pregunta uno de sus discípulos. Y él responde: Es la voz de Satán que llora sobre el mundo.*»

¿Cómo hay qué comentarlo? ¿Por qué llora sobre el mundo? «Satán llora sobre el mundo por-

que quiere hacerle sobrevivir a la destrucción; llora por las cosas que pasan; quiere reanimarlo, mientras caen y sólo Dios permanece. Satán ha sido condenado a enamorarse de las cosas que pasan, y por eso llora.»

(La derrota: El enemigo del Sur derrotado — como ya dijimos — tres veces: la primera por Roma, bajo Escipión; la segunda por España, bajo Carlos V; la tercera por la colonización actual. Más todavía: al enemigo del Sur debe la Roma mediterránea su primera conciencia de unidad y de fortaleza. Roma se hizo *a través de Cartago.)*

EL ENEMIGO DEL ESTE: EL NIRVANA, LO MONSTRUOSO

Nosotros sabemos desde dónde ha llegado al mundo islámico este sentido nihilista: viene de Oriente. Allí ha sonado también esta voz renunciadora. Los sentidos delinquen y hay que anularlos implacablemente; proyectar los ojos en el vacío, los oídos en la nada, la piel en la soledad.

Las cosas, pues, no tienen valor en sí mismas; no hay medida para ellas. He aquí lo colosal, lo monstruoso. El vientre de Buda, los veinte brazos de la diosa terrible.

Si se ha dicho que «el sueño de la razón produce monstruos», no se ha indicado bastante que la alucinación empieza a surtir efecto precisamente *cuando los ojos se han cerrado,* es decir, cuando la pupila ha dejado de ponerse en contacto con las figuras naturales y sensibles; mucho más cuando se pretende anular — nirvánicamente — el mismo campo de la visión, cuando el alma rehuye la visión directa de las cosas.

El hombre mediterráneo, en cambio, es el hombre de los ojos golosamente abiertos sobre el mundo, que realiza cada día el gustoso aprendizaje de mirar y de medir con la vista la continuada armonía del mundo.

(La derrota: Se dice ahora mucho que el substrátum de la cultura griega es oriental; algo así como decir que no es oro todo lo que reluce. Y no se advierte que la realidad es precisamente la opuesta. O sea: que si existe un fondo de mística oriental — misterios de Eleusis, mitos acuáticos, etc. — la genialidad consiste precisamente en elevar sobre este turbio fondo primitivo del pequeño oriente la implacable y luminosa matemática de lo griego, la limpia victoria de la Razón sobre los monstruos.)

EL ENEMIGO DEL OESTE: LO FANTÁSTICO

Un gran espíritu mediterráneo, Eugenio d'Ors, ha visto esto con viva claridad. A Occidente empieza también la jungla dionisíaca. El Atlántico no tiene medida y detrás de él hubo una civilización también desmesurada. Lo monstruoso acecha aquí también, como en Oriente. Y lo fantástico. El mismo mar se poblaba, en los mapas antiguos, de nombres que simbolizaban seres míticos, fabulosos. Se me dirá que también el Mediterráneo tuvo sus monstruos, y argüiré que el Cíclope de Ulises es, si anormal, precisa y claramente dibujado, como tienen forma y hasta, si me descuido, clasificación linneana las sirenas tentadoras de nuestro mar. Lo que caracteriza a los mitos atlánticos es, por el contrario, su imprecisa silueta, su irracionalidad.

(La derrota: Un día las naves españolas llevaron a América la Cruz, que es a la vez símbolo y geometría, y ajedrezaron la selva con ciudades, exactamente como Grecia y Roma hicieron con el Oriente. España, Roma vencedora de América.)

HUMANIDAD, FEMINIDAD

MEDIDA HUMANA DEL PAISAJE

Que el paisaje no abrume con su medida inhumana. Que el paisaje no se disuelva en la monotonía de lo inexistente. El hombre, medida de su paisaje. Ni gigantescas montañas, ni desiertos inanes; la ribera mediterránea se borda de dulces alcores, suavemente moldeados, abarcables al ojo, fáciles al pie. Cuando subimos a ellos la armonía conjunta no se pierde: ni cumbres excesivas ni abismos aterradores; tampoco, llanuras inagotables. Paisaje, pues, con límite; con la medida de lo humano.

Con agricultura exactamente equilibrada en la economía del hombre. Ni tierra tan dura que obligue a la esclavitud, ni tan blanda que permita esperarlo todo del cielo. Trabajo justo para dejar su sabor más dulce al canto y al ocio.

No selvas, difíciles de desenmarañar, ni ralas calvicies minerales. ¡Arboles mediterráneos! ¿Quién podría cantaros? Dulces pinos (Rubén pondría el verso; Respighi, la música) gregarios y sinfónicos, vibrando como arpas con vuestras hojas chicas; algarrobos achaparrados en pequeñas cúpulas — pequeñas mezquitas vegetales — sobre la tierra reseca; cipreses de Florencia y de Granada, elegantes y altivos, flecos hacia arriba de nuestro paisaje; higueras lustrosas, a la vez modestas y amplias, bordando con ancho pámpano la blanca rama; olivos que son como grandes campanas de plata, en rigurosa geometría ordenados.

He aquí el árbol solidario y en fila. Ni aislado como el chopo — mástil de las mesetas —, ni perdido en el turbión de la selva. Ni árbol de soledad, ni árbol de muchedumbre. Simplemente, árbol de compañía.

Y el color, también en equilibrio.

Ni el verde demasiado enternecido de los paisajes del Norte, ni el amarillo caliente y reseco de los paisajes del Sur. Paisaje — verde y ocre — en equilibrio exacto.

EL CUERPO DESNUDO

Ni el Norte ni el Sur permiten la normal espontaneidad del desnudo; el Norte con su hielo, el Sur con su fuego, velan el cuerpo humano; pieles o albornoces, abrigos o jaiques, ¡qué importa! La maravilla del cuerpo humano es un objeto del culto mediterráneo.

Grecia y sus estatuas desnudas. «Al Norte del mar Egeo el clima es duro, parecido al del centro de Alemania... Rumelia desconoce los frutos del mediodía; en sus costas no se ven los mirtos. El contraste que se ofrece al descender hacia el Sur y entrar en Grecia es muy notable. A los 40°, en Tesalia, comienzan los bosques de hojas siempre verdes; a los 39°, en Phtiotiva, el aire tibio del mar y de las costas hace brotar el arroz, el algodón y el olivo. En la Euba y el Atica hay ya palmeras; abundan en las Cíclades; en la costa oriental de Argólida hay espesos bosques de naranjos y limoneros; la palmera africana vive en un rincón de Creta.» (Taine: *Philosophie de l'art,* III, I, 1.)

El Universo mediterráneo tiene sus polos y su ecuador y se extiende, exactamente, en la zona paradisíaca. Bajo el sol a la vez enérgico y clemente millares de hombres mediterráneos reciben

su baño de luz tendidos en las playas rubias, frisos vivos de actitudes múltiples, recortados sobre un cielo que es el mismo mar.

Cuerpos esbeltos. Grecia, Italia, España, tierras de aceite. Con aceite bruñe su cuerpo el gladiador, que se hace así luminoso como un bronce limpio. Pero este mismo aceite que lo pule como un ánfora ha creado — convertido en alimento — su esbelta y agilísima silueta. Al norte, los pueblos que condimentan con manteca; más al norte, los que cocinan con grasa. Al sur, hacia el desierto, los que no cocinan. Una vez más, el Mediterráneo en el fiel del equilibrio y de la gracia.

ESTÉTICA DE LA VOLUTA

Sobre las columnas de módulos exactos, sosteniendo los decorados arquitrabes, los tres capiteles clásicos se ofrecen. El dórico es la huella del mundo ario, geométrico y frío; el corintio llega de Asia Menor, con la lujuria de un bosque de palmas; el jónico es, probablemente, el más *griego* de los tres estilos.

No sé si alguien lo ha observado, pero estos tres estilos encierran para mí un símbolo: el dórico es el mundo de lo mineral: fuerte, frío, inexpresivo; el corintio, es lo vegetal, blando, sen-

sible y ciego; el jónico es el reino de lo animal. Sus curvas tienen algo de orgánico y de femenino. Observad su voluta y hallaréis en ella — como Rubén en los rosados moluscos — reminiscencias de mujeres; los frisos se adornan de ovas; una blanda sensualidad alienta ahí.

Observad de nuevo la voluta. La línea curva se cierra sobre sí misma; va a completarse en círculo, pero no: resbala sobre su línea interior y sigue, paralela a ella, cerrándose más; nuevamente podría completarse, pero continúa enroscándose todavía; se hace ya laberinto, tobogán diminuto por el que nos deslizamos... ¿hasta dónde? El centro se ofrece recóndito y posible como un hito final de nuestro impulso.

Se diría que la curva tiene ahora un gesto femenino; nos atrae como un sexo, como una ola. Si en el fondo de los mitos fundamentales de Grecia hay un grupo de divinidades marinas y si, como ejemplo insigne, Afrodita surge del mar, la voluta encierra así en su fugitiva silueta mucho de mujer y de onda.

Limitada en su curva externa, pero infinita en su recoveco íntimo, la voluta enrosca su caracol interminable ante nosotros. La voluta — como el Mediterráneo — tiene límites ciertos y hondura inextricable; nos sabemos seguros, pero sentimos que podemos perdernos en su hondo regazo.

Así la voluta jónica no es, como quieren los manuales, una cinta de madera surgida del cepillo carpintero, sino el paradigma femenino de la mediterraneidad.

TRES FIGURAS REPRESENTATIVAS

ULISES, O LA MORAL DE LA EFICACIA

Eugenio d'Ors ha dicho que Don Quijote es el prototipo del héroe a quien las aventuras salen mal; como Ulises es el arquetipo de aquellos que resultan victoriosos. La distinción es singularmente fecunda y se presta a mayor comentario.

¿No convendría romper una lanza por Ulises? Cierto que estamos en una época de quijotilatría y que la defensa del héroe antiguo puede parecer menoscabo del moderno. Sin embargo, convengamos en que hay lo que yo llamo una moral del riesgo: es decir, una valoración ética de nuestros actos en razón directa del peligro en que nos ponen. Ciertas formas del heroísmo militar están servidas por este sentido, en el que hay un cierto estetismo heroico que consiste en componer una figura bella antes de morir. Esto lo aprendieron

nuestros renacentistas de los estoicos, y Garcilaso, por ejemplo, se dejó matar en Fréjus por una moral de este tipo.

Pero junto a esta pura moral de sacrificio es necesario que haya, para que los pueblos vivan, una moral de la eficacia: es decir, una valoración ética de los actos en función de sus resultados últimos. Lo moral de Ulises pertenece a este grupo. El mote que Homero aplica más veces al héroe de la *Odisea* es el de «fértil en recursos»; y el valor de Ulises está hecho de reflexión, como su audacia está hecha de cautela. El héroe, si ha de llevar a término su hazaña, deberá poseer todas las virtudes, incluso la del disimulo y la habilidad. Aís son el *Príncipe* de Maquiavelo y el *Héroe* de Gracián.

Esta posición ulísea consiste, pues, en no afrontar el hecho heroico en sí mismo, como puro acicate para la consecución de la fama; sino considerar el heroísmo como un trance forzado de la necesidad, que conduce a un resultado positivo y en función del cual se puede realizar el esfuerzo necesario, pero sólo en función de dicha necesidad.

Si, como se ha dicho, la aventura es el esfuerzo arbitrario, Don Quijote y todos los caballeros andantes serían buscadores de aventuras, pero no Ulises, que no las busca, sino que ellas le acosan a él y él sale de ellas como puede. Y Ulises no

busca la aventura, precisamente porque su nostalgia va hacia una forma de vida social muelle y dulce, a la busca de un hogar. Don Quijote, en cambio, está rodeado de soledad por todas partes. «Todo morador del desierto es por naturaleza quijotesco», ha dicho Keyserling.

La diferencia entre Don Quijote y Ulises es que Don Quijote no se sabe dónde va porque en realidad no va a parte alguna; verdadera criatura del Barroco, dice que ama más que la posada el camino; por el contrario, Ulises sabe muy bien qué quiere y a dónde va; y a través del laberinto de sirenas y de monstruos, de islas y tempestades, tiende a su luminoso norte trazado. Y, fijaos, este norte es un norte burgués: el héroe busca lo que ningún aventurero ha buscado jamás: hogar, esposa fiel, perro amigo.

Para ello le precisa, pues, caminar con los ojos muy abiertos: tensos los sentidos, exacta la mente y aguda la atención. El mundo existe: a diferencia de Don Quijote, que está ciego para todo menos para su universo falso.

He aquí, pues, una forma de moral mediterránea.

SAN FRANCISCO O LA SANTIDAD PIE A TIERRA

Que Don Quijote — y Castilla — nos da un sentido de la vida distinto del Mediterráneo nos lo demuestran otros ejemplos. Cuando se dice que Avila es tierra de cantos y de santos debiera añadirse: naturalmente, ya que los cantos o piedras duras predisponen a la santidad; la dureza ascética de la tierra, la monotonía con que se brinda a los sentidos, empujan al creyente a la contemplación de lo más alto. Esto explica la sed de inmortalidad de San Juan de la Cruz, el «muero porque no muero» de Santa Teresa. La vida es enemiga y se anhela dejarla.

Cuando Santa Teresa descendía a visitar sus conventos andaluces, decía que allí los demonios tenían más fuerza para tentar y se volvía a sus roquedades castellanas, cerrándose a todo lo que no fuese su mística escala ascendente. El misticismo de Teresa y de Juan, como el heroísmo de Don Quijote, no miran sino a su mundo ideal y absoluto.

Pero he aquí el caso contrario: he aquí un santo para quien el mundo circundante no es enemigo, sino fraternal. Y esto de tal modo que

él lo ha elegido como camino para llegar hasta lo alto.

Como Ulises, Francisco sabe bien el término de su carrera, y como Ulises no cierra los ojos al paso sino que, bien abiertos extrae la lección que los sentidos puedan darle. El Mundo no es sólo el enemigo teológico y terrible, sino dulce escala por la que cotidianamente ascendemos a la bondad de Dios. Los ojos, los oídos, la nariz, la boca, las manos, deben buscar la armonía del mundo y bendecir en ella el reflejo de Dios.

De ahí ese jubiloso, sublime, arrebatador «Canto a las Criaturas» de San Francisco. *Laudato sie mi signore — cum tucte le tue creature — spezialmente messer lo frate Sole* — por el hermano Sol; también por la *sora luna e le stelle* — por el hermano viento — por el agua hermana que es *multo utile et humile et preziosa et casta.* Y el hermano Fuego que ilumina en la noche y que es bello, y jocundo y robusto y fuerte. Y en suma: *Laudato si, mi Signore, per sora nostra madre Terra — la quale ne sustenta et governa — et produce diversi fructi — con coloriti fiori et herba.*

He aquí, pues, una humanísima actitud vital: extraigamos la bondad de nuestra vida cotidiana.

MARAGALL, O LA POESIA DE LO INMEDIATO

Ayudará a comprender todo esto, la consideración de estas actitudes en el campo de la poesía. Si Ulises se forja en la despierta contemplación de lo cotidiano; si San Francisco crece en santidad a través del amor con que contempla las cosas humildes, cabe encontrar poesía en la visión de lo sencillo y de lo elemental. Dos tipos de poeta no pueden concebir esto: los meramente épicos o los románticos intransigentes: unos y otros han aprendido que poesía equivale a cosa extraordinaria y excepcional: a aventura.

Pero un poeta nuestro ha cantado una vez de la manera que yo creo específica de este sentimiento mediterráneo de la vida. Este poeta es Juan Maragall y la obra donde se condensa con una fuerza estremecedora esta actitud vital es el *Cant Espiritual,* uno de los momentos más sublimes de la historia universal de la poesía.

Frente a toda la tradición general mística o neoplatónica que intenta elevarse sobre la realidad circundante para captar un mundo superior al de los sentidos, Maragall levanta su robusta y humanísima voz resonante. Hay que haber leído esta poesía para comprender hasta qué punto el equi-

librio humano puede erigirse en centro de la actividad anímica superior. Escuchad los primeros versos del poema que he traducido con ahinco para que no pierdan su titánica energía:

Señor:
Si el mundo es tan hermoso, si se mira,
con vuestra paz en la mirada nuestra,
¿qué más nos podéis dar en otra vida?
Por eso estoy celoso de mis ojos
de mi rostro y mi cuerpo y mi latiente
corazón, Señor, y temo así a la Muerte.

¿Con qué sentidos nuevos me haréis ver
el cielo azul encima las montañas,
el ancho mar y el sol que en todo brilla?

Dadme en estos sentidos la quietud
y no querré otro cielo que este azul.

Entre el cielo y la tierra, Maragall elige su paraíso cierto y cotidiano. Las cosas son capaces de armonía; son benignas. Constelan nuestro alrededor de dulces gamas reducidas a números exactos. A través de nuestro vivir hay eternidades de belleza. Aun el Ultramundo puede reducirse a normas sensibles.

Hombre soy y es humana mi medida
en cuanto creer pueda y esperar:
si mi fe y mi esperanza aquí se paran
¿Me inculparéis por ello más allá?
Más allá veo el cielo y las estrellas
y aun allí como un hombre quiero estar,
si habéis hecho por mí cosas tan bellas
si habéis hecho mis ojos para ellas
¿por qué cerrarlos y qué más buscar?
¡Si como esto ya nada he de encontrar!

Ya sé que sois, Señor. Sí, ¿pero dónde?
Cuanto contemplo se os parece en mí...
¡Dejadme, pues, creer que estáis aquí!

Y cuando llegue la hora temerosa
en que mis ojos dejen de mirar.
abridme otros más grandes para alzar.
mi vista, ¡oh, Dios, a vuestra Faz inmensa!
¡Dadme vida mayor por recompensa!

«Hombre soy y es humana mi medida.» El secreto del clasicismo mediterráneo está aquí. «El romanticismo — ha dicho Eugenio Montes — es por su esencia antimediterráneo». «No es un hecho de casualidad sino de causalidad, la insignificancia de nuestros románticos comparados con los ingleses o germánicos».

Así el Mediterráneo se nos ofrece como la reserva de equilibrio de un mundo alternativamente embriagado de metas imposibles. Al regreso de cada fuga, los módulos eternos de la medida humana aguardan.

He aquí la más eficaz medicina para los fantasmas, fugitivos bajo el haz luminoso de nuestra razón. Ante el espectro de la Muerte, realidad evidente, ¿por qué no enfrentar la animada estatua, también evidente, de la Vida?

ESTÉTICA DEL CINE MUDO

A Adriano del Valle

Los capítulos que siguen a continuación se publicaron en una primera versión hace doce años, es decir, cuando yo acababa de superar los veinte. Responden a un momento juvenil de entusiasmo reflexivo por los problemas estéticos que planteaba el cine mudo, entonces en su plenitud. Traté, por aquellas fechas, de fijar con un rigor perfectamente universitario y ayudado de una serie de referencias eruditas, de las que prescindo ahora, las bases de una posible estética cinematográfica que sirviera de guía para un curso de teoría del nuevo arte profesado por mí en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Barcelona. Traigo aquí estos datos no sólo porque me enorgullece haber dado, primero que nadie, tamaña beligerancia al hecho cinematográfico sino porque quisiera explicar las razones, que no creo sean privativas, de mi alejamiento de este vitalísimo tema.

Por una parte un hombre que quiera mantenerse en un terreno de honestidad intelectual, no puede ejercer, con absoluta independencia, la tarea crítica sin chocar con la atmósfera cínicamente co-

mercial que constituye la llamada propaganda cinematográfica. Conviene que esto se diga por lo que tiene de grave y de trascendental, ya que ello supone que queda sin responsabilidad crítica el máximo espectáculo de nuestro tiempo.

Otra cosa me ha obligado a abandonar, un poco melancólicamente, una tarea ambiciosa cerca del cine: su fungibilidad. Acaso el lector no sepa que los grandes films que le han producido impresiones inovlidables mueren por desgaste o son destruídos — por prescripción contractual — pasado un corto número de años. Todavía una legislación adecuada podría evitar que de las más bellas sinfonías visuales que se han creado jamás queden aniquiladas por la barbarie comercial. De otro modo especular sobre materia cinematográfica es como situarse al borde de un trágico torbellino del que aprehendemos, únicamente, unas impresiones fugitivas y fatalmente desvanecibles. La Estatua sobrevive a la Ciudad; scripta manent. *Aun el teatro nos deja, con el fugaz recuerdo de la representación, el monumento literario vivo. El cine, no. Dentro de unos años, hoy mismo ya, cuando intentamos revivir ante los que nos sucedan los momentos clásicos de un arte al que hemos visto superar las más nobles y difíciles etapas, nos encontraremos en el caso trágico en el que se hallaría el historiador de una escuela pictórica cuyas obras,*

encerradas en un Museo único, hubiesen sido devoradas por un feroz, voracísimo incendio.

Una última constatación. El cine sonoro produjo, desde su nacimiento, una crisis de los valores cinematográficos orientados, después de veinte años, hacia una expresividad dramática basada exclusivamente en motivos plásticos. De tal suerte que el director aguzó su vocabulario expresivo hasta conseguir hallazgos importantísimos. Ahora bien: estos hallazgos no han sido superados. Al aparecer los elementos fónicos, el cine retrocedió vertiginosamente a sus fórmulas primitivas, puesto que, con la ayuda de la voz, ya no era preciso el esfuerzo que, para la expresión dramática, exigía el cine antiguo. De ahí que esta estética del cine mudo *tenga, en realidad, validez evidente para todos los elementos plásticos de la cinematografía actual.*

ESTATICA

CULTO, CULTIVO, CULTURA

Estrictamente, «cultura» significa «cultivo». Estas notas, por lo tanto, se refieren inicialmente al «cultivo» del hecho cinematográfico; es decir, al esfuerzo realizado por el hombre en su derredor. Ahora bien, tomando la palabra «cultura» en su sentido más amplio significa, además, un estado de espíritu colectivo, ligado por una relación evidente, que se designa con el nombre que representa el fenómeno característico de la época de que se trate. El cine es el fenómeno típico total de nuestro tiempo y es, por ello, muy sugestivo estudiarlo como tal fenómeno gravitando sobre nuestra vida cotidiana.

El cine ha atravesado la etapa crítica de una ajetreada adolescencia. Su historia toda es una dramática lucha por definirse, por adquirir una personalidad. Su infancia estuvo expuesta a los más

peligrosos contactos: la novela, el teatro, la pintura, la escultura y la música. Y actualmente, en el cine sonoro, padece la contaminación del teatro.

Evidentemente, esta cuestión de la independendencia del cine presupone otra pregunta: *¿Qué es el cine?*, o dicho de otra manera: *¿Dónde empieza el cine y acaban las demás artes?*

Arte joven, ambicioso, las proporciones del cine son inmensas. Un ««film» de Griffith o de Vidor, es cine; un «film» de Paul Leni, es cine; un «film» de Man Ray o de Walt Disney son igualmente cine. Pero, ¿dónde radica la esencia pura del cine? ¿Qué es lo específicamente cinematográfico en estos «films»?

Dentro de un entendimiento ortodoxo, casi puritano, podría decirse que *el cine es «el juego de una plasticidad móvil, válida por sí misma o por la jerarquía emocional que le otorga la acción»*.

Por lo tanto, un «film» será esencialmente cinematográfico en tanto resuelva todas sus necesidades emocionales sin salirse de esta «*plasticidad expresiva*». Sin que necesite de la ayuda de cualquier otro arte o de consideración alguna — moral o sentimental — de orden extracinematográfico.

Esta «*plasticidad expresiva*» se obtiene mediante la fusión de dos elementos esenciales: espacio y tiempo, creando una categoría nueva y crucial de las bellas artes, tradicionalmente divididas en artes

del Signo (o espaciales) y del Sonido (o temporales).

Por una parte, pues, existe la imagen en movimiento; por otra, la persistencia o discontinuidad de su presencia.

Debido a esta confluencia puede hablarse de una relación entre el cine y la pintura (ritmo en el espacio) y la música (ritmo en el tiempo).

La creación cinematográfica se basa en la imagen y realiza una catalogación del mundo. Anotemos esta constatación preliminar: el cine — nuestro tiempo — ha llevado a cabo la revalorización de las superficies, del mundo sensible que nos rodea. No sé si mis lectores captan absolutamente la magnitud del hecho que intento exponer.

Efectivamente, se podría subrayar el valor formidable de algunos hechos extraordinariamente trascendentales dentro de la cultura de la Humanidad, como por ejemplo el momento de la Antigüedad en que se substituye la escritura simbólica, por las *grafías* fonéticas. *El paso del signo imagen al signo-abstracción, marca el nacimiento de un estado de cultura de base verbal-intelectual en contraposición a la cultura sensitiva y de imágenes que puede constatarse, por ejemplo, en los pintores prehistóricos.* La etapa «intelectual» que hemos vivido ha durado muchos siglos. Hasta el presente. «*El cine es, en efecto, el primer esfuerzo dirigido*

a sustituir una cultura intelectual por una cultura sensitiva». El cine aparece en un momento de máximo intelectualismo, de un intelectualismo complicado y morboso, e inyecta un chorro de aire nuevo, que reivindica una normal visión de las obras plásticas puras, sin complicaciones.

El siglo XIX fluctúa siempre entre una aspiración de altura y una pasión de profundidad; el plano normal es inexorablemente rehusado. El siglo XIX es un siglo esencialmente desequilibrado. Los géneros se ven invadidos por la literatura, la música y por todo lo que es, o parece, profundo e inmaterial. La sociología interviene en las artes (El cazador del arco tenso de las pinturas primitivas, se llama ahora: «la lucha por la vida»). La pintura se ve obligada a soportar sus históricos argumentos; la escultura, un simbolismo; el teatro, una apoteosis. Sobre las artes pesa una obsesión de trancsendencia y gesticulación.

Llegamos después a tiempos que sienten pasión por lo normativo, de más rigurosa selección, de más firme disciplina intelectual. Se vuelven a señalar los límites de los géneros. A postular una pintura-pintura; una literatura-literatura; un teatro-teatro.

La historia del cine desde sus comienzos es, precisamente, un proceso de liberación progresiva hasta llegar a una independización de las otras artes.

No teatro — películas de la «Comédie Francaise», de Amleto Novelli, de Francesca Bertini — ni literatura — adaptación de novelas, etc.

El *cine-cine*. El cine imagen expresiva, que revaloriza las superficies, la cultura sensible, el mundo exterior. Después de mucho tiempo, como dice Béla Balasz, el hombre vuelve a hacerse visible.

El hombre y el mundo circundante llegan a una categoría estética *como objetos y en un mismo plano*. Porque — escribe Jean Epstein —, «en el cine no hay *naturalezas muertas*. Los objetos tienen actitudes. Los árboles gesticulan. Las montañas resaltan. Cada accesorio es un personaje. Esta *vivificación* del mundo sensible es uno de los medios de expresión más poderosos con que cuenta el cine. «Las decoraciones — continúa Epstein — se dividen y cada una de sus fracciones toma una expresión particular. La mano se separa del hombre y sufre y se alegra por sí sola. El dedo se separa también, se desdibuja de la mano. Toda una vida se concentra súbitamente y encuentra su expresión».

DEFENSIVA Y OFENSIVA

La historia del cinematógrafo podría dividirse — idealmente y con una línea vacilante — en dos partes: una — primitiva, tímida — en la que el

cine aparece, y, recién nacido, se ve obligado a una lucha dramática con los géneros que le rodean a fin de definirse como algo evidente, único, libre, puro: lucha defensiva. Pronto, sin embargo, se convierte en una afirmación triunfal, y una seguridad vital le empuja como una bocanada de aire fresco hasta inundar las fronteras artísticas. La lucha es ahora ofensiva, imperial. El cine influye en las letras, en las artes, y en la vida cotidiana.

Estas dos etapas bélicas han dado lugar a una serie de influencias mutuas que han despertado una curiosa cantidad de comentarios.

Pintura y cine; decoración y cine; música y cine, teatro y cine, etc. Todas estas confrontaciones proporcionan abundantes sugerencias y pueden prolongarse hasta el infinito.

En realidad, lo que se ha buscado con el estudio de estas relaciones es la posibilidad de catalogar el cine según un cuadro de afinidades. Se han buscado definiciones a base de variaciones de las artes de tipo definido. Se ha hablado de «teatro mudo», o bien de «música de las imágenes» (Vuillermoz) o de pintura animada *(moving picture)* o bien «melodía silenciosa» (Schwob); o también de «novela plástica» (Lévinson), etc. Sin embargo, el cine no admite dependencia alguna. Ya que todo lo de los otros géneros se da en su campo, es accidental a su esencia pura.

OBJETIVIDAD

Es necesario que precisemos mediante una exacta valoración del cine, de qué forma su cultura tiende en todo momento a concretar sus objetos. El cine juega con las cosas concretas sin traicionar jamás su delimitación física. Todos los elementos del poema cinematográfico tienen — deben tener — un valor documental exacto. Esta fidelidad, por sí misma, le aseguraría un puesto de honor en la etapa novecentista de la historia del Arte.

Esto nos autoriza a hablar, en general, del cine como de un hecho de cultura y no como de un hecho de intuición. Como obra de inteligencia, y no como obra de instinto. Por este motivo, precisamente, cierta forma de lo sublime se da pocas veces en el cine. Decía Goethe que «si lo sublime ha de ser despertado en nosotros por cosas externas, es preciso que sea informe, o que consista en formas inaprensibles que nos envuelvan en una grandeza que nos supere. Con la facilidad con que lo sublime se da en el crepúsculo o durante la noche, desaparece durante el día, que establece la distinción y la separación de cada cosa. Esta es la razón de que la cultura aniquile el sentimiento de lo sublime». El cine está en el polo opuesto al nocturno romántico. Busca, implacable, el perfil

exacto de la realidad bajo una luz meridiana. Aun a pesar de reducir el espacio a las dos dimensiones de la geometría plana, su perspectiva da a los cuerpos una riquísima corporeidad de volúmenes, ajusta su presencia desde ángulos insospechados a nuestra visión cotidiana y podría decirse que los recrea en una genial catalogación.

He aquí, pues, un postulado que puede mantenerse dentro de la cultura del cine. *Todos los films deberán ser documentales, «en cuanto sea posible»*. Y, entiéndase bien, será posible siempre que no se busque una de las fórmulas de excepción que se establecen más abajo.

Ahora bien: si, como ya hemos visto, el cine se basa en la realidad directa y es una especie de glorificación de la materia desnuda, es preciso que exijamos de manera enérgica la presencia de la belleza; que cada objeto sea tan bello como sea posible; que cada cosa sea, en cierto modo, su arquetipo.

Si cada figura que presenta la pantalla debe ser valorizada por su pura presencia física — plástica — esta exigencia ha de mantenerse. El placer estético que el cine ofrece a la retina debe ser procurado por su perfección material de objeto plástico. El llamado *cine puro* no es más que una sucesión de objetos que ofrecen, en una u otra forma, la valorización de la belleza física.

Esta exigencia que formulamos, referida a los objetos, tiene un especialísimo vigor por lo que se refiere a los personajes. Los actores y actrices debieran ser tan bellos como fuera posible y poseer en lo posible una expresión inteligente. Tal actor de carácter — hay que denunciarlo — comercia con su fealdad; es un especialista en rostros repugnantes. Falla por la desagradabilísima insistencia con que ofrece un desfile de rostros grasientos, un realismo repulsivo que, a su manera, deforma la auténtica *realidad*.

Sin negar la posible calidad artística y la verdad dramática del tipo que representen estos personajes, la transformación de la fealdad en materia especulativa me parece siempre poco noble. Entre un hombre que explote su perfil como John Barrymore, y otro que triunfe por su monstruosa silueta, me decidiré siempre por el primero. Necesitamos una claridad latina para mirar todo esto. Una visión un poco clásica del cine que nos enseñe a valorizar las líneas nobles en todas las cosas. Sin penetrar ni en el monstruo ni en el deforme ser heroico que nos han aportado cincuenta años de novela rusa. Sin tener confianza alguna en esos Frégolis del cine, capaces de convertirse en la más repugnante de las criaturas para producir una de esas mezclas conmovedoras de payaso triste y jorobado sentimental.

No. El cine debe ser una escuela de belleza, de claridad, de inteligencia. Lo ha sido, lo es aún, a pesar de las denuncias que hemos formulado y que provienen seguramente de la tradición teatral que aún arrastra el cine, en ciertos momentos.

TRES EXCEPCIONES:

1. DEFORMACIÓN SUBJETIVA DE LAS IMÁGENES

Cada día se ve con mayor claridad: en arte, lo difícil es deformar. Deformar según una intuición y un instinto. Para formar — para construir — existen moldes aceptados. El arquitecto, el escultor, el músico, aprenden teorías de proporción y de armonía que difícilmente se olvidan. Europa llevó a cabo la conquista del orden y la medida para legarlas, después, como ideas innatas, a los creadores. Es más difícil de lo que parece caminar a tientas.

Tan sólo han de dejar, pues, los creadores — sobre los cánones — una leve huella de su personalidad. Con eso — y a veces sin eso — la gente y la Historia se dan por satisfechas, porque se les recuerda algo calificado de perfecto. Puede el principiante — si no le falta audacia — buscar caminos menos gastados y procurar situar su obra de acuerdo con el ritmo de nuestro tiempo. Se trata, sen-

cillamente, de buscar un modelo más reciente.

El gesto formidable consiste, naturalmente, en prescindir de modelo. De la norma; y prescindir de la imagen exterior.

Se ha visto, en efecto, que el perfil psicológico de las cosas no corresponde a su fisonomía material. Todos vemos las cosas de manera distinta a lo que son — o mejor dicho, de lo que parecen ser — en la realidad. A causa de este afán de visión integral de la espiritualidad auténtica de las cosas, se prescinde del simple accidente externo. Teóricamente, los retratos de algunos pintores de hoy pretenden valorar plásticamente un alma, prescindiendo del posible rasgo o del probable gesto del modelo. Se intenta, en ellos, plasmar un espíritu.

Algunas escuelas modernas aconsejan que se prescinda de la realidad creándola de nuevo si no se amolda al tono espiritual de cada uno. Hay un momento de la vibración psicológica personal, en el que el espíritu, como algo sensible, se mueve y se estremece, se alarga o se contrae.

La caricatura es un producto de esta deformación, llevada a cabo por una intención psicológica. Un buen caricaturista es, esencialmente, un agudo psicólogo. Toda fisonomía es, para él, el reflejo material de una línea interior del espíritu.

Los cineastas han aprovechado este magnífico procedimiento de expresión, especialmente para re-

flejar momentos de turbación o de angustia. Igualmente para reconstruir la visión — alucinada o turbia — del protagonista. Los franceses han recurrido a menudo a este sistema de expresión subjetiva.

2. *SUPERREALISMO*

La esencia misma del superrealismo, según la definición canónica, de Bréton — *automatisme psychique pur* — presupone un factor de expresión móvil. Es decir, las artes que pueden asumir una verdadera expresión de la subconsciencia, son las artes del movimiento. Literatura, Música, Cine. Opuestas a ellas las artes estáticas. Arquitectura, Escultura, Pintura. «Algunos superrealistas, escribe Andrés Bergé, han visto tan claramente la relación entre su poesía y el cine que, consideran a este último como el instrumento superrealista por excelencia.» Jean Goudal ve en el cine una *halucination consciente* y le otorga tres condiciones fundamentales del sueño: a saber, que es visual, ilógico y penetrante.

La incorporación del superrealismo al cine ha sido dirigido por dos técnicas opuestas. Una pretende reflejar las imágenes de la subconsciencia por medio de una serie de trucos — cristales esmerilados, deformantes — que producen una sensación

de vaguedad y de sueño. Otra utiliza los elementos objetivos puros, despojados de toda escenografía y concentra toda la espiritualidad de la acción en su misma incoherencia aparente.

Sin embargo, hay un problema que se plantea con un vivísimo interés: la pura ortodoxia superrealista obliga a la expresión automática.

Ahora bien: trasladar al *écran* esta expresión es siempre un artificio inteligente, una técnica; una preparación cuidadosa y consciente de todos los detalles. Un «escenario» perfectamente logrado. Contra esto, el extremismo superrealista propone el film realizado al azar, sin previa preparación; el film construído por una serie de intuiciones plásticas obtenidas sin guión. Otros autores, como René Clair, sólo comprenden el superrealismo en el cine, como la posible recreación de cada espectador ante un film cualquiera. Otro, en fin — y éste es el camino más practicable — han optado por realizar el film partiendo de un escenario superrealista, procurando dar, sin embargo, la máxima atención inteligente a su realización plástica.

3. *DIBUJOS ANIMADOS*

El humorismo ha dejado ya de ser la visión cínica del sentimentalismo, desde el momento en

que el sentimentalismo dejó de cotizarse en la vida literaria.

La línea de humor, de raíz sajona, que Dickens representa y que llegó a España por medio del injerto céltico de Eça de Queiroz, desaparece hoy prácticamente, porque le falta la contraposición sentimental que le servía de reactivo. Las promociones futuristas no tienen «humoristas», porque no tienen sentimentales. No tienen satíricos, porque resplandecen en ellos una visión renovada y como virgen de la vida.

Pero la sonrisa y la carcajada son un imperativo biológico y nuestro tiempo construye su nuevo concepto del humor. Humor de las cosas descoyuntadas y absurdas, de las vagas aprehensiones subconscientes, con tendencia al clownismo, a la verbosidad, y a la superficialidad deliberada; el nuevo humorismo de un Pitigrilli, de un Cami y de un Ramón Gómez de la Serna.

Estas dos clases de humorismo se dan en el cine. La raíz literaria humorísticosentimental nos la da el *humour* típico que nos ofrece de manera genial Chaplin. La segunda clase, nos la presentan los hermanos Marx, y, en algunos aspectos, el dibujo animado.

Es este otro caso de deformaciones de la realidad que penetra en un campo de arbitrariedad poética sin fin.

TEORIA DEL GESTO FACIAL

1. *EL ROSTRO*

Decimos del cine que es un *revalorizador de las superficies*. «El hombre y su medio circundante han alcanzado una categoría estética *como objetos y en un mismo plano*». Debe destacarse esta afirmación transcendental del escritor Jean Epstein.

Efectivamente, nuestros tiempos rompen con la apreciación de las cosas en razón de su profundidad. Es ésta una doctrina del siglo XIX, en el que — como ya dijimos — no se concede valor moral a la risa, y el patetismo romántico lo invade todo. Ahora puede ya decirse que la calificación de superficial ha perdido su antiguo sentido despectivo, en cuando la cultura del cine valora la pura plasticidad de las cosas. Este valor plástico puro sitúa al hombre y al mundo circundante a un mismo nivel. He aquí la única posición aceptable en una estricta ortodoxia cinematográfica.

Mas, de momento, y con carácter meramente transitorio, hemos de conceder que el hombre se ha situado en lugar preferente como objeto expresivo. Pero circunstancialmente, subrayemos esto. Más tarde haremos patente cómo cada vez más, las cosas han asumido una expresión cinematográfica. Ya dijimos anteriormente que la gran virtud vivificadora del cine — y añadimos ahora: su diferencia esencial del teatro — consiste en resaltar en vivificar la inmovilidad de las cosas. «En la pantalla — decía Marcel L'Herbier — no hay naturaleza muerta. Los objetos tienen actitudes.» En principio tan expresivo es un primer plano de un rostro como el guante o el papel caídos, que el *cameraman* enfoca a corta distancia del objetivo.

Nos ocuparemos ahora del primer medio de expresión de que ha dispuesto el cinematógrafo: el gesto facial. No nos referimos al valor positivo que los estudios del P. Marcel Jousse, por ejemplo, le han concedido. El revuelo producido en la Europa intelectual, alrededor de la afirmación de este jesuíta que mantiene que el hombre primitivo no hablaba sin gesticular, no nos interesa inmediatamente, sino solamente en cuanto pone de relieve que la palabra es un fruto posterior de cultura intelectual, y el gesto una expresión primaria universal y pura.

El gesto facial interviene de manera particular-

mente activa en el cine, pero en tanto que el cine nace bajo el influjo de otro arte: el teatro. La obsesión teatral se refleja plenamente en los primeros films. En el momento inicial en que los personajes acentúan sus visajes por miedo a no ser comprendidos sin la ayuda de la palabra. Hoy, esta gesticulación exagerada nos parece grotesca. En el porvenir parecerán violentísimos algunos gestos que ahora estimamos normales. Ya que la historia del cinematógrafo, a medida que se depura de artes extrañas es una simplificación progresiva del gesto facial. El gesto amplio, es teatro; el cine aspira a producir — gracias al primer plano — un máximo de expresión mediante un mínimo de gesto.

Una exploración cronológica de la historia del cine demostrará todo esto. No es necesario recordar el gesto patético y teatral de una Francesca Bertini, de un Amletto Novelli, de un Aimé Simon Gerard. Cada posición de sus rostros ante el objetivo denota inmediatamente al actor de teatro.

Vienen después — como ráfaga de renovación — las películas del Oeste. Teatro todavía, en el rostro terrible del «malo» y la risa ennoblecedora del «bueno». Los films policíacos acusan más aún esta dualidad del gesto. Pronto les llega a los actores un momento retardado de refinamiento. Douglas, Charles Ray, Tom Moore, asumen a veces cierta contención mundana. El gesto se reduce. En Euro-

pa empiezan a hacerse pruebas para concentrar la expresión en un mínimo de acción. En América nace una iniciación magistral: Charles Chaplin abre muy poco su gesto facial y, finalmente, se llega al gesto mínimo: Norma Talmadge, Ivan Mosjoukine y, sobre todo Lillian Gish. En el film cómico la prueba evidente de Buster Keaton.

He aquí, finalmente, el gesto facial reducido a su máxima simplicidad en el polo opuesto del gesto aparatoso y falso del teatro. Un «tic» doloroso del labio de Lillian Gish es cien veces más punzante que todos los ademanes patéticos de la Bertini. El gesto se vuelve infinitamente más auténtico, más vivo. Y evidentemente más cinematográfico.

2. *LA RAÍZ MÍMICA*

Diríase que el hombre de teatro — al llegar al cine — se despoja de la antigua máscara que le deforma — que provenía de Grecia y Roma — y se descalza el coturno. Directamente, sobre el suelo, su rostro se enfrenta con el espectador con intrépida desnudez. Su gesto tiene una flexibilidad agudísima, que antes desaparecía bajo guiño persistente del llanto o de la risa. Ningún repliegue del rostro recién nacido queda oculto al espectador que puede, así, juzgar inexorablemente cualquier trai-

ción a la sinceridad. Béla Balazs nos hace notar que en el teatro suele diferenciarse «la obra» de «la representación» o mejor aún, como Fernando Vela dice: «presentación». No así en el cine, donde «el personaje es exactamente igual a su apariencia».

Estas disquisiciones nos llevarían al tema cine-teatro tan debatido, y tan inútilmente. A menudo las fórmulas de este debate parten de la comparación entre el teatro y el cine, aún más de su mutua oposición. La confusión de los primeros tiempos justifica quizás esta actitud. Hoy sería ridículo insistir en la oposición de dos tipos de arte perfectamente distantes y diferentes. Como sería ridículo intentar un paralelo de competencia entre la música y la pintura.

Sin embargo, los hombres que mantienen una tradición teatral ven con inevitable disgusto cómo el cine — cuyo nacimiento hay que colocar indiscutiblemente dentro de las fórmulas teatrales — ha ido despojándose de las influencias extrañas. Incluso se ha iniciado una contraofensiva que inyecta jugo cinematográfico al teatro. Una de las últimas tentativas para situar el cine dentro de las fronteras teatrales es obra del gran animador de la escena Anton-Giulio Bragaglia en su libro *Evoluzione del mino*. Con innegable habilidad, Bragaglia hace del cine la última manifestación del tea-

tro mudo. La historia de la escena le presta una serie de apoyos para su teoría: el primitivo teatro griego, traspasado a Sicilia y Roma, es presentado como una forma de expresionismo. En el Renacimiento, la «commedia dell'arte» presenta una continuidad clara. La pantomima persiste en los siglos posteriores hasta asumir una brillantez máxima con el «ballet».

Ahora bien: Bragaglia pretende que el cine sea un peldaño más en esta sucesión mímica. De esta manera queda perfectamente justificada su inclusión dentro la tradición teatral.

La dirección del cine, sin embargo, traiciona la buena voluntad, o la habilidad del famoso director. Es evidente que los films italianos anteriores a la guerra caen dentro del género pantomímico. La historia del gesto, sin embargo, nos enseña este axioma: gesto amplio, teatro; gesto mínimo, cine. La pantomina necesita una extraordinaria amplitud de gesto: *a*) porque la ausencia de la palabra obliga al actor a una exageración gesticular; *b*) porque el espectador no tiene la certidumbre de ver el rostro del personaje.

El cine opone a estas dos consideraciones: *a*) la posibilidad de una fuerte expresión con un gesto limitadísimo, que *b*) el espectador puede analizar y profundizar por medio del «primer plano».

Así, pues, el cine — en su mayoría de edad —

cumple su finalidad expresiva por medios diametralmente opuestos al teatro. Y un fenómeno que debemos resaltar: a medida que se acentúa la inmovilidad del rostro, se transparenta de manera riquísima toda la vida interior, todos los estados de ánimo del personaje. Recordemos a Chaplin y a todos los impasibles.

LA DESHUMANIZACION DEL GESTO

1. OBJETOS EXPRESIVOS

El mismo deseo de depuración que empuja al cine hacia una progresiva simplificación del gesto facial le lleva — como última consecuencia — a lo que podríamos denominar la deshumanización del gesto.

No olvidemos que la victoria inicial del rostro humano, como valor expresivo, es sólo una fortuita resultante de los lazos que el teatro conserva con el cine recién nacido. Porque, repitámoslo, el cine es un revalizador de las superficies expresivas que utiliza al hombre y al mundo circundante como objetos al mismo nivel. No hay — en pura doctrina cinematográfica — jerarquía alguna.

Estos objetos expresivos — deshumanización del gesto — constituyen lo que es específico de la creación cinematográfica y, además, el elemento au-

téntico cuyas posibilidades son conocidas y utilizadas cada día más.

Y bien: el gesto se deshumaniza en el cine cuando el rostro del actor no queda incluído en el plazo de visión. Es decir, un pañuelo caído, una mano que gesticula, son «objetos expresivos» productores de emoción por sí mismos. La maravillosa posibilidad cinematográfica de enfocar estos objetos en primer plano sirve para subrayar, para acentuar e incluso para crear su categoría expresiva. Ya como símbolos, ya como puros objetos plásticos. Su última consecuencia es ésta. Fernando Léger ha escierto: «Yo sostengo que una puerta que se abre lentamente (objeto) es más emocionante que la proyección en proporciones reales del personaje que la hace mover (sujeto). El verdadero cine es la imagen de los objetos».

Sin embargo, concediendo que, además del film objetivo, constituído por dos elementos puros —plasticidad y ritmo—, hay un cine en el cual estos dos elementos se someten a una idea central —tema: «scenario» —que los vigoriza, los objetos dejan de ser únicamente expresivos, por su valor plástico, para convertirse en símbolos. Es en este momento cuando puede decir Jean Epstein, que en la pantalla *los objetos tienen actitudes*. Y cuando es posible constatar la riqueza expresiva que el cine asume por medios exclusivamente visuales.

La insistencia con que el «cameraman» enfoca en el suelo la carta delatora — pongamos el clásico ejemplo de la traición descubierta — es cien veces más intensa y significativa que todos los gestos de escándalo que, en casos semejantes, ejecutan los actores teatrales mientras rasgan aparatosamente el instrumento delator. La inmovilidad del torso de Emil Janmings en cualquier escena de *Varieté* es mucho más expresiva que los extremos melodramáticos del teatro. Cuando en uno de sus primeros films de Cecil B. Mille enfoca la caída de la protagonista por medio indirecto, mostrando cómo se desprenden una a una las anillas de la cortina a que la actriz se agarraba crea un precedente de importancia enorme.

Estos ejemplos — y tantos otros — encierran dos preocupaciones: Por la primera se busca una economía expresiva, fórmula clásica, por tanto, asimilable a la economía del gesto que ya hemos comentado. Esta economía tiende a un expresionismo acentuado. La breve visión de una luz encendida, de una llave caída, impresiona más rápidamente, más punzantemente, por ejemplo, que una larga rotación de escenas de huída.

La segunda obsesión — íntimamente ligada a la primera — nace del eterno peligro del melodrama que los cineastas conscientes ven ante sí con el mayor terror. La reacción actual huye de cualquier

recuerdo de aquella etapa primaria que está regida por imperativos absolutamente contrarios. Así, pues, cuando hay que incluir una escena de lucha se han buscado medios indirectos para presentarla al espectador: ya filmando las sombras de los luchadores, ya reduciendo la visión a cualquier detalle particularmente expresiva. Recordemos, por ejemplo, aquel momento de *Varieté* en que el protagonista mata a su rival; Dupont muestra tan sólo la mano del caído en primer plano. Se la ve estremecerse, retorcerse y caer lentamente extenuada y lacia. Ninguna otra visión, ni siquiera la visión íntegra de la lucha, podría darnos la sensación agudísima que E. A. Dupont nos proporciona.

La mano, digámoslo finalmente, es el primero de los objetos expresivos con que cuenta el cinema.

Merece, por lo tanto, un capítulo aparte dentro de este estudio de la deshumanización del gesto.

2. *LAS MANOS*

El gesto de la mano es un gesto deshumanizado. Un gesto de objeto expresivo, clasificable con cualquier objeto inanimado cuya actitud denote alguna cosa. «La mano — dice también Jean Epstein — se separa del hombre y, sola, sufre o se

alegra. El dedo se desliga de la mano. Una vida entera se concentra de pronto y encuentra su expresión.»

Esta sensación de cosa ajena que hay en nuestras manos — o en nuestros pies — enfocadas fragmentariamente, es vencida en nuestra vida cotidiana por medio de la razón. Notemos, como hecho significativo, que los niños de pocos meses juegan con sus pies como si jugasen con objetos extraños a su persona. Este hecho es el que conduce en la pantalla a esta deshumanización del gesto manual que estamos constatando.

Las manos tienen una extraordinaria fuerza expresiva. Muchos literatos han visto en ellas páginas sueltas de psicología. Rilke, Zweig, Azorín, las hacen objeto de notas vivísimas, pues tienen condiciones de expresión plástica acaso insuperables. A ellas dirigió su atención primeramente el *cameraman* cuando desapareció la primitiva obsesión por el rostro que trazan los primeros planos iniciales de Griffith.

La mano — desligada, viviente: objeto expresivo — produce efectos particularmente inquietantes. La mano como signo de terror, emergiendo fantástica de la obscuridad, ha producido siempre resultados positivos. La mano curvada, la garra terrible, ha sido un truco constante en los *films* policíacos.

Anotemos, finalmente, las manos como expresión gesticular de las multtiudes.

El control de las multitudes es una de las victorias más claras y más legítimas del cinematógrafo. En la pantalla, las multitudes quedan despojadas completamente de la lamentable comparsería teatral. Son las manos de la multitud las que queremos recordar. Extendidas, implorantes, de una grandiosa fuerza patética.

Abramos un interrogante: ¿Puede señalarse esta deshumanización del gesto como un eco de *la deshumanización del arte* de que hablaba Ortega y Gasset?

ACCION, NARRACION

ORDENACIÓN EN EL TIEMPO

La sucesión de imágenes que — organizadas en planos — constituyen un *film,* se desarrolla según una acción. Esta acción se desenvuelve sobre un *scenario* cuya redacción debe ser de una precisión que no deje ningún detalle al azar. Hay además la tarea del *découpage,* de un interés trascendentalísimo.

Ahora bien, en pura doctrina cinematográfica, la acción no es sino un pretexto para esta sucesión de imágenes que constituyen el *film*. Un pretexto para que cada imagen tenga un contenido emocional y lógico. La acción añade al puro placer sensible que sentimos frente al objeto transportado a la pantalla un placer espiritual. La coordinación racional de las imágenes pertence a la inteligencia; la captación de cada imagen, a la sensibilidad.

La acción, por lo tanto, supone una ordenación

estricta del espectáculo plástico. La acción no trabaja sobre la imagen — elemento primario, simple, celular — sino sobre el plano — repetición de imágenes en el tiempo —. Una jerarquía de planos constituye la acción. Cada uno de estos planos, sin embargo, constituye, por sí solo, cine. La imagen es un embrión; el plano es ya cine. Cine puro. Una sucesión de planos controlada por un argumento, sometida a una acción, es un *film* en el que cada imagen tiene un valor emocional, en función de esta acción.

En *Moana,* Van Dyke nos enseña el paisaje oceánico en pura sucesión documental; en *El Pagano de Tahití,* el *mismo* paisaje es un símbolo resplandeciente de Dios. Aquí hay algo que completa la plasticidad del plano visual. Una acción que da un contenido espiritual a cada objeto.

SELECCIÓN EN EL ESPACIO

El cineasta, pues, se encuentra con dos elementos: *a)* Un elemento universal, todo el mundo circundante, inagotable y espléndido; *b)* Una norma de ordenación y de selección que es el argumento; la acción. El cineasta debe reflejar esta acción mediante una estructuración original del mundo que le rodea a fin de darle un ritmo y una

expresión. Para abreviar: el cineasta se convierte en narrador. Es preciso que el cineasta explique a la gente — por un medio plástico — aquello que ha sido concebido de manera abstracta por el escenarista.

En el cine — como en todas las artes de movimiento: literatura, música — la narración puede tener un carácter confesional dentro del cual el narrador es el protagonista. También puede asumir una posición marginal, con la cual la exposición de la acción se limita a marcar las evoluciones. Queda al margen. Presenta a los héroes y a las pequeñas cosas trascendentales. Describe cuando es preciso, capta la imagen del protagonista de forma especial a fin de darle una grandiosidad o una truculencia adecuadas. Este es el tipo de narración cinematográfica más frecuente. Hay, sin embargo, una forma muy interesante en que el objetivo, se sitúa en lugar del protagonista y lo suplanta. El cineasta es a la vez narrador y actor. El *film* es, sencillamente, una confesión.

Es difícil, muy difícil este camino, y ha sido seguido conscientemente y de manera digna muy pocas veces. En este tipo de narración — solamente — podría sostenerse la teoría de que *el objetivo debe tener la misma inquietud que la retina.*

La retina, incorporada al objetivo. E. A. Dupont nos asimila a su protagonista cuando al des-

pertar hace que el objetivo abra su campo visual como si descubriera un párpado; con el mismo movimiento, incluso un ligero temblor. En *Rojo y Negro,* algunas escenas han sido filmadas siguiendo el mismo criterio. Una escena representa la huída del protagonista. El cinesta, sin embargo, elimina su figura. En cambio, nos deja ver una sucesión de caminos y arboledas. Es decir, aquello *que ven* los ojos del protagonista identificándonos con él.

Se habla en otro lugar de deshumanización del gesto. De cine objetivo. Este es el polo opuesto. La expresión subjetiva convierte el cine en algo profundamente humano.

VALOR ESPIRITUAL DE LA *CAMERA*

1. MOVILIDAD

El Conde Hermann de Keyserling dedica en uno de sus libros fundamentales — véase *El conocimiento creador* — un breve instante de atención al hecho cinematográfico. En él se muestra de acuerdo con filósofos y estéticos cuando explica que el triunfo del cine es debido, en primer término, a que deja descansar al espectador. «Al leer un libro insubstancial — dice Keyserling — hay que pensar, aunque sea un poco; toda obra teatral obliga al espectador a penetrar un campo de tres dimensiones. En el cine se elimina casi totalmente la actividad cerebral propia. Se vive dentro de él de una manera no muy distinta al sueño.» Es sugestiva esta explicación que da el ilustres filósofo báltico. Quizá, sin embargo, amante de la paradoja como es, Keyserling no llega a precisar exactamente la amplitud de su afirmación

y la deja flotando en una vaguedad un poco primitiva. La explicación del autor de *El análisis espectral de Europa* es aceptable en principio. Es necesario tan sólo condicionar la aceptación de esta tesis por medio de un estudio de las causas específicas que contribuyen a dar al espectador esta sensación de reposo de que Keyserling nos habla.

A mi entender, la pasividad espiritual más o menos completa que el espectador de un *film* asume delante de su proyección, no depende del escenarista, del autor o del director. Depende pura y exclusivamente del *cameraman*.

(Los hombres que se ocupan del cine han pasado por dos tendencias. Primitivamente — primariamente — la *vedette* era el objeto exclusivo de todo su interés. Más tarde el director asume toda la importancia. Era un proceso lógico. Pues bien, sin abandonar este aspecto primordial habría que ocuparse algo del valor espiritual del *cameraman;* sobre todo de lo que produce sin la presión directa del director. En todo lo que a menudo aparece como una pura realización mecánica, pero que tiene un interés extraordinario.)

Todo el valor que la cámara puede tener para el espectador, arranca naturalmente de un hecho: el de las posibilidades que el movimiento da al objetivo. La maravillosa variedad de ángulos visuales que este movimiento proporciona.

La desagradable sensación de monotonía que hoy nos causa un *film* anterior a la guerra (dejando aparte la hilaridad producida por un juego de contrastes) no se debe tanto a la terrible quietud de la cámara — teatro — cuanto a su invariable posición central que convierte al espectador en un ser ideal situado en el mismísimo centro del rectángulo de la pantalla.

El movimiento de la cámara permite al cineasta, además de una serie de efectos plásticos, una maravillosa forma de expresión. El objetivo es un formidable instrumento narrativo cuyo uso estará lógicamente determinado por el procedimiento expositivo del cineasta.

Resumiremos algunos conceptos. En el cine — como en la literatura — la narración puede tener carácter confesional, dentro del que el narrador actúa de protagonista. La mayoría de las veces, sin embargo, el objetivo no se asimila a ningún personaje, sino que es un sencillo instrumento descriptivo, en manos del cineasta. La facilidad con que asume determinada movilidad — y dentro de ella, un determinado ritmo — provocará con más o menos fortuna una sucesión de sugerencias que ahorrarán al espectador toda labor inquisitiva y producirán aquella sensación de descanso de que Keyserling hablaba.

La movilidad de la cámara — lo que Dominique

Braga llama la «quinta dimensión» del cine —, como instrumento expresivo del cineasta, supone una necesidad de «organizar» aquella «realidad circundante» de que hablábamos. Por tanto, de establecer unas jerarquías. Sabemos que, en efecto, hay «objetos expresivos» que, por un medio mecánico, son puestos de relieve ante el espectador, quien les atribuye una transcendencia determinada para la función argumental. Sabemos que, por el contrario, otros objetos — animados o inanimados — merecen tan sólo un discreto segundo término. Esta misión jerárquica es precisamente la que está encomendada a la cámara — casi siempre por indicación del director —. Hay también el movimiento de la cámara como medio de expresión. Cuando el objetivo no se limita a recoger la imagen del objeto, sino que la sigue o la rodea. Esto tiene, a menudo, un valor subjetivo que podría asimilarse al procedimiento confesional de la narración de que hemos hablado anteriormente.

Movilidad de la cámara en el espacio. Jerarquía de los objetos. Añadamos ahora: movimiento de la cámara en el tiempo. Posibilidad de fijar la atención en el movimiento y de buscar el detalle por la voluntad.

En el cine, el *ralenti* es, a la idea de tiempo, lo que el «primer plano» es a la idea de espacio. El primero lleva a cabo la microscopia del movi-

miento, de la misma manera que el segundo nos da el de la materia. Sublimación de la estática en el primer caso. Sublimación de la dinámica en el segundo.

2. «*PRIMER PLANO*» Y «*ÚLTIMO TÉRMINO*»

La conquista de la mayoría de edad se enlaza en el cine con la conquista de la profundidad del horizonte. Cuando Griffith lleva a cabo su obra transcendente, su acción no se limita, como se ha dicho, a acercar las figuras a la cámara, hasta constituir el «primer plano». Paralelamente, se da un movimiento de distanciación de las figuras hasta conseguir grandes perspectivas. En el «último término» se encuentran objetos plásticos — hombres por ejemplo — que se mueven y toman parte en la acción. Esta obra de profundidad tiene muchos puntos de contacto con un fenómeno que constataba Wölfflin en sus *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte.*

Según Wölfflin, el paso del siglo XVI al XVII se lleva a cabo en la pintura por una penetración diagonal en sentido de la profundidad. Los pintores del XVI situaban sus figuras en planos paralelos a la tela. En primer término las figuras. En último término el fondo. Como si los objetos

estuvieran estampados en una serie de telones sucesivos, los primitivos del cine movían sus figuras en un primer término paralelo a la boca del escenario. En último término, paralelo también, el muro de la habitación o bien el paisaje, que nunca ocupan los personajes y que por lo tanto «actúa prácticamente como un telón». Los pintores del siglo XVII, hace notar Wölfflin, sitúan sus figuras según una línea diagonal que se proyecta en uno de los ángulos del horizonte, y evitan, en cuanto pueden, situar dos figuras en un mismo plano.

Griffith, por vez primera — recuérdense las escenas bélicas de *El Nacimiento de una Nación* —, profundiza el horizonte y da interés hasta a las cosas más lejanas; las fecunda, cinematográficamente, y las separa del lugar circunstancial en que las colocaron los primeros cineastas.

El hecho tiene transcendencia porque enriquece la pantalla y le da complejidad. Si no ha sido objeto de alabanza — como por ejemplo el «primer plano» —, su aportación no puede callarse. El ojo aprende a mirar, penetrando los paisajes cinematográficos, mientras busca el hecho expresivo, la vibración poética o el documento.

3. RITMO

Se llama ritmo la alternancia armónica entre los primeros y los últimos planos. Es objeto de una técnica especial — el *découpage* —, a cuyo servicio debe ponerse el más fino instinto del cineasta. Y constituye la clave última de la estética cinematográfica.

VIAJE ALREDEDOR DE LA POESÍA

A Dámaso Alonso

Puesto que la poesía es en sí inaprensible — e inefable —, procuremos acercarnos a ella cuanto podamos. Para que si no nos llega su esencia, nos llegue, cuanto menos, su resplandor. Como en Jericó, acaso caigan las murallas que vedan la visión de su recinto, al dar alrededor de ella las siete vueltas. Pero no esperemos demasiado conquistarla a son de trompetas. Acerquémonos en amoroso y escrutador silencio. Lo poético huye a la menor inquisición indiscreta. Por su efluvio lo conoceréis, que no por su signo recóndito. Sabemos — eso sí — que doquiera se halle ha de llegarnos su emanación, que todo lo llena. Guiados por su dulce señuelo nos acercamos una y otra vez a lo poético. Estas notas que siguen marcan fintas sucesivas de un único y ardoroso asedio. Viaje alrededor del milagro lírico; cuaderno de ruta de un camino inefable y evanescido. Nuevo «engaño a los ojos» del espíritu. Pero cuyo pago cierto es el de que, acaso, al crítico le sea dado alguna vez, en fuerza de aproximaciones, sentirse sujeto gozador — él mismo — de poesía.

VIEJA Y NUEVA POESIA

SOBRE LA INVENCIÓN DE LA POESÍA

Al regreso del último «ismo», todavía resonaba aquella voz de crítico que decía: «La poesía ha sido *inventada* por Baudelaire en 18...». Estaríamos de acuerdo si tuviésemos el vocabulario preciso para designar el evidente *frisson nouveau* que representa la lírica baudeleriana. Existe, sin duda, la posibilidad de dividir la historia de la poesía occidental en anterior y posterior a Baudelaire; y todo lo que de un modo tremendamente impreciso se califica de «moderno» debe algo al poeta de *Les Fleurs du Mal.*

Pero...

«MIMESIS» Y ENAJENACIÓN

No le demos más vueltas. Las viejas recetas nos hablan de dos tipos de poesía. Siguiendo el texto

preceptivo fundamental de Aristóteles, toda poesía es una «mimesis», una imitación de las formas de la Naturaleza. Para conseguir este mundo reflejo precisa una capacidad de artesanía. De esta concepción de la poesía surgen la mayor parte de los líricos que de cerca o de lejos podemos llamar neoclásicos: es decir, los del Renacimiento, tanto como los del Setecientos o los Parnasianos. Poesía docta «a sílabas cunctadas», como decía la ingenua y engreída maestría de los *clercs* medievales.

Frente a esta poesía razonada e intelectual aparece el poeta platónico como un ser arrebatado a la normal convivencia espiritual por el dios propicio. Poesía enajenada, fuera de sí, que alimentará la vena de los místicos, de los románticos y de los superrealistas, arrastrados por su propia capacidad de ensueño.

He aquí los dos caminos eternos. En el siglo XV — siglo de encrucijada — el Marqués de Santillana todavía declara, aristotélicamente, que la poesía es una «fermosa cobertura», mientras Juan Alfonso de Baena define, ya como platónico, que la poesía es una «gracia infusa del Señor Dios».

Poesía de razón y poesía de ensueño. Europa va a encauzar toda su lírica moderna de acuerdo con estas dos pautas.

SIGNIFICACIÓN DE LAS ESCUELAS PENÚLTIMAS

Si esto es así, ¿cómo cabría situar a las escuelas penúltimas de poesía? Los límites extremos de la gama poética del Novecientos van, sin duda, del rigor formal de los últimos parnasianos al desordenado impulso de los superrealistas. Inscribir los primeros en un neoclasicismo actual y los segundos en el cauce romántico eternamente perdurable en lo humano es tarea ya hecha. Acaso sería demasiado pueril, sin embargo, hablar de intermitencias clásico-románticas, en un sentido absoluto, ya que son muy frecuentes las zonas de fricción entre las dos actitudes, y no es raro encontrar poesía de hondo rigor intelectual cubriendo el más arrebatado ensueño metafísico. Por ejemplo, Valéry.

La investigación está por hacer. Se dice en todos los manuales que el modernismo es una aclimatación hispánica del parnasianismo y del simbolismo franceses. Suponiendo que esto fuese la verdad — «y toda la verdad» —, debería acometerse un estudio demorado de los elementos de una y otra escuela, dado que pudieran atribuirse los aspectos formales al parnasianismo (olvidando las viejas estrofas de solera española) y los elemen-

tos psíquicos, o de ensueño, a los simbolistas. El estudio ha sido realizado, en lo que se refiere a estos últimos, por Emmy Niedermann, pero su copioso trabajo se ciñe sólo a la obra de Juan Ramón. Convendría extender este estudio a los demás poetas del grupo rubeniano. Algún joven universitario podría recoger la iniciativa de esta tarea.

VANGUARDISMO HECHO HISTORIA

Se va a dar el nombre de Guillermo Apollinaire — «poilu» de la otra Guerra Grande — a un premio oficial de poesía francesa. Con ello cobra un curioso aire académico el nombre del primer vanguardista francés, tan resuelto en su misión de revolucionario lírico, de enemigo de la Academia. Signo de los tiempos, que fabrican pátinas, sin contar — naturalmente — con la voluntad del interesado. Sin duda confiados en tantas trayectorias de esforzados luchadores difuminados luego en plácidas complacencias.

Pero Apollinaire, no. Apollinaire luchó toda su vida y murió — en poesía y verdad — dentro de la primera línea de combate. En muchos de sus poemas — como en su famoso caligrama enroscado para elogio del aviador Guynemer — vi-

braba un ímpetu militar que acompañaba también a sus entusiasmos estéticos. La muerte le sorprendió, pues, con la bandera enhiesta.

Y, sin embargo, no le demos más vueltas: la «vanguardia» se hace también historia — acaso más rápidamente cuanto más estentóreo ha sido su gesto —. Apollinaire está ya a merced del profesor erudito que le señale su lugar exacto en la línea que va desde las «Iluminaciones» de Rimbaud a los poemas libres de Tristán Tzará.

LAS ÚLTIMAS TENDENCIAS

Utilizando la palabra «últimas» en sentido histórico, me refiero a las formas poéticas surgidas entre la penúltima Guerra Grande de Europa y la Guerra de España. Período que pudiéramos llamar de los «ismos» por el recrudecimiento de las iniciativas de los cenáculos poéticos. Cierto que, tectónicamente, las formas que pudiéramos llamar «de disolución», como el dadaísmo y el surrealismo, podrían situarse en la línea instintiva platónicoromántica ya trazada. Históricamente se ha solido clasificar esta dirección como típica de la postguerra, entendiendo que una suerte de desesperada anarquía mental acontece al día siguiente de las grandes convulsiones.

HACIA UN CLASICISMO DE EQUILIBRIO

Notemos, sin embargo, que en pleno período disolvente surgían dos formas de restauración formal. Una, instintiva, que procedía de los jóvenes poetas andaluces, que entroncaban con los «cancioneros» y las «letrillas para cantar»; otra, más consciente, que con el nombre de «retorno a la estrofa», personificó entre nosotros Gerardo Diego («*Revenons à la rime ce vieux stimulant de bonne marque*», decía el autor de *La voix humaine.*) La consigna coincidía con las primeras fatigas provocadas por tanta desordenada fuga, y — paralelamente a los pintores — los poetas volvían sus ojos a la Academia — en el más noble sentido de la palabra.

Y en ello estamos. A pesar de vivir también nosotros una dura postguerra, no parecen romperse los disciplinados moldes de la poesía actual. Un signo de madurez preside los nuevos derroteros líricos de tal suerte que se ha incorporado mucho de lo soñado a la rigurosa verdad de lo vivido. La asimilación se ha producido así de tal manera, que el abismo de la irracionalidad está ya domeñado por la dura vigilancia de los límites.

Equilibrio de tensión, entre el instinto y la inteligencia.

No tan justamente contrapesado, sin embargo, que no aceche, por el lado opuesto, otro peligro de inquietante gravedad.

Este peligro — que es también eterno — se llama Retórica.

APROXIMACION AL ESPIRITU

POESÍA Y RIGOR

Cuando decimos que la poesía ha sido *inventada* por Baudelaire, queremos significar, naturalmente, que un nuevo concepto de poesía ha surgido de la obra de este gran poeta. En fin de cuentas, lo que Baudelaire liquida con su gesto es toda la tradición de poesía «a sílabas cunctadas», que va desde Homero al Neoclasicismo. Es decir, una poesía de base verbal, sensorial, que da su primacía a la palabra, al verbo.

Porque, también en poesía, en el principio era el verbo. Todavía la más arrebatada poesía romántica vibra sobre una catarata musical de palabras. Baudelaire es ya otra cosa. Baudelaire prepara la evasión. Verlaine empieza así sus «Fêtes galantes».

Votre âme est un paysage choisi...

Esto trae un sentido nuevo a la poesía. El simbolismo conoce los resortes de un mundo poético que está *detrás* de las palabras. La palabra no es, pues, fuente única de lirismo. Más bien una suerte de camino futuro, de transporte fluvial. Ha dejado de tener valor sustantivo — sonoridad, ritmo, color — para ser mero cauce, a veces inconsciente del chorro lírico (esto lo supieron bien los superrealistas, de Lautréaumont a Alberti).

La palabra, pues, ¿quedará anulada? Ya no *soporta* la poesía; la *conduce,* simplemente. Es como un túnel que encauza el lirismo dándole la consistencia mínima, imprescindible para no caer en el *suicidio angélico* de que habla Maritain.

Este paso de la materia a la inmaterialidad ha sido la más laboriosa tarea poética de los cincuenta años penúltimos. Paul Valéry, en su ensayo sobre Mallarmé, ha explicado como ha actuado éste, cambio sobre su conciencia lírica. Hacia 1889, explica Valéry, una idea se había situado obsesivamente en su espíritu: la idea de *perfección.* Ahora bien, la actitud de Mallarmé sorprendió turbadoramente al poeta. ¿Cuál era la norma a seguir? ¿Bucear en el mundo de lo misterioso y crear una poesía del instinto? ¿Crear una poesía de perfección intelectual? En un caso u otro, la noción de dificultad ha de exigirse previamente.

Los quilates de un poema los da el número de soluciones rehusadas.

«*La vigueur des refus, la quantité de solutions que l'on rejette, les possibilités que l'on s'interdit, manifestent la nature des scrupules, les dégrés de conscience, la qualité de l'orgueil et même les pudeurs et divers craintes, que l'on peut ressentir a l'égard des jugements futurs du public. C'est en ce coin — termina diciendo Valéry — que la littérature rejoint le domaine de l'éthique.*»

He aquí una noción singularmente importante: la ética y la estética tienen un punto riguroso de contacto; crear es una función genética, que exige, como ingrediente mínimo, el pudor. Toda obra emergida de un ademán ausente de límite, nacida sin que hayan sido rehusadas todas las soluciones demasiado fáciles, es sencillamente una obra inmoral.

POESÍA Y DECLAMACIÓN

Traigo a estas páginas con, por, sobre, tras la poesía breves líneas de un comentario suscitado en mí por el aluvión de rapsodas que nos invade. Se da el caso — escribía — de que mientras nau-

fraga — hasta dejar olvidado su nombre — el teatro poético, surgen aquí y allá, decidores de poesía, multiplicados en salones y escenarios. Sería halagador decir ahora que la inmortalidad de la poesía no deja lugar a dudas. Acaso sería más justo hablar de un recrudecimiento — la frase es un poco cruel — del fervor poético. Todavía cabría referirse al papel de lo poético en las épocas de crisis; pero ello nos trae itinerarios que ahora no vamos a desbrozar.

Teniendo en cuenta, además, que hemos partido alegremente de una identidad entre declamación y poesía. Y ¿es ello cierto? ¿No será, precisamente, lo contrario? Platón decía que el rapsoda es el intérprete de un intérprete; es decir, que el poeta, por su parte, realiza una fundamental traición a la poesía desde el momento en que la expresa. La poesía — sigamos platonizando — es una divina embriaguez que invade el ánimo del vate, es decir, del adivino. El poeta es un ser en quien la poesía, arrebatadoramente, habita. Al expresarla alambica groseramente la preciosa esencia. Por esto, diríamos, toda poesía es fundamentalmente impura, mezclada. Y nunca nos damos tanta cuenta de ello como cuando los poetas intentaron saturar — un poco químicamente — de pureza su expresión.

Ahora bien; el rapsoda debe recoger de lo

poético aquella porción de música comunicable que es, precisamente, el elemento advenedizo de la poesía tal como hoy la interpretamos; es decir, de la poesía para ser leída en voz baja. De ahí que los programas de los recitadores se planteen el dilema de servir el interés de la poesía actual o el del arte declamatorio. Y que, al decidirse por este último, su selección tenga un aire anacrónico. No le demos vueltas; los últimos poetas que escribieron poesías para ser recitadas fueron los modernistas. Todo lo que ha venido después es o alquimia mental o versolibrismo; es decir, carece de la «desenvoltura» (del *desarrollo* expresivo que exige siempre el teatro; no es posible un teatro epigramático: en la escena hay que explicarlo todo reiteradamente) o de la música que el ritmo y la rima prestan al espectador para «que se dé cuenta» de que asiste a un espectáculo poético.

Este es el meollo de la cuestión. La poesía no es teatral; cuando lo es nos parece dolorosamente traicionada en su esencia, porque exigiríamos a esta «poesía representada» el mismo avatar que a la poesía lírica. Por eso los recitadores nos parecen siempre tan excesivamente teatrales — aunque lo sean muy poco.

SOBRE LA ESTÉTICA DE BAUDELAIRE

La voluminosa tesis presentada recientemente en Sorbona, por André Ferran, enfoca el estudio de Baudelaire en función de tres valores contemporáneos: el principio poético de Edgar Poe, la imaginación sobrenaturalista de Delacroix y la armonía de las correspondencias de Ricardo Wagner. Sólo a través de estas originales concepciones de tres artes distintas — poesía, pintura y música — es posible estudiar la estética baudeleriana, cuya raíz fundamental es, justamente, la de las correspondencias de sensaciones. Que aun cuando demos primacía a nuestro clásico en lo de hallar poesía en Pedro Pablo Rubens y pintura en el Caballero Marino, no llegaríamos a formular la creencia en un sentido sistemático. Baudelaire, en cambio, es el punto de partida exacto para cuanto se ha dicho o intuído sobre esa misteriosa zona de contacto, donde

les parfums, les couleurs et les sons se confondent.

LA IMAGEN POÉTICA

Otra tesis reciente — ésta de Dumortier — estudia la contextura de la imagen poética de Esquilo.

Quede sentado después de ella que si el épico busca la raíz de sus metáforas en Homero, el dramático habrá de partir de Esquilo. No hay, pues, minoridad en el arte: se balbuce en imágenes ya adultas, ya ambiciosas. Una ciudad es, para Esquilo, una soberbia nave batida por el oleaje de los soldados que la hostigan: metáfora fuerte y perfecta.

Pero en Esquilo — y ya en Homero — acontece que la metáfora asoma como una parte del fenómeno general poético, integrado además por juegos verbales válidos en otro sentido: el intelectual. Que la imagen esté en el principio de la poesía acaso signifique — también — infantilidad. Acaso convenga decir más: que *toda poesía únicamente orientada hacia la metáfora es sospechosa de primitivismo*. Aun cuando traiga la fecha de anteayer.

TRENES DE ESTÍO O EL ORIGEN DE LA BUCÓLICA

Los trenes que van, los trenes que vienen, de la ciudad al campo y — los domingos — del campo a la ciudad. Porque el trasiego es doble: el ciudadano que escapa a la montaña verde o al mar

azul; el campesino que acude al gris asfalto de la urbe. Ninguna sorpresa: se va a lo que no se tiene, a complementar la vida con el jirón que falta.

La poesía del campo fué inventada — como saben ustedes — por los poetas de la ciudad. Los griegos del siglo de Pericles, hombres de ágora y huerto, no cantaban la felicidad rústica; se necesitaron las grandes ciudades de la época helenística, como Pérgamo, Alejandría y Siracusa, para que el ciudadano, ya «cosmopolita», se asfixiase en el medio urbanístico y sintiese la nostalgia de la paz campesina. Un lírico de esta última ciudad llamado Teócrito es el responsable inicial de millones de poemas donde resuenan melifluamente la flauta y el tamboril. A partir de él, una cohorte inmensa de zagales y pastoras cuida, a través de los siglos, sus líricas ovejas: Menalcas, Títiro y Melibeo, Salicio y Nemoroso, suspiran su amor imposible o melancólico. El poeta cuida el fondo escenográfico de sus figulinas: claros ríos, fuentecillas cantoras, mazos de árboles sobre prados verdes: el paisaje literario surge de ahí y, cada vez más, como en la pintura, va cobrando importancia y trascendencia; se va haciendo independiente. Ahora bien; los grandes poetas bucólicos no son, como he dicho, campesinos: Horacio y Virgilio viven el tráfago indescriptible de la corte imperial de Augusto; Garcilaso no deja reposar la espada ni fray Luis la

tarea escrituraria y profesoral. El campo es el intervalo de reposo entre dos horas angustiadas. Por eso se le sobrevalora y, por lo tanto, se le idealiza. La poesía bucólica es, en general, de una falsedad flagrante, y los pastores que la animan tan reales como las porcelanas del Buen Retiro que deliciosamente las fingen. La literatura y el romanticismo han creado tanta fiebre turística como mueve a las gentes.

El campesino, por su parte, ve sin estos ojos estéticos el paisaje. El campo tiene para él un mero valor — entrañable — como base de su economía, pero jamás se ha detenido al considerar los juegos de verdes que cantan tenazmente, desde sus celdillas de cemento, los poetas de la ciudad. No los ha leído. Pero la ciudad le seduce con su brillante esplendor artificioso, con su trepidante espectacularidad, antítesis de la aplastante calma campesina. Sin espejismos literarios la ciudad tiene, sin embargo, el atractivo suficiente para la seducción.

De ahí que se crucen, los domingos, los trenes estivales que van y vienen de la ciudad al campo y del campo a la ciudad.

TURISMO Y AVENTURA

¿De veras empuja a las gentes — en estos trenecitos de estío — el ansia de ver el campo a conse-

cuencia de la lectura — multisecular — de los poetas bucólicos? ¿Acaso el frágil papel, la pluma menuda, la tinta deleble pueden tanto? La Historia se dispara desde las mesas donde los hombres escriben: el devenir es siempre una logomaquia y en el fondo de todas las revoluciones hay, con su aire inocente, una sátira o un epigrama.

Naturalmente, existe en lo humano una insatisfacción que también ha plasmado la literatura. Los libros de Caballerías han sido la consagración del riesgo aventurero, de lo que hoy llamaríamos un riesgo deportivo, válido por él mismo. Los relatos de las proezas descubridoras y colonizadoras de las gentes ibéricas han sincronizado también con el eterno espíritu de aventura que en el hombre reside.

Luego, la sociedad se hace filosófica y estática. El mundo se ha descubierto y no hay Graales que descubrir ni Océanos que desflorar. La aventura pierde su vibración heroica.

Entonces surge, como sustituto, el turismo. El turismo — ahí está también la literatura — es una invención romántica. Se produce precisamente en el momento en que el uniformismo neoclásico europeo deja paso al interés por lo diverso y lo cambiante. Las cosas se convierten en interesantes porque son «pintorescas»; el paisaje es bello cuando es exótico; las gentes tienen mayor interés

cuando agudizan, en sus capas humildes, diferencias espirituales; interesan sus costumbres: su *folklore*. Se canta el color local.

Se canta, en cierto modo, lo que el turismo tiene de — burguesa — aventura. ¡Qué bien vienen ahora los terribles bandidos que en las Andalucías topa Théophile Gautier! Todos, a la hora de viaje, sentimos esta dulce emoción romántica. Y, cuando llegamos a una ciudad desconocida, en una madrugada silenciosa, nos parece que sorprendemos una virginidad. La emoción de lo imprevisto nos acecha y la gracia del viaje se salpica con la sal de la fingida aventura.

No importan las facilidades de Mr. Cook; en el alma del viajero de raza hay un dulce escozor romántico que pone toda su delicia en la sorpresa que ha de hallarse al doblar la más remota esquina del mundo y que le engañe con el perfil fugitivo de una emoción alta y distinta en la caravana monótona de las horas vulgares de su vida.

ALGUNOS PERFILES POETICOS

ESPLENDOR DE LA POESÍA ESPAÑOLA

Cuando el tiempo transcurrido haga ganar perspectiva a las cuatro primeras décadas del siglo XX se verá, acaso, que el mayor esplendor literario de este período corresponde a la poesía. Desde la aparición del modernismo hasta los últimos ademanes poéticos, hay un ciclo de obras líricas de envergadura tan amplia como la de la poesía del Siglo de Oro. Envergadura intelectual y sensible, de gran ambición, aun cuando no siempre acompañada del logro eficaz; pero, en el caso, válida por lo que tiene de esfuerzo, de ensayo y de programa.

Algunas veces tropezamos con libros de la época ultraísta. Todavía hay quien se ríe con ellos, pero tan desplazada es esta ironía como la actitud misma ya periclitada. Lo que importa es que estas poesías — a veces meras piruetas — intentaban liquidar unas formas líricas — las del Modernismo —

que habían dado amplio campo de acción a España y América. De Rubén Darío parte, como un haz radial, un grupo de pobladores líricos que abarca dos continentes: Lugones llena la Argentina; Santos Chocano, Perú; Nervo, Méjico. España da a los melodiosos poetas que cifran en una música amable el sueño de perfección que otros líricos sitúan en la expresión de un hondo pensamiento. De Unamuno a Basterra, pasando por Antonio Machado.

Contra una falange de poetas de esta envergadura se rebeló el movimiento ultraísta, lamentablemente disperso en una guerrilla menos eficaz que pintoresca.

Pero de esta posición, puramente polémica y combativa, nula en sus resultados inmediatos, deriva todo un movimiento de poesía que, partiendo de una restauración parcial de los ritmos populares, se empinaba en busca de una poesía esencial que recibió el nombre de poesía pura y ha desembocado en un neoclasicismo lleno de nobleza y de solera auténtica y honda.

Quisiera hacer notar con todo esto que en estos cuarenta años, la poesía española ha pasado sucesivamente a través de la Música, la Idea, el Color, el Juego, el Folk-lore, la Alquimia, el Sueño y la Norma... Es decir, que ha realizado la más amplia gama de ensayos y posibilidades que ha podido realizar a lo largo de toda su historia.

Claro que esto ha dado al lector cultivado un gran sentido crítico, hecho a la vez de escepticismo y sabiduría; y que, por otra parte, los poetas cuya obra persiste han debido ejercitarse en el manejo de fórmulas muy diversas.

Con ello la Poesía está en primer término entre las actividades literarias de nuestro tiempo. Esto se advierte mejor contemplando la evidente desorientación porque atraviesan la novela y el teatro.

SOBRE LA POESÍA ANDALUZA

Trae Andalucía el panorama de la poesía española contemporánea un caudal excepcional. Tierra lírica por esencia, presencia y potencia, donde un delicado sentido de la belleza surge innato en las muchedumbres; tierra, en suma, profundamente «civilizada» por muchos siglos de arte refinadísimo, por la contemplación cotidiana de una belleza múltiple y cambiante, ofrece una copiosa historia de poesía.

El siglo XX, con tan alta genealogía, es singularmente rico de esta espiritual belleza. Se abre con las panderetas jocundas de Salvador Rueda: panderetas por la percusión de su ritmo y por el tintineo de sus cascabeles, tanto como por los vivos gualdos y deslumbrantes carmesíes en que se en-

ciende y derrama. Sigue con las luminarias melancólicas y perfumadas de Villaespesa, elegante y elegíaco como un ciprés; con la profunda y extensa valoración del *cante* que aparece en la creación sonriente y grave de Manuel Machado; con la obra honda, doliente y enamorada de Juan Ramón Jiménez, puente hacia los caminos neopopulares, representados, en cifra, por Federico.

De la lista lírica que antecede sería peligroso obtener conclusiones estéticas: hay, de un lado, música y vibración externa; de otro, hondura recatada y grave. Todos hemos cometido el error de atribuir a lo bético una brillante superficialidad, como característica única. Y ésta no es toda la verdad de lo andaluz que, como en su paisaje, junta la alegría juguetona de Cádiz a la honda melancolía cordobesa; el vibrante escándalo de Sevilla al egregio silencio de Granada. Y todavía más: tras de muchas desgarradas sonrisas hay heridas hondas, calientes claveles carmesíes abiertos al llanto, que sólo al que se acerca mucho a su corazón recóndito comunican su pena.

Tentación he tenido, en algunas páginas mías, de negar fibra andaluza al sevillano Bécquer, por no sé qué de nórdico que se exhala de su alma como de su apellido. Otro caso aumenta la complejidad de esta filiación lírica: el de Fernando de Herrera, tan genial en su exuberancia verbal como

la expresión de su doliente melancolía amorosa. No. Lo andaluz va más allá del desgaire y de la risa y del garbo con que se menea la mano y el pie. Hay en lo más hondo de lo andaluz una tan emocionante gravedad, que nos hace pensar que los productos «típicos» de su poesía son los más levemente superficiales.

SAN JUAN DE LA CRUZ Y EL NOCTURNO MÍSTICO

Es tarea de todos adentrar en la comprensión del más difícil e inefable de nuestros místicos. Inefable en el sentido exacto de la palabra — ya que no puede fablar — hablar.

Divino y asombroso; porque en San Juan de la Cruz se injertan, en una coyuntura única, la más alta presencia de la Gracia — descendiendo hasta la Boda mística — y la más lúcida mirada intelectual que conoce nuestra literatura. De tal suerte, que con el emocionado roce de la Divinidad y al conjuro de su presencia, construye la más prodigiosa ingeniería de conceptos y metáforas que ha podido soñarse. Así es San Juan de la Cruz, al mismo tiempo extrarreal y terreno, soñador y filósofo. Por ello en su poesía hay, a la vez, tanto enigma y tanto ensueño.

Misterio y poesía; música de las esferas girando. En la mística de San Juan de la Cruz la Noche es un tema obsesivo, acaso porque esta música estelar se hace entonces audible. *Coeli enarrant gloriam Dei* — así glosa Fray Luis de León. Pero en San Juan de la Cruz, la noche es el fuego que abrasa de soledad:

Sin arrimo y con arrimo
sin luz y a oscuras viviendo
todo me voy consumiendo

Los teólogos — y él mismo — han explicado que esta noche es una noche de vigilia lúcida, de víspera enfervorizada; para diferenciarla así de la «tiniebla» que es el pecado. De esta noche surgirá el alba cierta de la unión con Dios. Por ello el santo oye el somormujo del agua, la fuente de la gracia:

Que bien sé yo la fonte que mana y corre
aunque es de noche.

Nocturno dulcemente dolido; en la primera, que es la noche sensitiva, «se purga el alma, según el sentido, acomodándole al espíritu»; en la segunda, que es la espiritual, «se desnuda el alma según el espíritu acomodándole y disponiéndole

para la unión de amor con Dios». Ascenso místico a través de esta honda y suave «Noche Oscura». Por ello el alma aprovecha la coyuntura de esta penumbra encantada para huir hacia arriba:

En una noche oscura
con ansias en amores inflamada
¡oh, dichosa ventura!
salí sin ser notada
estando ya mi casa sosegada.

San Juan de la Cruz ha debido amar la noche física, nota Baruzi. Nos lo imaginamos, tras el camino fatigoso, en los conventines recién labrados, con el sosiego de la paz conquistada con esfuerzo, asomar su dulce rostro por el ventanuco hecho girón de estrellas.

¡Qué bien se siente el alma «a oscuras y en celada», es decir, secretamente en acecho de su Dios, solitaria y única en el mundo dormido! Como los enamorados, en los coloquios tras la reja, el alma enamorada de San Juan sueña románticamente su nocturno, recreándose en su misterio:

En la noche dichosa
en secreto, que nadie me veía...

Nunca, hasta San Juan de la Cruz, se había hecho una tan intensa y perfumada poesía del nocturno, aun cuando en Herrera y en Francisco de la Torre hallaríamos ya prerrománticas lunas y estremecidos paisajes estelares.

Pero la llama mística da a la noche su más hondo sentido. Dios está, en la madrugada alta y febril, más cerca, para la unión y la confidencia. Entonces el poeta llega a su plenitud.

La noche sosegada
en pos de los levantes del aurora;
la música callada
la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora...

He aquí los versos-clave de esta emoción del nocturno sanjuaniano. Primero, el reposo, el sosiego; silencio en el pálpito de las estrellas y en la luna estupefacta. Soledad perfecta, en la noche ya tan alta que es de temer se rompa, de un momento a otro en cristales; y en esta armonía exacta y lírica, «la música callada, la soledad sonora». ¿Cómo, decirlo de otro modo? La melodía que fluye hacia el corazón; la música recóndita que nos llega de tan alto que parece que nos viene de dentro. El Cielo y la Tierra sincronizados en una dulce, honda y eterna armonía...

RUBÉN DARÍO

Me gusta decir que hay un Rubén para cada edad: desde la «Sonatina» — que suena a plata antigua — de los quince años, hasta «Lo fatal» — que no siente como un grave bronce — de la madurez. Pero en esta valoración va mucho de nosotros mismos. La generación de los que ahora tenemos treinta años militó, cuando cumplía veinte, en las más denonadas vanguardias. Pero, confesémoslo, cuando tenía quince fué — todavía — rubeniana. Las escuelas nuevas llegaban con desigual prontitud. Hubo — necesariamente — que dejar los paraísos modernistas para emprender, por exigencias de generación, un camino árido y violento que ha frustrado mucha poesía. Entonces se produjo una suerte de rubor hacia nuestro tierno pasado lírico. Como decía, «a posteriori», Jorge Luís Borges, el «modernismo tenía hechas ya las pruebas de su esqueleto». Se decretó la guerra a su decadentismo. Pero lo cierto, lo profundamente cierto, es que Rubén no dejó de ser nuestro poeta de cabecera. Si no, ya, como modelo inmediato, todavía como ejemplo remoto.

Al correr de los años, la figura de Rubén se ha robustecido. Para comprobarlo basta con comparar su obra con la de la mayoría de sus epígonos.

Pasamos de lo vivo a lo pintado. Lo que permanece de él con más fuerza sería objeto de una discusión, sin duda prolija. Lo que aparece fuera de duda es su persistencia, su indelebilidad.

Convendría ahora un estudio serio y riguroso sobre Rubén, ya estático en su Paraíso cierto, que arrojase luz sobre los aspectos que todavía hoy son objeto de pugna. Un libro definitivo, serio, monumental.

GREGUERÍA Y GLOSA DEL MUNDO

La posibilidad de abordar limpiamente estos temas presupone una prohibición de hablar de jerarquías. Ramón Gómez de la Serna y Eugenio d'Ors, ante el prurito definidor del Ochocientos, serían en una misma escalera, dos peldaños de altura distinta; medida graduada en razón directa de su profundidad.

En realidad — eliminando esta preocupación jerárquica —, se nota cómo la aproximación entre «Ramón» y «Xenius» es progresivamente hacedera. La greguería, al fin y al cabo, no es más que la glosa de las cosas fugaces, así como la glosa es sólo la greguería de las cosas permanentes.

Las aproximaciones se inician con la semejanza de la forma. Breve. La glosa porque su comprensión espiritual le veda un desparramamiento excesivo. La greguería, porque su sutilidad le impide acuerparse más.

Y, en tanto, se compagina todo con el dinamismo de la vida moderna. Se ha demostrado que una afirmación filosófica cabe en un espacio de quince líneas. Y que la más sutil de las percepciones del subconsciente puede tomar forma en esos quince renglones.

La brevedad es, en la glosa, la superación de lo farragoso, de la misma manera que la corporeidad es, en la greguería, la superación de lo inexpresable, de lo imperceptible.

En ambos casos se precisan — y se dan — dos capacidades: una capacidad de percepción y una capacidad de síntesis. Mediante la primera se llega a la consciencia plena del derredor; mediante la segunda, este derredor llega a constituir una fórmula expresiva.

La capacidad perceptiva supone — empero — una sensibilidad excepcional. Una *hiperestesia.* No precisa — simplemente — que el universo penetre en el ser. Es necesario que este ser aprehenda las más leves palpitaciones del universo. Así, d'Ors, Gómez de la Serna son dos hiperestéticos. La diferencia estriba en que d'Ors es un hiper-

estésico cerebral y Ramón un hiperestésico sensitivo.

Ambos, movidos por una inagotable curiosidad, giran el receptor — sensibilísimo — de su atención en todas direcciones. Decía José Pla que Ramón es un hombre que siente de una manera delirante y trágica el problema de la posesión del mundo. Y es cierto. Xenius — podría añadirse — es un hombre que siente de una manera *pasional* y *ordenada* el problema de la posesión del *otro* mundo. Del mundo de las ideas.

Ambos llegan a sentirse centros de un universo lleno de infinitos blancos que asaetear. Unas flechas se clavan en lo más hondo; otras en la superficie. Cada impacto — greguería o glosa — marca una línea de avance de la gran labor de recopilación del mundo, que se sienten de esta manera — y en cierto modo por primera vez — inventariado.

LAWRENCE Y LAS FUERZAS OBSCURAS

Espero que el lugar donde ven luz estas líneas impedirá entender este Lawrence por el demonio inglés del mundo árabe y estas fuerzas obscuras por el «Intelligence Service».

La confusión puede surgir, sin embargo, porque el Lawrence a que yo me refiero — el novelista — conoce hoy una popularidad sensiblemente disminuída al entrar en su segunda década de vida póstuma. Sin duda, éste es el precio de una popularidad conseguida a fuerza de escándalo.

Van surgiendo, con todo, estudios que pretenden enfocar la figura de Lawrence como pensador. Lawrence, el excéntrico, se sitúa — como otro gran excéntrico, James Joyce — en una posición periférica con respecto del mundo cultural en que le ha tocado vivir. Lo grave es, en este caso, que el utillaje que — a pesar de todo — nuestra cultura le presta es utilizado para una acción agudamente corrosiva contra la cultura misma. Cuando Lawrence estima el valor de una civilización por lo que él llama «la conciencia vital», y basado en ella nos sitúa por debajo de los egipcios de hace cinco mil años, se ejercita en un viejo juego ya descubierto.

Este juego — lo notaba Luys Santa Marina hablando de Aldous Huxley — recibe el nombre bárbaro y expresivo de «sabotaje», y consiste, precisamente, en corroer los cimientos de la misma civilización que les hace posibles. Lo notaba también Antonio Tovar en su lúcido, magistral artículo dedicado al centenario de Lucano: son los hombres que viven en la corte imperial de Roma y se sienten nostálgicos de la selvática libertad germana;

los cortesanos de Luis XV que juegan a «pastor rústico».

En el caso de Lawrence, la posición es más grave porque ataca de modo categórico la intervención de la inteligencia en los dominios netamente sentimentales que pertenecen a la llamada «conciencia de la sangre».

Pero todo esto, por fortuna, es ya — casi — un tema erudito.

EN LA MUERTE DE RABINDRANATH TAGORE

Morir oportunamente es una difícil operación para un escritor. Se muere, en general, demasiado pronto o demasiado tarde. Se corre el peligro, pues, de quedar en la imprecisa categoría de los «malogrados» o en la desairada postura de los longevos a quienes nadie recuerda. Anteayer me he cruzado por la calle con la sombra de un escritor. Cuando yo era muchacho — y no hace de ello tantos años —, este escritor era un nombre resplandeciente; su retrato ornaba las portadas de las novelas en edición popular; la crítica dedicaba amplios comentarios a sus producciones. Pues bien: este hombre, literariamente, ha muerto hace diez años. Ningún editor de hoy tomaría sobre sí la

responsabilidad de continuar publicando sus cosas, que tan bien se vendían otrora. La terrible vanidad del todo, la moda fugitiva, el gusto diferenciado explicarían acaso el actual desvío.

No es éste el caso, absolutamente, de Rabindranath Tagore, muerto a los ochenta y dos años de edad en su patria, la India, por cuyo conocimiento poético tanto hizo. Tanto, que no creo que los occidentales de hoy tengamos otro documento espiritual más preciso para conocer este ambiente, fabuloso por definición para nosotros.

Pero la pregunta es esta: Tagore conoció un prestigio universal; sus poemas indostaníes, vertidos por él mismo al inglés, penetraron en Occidente y multiplicaron su difusión. Todos nosotros hemos leído las dulces baladas, las suaves canciones de amor, los epigramas sentimentales del gran poeta indio. Pero, ¿se lee hoy a Tagore? En todo caso, ¿se le lee como hace quince años?

Acaso la vida se ha endurecido demasiado para todos nosotros. Y Tagore es, como decía Eugenio d'Ors, a la manera de una almohada demasiado blanda, demasiado dulce, demasiado tibia. Como una almohada de pluma. El mismo, en la plenitud de su prestigio occidental, mientras visitaba Europa, esgrimía una y mil veces su pensamiento obsesivo. El Occidente ha sacrificado la Poesía en el altar de la Mecánica. El progreso racionalista

no ha podido ahogar, en cambio, el soplo lírico de los grandes pueblos ingenuos y sutiles. De ahí que la misión de Oriente sea la de inundar de poesía a nuestro miserable y mecanizado vivir.

Y así, la obra lírica de Rabindranath Tagore ha sido un hondo y amplio mensaje de poesía al Mundo. Una lenta y blanda recreación amorosa de cuanto hay de dulce y suave y armónico en la vida. Su obra nos inundó como un efluvio; pero como un efluvio se ha ido desvaneciendo. Su canción de paz no ha calado en el corazón de la fiera humana, y Tagore habrá visto los horizontes de los últimos días patriarcales de su existencia acuchillados de bayonetas estremecidas, encendidos de odio y gritos; su corazón habrá sentido mortalmente este terrible y desesperante fracaso. Por convertirlos en victoria, hubiera dado Rabindranath Tagore todos sus libros de poesía.

EL SECRETO PROFESIONAL

SOBRE EL QUEHACER LITERARIO

Conviene estudiar, en esta tierra de habladores, la artesanía de aquellos hombres que fían su prestigio intelectual a la obra escrita. Sin duda son los menos. Famas muy altas se cimentan en la habilidad con que se contestan los juegos verbales de las tertulias o en lo que genéricamente se designan — para toda la vida — como «obras en preparación». Se comprende que, con jerarquía a tan fácil precio conseguida, no sólo la obra prometida no se acometa jamás, sino que quien tan alto sitial ha conquistado pueda irradiar sátiras despectivas hacia la media docena de escritores que continúan fieles a su tarea vocacional. A éstos les espera, cuando terminan una etapa de su trabajosa labor, la cáustica observación sobre el detalle erudito, sobre la fecha equivocada en tres meses o sobre lo que ellos — los singulares críti-

cos — hubieran escrito de haberse decidido a redactar esa obra. Así, el libro de uno queda como suplente inferior del que su aparatosa genialidad hubiera escrito, sin duda, de no haber mediado tanta gárrula ocurrencia de por medio.

Pues bien: esto debe terminar. Las observaciones, por escrito; y con la firma al pie. De otro modo, silencio. Y a trabajar. A trabajar para conocer la diferencia que va de la obra hablada a la obra pensada y de la obra pensada a la obra escrita: redactada a precio de fatiga; resuelta en sus detalles arquitectónicos; consumada en su intención. Válida en lo que es por lo que quiso ser, de acuerdo con una idea inequívoca y personal, que no es, naturalmente, la del haragán que la denuesta; válida, sobre todo, en lo que tiene de obra cumplida, llevada a término, consumada en el servicio general de una cultura a la que ese libro, por insignificante que sea, aporta más peso que todas las baterías verbales de tanto ingenioso como rueda por ahí.

CAPÍTULOS BREVES

Se acentúa, en el oficio literario, la tendencia a dividir las obras didácticas o especulativas, en capitulillos breves, con epígrafes parciales. Inició la ma-

nera, en cierto modo, Eugenio d'Ors; el último libro de Ortega tiene ya esa construcción; la vienen teniendo los libros marañonianos. La ventaja es evidente. Trae como necesidad la concreción de los temas, pareja a la brevedad de las palabras, en una suerte de economía dialéctica. Y, además, la evitación de la parrafada que servía para enlazar dos ángulos distintos de la visión literaria de un mismo tema. Enrique Lafuente, en un noble artículo sobre uno de mis últimos libros, señalaba en él una disposición análoga: una sucesión de primeros planos, que se suceden sin transición, porque existe en mí el rubor de explicar demasiado las cosas, al sentirme acompañado en cualquier trayectoria intelectual. En todo caso, una manera profundamente didáctica de atacar los temas generales a través de reductos parciales sólidamente determinados.

SOBRE LA CONTEXTURA DEL SONETO

La excelente antología reciente de Manuel Cristóbal, el erudito libro del gran viejo de las letras españolas, don Francisco Rodríguez Marín, darían quizá alguna actualidad a un tema que no he visto tratado: las leyes constitutivas del soneto. No me refiero, es claro, solamente a las reglas precepti-

vas. «Catorce versos dicen que es soneto», escribió Lope en su famoso soneto-adrede publicado en «La niña de plata». Y las discrepancias surgirían al formularse una segunda ley sonetil que quisiera precisar algo más en este terreno. (Esto si no surgían observaciones a la primera, alegando el famoso «soneto de trece versos», de Rubén.) En suma, los preceptistas no están demasiado de acuerdo sobre el rigor con que debe ajustarse esta deliciosa cárcel lírica que tan lozano esplendor conserva entre nosotros desde el Marqués de Santillana hasta Dionisio Ridruejo.

Más curiosa — por menos intentada — sería una indagación que nos orientase sobre la contextura interior del soneto. La condición epigramática del cual hace necesaria una ordenación del pensamiento, que se repite en numerosos casos. No sería difícil obtener la noción de que los dos cuartetos iniciales actúan en cierto modo de premisas que los dos tercetos resuelven, quedando al décimocuarto verso un papel de broche retórico e ideológico a la vez. En juegos mentales de mayor complejidad los dos cuartetos inician y completan una contradicción; suele en este caso surgir una pregunta en el primer terceto que el segundo contesta triunfalmente. Muy pocas veces — dada la precisa rotundidad de las estrofas — el segundo terceto deja pendiente una interrogación:

hay de ello, sin embargo, nobles ejemplos clásicos.

El tema está en pie — tentador — para quien quiera acometerlo.

En esto, como en todo, lo que importa es pasar de la raya. Construir un soneto no es obra de romanos. «¿Catorce versos dicen que es soneto?» «Contad si son catorce y ya está hecho». No basta, no basta. Concedamos más: el poeta es diestro; una metáfora audaz sostiene el primer cuarteto; un juego musical, el segundo; los tercetos se mueven en un concepto brillante. Y sigue siendo insuficiente. Acaso en el undécimo verso — el agudo — hay algo de poesía excepcional. No basta. Convendría levantar este tono en todas las estrofas. ¿Difícil? ¿Imposible?

UN VANGUARDISTA REZAGADO

De cuando en cuando rompe el fuego, con su ingenua traca de cohetes explosivos, un «vanguardista» rezagado. Muestra sus asombrosos bártulos, aturde con su pirotecnia, juega a la paradoja y se va por donde ha venido.

¡Con la gracia que hacían estas cosas hace veinte años! Ahora nos quedamos mirando con un

poco de pena a ese vanguardista que se quedó atrás, sumido en su infantil enfermedad de crecimiento, pero ya, afortunadamente, sin peligro alguno de contagio.

SOBRE UN EJEMPLO DE POESIA ARTESANA

Con perspectiva de lustros se va viendo bien hasta qué punto Adriano del Valle es el tenaz arquitecto de su propia obra. Es así dulcemente demorada, sólida en su lenta, cadenciosa factura, porque está en el límite entre la «artesanía» y el «virtuosismo».

Esto explica muchas cosas. Esto explica, en primer término, que cuando tantos y tan brillantes cohetes líricos — súbitas estrellas chisporroteantes — se han desvanecido en la noche convertidos en miserables pajillas chamuscadas, la obra de Adriano del Valle se solidifica y toma altura y se hace cimera.

Esto explica, en segundo término, una tendencia a la valoración de los perfiles nobles de las cosas, a los planos de líneas precisas y arquitectónicas. Los «Sonetos a Italia» son ejemplo dúplice por lo que cantan y por el modo que emplean para cantar: dulce «andante maestoso», lírico «ralenti» que se

goza golosamente en la lección eterna de las formas clásicas.

Finalmente, esto sirve para comprender cómo cualquier juego de música que salga del «arpa fiel» de este poeta contenga, junto a cada elemento meramente sonante o dionisíaco, un apolíneo juego mental en el que se defienden, como en un alto reducto insobornable, los fueros de la Inteligencia.

DOS PALABRAS SOBRE LA ACTITUD CRÍTICA

Algunos comentadores de mis libros opinan que mis observaciones en el campo de la literatura y del arte no pueden considerarse como notas de crítica, sino como obras de historia. Según esta opinión, mis trabajos intentan únicamente «situar» la obra enjuiciada, encuadrarla en unas líneas precisas de espacio y tiempo: función típica de historiador.

La definición de la tarea crítica es muy amplia. Para Sainte-Beuve «*le critique n'est qu'un homme qui sait lire et qui apprend a lire aux autres*». Para Croce, en cambio, la *interpretazione* debe ir acompañada siempre de una *crítica giudicatrice* de tipo estrictamente personal.

Ahora bien: ¿precisa que la reacción personal

se produzca de una manera taxativa? ¿No es la crítica de hoy, según Ortega y Gasset, «un fervoroso esfuerzo para potenciar la obra elegida»? Así toda obra de glosa marginal debe considerarse, en principio, como una actitud de simpatía; esto se ha visto con claridad en casi toda la polémica surgida hace un par de lustros alrededor de la nueva poesía española. Por tanto, «situar» una obra es, nada menos, que estudiarla en su significación de obra característica, a partir de la cual puede reconstruirse todo el estado de espíritu que la rodea, a la manera como el palentólogo reconstruye con una sola pieza el esqueleto de un animal desconocido. Y nótese que esta posición no tiene nada que ver con la teoría creadora del medio ambiente de Taine, sino que, por el contrario, es el medio ambiente quien queda explicado por la obra que se estudia.

La vitalidad de esta actitud crítica se destaca más plenamente si se compara con la frialdad glacial del erudito. Si el crítico «sitúa», el erudito «presenta»; este es el elemento inicial con cuyos datos trabaja el crítico. En éste, ya, la historia se hace viva, apasionante. Cada dato cobra sentido y cada perfil, actitud.

VIEJA RECETA MUY REPETIDA

Apoyad bien los trampolines — ¡oh, eruditos! —. Pero después — ¡oh, poetas! — saltad.

APÉNDICE: PROGRAMA PARA UN CURSO DE ESTÉTICA

Al Marqués de Lozoya

Lamento en el prólogo que se antepone a todas estas páginas, la relativa desvalorización que los temas estéticos presentan dentro de la obra crítica de mi generación. De ningún modo puede aceptarse, con ello, que los problemas que a estos temas se refieren carezcan de interés actual. Se trata, más bien, de un desvío espiritual motivado por razones oscuras. Cualquiera de los temas que constituyen el «programa para un curso de Estética», que yo explico, tiene un interés sencillamente apasionante para un intelecto alertado. De hecho, las anotaciones a la estética de Nietzsche que sirven de pie al primer ensayo de este libro sirven de ejemplo acerca de las posibilidades de estos estudios con relación al espíritu de hoy. Libres de un dogmatismo, en verdad anacrónico, los estudios estéticos — unidos a los de historia de la cultura y a los de filosofía del arte — han ganado perspectiva y, con ella, fecundidad especuladora. He aquí un manojo de temas cuya visión actual puede ofrecerse como objetivo intelectual a todos aquellos que aspiren a construir — sistemáticamente — la estética de hoy.

1. *Estética.* — Análisis etimológico del vocablo. — Insuficiencia de su acepción primitiva. — Definiciones de la Estética. — La Estética, ciencia moderna. — Baumgarten. — Precedentes de la ciencia estética. — Concepto actual del dominio estético.

2. *Imposibilidad de una estética absoluta o dogmática.* — Aspectos que obligan al relativismo estético: la evolución del gusto a través del tiempo, del espacio y de la vida social. — Proyección de la Estética en el campo metafísico, físico, psicológico y sociológico.

3. *Estéticas metafísicas.* — La estética de Platón: su enorme importancia y su transcendencia en el pensamiento estético mundial. — La Belleza y el Bien. — Relaciones de la Estética y la Moral. — Las grandes estéticas metafísicas modernas: Kant, Hegel, Cousin. — La fenomenología y la ciencia de los valores estéticos.

4. *Estéticas físicas.* — La estética de Aristóteles. — La estética tomista: elementos físicos y metafísicos de la Belleza. — La estética fisiológica: Comte, Véron. — La estética experimental: Fechner-Zeising. — La sensación estética. — Los cinco sentidos y el llamado sexto sentido.

5. *Estéticas psicológicas.* — El elemento subjetivo en el arte. — El placer estético y la proyección sentimental. — La percepción estética. — Los sentimientos estéticos. — El arte como lenguaje (Croce).

6. *Estéticas sociológicas.* — La etapa sociológica de la Estética (Guyau). — El medio ambiente. — Relaciones entre el arte y la sociedad (Taine, Hennequin). — El llamado arte de masas. — Lo racial y lo nacional.

7. *Lo bello.* — Definiciones de la Belleza. — Belleza y utilidad. — Belleza y verdad. — Belleza y bondad. — Algunos conceptos históricos: lo bello según Aristóteles y Platón. — La Belleza en la filosofía tomista. — La Belleza según Kant. — La Belleza según Lessing. — La fórmula bergsoniana de la Belleza.

8. *Conceptos afines al de belleza.* — Lo agradable. — Lo bonito. — Lo grandioso. — Lo sublime. — Lo gracioso. — Lo cómico y lo ridículo. — El humorismo.

9. *El arte.* — Sus definiciones. — Su objeto. — Su división. — Según los sentidos; según su contenido; según su formación; según su utilidad. — Divisiones de Volkelts, Lipps, Zielinski. — Sistematización de la clasificación de las Bellas Artes.

10. *El origen del arte.* — El arte como elemento de todas las formas de civilización. — El arte como sublimación del juego. — La mano y el instrumento (Berr), el hombre y la técnica (Spengler). — Lo plástico y lo ideográfico: transcendencia de esta división.

11. *La creación de la obra de arte.* — El oficio y la técnica; la inspiración. — La interpretación de la realidad. — El *noúmenos* y el *fainómenos.* — Realismo e idealismo. — El ejemplo griego. — La Anécdota y la Categoría.

12. *La realidad a través del arte.* — Deformaciones de la realidad; la estilización. — Las

evasiones de la realidad: lo fantástico y lo monstruoso; los pintores flamencos, el barroco, el romanticismo, el superrealismo.

13. *Las formas de contención en el arte.* — Los cánones del arte plástico. — Estudio de los principales: canon de la figura humana; canon de la estatua ecuestre. — Clasicismo, Renacimiento, Neoclasicismo. Formas neoclásicas del arte contemporáneo. — Ley de las constantes intercaladas (Gebhardt).

14. *El elemento humano en el arte.* — El hombre como medida: humanización y realidad. — La sobrehumanización: lo místico. — La infrahumanización: lo obsceno. — La deshumanización del arte. Deshumanización y nordicidad (Worringer). — Futurismo y mecanismo. — El equilibrio humano del arte mediterráneo.

15. *El elemento geográfico en el arte.* — Características geopsíquicas en el arte (Hellpach). — Características raciales (Worringer, Spengler, Frobenius). — Nortes y sures artísticos (Waetzold). — Características nacionales. — El arte y el Estado. — Unidad y diversidad en la historia del arte.

16. *El elemento ético-religioso en el arte.* — El arte como *catharsis.* — Neoplatónicos y místicos. — El arte y la moral: los límites de la expresión artística. — La ética del arte según Ruskin. — Su concepto del arte como educación.

17. *El elemento histórico en el arte.* — El arte como clave de la historia de la cultura. — Personalidad de las épocas: su homogeneidad espiritual. — El concepto de generación. — El genio como conductor y el genio como producto de su época.

18. *Mecanismo de la evolución artística.* — El instinto hacia lo mejor. — El concepto de fatiga. — Períodos de transición y períodos de reacción. — El paralelismo evolutivo. — La llamada ley de gravitación de las artes. — La ley del punto de mira en las artes. — El dualismo en la historia del arte.

19. *La individualización categórica de los estilos.* — El concepto de prehistoria: la prehistoria como subhistoria; la prehistoria como «ahistoria». — El arte y la magia. — Lo totémico y lo tabú. — Hegel y la historia del arte.

20. *El concepto de Clasicismo.* — Formación de este concepto. — Etimología. — Valor real del vocablo. — Elementos que intervienen en la concepción de lo clásico. — Períodos clasicizantes de la historia de la cultura.

21. *El concepto de «lo medieval» en la filosofía de la historia del arte.* — Su importancia. — El elemento «oriental» como ingrediente del arte medieval. — El fenómeno orientalista en la historia de la cultura. — El Cuatrocentismo.

22. *El concepto de Renacimiento.* — Historia del vocablo y del concepto. — Historiografía del arte renacentista. — El Renacimiento como ruptura con lo medieval. — El Renacimiento como evolución de elementos surgidos en la Edad Media. — Geografía del Renacimiento.

23. *El concepto de Barroco.* — Evolución de este concepto desde el Neoclasicismo hasta hoy. — El Barroco como actitud formal muy evolucionada. — Las constantes meridionales barrocas. — El Barroco como estado de espíritu.

24. *El concepto de Neoclasicismo.* — Neoclasicismo como reanudación de la unidad estilís-

tica del Renacimiento. — Los nuevos conceptos: el buen gusto, la Razón. — Las tres unidades. — Los elementos sociológicos del arte neoclásico.

25. *El concepto de Romanticismo.* — Elementos fundamentales del mismo. — Libertad, evasión, afán de lejanía. — Ámbito europeo del Romanticismo. — Realismo e impresionismo de la actitud romántica.

26. *Elementos conceptuales del arte contemporáneo.* — Post impresionismo. — Prerrafaelismo. — Cubismo. — Futurismo. — Expresionismo. — Las nuevas tendencias neoclásicas.

27. *Conceptos fundamentales del arte arquitectónico.* — Arquitectura y medio ambiente. — Arquitectura y canon. — Definición y evolución de la belleza arquitectónica. — Situación en el sistema.

28. *Conceptos fundamentales del arte escultórico.* — Ley de Miguel Ángel. — Proporciones y cánones. — La actitud escultórica a través de la historia del arte. — Los elementos humanos y los ambientales.

29. *Conceptos fundamentales del arte pictórico.* — La concepción pictórica en función del objeto que se proponga el pintor. — Estética y técnica. — Los conceptos wolfflinianos de la historia de la pintura: lo lineal y lo pintoresco; lo superficial y lo profundo; forma cerrada y forma abierta; lo múltiple y lo unitario; penumbra y claridad.

30. *Estética del paisaje.* — Jerarquías de la figura y del paisaje a través de la historia de la pintura. — El elemento subjetivo en el paisaje. — Tipos de paisaje y adecuación de los mismos a las distintas épocas de la historia de la pintura.

31. *Conceptos fundamentales del arte literario.* — El arte como lenguaje. — La expresión escrita: su tendencia intelectualista y temporal. — Enlace de lo literario y lo plástico.

32. *El teatro y el cine.* — El teatro como síntesis de las artes. — Acción y escenografía. — Predominio alternado de estos dos elementos. —Estética del cine. — Plástica objetiva: sus excepciones. — El ritmo cinematográfico.

33. *Las artes menores.* — La moda como índice

del espíritu de cada época. — El arte decorativo. — El arte suntuario y su espíritu.

34. *La música.* — Conceptos estéticos fundamentales. — El drama lírico: importancia de la concepción wagneriana. — Situación de la música en el cuadro general de las Bellas Artes.

35. *La crítica del arte.* — La actitud crítica. — Importancia del crítico. — Evolución de la crítica desde el Renacimiento hasta hoy (Vasari, Winckelmann, Goethe, Baudelaire, Fromentin, Pater, Ruskin, Berenson, Venturi). — Las direcciones contemporáneas de la crítica de arte.

36. *Las concepciones actuales de la filosofía del arte.*

ESTE LIBRO ACABÓSE DE IMPRIMIR
EL DÍA 24 DE ABRIL DE 1943, EN
LOS TALLERES GRÁFICOS
DE AGUSTÍN NÚÑEZ,
CALLE PARÍS, 208
BARCELONA

16